Anales de Literatura Española

N.º 31, 2019 (SERIE MONOGRÁFICA, 20)

El cuento español del siglo XIX

María José Alonso Seoane Un cuento inédito de Zorrilla: *Nuño Gimeno o La puerta del Sol*

Montserrat Amores El cuento como señuelo: la firma de Francisco de Paula Mellado en el *Museo de las familias*

Marieta Cantos Casenave La labor de Ángel Fernández de los Ríos en pro del género cuentístico a través de sus periódicos y de su *Tesoro de cuentos* (1864). Una aproximación

Ángeles Ezama Gil *Fernanflor* y la literatura periodística: los *Cuentos rápidos* (1886)

Ana María Freire López El cuento «El alud» de Jaime Quiroga Pardo-Bazán o el negativo de *Los Pazos de Ulloa*

Salvador García Castañeda *Desde la cencerrada*: reminiscencias del viejo Santander que conoció Ambrosio Menjón

José Manuel González Herrán Texto y contexto de un cuento de Emilia Pardo Bazán: *Poema humilde* (1897-1900)

Solange Hibbs El cuento en la literatura edificante española del siglo XIX

Rebeca Martín Tradicionalismo e inverosimilitud: los cuentos de Carlos Coello

Borja Rodríguez Gutiérrez La ruta hacia «El Monte de las Ánimas». Propuesta de una poética del cuento romántico

Miscelánea

Bénédicte de Buron-Brun De la presunta frivolidad de Francisco Umbral

Noemí Catalán Romero El personaje histórico en la novela histórica del Romanticismo español

Raquel Gutiérrez Sebastián Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute

Rosa Moreno Alcaraz La huella de Larra en la Argentina romántica

Monserrat Ribao Catalina de Lancaster y Leonor López de Córdoba en la novela decimonónica española: Doce años de regencia (1863), de Narciso Blanch e Illa

Juan Antonio Ríos Carratalá Joaquín Dicenta: «Una calamidad nacional»

Blanca Ripoll Sintes La poética antiheroica de José Suárez Carreño y su relación con la censura franquista

Dolores Thion Soriano-Mollá Luis Landero, memoria histórica, autoficción y evidentia

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Director
Enrique Rubio Cremades

Codirector
Miguel Ángel Lozano Marco

Secretaría académica
Eva García Ferrón & Cristina Ros Berenguer

Consejo editorial
Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
M.ª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Jean-François Botrel (Université Rennes 2)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
José María Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Dante Liano (Università Cattolica di Milano)
Renata Londero (Università degli Studi di Udine)
Gregorio Martín (Duquesne University)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
Ermitas Penas Valera (Universidad de Santiago de Compostela)
Ángel L. Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
Monserrat Ribao (Universidad de Vigo)
Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Diego Saglia (Universitá degli Studi di Parma)
Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)
Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Comité científico
Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC)
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)
Ana M.ª Freire López (UNED)
Salvador García Castañeda (Ohio State University)
David T. Gies (University of Virginia)
José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela)
Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail)
Francisco José Martín Cabrero (Universitá di Torino)
Piero Menarini (Universitá di Bologna)
César Oliva (Universidad de Murcia)
Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza)
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)
Philip W. Silver (Columbia University)
M.ª Carmen Simón Palmer (CSIC)
Adolfo Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 31 (2019). Serie monográfica, 20

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

El cuento español del siglo XIX

Número monográfico coordinado por
M.ª de los Ángeles Ayala

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Guada Impresores

Anales de Literatura Española se encuentra actualmente indexada en los siguientes directorios, sistemas de evaluación y bases de datos: MIAR, RESH-CSIC, LATINDEX,PIO, ISOC, MLA y DIALNET.

PRESENTACIÓN

Anales de Literatura Española se complace en anunciar que a partir del presente número, 31 (2019), el contenido de la revista se organiza a través de tres secciones. Se mantiene la de carácter monográfico sobre un tema original, poco estudiado, olvidado o de manifiesta actualidad. Se añade una nueva, *Miscelánea*, dedicada a la publicación de artículos de temática libre sobre autores y obras pertenecientes a los siglos XVIII, XIX, XX y XXI. Por último se incluirá una sección denominada *Reseñas* en la que se insertarán comentarios críticos dedicados a aquellas publicaciones de reciente aparición en el mercado editorial.

LOS EDITORES

ÍNDICE

Presentación 7

MONOGRÁFICO:
EL CUENTO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

María José Alonso Seoane
Un cuento inédito de Zorrilla: *Nuño Gimeno o La puerta del Sol* 13

Montserrat Amores
El cuento como señuelo: la firma de Francisco de Paula Mellado en el *Museo de las familias* 33

Marieta Cantos Casenave
La labor de Ángel Fernández de los Ríos en pro del género cuentístico a través de sus periódicos y de su *Tesoro de cuentos* (1864). Una aproximación 49

Ángeles Ezama Gil
Fernanflor y la literatura periodística: los *Cuentos rápidos* (1886) 83

Ana María Freire López
El cuento «El alud» de Jaime Quiroga Pardo-Bazán o el negativo de *Los Pazos de Ulloa* 97

Salvador García Castañeda
Desde la cencerrada: reminiscencias del viejo Santander que conoció Ambrosio Menjón 105

José Manuel González Herrán
Texto y contexto de un cuento de Emilia Pardo Bazán: «Poema humilde» (1897-1900) 117

Solange Hibbs
El cuento en la literatura edificante española del siglo XIX 133

Rebeca Martín
Tradicionalismo e inverosimilitud: los cuentos de Carlos Coello 149

Borja Rodríguez Gutiérrez
La ruta hacia «El Monte de las Ánimas». Propuesta de una poética del cuento romántico 163

MISCELÁNEA

Bénédicte de Buron-Brun
De la presunta frivolidad de Francisco Umbral..... 183

Noemí Catalán Romero
El personaje histórico en la novela histórica del Romanticismo español .. 201

Raquel Gutiérrez Sebastián
Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute 215

Rosa Moreno Alcaraz
La huella de Larra en la Argentina romántica 229

Monserrat Ribao
Catalina de Lancaster y Leonor López de Córdoba en la novela decimonónica española: *Doce años de regencia* (1863), de Narciso Blanch e Illa..... 247

Juan Antonio Ríos Carratalá
Joaquín Dicenta: «Una calamidad nacional» 267

Blanca Ripoll Sintes
La poética antiheroica de José Suárez Carreño y su relación con la censura franquista 281

Dolores Thion Soriano-Mollá
Luis Landero, memoria histórica, autoficción y *evidentia*.....299

RESEÑAS

Francisco Umbral, *Mis queridos políticos. Retratos poéticos y antipoéticos*.. 321

Ana Rodríguez Fischer, *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viaje en los escritores españoles de Fin de Siglo*... 325

Salvador Rueda, *Obras Completas. Cuentos y artículos de costumbres* y M.ª Isabel Jiménez Morales, *Los relatos de Salvador Rueda* 331

Ramón del Valle-Inclán, *El Ruedo Ibérico* 335

Eva M.ª Flores y Fernando Durán (eds.), *Guerras de soledad, soldados de infamia* 341

Laura Cristina Palomo, *Posibles fuentes de* Figuras de Bethlem 347

Normas para la presentación de originales 351

MONOGRÁFICO:
EL CUENTO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

Fecha de recepción: 19-11-2018
Fecha de aceptación: 17-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.01

Puede citar este artículo como:
Alonso Seoane, Mª. José, «Un cuento inédito de Zorrilla: *Nuño Gimeno o La puerta del Sol.*», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 13-32.

UN CUENTO INÉDITO DE ZORRILLA, «NUÑO GIMENO O LA PUERTA DEL SOL»

Mª. José Alonso Seoane
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este trabajo se centra en el estudio de un cuento inédito desconocido de José Zorrilla, «Nuño Gimeno o La puerta del Sol» y su relación con *El Artista*. Se incluye el texto completo.

Palabras clave: *José Zorrilla,* El Artista*, Romanticismo español, Literatura y Periodismo.*

Abstract

This work focuses on the study of an unknown unpublished José Zorrilla story, «Nuño Gimeno o La puerta del Sol» and its relation to *El Artista*. The complete text is included.

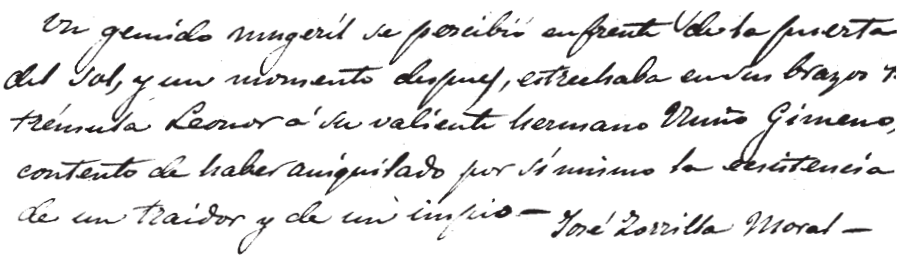
Keywords: *José Zorrilla,* El Artista*, Spanish Romanticism, Literature and journalism.*

Un cuento inédito de Zorrilla

Como expuse en el artículo «La participación del conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835» (Autora, 2013), entre los papeles de José de Negrete, V conde del Campo de Alange, se conservan varios manuscritos originales de textos publicados en *El Artista* entre enero y marzo de 1835 y, entre otros escritos relativos a la revista, algunos manuscritos de textos que quedaron inéditos. Como indico de manera pormenorizada en el artículo y ahora resumo brevemente, por la documentación conservada en el Archivo de los Condes del Campo de Alange [ACCA], se ve que, en esos momentos, la redacción de la revista tiene su sede en el domicilio de Campo

Alange, donde Eugenio de Ochoa y José de Negrete trabajan juntos en su publicación[1]. Por entonces, Campo Alange está en Madrid y, en *El Artista*, que había comenzado a publicarse el domingo 4 de enero de 1835, comienzan a aparecer colaboraciones suyas desde el nº 4 [25/01/1835], en el que participa con una *Advertencia* sobre la finalidad de la revista y las condiciones para la admisión de «Comunicados», y una crítica de la representación de *La vida es sueño*, de Calderón, a la que había asistido el jueves anterior, 22 de enero. A principios de abril, Campo Alange dejará Madrid para recorrer gran parte de sus posesiones en Extremadura (Autora, 2011); viaje que prosigue en junio, visitando otros lugares como Sevilla, Cádiz y Gibraltar. Cuando José de Negrete se ausenta de Madrid, Eugenio de Ochoa traslada nuevamente la redacción de *El Artista* al Tívoli, por entonces casa familiar de los Madrazo, donde también está la sede del Real Establecimiento Litográfico de Madrid.

Entre los papeles que se quedaron en el domicilio de Campo Alange, se encuentra un cuento manuscrito autógrafo de José Zorrilla titulado «Nuño Gimeno o La puerta del Sol» (ACCA 66.08001-11), firmado con su nombre y apellidos [«José Zorrilla Moral»], sin rubricar, que transcribo en Anexo. Evidentemente, estaba destinado a *El Artista*, pero nunca se publicó ni se conoce, de momento, que haya quedado rastro del mismo.


un gemido mugeril se percibió enfrente de la puerta del Sol, y un momento despues, estrechaba en sus brazos á trémula Leonor á su valiente hermano Nuño Gimeno, contento de haber aniquilado por sí mismo la existencia de un traidor y de un impío — José Zorrilla Moral —

Ms. autógrafo de José Zorrilla (ACCA, 66.080011).

Zorrilla, muy joven entonces y gran admirador de los redactores de *El Artista*, mediadores también en su admiración por autores como Victor Hugo y Hoffmann, publicó en *El Artista* el relato «La mujer negra o Una antigua capilla

1. Como en otras ocasiones pero no con menor reconocimiento, agradezco a Dña. Almudena de Salamanca y Suelves y D. Francisco Javier Castellano Barón, IX condes de Campo de Alange, así como al actual X conde de Campo de Alange, D. Francisco de Borja Castellano y Salamanca, la amabilidad y generosidad permanentes con que me han facilitado el trabajo de archivo y la publicación de los resultados.

de los templarios» (II, 9 [30/08/1835]: 103-7) y algunas poesías[2]. En los años siguientes publicó otros dos relatos románticos, progresivamente de mayor calidad y madurez: sin título e incompleto, en *No me olvides* (II, 39, 28-1-1837), sobre un joven poeta, Pablo-Guido, fechado el 25 de agosto de 1836[3]; y «La Madona de Pablo Rubens», en el Folletín de *El Porvenir*, el 26 de mayo de 1837[4], en que se refiere al cuadro de la Virgen, entonces atribuido a Rubens, que estaba en un convento de monjas en Fuensaldaña, uno de los lugares preferidos de Zorrilla (Alonso Cortés, 2017: 66). Dejando aparte su relación con E.T.A. Hoffmann (Roas, 2002: 177) y otros modelos extranjeros, creo que la sugerencia literaria sobre el cuadro tiene que ver con el breve artículo del conde de Campo Alange titulado «Fuensaldaña», publicado en *El Artista* (I, 7 [35/02/15]) que trata este tema[5].

Seguramente, el texto de «Nuño Gimeno o La puerta del Sol», como lo demás de Zorrilla, llegó a los redactores de *El Artista* a través de Pedro de Madrazo. Si bien los textos de Zorrilla que se publicaron en *El Artista* corresponden al tomo II –el primero de ellos fue «La mujer negra o Una antigua capilla de los templarios», el 30 de agosto de 1835–, desconocemos la fecha en que les llega a Campo Alange y a Ochoa el manuscrito de «Nuño Gimeno o La puerta del Sol». El único indicio que tenemos es el de que, al conservarse entre los papeles de Campo Alange relativos a *El Artista*, pertenece al período anterior a la salida de Madrid de José de Negrete y el traslado de la redacción de la revista; siendo el último número del que han quedado en el Archivo manuscritos de originales de textos publicados *El Artista*, el nº 12 (I, 12 [22-3-1835]).

2. «Canto de Elvira» (II, 10 [06/09/1835], 112-113); «El Trovador» (II, 13 [27/09/1835], 155-156); «A una joven» (II, 16 [18/10/1835], 185-187); «Amor del poeta» (III, 6 [07/02/1836], 67-69); «El contrabandista» (III, 9 [28/02/1836], 100).
3. Con rasgos autobiográficos y también, en mi opinión, influido por el relato «Ymbert Galloix» [1833], de Victor Hugo. Aunque todavía no lo había traducido Eugenio de Ochoa en *Horas de invierno* (Madrid, I. Sancha, 1836, II, 259-97), Zorrilla podría haberlo conocido, al igual que otros textos de Hugo, como *Les Orientales*, del que procede el lema del cuento que editamos; y de cuya lectura por Zorrilla se conservan otros testimonios, como una anécdota hilarante transmitida por Antonio Ferrer del Río (1846: 275), que recoge Narciso Alonso Cortés en su conocida monografía, ahora con Introducción y útiles Índices (Alonso Cortés, 2017: 54).
4. Todavía no se han podido localizar las otras obras, en principio, poesías, que debió de publicar en *El Porvenir* por la falta de ejemplares completos del periódico, como recientemente recuerda Esther Sanz Sánchez (2015: 58).
5. Zorrilla no seguiría por el camino de estos tempranos cuentos románticos en prosa. Curiosamente, poco antes de su muerte, en una conmovedora carta –por su estoicismo– a José Lázaro Galdiano, el 1 de enero de 1893, se ofrece a hacerlo para su publicación en la *España Moderna* [Archivo de *La España Moderna* L 2 C 44-1] (Yeves Andrés, 2001: 74). Para la situación del poeta por entonces, entre otros trabajos, Marta Palenque (2008).

Por otra parte, por la relación interna que tiene «Nuño Gimeno» con el nº 6 de *El Artista* (I, 6 [8-2-1835]), que abajo analizaremos, puede decirse que el manuscrito debió de llegar en torno a esta última fecha. Aunque por lo general desconocemos la fecha en que se han enviado los manuscritos conservados a los redactores de *El Artista*, de alguno se conoce con exactitud la fecha de su llegada a la redacción, como la «Oda» que Juan Pedro de Espinosa de los Monteros dedicó «Al Exmo. Señor Marqués de S. Felices con motivo de la muerte de su Esposa Dª Cesárea Castañón» –que, según noticias de la época, había fallecido en la epidemia de cólera, en Valladolid, en agosto de 1834. San Felices envía la «Oda» a Campo Alange el 17 de febrero de 1835, pidiéndole en una breve nota que interceda para que se publique en *El Artista* como estímulo para el joven autor (ACCA 66.077) (Autora, 2013: 17).

«Nuño Gimeno o La puerta del Sol»

El manuscrito autógrafo del cuento de Zorrilla está formado por once cuartillas numeradas en el margen superior derecho en números romanos, escritas en vertical solo por el anverso; en limpio –con algunos retoques en el texto, en tinta más oscura, incluida la numeración de las páginas–. El título, «Nuño Gimeno / ó / La puerta del Sol», aparece centrado, separado por una corta línea, del cuerpo del texto. En el margen derecho, con la primera línea a la altura de la última del título –con la misma tinta, algo desvaída, que el resto del manuscrito pero que, por la falta de espacio, parece que lo ha incluido después–, un lema en francés: «et je t´arracherai traître / le souffle d´entre les dents!... Victor Hugo». Estos versos corresponden al poema XXX de *Les Orientales*, «Romance mauresque" (Mai 1828), de Hugo[6].

La cita, que remite a la venganza de Mudarra, marca el tono del texto de Zorrilla, puesto que se trata de un cuento de venganza, además, fraternal; no fantástico y más contenido que «La mujer negra» aunque todavía con una redacción desigual. Desde su mismo título parece destinado a dar apoyo ficcional a la Puerta del Sol de Toledo; más al lugar en sí que al nombre, porque la etimología propuesta, muy de pasada, por Zorrilla no parece que tenga otro origen que

6. A su vez, Hugo pone a su poema, creado a partir de la traducción de su hermano Abel sobre el romance de la venganza de Mudarra a don Rodrigo de Lara («A cazar va don Rodrigo»), un lema en español, que cita como del *Romancero General* y que, en este caso, corresponde al romance de la penitencia del último rey godo, don Rodrigo. Leo Spitzer (1935) hace un análisis de estos extremos defendiendo a Hugo, a propósito del juicio severo que el poema le merece a Gaston Paris en su estudio «La "Romance mauresque" des *Orientales*» (Paris 1899: 252-268), publicado inicialmente en *Revue d´Histoire littéraire de la France* (3, 1899: 333-342).

su propia imaginación[7]. El texto se inicia con una bella y breve introducción en que se describe la Puerta del Sol en Toledo, ciudad llena de tradiciones que siempre resultará evocadora para Zorrilla desde sus tiempos de estudiante. Inmediatamente después, el narrador muestra a dos jóvenes guerreros conversando en un hueco del torreón de la Puerta. Uno de ellos, un caballero que muestra profunda tristeza; el otro, jovial, su guardabosque, le da ánimos porque está convencido de la consecución de sus propósitos. La nota propia de Zorrilla: el vino de Torquemada que beben. La referencia a los caballeros prisioneros en Granada en la corte de Boabdil el Chico y varias alusiones a Fernando [el Católico], en las guerras de Granada, sitúan la acción a finales del siglo XV.

Mientras el guardabosque bebe, el caballero, que es Nuño Gimeno, canta una canción en fabla, con un quebrado en que se repite como estribillo «de mi dama», con oportunas variantes[8]. La canción empieza por los versos «Caballero castellano / el de la cruz encarnada» que, a mi modo de ver, aluden al poema de Pedro de Madrazo, «Muerte del conde Garci-Saldaña» que comienza: «–¿A dónde vais, caballero, / El de la gótica espada, / El del labrado pavés, / El de la cruz encarnada?». El poema se publicó en el tomo III de *El Artista* (III, 12 [20-3-1835], 135-6), pero está fechado en Valladolid, 1834, de modo que Zorrilla podía haberlo conocido con anterioridad a su edición. En ese momento, en una situación que recuerda «El castillo del Espectro», de Eugenio de Ochoa, aunque de significado completamente distinto, un trovador pide entrar y canta una especie de un romance noticiero –en este caso, de actualidad inmediata–, sobre un rapto que presenció él mismo[9]. Sin saber que está ante el ofendido, cuenta la historia del rapto de Leonor, hermana de Nuño Gimeno. Tadeo, el guardabosque, interviene, acusando al promotor del rapto, don Enrique, señor

7. Haciendo referencia a que la Puerta del Sol ha visto la corte de Alfonso VI y su enseña, tremolada por un caballero, que, como se dice en una llamada a pie de página, debajo de una línea de separación, era «El caballero del Sol, que la [sic] dio nombre, muriendo después en ella». No he encontrado ninguna tradición que señale ese origen, ni tiene nada que ver con las obras así tituladas de Pedro Hernández de Villaumbrales (1552) y de Luis Vélez de Guevara [1618].
8. A partir de la publicación del *Cancionero y Romancero de coplas y canciones de Arte Menor […]*, por Agustín Durán (Madrid, 1829) se multiplica el uso de este tipo de poesías, como hace, entre otros, Pedro de Madrazo, en una de las primeras entregas de *El Artista*, el poema «Queja» (I, 2 [11-1-1835], 19-20); antes, aunque de distinto sentido, Francisco Martínez de la Rosa en sus *Poesías* (Madrid, 1833), que también conocerían.
9. Recuerda, fundamentalmente en la métrica y ritmo de la parte central, con otros destellos, a «La canción del pirata», de Espronceda (*El Artista*, I, 4 [25-1-1835]), como ocurre con otros poemas en *El Artista* publicados con anterioridad a la posible fecha de composición de «Nuño Gimeno o La puerta del Sol».

del castillo San Servando; por tanto, un poderoso señor frente a Nuño, que solo es alcaide de San Martín, un histórico puente fortificado de Toledo[10].

Al oír el graznido de un grajo, Tadeo, que conoce la seña, y el trovador –que aprovecha para huir y perderse por la plaza de Zocodover–, bajan apresuradamente. El caballero permanece en el torreón, disponiendo el arco para disparar. Zorrilla dispone escénicamente su venganza: en un terradillo, a pocos pasos de la Puerta del Sol, se ve a don Enrique, con albornoz blanco, «iluminándole la luna con el vivo resplandor que radía [sic][11] en una hermosa noche de verano», y a Leonor, retenida por dos guerreros. Enrique vuelve a imitar el graznido del grajo que será esta vez, como sucede al Fénix, el último canto antes de expirar. Mientras Tadeo se adelanta en actitud amenazadora, «una línea blanca se trazó en el aire, partiendo de entre las almenas, y el Señor de San Servando cayó del terrado donde se hallaba, deshaciéndose la cabeza contra las piedras». Leonor es liberada y se reúne con su hermano.

«Nuño Gimeno» y la Puerta del Sol de Toledo en *El Artista*

El relato inédito del joven Zorrilla, dentro de sus imperfecciones, tiene ya interés por sí mismo; pero su vinculación a un texto de Eugenio de Ochoa en *El Artista* le da un interés añadido relevante aunque de no fácil interpretación, ya que, por el momento, faltan algunos datos necesarios.

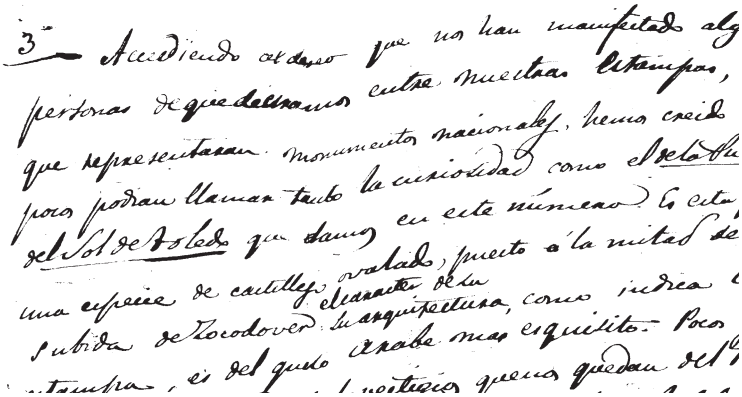
En *El Artista*, no aparece ninguna referencia al cuento de Zorrilla, «Nuño Gimeno o La puerta del Sol», pero sí está presente el motivo de la Puerta del Sol de Toledo, en una de las estampas que se repartieron con las entregas, y en una nota de Ochoa sobre esta litografía, en la sección «Variedades» del nº 6 de la revista, correspondiente al 8 de febrero de 1835. La estampa de «La puerta del Sol en Toledo» que ofrece *El Artista*, está litografiada por Léon Auguste Asselineau, en el Real Establecimiento Litográfico.[12] Como es sabido, las litografías de *El Artista*, con el papel y la impresión, además de la calidad de los textos, hicieron que el efecto de la revista, al salir a luz, el 4 de enero de 1835, superase las expectativas de los lectores, que ya eran altas desde meses antes, cuando estuvo a punto de salir en julio de 1834. Con el primer ejemplar en la mano, todo el mundo se llevó una sorpresa favorable, haciéndose eco los distintos periódicos de la excelencia de *El Artista*, como señala *La Revista*

10. Zorrilla, de estudiante en Toledo, había dibujado el imponente castillo de San Servando, al igual que los puentes del Tajo (Zorrilla, 1880: I, 20).
11. ¿Quizá por «irradiaba»?
12. En papel blanco avitelado; piedra, lápiz [litográfico], y tinta negra (Vega, 1990: 404). En el Índice de *El Artista* presenta una mínima variante con respecto al texto de la estampa: «La puerta del Sol de Toledo».

Española, el 6 de enero de 1835: «conviene verla para formarse la exacta idea del lujo y buen gusto de su impresión, de la acertada combinación de sus materiales y de la elegancia de sus litografías»[13].

Eugenio de Ochoa contextualiza brevemente la publicación de la litografía de Asselineau, que responde al deseo de los lectores de que *El Artista* facilite imágenes de monumentos españoles. El texto publicado de la nota de Ochoa (I, 6 [8-2-1835], 72), del que se conserva el manuscrito (ACCA 66.092076), que hemos analizado en el estudio de las «Variedades» de los primeros meses de *El Artista* (Autora, 2013: 38), es el siguiente:

> –Accediendo al deseo que nos han manifestado algunas personas de que diéramos entre nuestras estampas, algunas que representaran monumentos nacionales, hemos creído que pocos podían llamar tanto la curiosidad como el *de la Puerta del Sol de Toledo* que damos en este número. Es esta puerta una especie de castillejo ovalado, puesto a la mitad de la subida de Zocodover: el carácter de su arquitectura, como indica la estampa, es del gusto árabe más exquisito. Pocos y no muy bien conservados son los vestigios que nos quedan del tiempo de los moros; pero, semejantes a la puerta del Sol de Toledo, aun se ven esparcidos de trecho en trecho sobre el suelo de nuestra España, algunos airosos monumentos árabes, *últimos centinelas,* como ha dicho un gran poeta, *de un campamento sepultado en eterno sueño.* Tal vez publicaremos dentro de poco algunos detalles curiosos, que se ocupa en ir recogiendo por esos mundos de Dios, uno de nuestros colaboradores, sobre el origen del nombre con que se designa en el día esta antiquísima puerta[14].



Ms. autógrafo de Eugenio de Ochoa (ACCA, 66.092076).

13. También *La Abeja*, el 11 de enero de 1835, destaca la calidad de la revista, señalando, junto a otros extremos, que tanto las láminas como el texto confirman de inmediato «el distinguido concepto de que justamente gozan los jóvenes que redactan dicho papel».
14. Actualizo ortografía y puntuación; la cursiva aparece así en el original.

La nota de Ochoa responde a la comunicación que *El Artista* tiene con sus lectores y la aceptación de sus sugerencias, que concuerdan con su propia concepción del Romanticismo. Ochoa identifica la Puerta del Sol de Toledo en el panorama de monumentos, en este caso, árabes, que se conservan en España, acudiendo a unos versos de Victor Hugo en «La bande noir. Ode troisième» [1823], en que las ruinas de los monumentos de la patria se le ofrecen como «[…] dernières sentinelles/ D´un camp pour jamais endormi» (Hugo, 1828: 145). Al final del texto, Ochoa hace alusión a un aspecto relevante del programa romántico, del que *El Artista* se hace eco en distintas ocasiones: el viaje por España para enviar noticias de las antigüedades dispersas; un proyecto de viajes patrióticos (Bertrand, 2003), que buscan preservar y dar a conocer el patrimonio artístico y literario de edades anteriores (Autora, 2007).

Esta cuestión, que estará presente en otras publicaciones periódicas además de las destinadas exclusivamente a ese fin, como *Recuerdos y bellezas de España*, aparece en *El Artista* en varias ocasiones. Así, en la irónica «Adición a un personaje desconocido», al final del relato «Alberto Regadón», de Pedro de Madrazo, en que el narrador se supone ficcionalmente haciendo uno de estos viajes –debió de ser una premonición de tantos que hizo después el autor, a lo largo de su vida–, y anota: «Viajaba yo por la Andalucía en busca de antigüedades y manuscritos empolvados y carcomidos […].» (I, 17 [26-4-1835], 203).[15] *El Artista*, de gran transcendencia en publicaciones posteriores, también al otro lado del Atlántico (Ayala Aracil, 2013), seguramente influyó, en este aspecto, en una revista con muy pocas posibilidades de llevarlo a cabo: el *Observatorio Pintoresco*, en que los redactores anuncian, entre otras mejoras, la publicación de documentos inéditos y el envío de viajeros de este tipo, cuya actividad describen perfectamente:

> para cumplir mejor su promesa, van a salir dos jóvenes a dibujar los monumentos de nuestras provincias conocidos únicamente de los habitantes que los cercan y de los viajeros admiradores. Estos les proporcionarán otros dibujos más fieles acerca de los conocidos, y recogerán noticias documentadas sobre los usos y costumbres de la edad media, cuyo origen se ignora por no haberse trabajado con constancia en adquirirle (*Observatorio Pintoresco* [I, 6, 7-6-1837, 48).

A pesar de que en *El Artista* no haya quedado rastro del cuento inédito de Zorrilla, «Nuño Gimeno o La puerta del Sol», existe entre este y la nota de

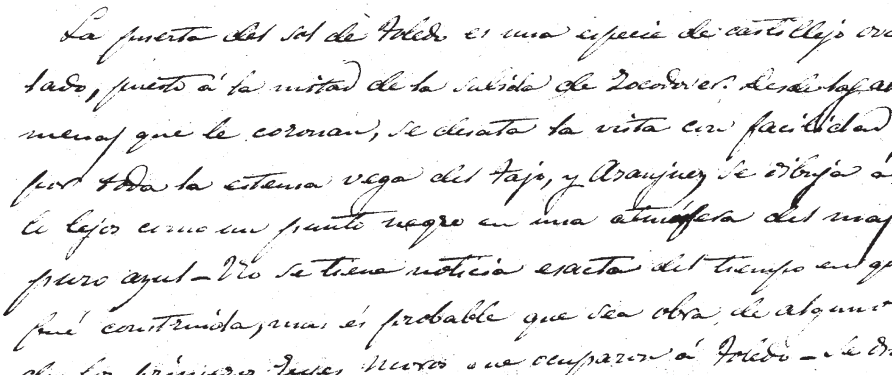
15. Más conocida, la nota de redacción a propósito de la noticia que envía Campo Alange desde Mérida sobre el descubrimiento de un mosaico romano, en que Ochoa no duda en atribuirle esta misión a su viaje –que no lo era, en principio–, en la entradilla al breve artículo titulado en el Índice «Antigüedades de Mérida» (I, 18 [3-5-1835], 215).

Ochoa, una vinculación estrecha, más allá de meras coincidencias debidas al tema de la Puerta del Sol, puesto que hay coincidencias literales, entre la primera frase del cuento de Zorrilla:

> La puerta del Sol de Toledo es una especie de castillejo ovalado, puesto a la mitad de la subida de Zocodover.

Y la segunda frase del texto de Eugenio de Ochoa:

> Es esta puerta una especie de castillejo ovalado, puesto a la mitad de la subida de Zocodover



Ms. autógrafo de José Zorrilla (ACCA, 66.08001).

Esta coincidencia podría interpretarse, aunque es sumamente improbable por distintos motivos, como una dependencia de Ochoa del texto de Zorrilla; pero otras características, en este caso no literales, del texto, llevan a considerar el orden inverso: Zorrilla lee la nota de Ochoa en *El Artista*, escribe su cuento, creando un relato de ficción que, por lo demás, apenas tiene que ver con la nota, y lo hace llegar a los redactores. La coincidencia de la frase literal no aclara la precedencia de los textos pero, sin embargo, pienso que las huellas de la lectura de *El Artista* en el texto de Zorrilla aparecen en el tema de las ruinas y en el del origen del nombre de la puerta. En la paráfrasis que hace Zorrilla, están presentes la idea de la continuidad de la historia a través de los vestigios que permanecen y, de alguna manera, los versos de Hugo que incluye Ochoa, cuando escribe:

> Se diría que esta puerta árabe está destinada para dar un día los detalles de la historia de todos los tiempos, según parece que se empeña en mantenerse indestructible. Rodeada con el manto misterioso de los siglos, se eleva hoy orgullosa en medio de las ruinas de que está cubierta esta antigua población,

> como un anciano guerrero que contempla un campo de batalla en que yacen sus hijos y sus compañeros (ACCA, 66.08001r)

Por otra parte, Zorrilla parece intentar responder, con la supuesta existencia de «el caballero del Sol» en la corte de Alfonso VI, al deseo de Ochoa de conocer el origen del nombre de la Puerta del Sol de Toledo. Quizá este extremo del texto de Zorrilla –y del de Ochoa– responde a una comunicación oral, a través de Pedro de Madrazo, y el misterioso colaborador de la nota de Ochoa sea precisamente Zorrilla, que todavía no ha mandado nada pero que Ochoa lo tiene in mente cuando, al final de su nota, escribe en *El Artista*:

> Tal vez publicaremos dentro de poco algunos detalles curiosos, que se ocupa en ir recogiendo por esos mundos de Dios, uno de nuestros colaboradores, sobre el origen del nombre con que se designa en el día esta antiquísima puerta (I, 6 [8-2-1835], 72).

Los redactores de *El Artista* no llegaron a publicar ningún detalle curioso sobre el origen del nombre de la Puerta, ni el cuento de Zorrilla. Quizá Ochoa pensaba en otro tipo de colaboración, no creativa, en el estilo habitual de los comentarios a litografías de distintos monumentos o de noticias sobre antigüedades que se publican en la revista. Quizá no lo encontraron suficientemente bien escrito e ideado para la revista en que Campo Alange escribía por entonces textos como «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes por los franceses» o «Pamplona y Elizondo". En cualquier caso, no parece que lleguemos a saberlo nunca, salvo que aparezcan nuevos documentos; solamente que Zorrilla escribió «Nuño Gimeno o La puerta del Sol» y que su manuscrito se quedó entonces entre los papeles de José de Negrete relativos a *El Artista*.

Ahora, después de conocer la vida literaria completa de José Zorrilla que entonces empezaba, alcanza toda su importancia el conocimiento de la existencia de su cuento inédito, que contribuye a completar el panorama de Zorrilla juvenil y sus primeras creaciones, así como un dato más de la historia interna de la redacción de *El Artista*.

Bibliografía

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Zorrilla. Su vida y sus obras*. Estudio preliminar, Pedro Ojeda Escudero; Índices, Irene Vallejo González, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2017.

ALONSO SEOANE, María José, «Sobre la traducción castellana del artículo de Lassailly "Ruinas de la abadía de Melrose" en el *Álbum Pintoresco Universal* en su contexto literario», en Francisco Lafarga Maduell (coord.), Pedro Salvador Méndez Robles (coord.), Alfonso Saura Sánchez (coord.), *Literatura de viajes y traducción*, Granada, Comares, 2007, pp. 19-30.

ALONSO SEOANE, María José, «Larra y Campo Alange: relaciones personales y literarias», en *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, Joaquín Álvarez Barrientos, José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.), Alicante, Universidad de Alicante, 2011, pp. 313-320.

ALONSO SEOANE, María José, «La participación del conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835», *Anales de Literatura Española*, nº 25 (2013), pp. 11-43.

AYALA ARACIL, Mª de los Ángeles, «*El Artista* (Madrid, 1835-1836) fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838)», *Anales de Literatura Española*, nº 25 (2013), pp. 89-103.

BERTRAND, Gilles, «Aux sources du voyage romantique: le voyage patriotique dans la France des années 1760-1820», en Alain Guyot et Chantal Massol (eds.), *Voyager en France au temps du Romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*. Grenoble, ELLUG / Université Stendhal, 2003, pp. 35-53.

FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. de P. Mellado, 1846.

HUGO, Victor, *Odes et ballades*, Paris, H. Bossange, 1828, I, *Odes*.

PALENQUE, Marta, «Cartas de José Zorrilla al poeta José Velarde (1881-1891)», *Boletín de la Real Academia Española*, nº 88 (2008), pp. 291-335.

PARIS, Gaston, *Poèmes et Légendes du Moyen-Age*, Paris, Société d´Édition Artistique, 1899.

ROAS, David, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

SANZ SÁNCHEZ, María Esther, *Información y crítica teatral en los diarios madrileños* El Porvenir *(1837) y* El Piloto *(1839-1840)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, URL https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1050993031

SPITZER, Leo, «Notas sobre romances españoles», *Revista de Filología Española*, t. XXII, cuaderno 2º (abril-junio 1935), pp. 153-174.

VEGA, Jesusa, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.

YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, *Zorrilla y Lázaro: el viejo poeta y el editor mecenas (1889-1893)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano / Ollero y Ramos, 2001.

ZORRILLA, José, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C.ª, 1880.

ANEXO

Transcripción del ms. de Zorrilla (ACCA 66.08001-11)[16]

I
Nuño Gimeno
o
La puerta del Sol-

«et je t´arracherai traître
le souffle d´entre les dents.
Victor Hugo.

La puerta del Sol de Toledo es una especie de castillejo ovalado, puesto a la mitad de la subida de Zocodover. Desde las almenas que le coronan, se desata la vista con facilidad por toda la extensa[17] vega del Tajo, y Aranjuez se dibuja a lo lejos como un punto negro en una atmósfera del más puro azul. No se tiene noticia exacta[18] del tiempo en que fue construida, mas es probable que sea obra de alguno de los Primeros Reyes moros que ocuparon a Toledo. Se diría que esta puerta árabe está destinada para dar un día los detalles de la historia de todos los tiempos, según parece que[19] se empeña en mantenerse indestructible. Rodeada con el manto misterioso de los siglos, se eleva hoy orgullosa en medio de las ruinas de que está cubierta esta antigua población, como un anciano guerrero que contempla un campo de batalla en que yacen sus hijos y sus compañeros. ¡Cuántas veces el himno de victoria del atezado Agareno ha resonado a su alrededor mezclado con los cantares de los muertos! Las mejores lanzas de los moros y de los cristianos, se han roto en sus cercanías; ha visto a sus caballeros perder la silla en combates sangrientos y en torneos festivos[20], y ha sentido el aura que la ro —II→ deaba agitada por la enseña de Alfonso el 6º, que tremolaba con brazo robusto un soberbio castellano.*

En una pequeña habitación o, digamos mejor, en el reducido hueco que dejan las gruesas paredes de este torreón, se ve una escena bien distinta a la verdad de la que se contemplaba a su alrededor. Un hombre, medio campestre medio guerrero, de facciones bastas y marcadas, se atusa sonriendo el negro

16. Mantengo los subrayados, el uso de mayúsculas y minúsculas; actualizo la ortografía y puntuación, salvo en los casos en que Zorrilla imita el lenguaje antiguo. Señalo en nota a pie de página los cambios de ortografía, así como las variantes del texto.
17. estensa
18. esacta
19. tach. ileg.
20. festibos

bigote, recostado en una grosera mesa en frente de otro que da a conocer mejor sus derechos al título de Caballero. Una brillante malla de Vizcaya oculta sus bizarras formas, produciendo unos sonidos bien marciales al rozar con la rica y ligera armadura que cubre. Su portador no manifiesta tanta jovialidad como su moreno compañero, antes parece agobiado[21] de una profunda tristeza. Ambos son de edad lozana, y ambos llevan en su rostro las señales de honradez, posibles en unos hombres que vivieron rodeados del estruendo de los combates.
–Y bien, ¿qué hacemos aquí? –preguntaba el caballero–; ¿no haríamos mejor en perseguir nuestra caza que en mortificar estos banquillos en una puerta de Toledo?
–No siempre se coge al ciervo que más se acosa –replicó sosegadamente el de los negros bigotes[22].
–El guardabosque –dijo impaciente el caballero–, no se halla en el caso de su señor; por eso habla de esa manera.
–Dejadme hacer ¡voto a tal…! dejadme hacer –contestó el guardabosque–; nosotros somos esta noche los dueños de este campo, y yo os juro que no será inútil tal posesión. Yo sé

Nota* El caballero del Sol, que le[23] dio nombre, muriendo después[24] en ella.
—III→
más que vos en semejantes aventuras; mirad no olvidéis lo que os diga. Cuando oigáis dos veces el graznido del grajo, montad vuestro arco, que hallaréis blanco a que dirigir la flecha.
–¡Qué dices de grajos ni de diablos, necio! –dijo el caballero que, abismado en ideas más interesantes, no había oído más que las últimas palabras del guarda-bosque.
–Lo que digo, digo –repuso este–, yo he corrido mil veces con don Enrique en sus expediciones, y sé muy bien dónde le hallaré cuando le busque. Sin aguardar respuesta sacó una gran botella de vino añejo de Torquemada y buena porción de carne fiambre cargada de pimienta; púsolo sobre la mesa y, de fuerza o grado, obligó al caballero a ayudarle en la total destrucción de aquel contrario.

21. agoviado
22. vigotes
23. la
24. desp^{s}

–¡Bien! –exclamó[25] el de la malla, como un hombre que acaba de adoptar un proyecto ventajoso–. ¡Bien! Cenemos esta noche y mañana mostraremos que somos hombres.
–Eso sí –dijo el guarda-bosque echando a rodar el[26] vaso de asta[27] de que pensaba servirse–; por tal me tengo, y por capaz de habérmelas con todos los caballeros que tiene nuestro rey encerrados en Granada con Boabdil el Chico. Y tomando las flechas y el arco de su amo, las puso a su lado con las suyas.

Desde este momento la conversación fue más animada, hablaron de cuantas materias pudieron ocurrírseles, y menudearon los brindis hasta que el cerebro del guarda dio aviso de que existía un líquido que podía avivarle demasiado. Mientras este disparataba solemnemente, llamando a voces —IV→ a personas que él se imaginaba, y mataba y deshacía a su talante o, más bien, al del vino de Torquemada, su señor, como hombre que estaba demás, se puso a cantar esta antigua cantilena, acompañándose con el ruido que producía dejando caer a compás su cuchillo sobre el plato que tenía delante.

Caballero castellano,
el de la cruz encarnada,
que a fuer de lanza y espada
vos arrebaté la mano
De mi dama,
A saber que a voluntade,
de la zambra en los clamores,
fablades nuevos amores,
ques[28] tamaña necedade,
a mi dama;
Maguer fuereis mi Señor
el fijo del gran Fernando,
non atañe al vueso mando
ñublar el cendrado honor
De mi dama:
Ca non fuéramos iguales
entre el ruido de las copas,
si a las imperiales ropas
cobijasen los rivales
de mi dama.
E vos juro por mi fe,
que si tuerto[29] me fincó.
sabré desfacerlo yo,
yo que los secretos sé
de mi dama.
E non folguéis con la idea
de haber muerte con honor,
quen el álamo mayor
vos enforcaré a que os vea
la mi dama.

25. esclamó
26. tach. ileg.
27. hasta
28. tach. «muy»
29. tach. que [añadido encima:] me.

Aquí llegaba de su canto el bizarro caballero; el que estaba encargado de aquella puerta del Sol, anunció que un trovador[30] le pedía la entrada, y aunque le fue respondido que era ya tarde para abrir las puertas, el guarda-bosque exclamó[31] dando a su voz[32] una extraordinaria extensión[33] gutural:
–¡Que suba! ¡Que suba! ¡Cuerpo de mi padre! ¡Pues hay[34] que no viene gente… un trovador! ¡Estamos hospedados en este salón tan magnífico y no habíamos de tener un trovador!!... —V→
Un joven afeminado, cargado con un laúd, le interrumpió, saludándole cortésmente, y haciendo girar en el aire la ondulante pluma del sombrerillo que le cubría. Después de haber humedecido la garganta con los restos de la botella que el del bosque casi desocupó, el caballero invitó al recién venido a que les cantase alguna historieta que les entretuviera hasta más entrada la noche; a lo que le contestó el trovador:
–Escuchadme, pues; cantaros he una trova[35] cuya acción presencié yo mismo no ha muchos días, cerca de aquí. Es el robo de Leonor.
–¿Qué roban ahí, qué roban? –preguntó Tadeo, que tal era el nombre del guarda-bosque.
–Una dama, buen amigo –respondió el joven.
–Ea, pues, empezad, que escuchamos –añadió Tadeo.
Tomando el joven su laúd y, haciendo con sus dedos delicados algunos floreos por diversos tonos, cantó así, variando a cada número de su composición la expresión[36] de la música, que resonó cada vez más patética:

I

Espesos álamos cubren
las orillas de un estanque,
haciendo un bosque sombrío,
que es pavor atravesalle;
por él cabalga de fiesta,
bien avanzada la tarde,
el galán Nuño Gimeno
de San Martín el Alcaide.

30. trobador. En adelante, no anoto más este cambio, que se repite cada vez, para no multiplicar las citas.
31. esclamó
32. boz
33. estensión
34. ay
35. troba
36. espresion

—VI→
Va su hermana Leonor
ligera por alcanzalle,
que no hay quien no sea ligero
que por este bosque pase.
Mas antes que atrás le pongan,
ocho traidores les salen,
que son ocho contra Nuño,
y temen que no le basten.

II

A un fresno robusto atado,
que muerde de angustia lleno,
han dejado
vencedores
los traidores
a Gimeno–
La su daga toledana
¿qué pudo? ¿qué su valor?
Si su hermana,
la más bella,
va a la huella
de un raptor?
Y sin ella ¿qué es la vida
del mancebo generoso?
¿qué atrevida
la pujanza
con que lanza
vigoroso
al membrudo caballero
en la arena ensangrentada?
Ronco y fiero,
su gemido,
se ha perdido
en la[37] enramada.

37. tach. enramada [repetido, en limpio: enramada]

—VII→

Y es el grito de despecho
que da ultrajado el honor,
que en tal pecho,
no es ajeno[38],
¿Qué es Gimeno
sin Leonor?

III

Un montero de Fernando
le ha cortado los cordeles,
y en su derredor Gimeno
furioso, los ojos tiende.
Y, recogiendo su daga,
que en tierra a sus pies la tiene,
sigue a su libertador
que hacia Toledo se vuelve.
Puso la diestra en el pecho,
que es el pecho de un valiente,
y dijo aquestas palabras,
que con el aura se pierden:
«Yo te juro por la huesa,
traidor, que tú no mereces,
que ha de arrancarte Gimeno
esa vida que le debes».

El rostro del caballero expresó durante la canción una cólera bien marcada; dos veces puso su diestra en el pomo de la daga que traía a la cintura y, cuando la voz del cantor expiró,[39] estaba de pie a su lado en actitud de montar una flecha.
–La fortuna es, dijo el guarda-bosque con la mayor calma, que Leonor no sufrirá mucho tiempo el encierro en que la deposite su nuevo dueño.
—VIII→
–Me parece –contestó el trovador–, que la botella de tinto ha podido más que la fortaleza de vuestro cráneo.
–Pues yo os juro –replicó Tadeo, con viveza algo mezclada de ira–, que antes que pasen muchas horas veréis a don Enrique muy cerca de vos.

38. ageno
39. espiró

–Muy[40] admirado quedó el joven oyendo a Tadeo nombrar a don Enrique, cuando él creía ser a la sazón en Toledo el único depositario del secreto de su trova.[41]
Tadeo, a quien esta sola[42] vez venció el orgullo de mostrarse en este asunto más enterado que el cantor, añadió:
–Don Enrique es un tunante; y esto que ahora digo, lo mantendré yo con él mismo; a quien he servido mucho tiempo, y sirvo, por causas que a nadie importa saber.
–Yo creo todo eso, dijo el trovador algo tímido, señor mío.
–Que lo creáis o no lo creáis, esto será así, y don Enrique pasará muy presto por la puerta del Sol; y, tanto valdría afirmar que no le veríamos, como decir de un perro perdiguero, sano y robusto, que no vio la liebre que corrió a tres pasos de sus dos narices.
–Yo no disputaré con vos –añadió el joven trovador en el tono más humilde por las cualidades de don Enrique; pero él me ha dado asilo muchas veces en su castillo de San Servando y le estoy muy agradecido.
–Su castillo de San Servando es el asilo de todos los vagabundos –dijo Tadeo; y el trovador le hizo una profunda cortesía por no atreverse a más sin duda.

El caballero, a quien el canto de este joven puso en un —IX→ estado que más[43] pudiera juzgarse de un loco que de un hombre cuerdo, por entusiasta que fuese de la música marcial, permaneció inmóvil sin hacer caso de la conversación de sus dos compañeros. Su cabeza estuvo[44] fija sobre la diestra, cuyo codo apoyaba en la mesilla donde habían cenado, y sus dedos estaban ocultos entre la[45] espesa cabellera, negra como una noche de tempestad.
Así se pasaron en silencio algunos minutos, durante los cuales, la mano del trovador corrió varias veces de alto a bajo el cordaje de su laúd, produciendo sonidos inconexos[46], y parecía que estaba esperando la ocasión de abandonar una compañía que no le era muy grata. El guarda-bosque tuvo[47] algunos momentos la vista fija sobre él y, levantándose de su asiento, como maquinalmente, se puso de pechos en una estrecha ventanilla que daba a la vega. Pero ¡cuál fue la sorpresa del trovador cuando Tadeo, dejando aquella posición,

40. Mui
41. troba
42. tach. le
43. tach. ileg.
44. estubo
45. tach. negra [encima: espesa]
46. inconesos
47. tubo

tomó el gorro de cuero que usaba, empuñó su arco y sus flechas, y reconoció su puñal, demostrando con eficacia que quería tenerlo corriente!
–Ahora os convenceréis –dijo[48] a este–, de mi conocimiento con don Enrique.
El graznido de un grajo se repitió al pie del torreón árabe que formaba la estancia en que se hallaban.
–Todavía veréis y oiréis más –añadió Tadeo; y, llevando a la boca el índex de su derecha, produjo un eco seme —X→ jante al que se oyó afuera, haciendo estremecer al caballero y al cantor. Mas la sorpresa del primero se cambió pronto en un sentimiento muy distinto. En tanto que Tadeo bajaba rápidamente la escalera que conducía al rastrillo y el trovador le seguía, desapareciendo después lleno de miedo por las inmediaciones de Zocodover, el caballero subió al torreón y se colocó entre dos almenas.

A menos de treinta pasos de la puerta del Sol, se ve otro postigo a que se sube por una pequeña cuesta, que da una vuelta sobre sí misma, y termina en una[49] especie de terradillo. Un caballero estaba aquí de pie, envuelto en un albornoz blanco, iluminándole la luna con el vivo resplandor que radía[50] en una hermosa noche de verano. Era este don Enrique, que volvía de alguna expedición[51]; porque este impío, valido de la ocasión que le daban las guerras de don Fernando con los moros de Granada, ejercía en aquellos contornos toda la tiranía del poder feudal. Era dueño del castillo de San Servando, y tenía ganados con el oro a los que custodiaban las puertas que le era preciso pasar para llegar a su fortaleza a deshora. Una dama guardada por dos guerreros de ceño sombrío y feroz, se veía inmoble a la sombra de un edificio cercano, cubierta[52] con un velo que casi llegaba a tocar la tierra. Don Enrique volvió a imitar el graznido del grajo, que —XI→ sonó esta vez para él como el canto del Fénix, semejante a un himno mortuorio.

El caballero, espectador silencioso, al parecer, desde el torreón, de aquella escena, tomó en ella una parte muy activa: su rostro manifestó las señales más decididas del deseo de la venganza, y una sonrisa amarga se paseó un momento por sus labios. Montó en seguida su arco, levantole lentamente a la longitud del brazo izquierdo, y cuando tuvo[53] su flecha enfrente del blanco que se había propuesto, tendió la cabeza sobre el arma matadora, diciendo con tono de satisfacción:

48. tach. al trobador [arriba: a este].
49. tach. pequeña
50. [sic]
51. espedicion
52. tach ileg arriba: con
53. tubo

–Esto es hecho: ¡tú cenarás hoy con el diablo…!
El rastrillo se alzó, y Tadeo se adelantó hacia don Enrique en actitud amenazadora, cuando una línea blanca se trazó en el aire, partiendo de entre las almenas, y el Señor de San Servando cayó del terrado donde se hallaba, deshaciéndose la cabeza contra las piedras.
–Siento haber llegado tarde –exclamó[54] Tadeo soltando una flecha contra los dos acompañantes de don Enrique, que corrían precipitadamente hacia la vega.

Un gemido mujeril se percibió enfrente de la puerta del Sol y, un momento después, estrechaba en sus brazos la trémula Leonor a su valiente hermano Nuño Gimeno, contento de haber aniquilado por sí mismo la existencia de un traidor y de un impío.

José Zorrilla Moral

54. esclamó

Fecha de recepción: 17-9-2018
Fecha de aceptación: 22-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.02

Puede citar este artículo como:
AMORES, Montserrat, «El cuento como señuelo: la firma de Francisco de Paula Mellado en el *Museo de las familias*», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 33-48.

EL CUENTO COMO SEÑUELO: LA FIRMA DE FRANCISCO DE PAULA MELLADO EN EL *MUSEO DE LAS FAMILIAS*

MONTSERRAT AMORES
Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen

El artículo analiza las narraciones firmadas con diferentes rúbricas por Francisco de Paula Mellado en el *Museo de las Familias* (1843-1870), con el propósito de recabar suscriptores para sus publicaciones. La autora analiza los diferentes recursos utilizados por el editor, entre los que se encuentran las adaptaciones de textos franceses con referencias explícitas a la revista, la vinculación de narraciones publicadas en el *Museo* con otras obras del catálogo de Mellado o la relación de acontecimientos presentados como verídicos en los que el narrador se ve involucrado.

Palabras clave: Francisco de Paula Mellado, Cuento, Siglo XIX, Traducción.

Abstract

The paper analyzes the short stories signed with different rubrics by Francisco de Paula Mellado in *Museo de las Familias* 1843-1870), with the purpose of gathering subscribers for their publications. It shows different resources used by the editor, among which are the adaptations of French texts with explicit references to the magazine, the linking of short stories published in *Museo* with other works edited by Mellado or the events presented as actual facts in which the narrator is involved.

Keywords: Francisco de Paula Mellado, Short story, XIX centuryth, Translation.

De entre los editores del segundo tercio del siglo XIX, destaca por su excepcionalidad la figura de Francisco de Paula Mellado. Esa condición, señalada por todos los estudiosos que se han aproximado a su figura[1], no obedece ni al cuantioso volumen de libros salidos de su imprenta[2], ni al hecho de que confluya en su personalidad la triple responsabilidad de librero, impresor y editor, pues estas ocupaciones no se encontraban durante estos años delimitadas. En esa etapa de «reordenación del mundo del libro» (Martínez Martín, 2001: 37), Mellado se significa por su capacidad para integrar sus empresas dedicadas a la edición en un entramado financiero con una altura de miras hasta entonces no ensayada en España[3], así como por su perspicacia para promocionar sus producciones editoriales con el propósito de aumentar las ventas[4]. Todas estas circunstancias que concurren en Francisco de Paula Mellado, inusuales en un contexto poco proclive a la emergencia de grandes operaciones y de propietarios emprendedores, han suscitado que un especialista como Jesús A. Martínez Martín aplique al autor de la famosa *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca* (1845) «la idea del *editor imposible*» (2001: 71).

1. De Artigas Sanz, 1966; López Zazo, 2010; Pérez Valle, 2015. De reciente aparición es la magnífica y cabal monografía sobre Mellado de Jesús A. Martínez Martín, *Los negocios* y las letras. *El editor Francisco de Paula Mellado (1807-1876)* (2018), que llega a mis manos después de escrito este trabajo y que citaré junto a las anteriores contribuciones del mismo autor, que fueron la fuente primera de mi investigación. Asimismo, también actualizo las páginas de la reciente edición de una parte de la excelente tesis doctoral de Raquel Pérez Valle sobre el *Museo de las Familias* (2018), defendida en diciembre de 2015.
2. Como señala López Zazo, los «datos confirman que en los años 40 [su] establecimiento ya era uno de los principales de Madrid. En 1846, salieron de aquél 155.000 volúmenes, mientras que en 1847 se imprimieron 218.903 volúmenes, habiéndose vendido o suscrito 182.723, de ellos 45.312 sólo en Madrid, y 137.411 para provincias y ultramar» (2010: 59).
3. Desde la década de los cuarenta, Mellado se embarca en una serie de sociedades circunscritas en un principio al mundo de la impresión y del libro que poco a poco se amplía a la inversión en bienes inmuebles, después a la minería y posteriormente a negocios de carácter mercantil. Esta trayectoria cristaliza con la creación en 1864 del Banco Industrial y Mercantil, de forma que sus empresas informativas se incorporan a un amplio entramado financiero (Martínez Martín, 1991: 28-44; Rueda Laffond, 2003, 118-129; Martínez Martín, 2009: 77-78; López Zazo, 2010: 41-56; Martínez Martín, 2018: 107-148, 307-343 y 429-444).
4. Al sistema de la entrega llevada por repartidores a casa y a la búsqueda de suscriptores también en sus casas, esta última, según Ferrer del Río, iniciativa ideada por el mismo Mellado, se suman el gabinete literario (Pérez Valle, 2015; Martínez Martín, 2018: 94-100), la publicación de catálogos o boletines de anuncios, que también se publicaban en los libros editados en la misma empresa, el regalo y las rifas de volúmenes a los suscriptores de revistas, las rebajas en las cuotas de aquellos que se suscribiesen a sus colecciones y los periódicos y almanaques creados expresamente como regalo, estrategias que han estudiado López Zazo (2010: 62-102) y Martínez Martín (2018: 76-88).

Conviene también llamar la atención sobre su capacidad para mantener en el mercado durante veinticinco años un magacín enciclopédico como el *Museo de las Familias* (1843-1870), publicación «pobre e insípida», «miscelánea de lecturas no tan agradables e instructivas como prometía su subtítulo» (Seoane, 1983: 190), que no ofrece en sus páginas información de actualidad gráfica a la manera de las ilustraciones que se editan en España a partir de 1848; una revista que publica más textos literarios de asunto antiguo que contemporáneo y que desde el punto de vista gráfico resulta extranjerizante (Alonso, 1996: 31-32). Sin embargo, algo debe explicar que, en ese extenso periodo de transición y renovación de las revistas ilustradas y habida cuenta de la competencia en el sector con publicaciones como el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) o *El Museo Universal* (1857-1869), el *Museo de las Familias* permanezca incólume en el mercado español durante un periodo tan prolongado, convirtiéndose en «documento testimonial» de su tiempo (Peñas Ruiz, 2011: 291). Deberá considerarse el «nada exigente público de la época» al que se refiere Gómez Aparicio en su breve aproximación a la revista (1967: 477-479): lectores de la burguesía media isabelina, no excesivamente instruidos, que buscaban en las páginas del *Museo* esa pátina de saber imprescindible para socializar. También se acertará al subrayar la habilidad de su fundador que, ejerciendo las labores de un editor en sentido moderno, se preocupa por idear estrategias con el fin de mantener o aumentar el número de suscriptores.[5]

En su afán por estimular a los lectores, se dedica en los años de la primera serie del *Museo* (1843-1854), en los que ejerce de director y editor de la revista, a crear cierta complicidad dirigiéndose a los consumidores/clientes mediante notas «A los suscriptores», «Avisos» e «Introducciones» para comunicarles sus ventajas como abonados, como era común en la época,[6] y no tiene reparos en

5. «Primero fue autor, luego editor de periódicos, después impresor y, finalmente, distribuidor con su Gabinete Literario y red de corresponsales, para desembocar en editor completo. [...]No solo producía y vendía, sino que inventó los procedimientos para propagar y distribuir propios de las economías modernas. Tuvo sagacidad para inventar o perfeccionar métodos de venta. Tejió y relacionó una red de ofertas, con premios, obsequios, sorteos, ventajas condicionadas, precios según formas de suscripción y con continuas innovaciones para hacer inevitable la compra. Una combinatoria de posibilidades entre muchos productos impresos, libros, colecciones y periódicos» (Martínez Martín, 2018:151). Para la publicidad de sus obras en el *Museo de las Familias*, véanse Martínez Martín (2018: 216-218) y Pérez Valle (2015: 368-381), que subraya «la magnífica capacidad empática de Francisco de Paula Mellado para lograr descifrar los gustos del público. Como autor nos traslada el interés por las adaptaciones "al gusto español" de libros ingleses y galos y como editor hace partícipes a sus lectores de aquellas novelas, manuales y enciclopedias que más puedan llegar a interesarles» (Pérez Valle, 2015: 325).
6. Durante la primera serie (1843-1854), la presencia de Mellado como director y editor es constante, a excepción de los años 1853 y 1854. Mediante «Notas» y «Avisos» a los

firmar cuentos y narraciones mediante los que crear cierta camaradería y hasta familiaridad con los lectores. En todas estas narraciones se aprecia claramente el uso de la ficción con fines mercantiles, objeto de estudio de este trabajo. El análisis de estos textos pretende poner de manifiesto diferentes estrategias utilizadas por el editor en los cuentos que él firma, con el propósito de captar suscriptores.

No obstante, el corpus debe ser estudiado teniendo en cuenta una taxonomía sustentada por la originalidad de los textos. En unos casos, Mellado firma traducciones o adaptaciones de otros autores, costumbre habitual en la época (Pegenaute, 2004: 356). Así ocurre con la titulada «El arte de hacer fortuna». En otros, la aplicación del criterio de originalidad es igualmente dudosa, pues Mellado utiliza como base un texto extranjero para adaptarlo al público español y añadir una breve nota introductoria o un colofón que redunda en sus propósitos comerciales, como se verá en «Los doce emisarios del marqués de Banda-Roja», «Memorias de un maestro de escuela» e «Historia de Mauricio». Finalmente, el *Museo* publica textos firmados por el editor que pudieran haber sido escritos por el mismo Mellado, como ocurre con «Otra Julieta y otro Romeo», «La sonámbula» y «La defensa de Zaragoza».

***

Como señalaba, «El arte de hacer fortuna», que publicó el *Museo* en la sección de «Estudios morales» en el número de enero de 1846, es una adaptación firmada por *F. de P. M.* que procede de «Sans-feu-ni-lieu», cuento de Pitre Chevalier que abre el número de octubre de 1845 de *Musée des Familles* (1845: 3-4). En el texto francés el protagonista es un rico banquero parisino que cuenta su vida a los invitados a su boda, entre los que se encuentran cincuenta deshollinadores a los que viste para la ocasión y ofrece una moneda. El recién casado recuerda cómo pasó de ser un niño saboyardo que había sobrevivido gracias a su trabajo como deshollinador a convertirse en un hombre rico, gracias a su perseverancia y economía. El cuento francés se acompaña de una ilustración firmada por Charlet, portada del número, que representa una escena del protagonista con su mascota, un cernícalo, vehículo de la providencia, que le ofrece comida cuando está a punto de morir de hambre y de frío. En la adaptación firmada por Mellado el banquero es asturiano, la escena

suscriptores insiste en los rasgos definitorios de la revista, señala las mejoras en sus contenidos y anuncia los beneficios para los abonados (Amores, 2016: 57-71). Pérez Valle opina que «este método para comunicarse con el lector dejó de ser productivo ya que sus objetivos se suplantaban y resultaban redundantes respecto a los prospectos, los Álbumes o los *Almanaques* que se ofrecían con la revista» (2015: 355).

pseudo-fantástica protagonizada por el cernícalo se suprime (también la ilustración) y se sustituye por varios episodios que se apoyan en dos ilustraciones sin firma, una de las cuales muestra a Sinrecursos rehuyendo convertirse en un ladrón. La adaptación exalta la «*honradez, perseverancia* y *economía*» como claves de su éxito (*M.*: 1846: 7). Se trata, pues, de un relato altamente moralizante que, curiosamente, se publica por las mismas fechas en el *Semanario Pintoresco Español*, en el número 4 del 25 de enero de 1846, con el título «Sin casa ni hogar» y sin firma.[7]

Más interesantes resultan los textos traducidos o adaptados a los que el editor añade introducciones o colofones para su publicación en la revista española, consiguiendo de este modo que se inserten en el contexto de la publicación. Ocurre con las dos narraciones que abren y cierran el volumen de 1850: la «Introducción» que lleva por título «Los doce emisarios del marqués de Banda-Roja», que se publica sin firma en el primer número del año; y el texto que cierra el volumen, titulado «Memorias de un maestro de escuela», rubricado por el «*Director y editor propietario. Francisco de P. Mellado*». El argumento del primer relato es el más apropiado, como señala la nota anexa, para mostrar de qué forma el *Museo* puede ofrecer a los lectores todos los conocimientos y todo el entretenimiento necesarios para cubrir sus necesidades. Del mismo modo que el marqués protagonista de la narración sustituye su viaje alrededor del mundo por doce emisarios que lo hacen en su lugar y cada uno de ellos dedicará un mes para contarle sus experiencias, así los doce números del *Museo de Familias* cubrirán las necesidades de los lectores en cuanto a conocimientos y entretenimiento (s.f., 1850: 2-5). De manera muy semejante se cierra el número del año 1850 con la adaptación, como señala Raquel Pérez Valle (2015: 194-196), del artículo publicado en el *Musée des Familles*, titulado «La science en famille, Mémoires d'un maître d'école» (Gaspard, 1849-1850a: 275-276) en el que se «españolizan» los nombres de los protagonistas. En esta ocasión, la estrategia ideada por Mellado es la de dividir la traducción del

7. Véase http://gicesxix.uab.es/showCuentoT.php?idCuento=475). En su juventud Mellado había traducido y adaptado textos franceses (véanse, López Zazo, 2010: 22-233 y Martínez Martín, 2018: 20-42).
El índice el volumen de 1844 atribuye el relato «Una moneda de cuatro duros», firmada en la revista por *M**** a Francisco de Paula Mellado, razón por la cual planteé la posibilidad de que pudieran atribuirse también al director del *Museo* los relatos con esta firma (Amores, 2016: 67). A pesar de que algunos de los cuentos concurren en características semejantes, podría tratarse simplemente de un error. Por otra parte, *M**** parece firmar básicamente adaptaciones de textos franceses. Así, «La moneda de cuatro duros» (*M****, 1844: 182-188) es adaptación libre de «L'écu de cent sous» de Eugène Guinot y «Treinta leguas en posta» (*M****, 1843: 67-74) es adaptación de *Tete-à-tete, ou Trente Lieues en Poste* de Scribe.

artículo y anunciar la publicación del resto de las *Memorias* en los números del *Museo* del año siguiente (Mellado, 1850b: 290)[8]. De esta forma Mellado se apropia, como era común entonces, de textos ajenos incluyéndolos de tal forma que acaban formando parte del campo literario de la revista (Amores, 2016: 65-66).

Un procedimiento más complejo lleva a cabo el editor en relación con la narración titulada «Historia de Mauricio», pues en esta ocasión la ficción servirá para enlazar hábilmente dos publicaciones del empresario: los *Recuerdos de un viaje por España* y el *Museo de las Familias*. La primera puede considerarse la obra más polémica publicada por Mellado, el origen de una lacerante controversia iniciada por Fernández de los Ríos en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* en la que, bajo la firma de *El fiel de fechos de Pampaneira* acusa a Mellado de plagiar parte de *L'Espagne pittoresque, artistique et monumental* (1848), de V. de Féreal y M. de Cuendias.[9]

8. El resto del artículo, publicado en una sola entrega en junio de 1850 en el *Musée* (Gaspard, 1849-1850b), aparece en el número de noviembre de 1851 en el *Museo*, recordando a los suscriptores la entrega anterior y dotando de cierta veracidad a la situación, pues se advierte que los documentos de Juan Bautista Gasparon «llegaron a nuestro poder sin más contratiempo que algunas manchas de agua, efecto del excesivo abandono con que se hacen en España los transportes por todas las vías conocidas, inclusa la del correo». Se reproduce a continuación la «Historia del pararrayos» y se advierte de que, a pesar de ser interesantes, todos los textos no podrán tener cabida en el *Museo* (s.f., 1851: 262). La revista española no traduce ninguna otra entrega de las «Memorias», aun cuando se publica otro artículo en la revista francesa (Gaspard, 1849-1850c).
9. Las dos primeras partes de los *Recuerdos de un viaje por España* se repartieron a los suscriptores del *Museo* en 1848, las dos siguientes en 1850 y las dos últimas en 1851 (Pérez Valle, 2015: 373). Como señala López Zazo (2010: 26), en los *Recuerdos* no aparece Mellado como autor del texto y este había comprado los derechos de edición del volumen (2010: 26-27; véase también Pérez Valle, 2015: 483-494). Por su parte, Martínez Martín defiende "la paternidad intelectual de la elaboración de esta obra" (2018: 181; véanse también 220-222). Fernández de los Ríos señala el plagio de varios pasajes e insiste en la reproducción de los grabados. Duda de si Mellado y el autor son la misma persona, pregunta si el autor es el conde de Fabraquer, «que tiene la debilidad de identificarse con las obras ajenas hasta tal punto que las hace suyas y con su nombre las publica», y, finalmente, señala a Mellado como el autor: «Pero no, amigo mío, la obra está zurcida por usted [...] me parece que descubro en el habla, en el estilo, en las descripciones al erudito y fecundo autor de la España Geográfica» (*El fiel de fechos de Pampaneira*, 1849: 379 y 391). Debió de resultar mucho más hiriente a Mellado que lo incluyese en el colectivo de los periodistas nocivos para la nación («¿Quién tan pesada carga se echará sobre sus hombros en los tiempos que corremos, cuando la cínica ignorancia de los periodistas zurcidores ha envilecido el oficio?») y que lo denostase como editor acusándole de «haber contribuido a tergiversar nuestra fecundísima revolución literaria; usted es un obstáculo para su consolidación y debe ser denunciado como tal» (1849: 380).

Aunque «Historia de Mauricio» no lleva rúbrica, su referente es, sin duda, Mellado como editor, como adaptador, o, en expresión de *El fiel de fechos de Pampaneira*, como «periodista zurcidor». Se inicia con la siguiente nota:

> Al final de los RECUERDOS DE UN VIAJE POR ESPAÑA, prometí referir en el MUSEO la historia de mi amigo Mauricio, interesante por más de un concepto; voy a cumplir esta palabra, advirtiendo que *la historia es verdadera*; solo el nombre de los personajes, su profesión y el lugar de la escena es lo que varía, y esto por razones de delicadeza que no necesito decir. *Mauricio no es un ente ideal*, vive, ocupa un lugar distinguido en la sociedad elegante de la corte, y no me perdonaría ciertamente que al trazar sus aventuras lo designara con su propio nombre. Hechas estas salvedades doy principio a mi relato (s.f., 1852: 2; el subrayado es mío).

Mauricio es el compañero del narrador de los *Recuerdos de un viaje*, personaje inexistente en *L'Espagne pittoresque*. Con él se encuentra el segundo cuando está realizando los preparativos y lo convence para que se una a su iniciativa. A lo largo del recorrido el lector conoce algunos rasgos del carácter de Mauricio y también asiste a alguna de sus aventuras. Es un joven de alma poética, «entusiasta y romancesco» (*Mellado*, 1851: IV, 32) al que le gustan los cuentos y las leyendas que refieren los habitantes de las diferentes ciudades y pueblos por los que viajan. En las primeras páginas explica la historia de su primera y malograda novia, Paulina (*Mellado*, 1849: I, 9) y se descubre como un seductor. Así, en Valencia, el narrador explica que dejó como veinte conquistas. Allí conoce a Marieta, una joven de origen desconocido que había sido entregada al nacer a una mujer que acababa de perder a su hijo con unas monedas de oro y un papel rasgado por la mitad con la orden de que entregara la niña solo a aquel que le mostrase la otra mitad del papel. Al cumplir los diez años un hombre empieza a pagar mensualmente una pensión a la madre adoptiva, al parecer, proveniente de un «marqués residente en un país extraño» (*Mellado*, 1850a: IV, 112). Al partir de Valencia, Mauricio se lleva copia del papel y se convierte en valedor de Marieta. A los elementos folletinescos de la historia (112-113) se suma un cambio en el carácter del joven, tal y como refiere el narrador en la quinta parte de los *Recuerdos*, pues Mauricio se ha tornado «triste y taciturno a ratos» y hace cuantas diligencias están en su poder para averiguar la verdadera identidad de la muchacha (*Mellado*, 1851: V, 143-144). Finalmente, al concluir los *Recuerdos*, el narrador refiere muy brevemente que Mauricio

> se ha casado con Marieta, aquella niña adolescente que hallamos en Valencia, y cuya familia misteriosa logró al fin descubrir por una rara casualidad; pero como ni este incidente ni la historia de Mauricio, que es por cierto bien original o interesante y yo no he referido todavía, pertenecen ya a los RECUERDOS DE UN VIAJE, suponiendo sin embargo que han de leerla con gusto los que por espacio

> de tres años han tenido la paciencia seguirnos [*sic*] en nuestra peregrinación, me propongo contársela en los primeros números del MUSEO el año próximo venidero, a cuyo fin les invito a que se provean de los medios de leerla sin pedir el periódico prestado (1851: VI, 140).

El narrador deja, pues, un cabo suelto al finalizar la publicación de los *Recuerdos*, utiliza el recurso de ofrecer al lector una curiosa noticia, con el propósito de animarle para que siga comprando y leyendo la historia, esta vez en el *Museo de las Familias*. Por otra parte, los lectores de la revista deberán leer los *Recuerdos* para comprender en su magnitud la verdadera historia del compañero de viajes del narrador y de su novia. El Establecimiento Tipográfico de Mellado se retroalimenta, incrementando o manteniendo el número de suscriptores.

Efectivamente, como había prometido el editor, «Historia de Mauricio» se publica en cuatro entregas en los meses de enero a abril de 1852 (s.f., 1852) y es mayoritariamente la narración de la infancia del personaje. Se inicia en el momento en que el muchacho, huérfano de madre e hijo de un arquitecto, se queda en su pueblo a cargo de una prima de su padre, don Prudencio, mientras éste viaja a un lugar que se divisa desde su aldea, un «monte blanco» al que debe ir para trabajar. Pocos días después de su partida, la prima de don Prudencio muere y el muchacho es acogido por un vecino que lo maltrata a él y a su fiel perro, Cascabel. Mauricio decide entonces abandonar su aldea e ir en busca de su progenitor junto a Cascabel. La extensa narración que le sigue es una serie concatenada de aventuras por las que pasan el muchacho y su perro antes del reencuentro con su padre.

Pues bien, salvo el último capítulo del que me ocuparé enseguida, «Historia de Mauricio» es una adaptación bastante fiel al original de «Les aventures du petit Maurice» que se había publicado en dos extensas entregas en los números de julio y agosto de 1851 en el *Musee des Familles* (Porchat, 1850-1851). La narración se encuentra en la sección de «Contes en famille» y la precede una nota en la que se advierte de que, para no perder el interés del lector, el cuento se publicará en solo dos entregas y que se trata de una lectura dirigida particularmente a los jóvenes lectores escrita por «la plume touchante et naive» del autor de *Trois mois sous la niege* y de un relato publicado también en las páginas del *Musée*, de J. Jacques Porchat. Muy posiblemente, cuando Mellado prometía a los lectores de los *Recuerdos* la narración de la vida de Mauricio, ya conocía el texto del *Musée des Familles*. El traductor solo ha trasladado la región de la Savoya a Asturias, como había hecho Mellado al adaptar «Sans-feu-ni-lieu», aunque de forma un poco tosca se mantiene el Mont Blanc como monte blanco. El padre de Maurice, en el texto francés Denis Gerbin, es Prudencio Salazar, el

perro Dragon se convierte en Cascabel y se cambian o adaptan los nombres del resto de personajes. La adaptación española omite, no obstante, dos capítulos del texto francés, los titulados «Le messager de village» y «Nouvelles aventures» que no entorpecen la lectura del texto español ni omiten información imprescindible, pues se trata de episodios independientes.[10]

Sin embargo, el final del texto español modifica levemente el francés para poder enlazar con los acontecimientos desarrollados en *Recuerdos*. Así, si en el sumario final, la novelita de Porchat explica que Maurice se convierte en arquitecto y diseña los planos de una casa para el matrimonio que le brindó más ayuda durante sus aventuras, mientras su padre trabajaba a sus órdenes, el adaptador español acaba drásticamente con ese final feliz, pues cuenta cómo Mauricio traza los planos de la casa de los Varaniega, pero no la concluye, pues el matrimonio muere de una fiebre maligna y don Prudencio dos semanas después. Cascabel ya había muerto, así que Mauricio decide establecerse entonces en Madrid «en casa de la tía Gertrudis de quien hicimos mérito en el capítulo primero de la primera parte de los *Recuerdos de un viaje*» (s.f., 1852: 85). De esta brusca forma el adaptador pasa de manera inconsecuente de un narrador en tercera persona que juzga continuamente las acciones del protagonista y del resto de los personajes, como ocurre en «Les aventures du petite Maurice», a la voz narrativa de los *Recuerdos*. Este final adaptado de la novelita infantil sirve de enlace para la adición de una «Conclusión», ajena completamente al texto de Porchat y escrita enteramente para los lectores del *Museo* y de los *Recuerdos*.

En consecuencia, Mauricio es más un «ente ideal» que un amigo del editor «que ocupa un lugar distinguido en la sociedad de la corte» a juzgar por su «historia», que se construye mediante la traducción-adaptación de una narración infantil altamente moralizante y que nada tiene que ver con el final folletinesco que el autor de los *Recuerdos* ha ideado para el Mauricio español en la «Conclusión» que se añade a la adaptación de la novela de Porchat. En ella se refiere que el narrador y Mauricio se encuentran en el Teatro Real con Antonio, al que había conocido el lector en el capítulo III de los *Recuerdos*, como se indica en nota al pie, en donde les había referido la curiosa historia de su matrimonio.[11] El marido estafado les invita entonces a almorzar, antes de partir para

10. La narración se acompaña de diez ilustraciones de Eugène Forest (E. Forest) y una de Rose. Todas ellas representan algunas de las escenas protagonizadas por Maurice y Dragon junto a algunos de los personajes con los que se encuentra. Todas estas ilustraciones se reproducen en la adaptación del *Museo* dispuestas de manera semejante en la página y en algunas se ha raspado el nombre del dibujante y grabador.
11. Durante su estancia en Aranda de Duero, el narrador se encuentra con uno de sus amigos, quien hace de cicerone de ellos y les lleva a Coruña del Conde para almorzar en casa de su amigo Antonio. Este les cuenta su extraña historia: hacía diez años habían

Aranda, para que puedan conocer a su hija María. El narrador y Mauricio se quedan extrañados pues, conocedores de la historia de Antonio, no entienden que tenga una hija. Al llegar a su casa, Antonio lee a los invitados la carta de su mujer escrita poco antes de morir en la que explica que había sido engañada por un joven al que se entregó, llevada por una pasión incontrolable, pero cuando el joven no quiso casarse con ella, su padre la obligó a hacerlo para poner un nombre a la niña. La moribunda pide a su marido que se haga cargo de su hija, María, pues no tiene a quién encomendar su educación y cuidado. Antonio, pues, se hace cargo de la muchacha y viajará al día siguiente a Aranda para buscar la renta que el abuelo de María les ha dejado. Los recursos folletinescos no acaban aquí, puesto que, como se había anunciado al final de los *Recuerdos*, todavía es preciso explicar la boda de Mauricio con Marieta, y es que al llegar la «hija» de Antonio a la casa, los presentes y el lector descubren que María es Marieta, la joven de oscuro pasado de la que se había enamorado Mauricio a su paso por Valencia, y la mujer que la cuidaba es Marta. Finalmente, los dos papeles separados, el que guarda Marieta y el que tiene Antonio se unen para indicar que María es la hija de la marquesa de Dourval. Como en un folletín al uso, la historia de Mauricio acaba con la boda de Mauricio y Marieta y de Antonio y Marta. Todo en poco más de veinte líneas (s.f., 1852: 86).

Como señalaba, para la completa comprensión del caso es preciso volver a los *Recuerdos* o leerlos por primera vez con el fin de rellenar las elipsis creadas conscientemente. Lástima que el «periodista zurcidor» cayese en alguna inconsecuencia, pues no recuerda que el Mauricio de los *Recuerdos* tenía una hermana a la que había visitado a su paso por Medina del Campo, inexistente en la «Historia de Mauricio». El quehacer del autor se supedita al del editor, entregado a las estrategias comerciales.

Si en la «Historia de Mauricio» el narrador se involucra en la acción que se convierte en una anécdota o sucedido, aunque de una forma tosca y rudimentaria, en otros relatos se afina un poco más en el uso de este procedimiento narrativo, recurso, como es sabido, muy utilizado por los escritores costumbristas. «Otra Julieta y otro Romeo» apareció en el número de abril de 1845 en la sección de «Estudios recreativos» con la firma de *F. de P. Mellado*. El narrador se identifica de nuevo claramente con un redactor de la revista, que

llegado a Coruña un padre y su hija, de familia principal, aunque un tanto misteriosos pues no salían nunca de la casa. Tras estar allí unos días, el padre propone a Antonio que se case con su hija. Antonio accede, aunque no llega a consumarse la unión, puesto que tras la ceremonia cae en estado de sopor y cuando despierta el padre y su mujer se han ido sin dejar rastro. El misterio de Antonio está todavía por resolver y queda abierto en los *Recuerdos* (*Mellado*, 1849: I, 20-25).

se encuentra de vacaciones en San Sebastián. Se hace referencia a la costumbre de los madrileños de salir de su ciudad durante el verano a causa del calor para trasladarse al norte y el narrador se permite entonces introducir una digresión para describir de forma general la ciudad, igual que lo hacían las guías de viajeros, como la que tres años antes había publicado el mismo Mellado. A continuación, se refiere la anécdota: el narrador se ha quedado sin lectura y para entretenerse le pide a su casera, Ignacia, que le cuente una leyenda o un cuento. Esta le dice que solo sabe contar una «historia» «de amores». Cuando Ignacia empieza su relación refiriendo el enfrentamiento en San Sebastián de dos familias ilustres, enseguida el narrador cambia sus nombres vascongados (*Mendiarguiyá* y *Selayaylluná*) por Montescos y Capuletos y al instante, al descubrir que la pareja de enamorados son el hijo y la hija de las familias enemistadas, interrumpe de nuevo para advertir: «¡Lo dicho! [...] una Julieta y un Romeo! Y yo buscando hace ocho días asunto para un artículo de esta ciudad que he prometido escribir para el MUSEO a las señoras de B*** con la condición de que ha de ser muy romántico!» (Mellado, 1845b: 99). A continuación, se refiere la historia, ambientada en la guerra carlista. El padre de la muchacha la promete con un inglés y el Romeo vasco la rapta, la lleva a Fuenterrabía y se hace carlista. Poco después muere el padre de la muchacha, pierde las posesiones durante el ataque a Hernani y se da por muerto al marido de Julieta, de manera que esta piensa en el suicidio, a lo que interrumpe de nuevo el narrador refiriéndose otra vez a la necesidad de «sacar partido de la historia para el artículo que había prometido a las señoras de B***» (100). Finalmente, la pareja consigue reunirse para vivir felizmente y, como era de esperar, Ignacia no ha hecho más que explicar la historia de su matrimonio: «Vaya usted a escribir artículos románticos en una ciudad clásica» (1845b: 100).

En este caso, el narrador, identificado con Mellado, ofrece una historia de amor verídica, no verosímil, alejándose de los estereotipos románticos que se identifican en este caso con la historia de Romeo y Julieta, pero teniéndoles como referentes, pues busca una historia «romántica». El narrador insiste en la heroicidad de los hombres «verdaderos». La historia de «Otra Julieta y otro Romeo» es, pues, más interesante, ya que se trata de un sucedido que se da por histórico y se reproduce «conservando solo la fidelidad y exactitud del relato» (99).

El editor utiliza una técnica narrativa muy semejante en «La sonámbula», de la que me ocupé en otro lugar (Amores, 2016: 62-63; véase también Pérez Valle, 2015: 380-381). En este relato, que sirve de introducción al número de 1845 y firma *F. de P. Mellado*, el narrador se aloja en la mejor posada de la ciudad de Málaga, a la que ha ido por negocios y en la que se entretiene

tomando «apuntes para la *Guía del viajero*, según tengo costumbre hacer en todos los pueblos que por primera vez visito» (Mellado, 1845a: 2).[12] En «La sonámbula», sin embargo, su presencia es primordial, pues interviene en la acción. La narración en primera persona, la contemporaneidad, la «veracidad» con la que se presenta el caso, el hecho de que sea el editor y director de la revista el que traslade a los lectores el relato o, como en «La sonámbula», un testigo que se involucra en la acción son rasgos comunes de ambas narraciones. Ambas comparten con la «Historia de Mauricio» el propósito de presentar al lector fragmentos de vida de hombres y mujeres reales; también el hecho de que, en mayor o menor medida, el *Museo de las Familias* se convierte en parte sustancial de la narración.

El último relato del que voy a ocuparme presenta mucho más interés, aunque a juzgar por su textura y, a pesar de estar firmado por *Francisco de Paula Mellado*, podría ser una adaptación. Se trata de «La defensa de Zaragoza» y es el primer cuento firmado por Mellado que se publica en la revista, concretamente, en el número de febrero de 1844. Puede considerarse un breve episodio nacional, cuyo telón de fondo es la guerra de la Independencia[13], dividido en cinco capítulos más una coda contextualizada en el presente. Esta estructura se sustenta, por una parte, sobre la elipsis y la alternancia en los capítulos dedicados a la ficción; por otra, en la contextualización histórico-geográfica. En él, la joven española Rita de Vargas salva la vida de un soldado francés herido de muerte, Sourville, gracias a la ayuda del aragonés Antonio, que, por haber dado la palabra a la joven de ayudarla, no sigue a los soldados españoles en la defensa de la ciudad para acompañar al cirujano que ha de salvar la vida del soldado francés. Seis meses después los franceses se presentan de nuevo en la ciudad y están a punto de ultrajar el honor de Rita, pero es salvada gracias a Antonio y al oficial francés.

Como en «Otra Julieta y otro Romeo», aunque de una forma mucho más detallada, la ficción se enmarca en un contexto histórico muy concreto. Se inicia la noche el 15 de junio de 1808 en la que los zaragozanos se defienden ante los franceses conducidos por Lefebvre con un breve diálogo que crea expectación, en el que Antonio se niega a acompañar a su padre en la defensa de la ciudad. Un breve sumario de carácter histórico pone en antecedentes al lector e introduce a los personajes reales (Palafox y Lorenzo Calvo de Rozas), aunque ninguno formará parte de la acción. Asimismo, se ofrecen datos sobre la defensa de Zaragoza del 1 de julio, la heroicidad de Agustina Zaragoza y la

12. Precede a la narración la portada de la «Vista de la catedral de Málaga desde el muelle».
13. Va acompañado de un grabado sin firma, portada del número, de la «Vista de la torre nueva en Zaragoza», que había servido de puesto de vigilancia durante el asedio francés.

retirada del ejército francés en el tercer capítulo, el sitio del 20 de diciembre y el episodio del 20 de febrero de 1808 en el que la soldadesca intenta violar a Rita. Además, en el tercer capítulo se incluye una descripción física de la ciudad, semejante a la de San Sebastián del cuento anterior.

Interesa en este caso llamar la atención sobre la personalidad de Rita, hija de un caballero aragonés que había sido cónsul en Francia y que decide salvar la vida al joven francés. Rita había sido educada en Francia, lo cual explica, según el narrador, el carácter dulce y apasionado, y la coquetería de la joven que, tras la muerte de su padre, se traslada a la casa de su tío en Zaragoza donde vive bajo la reclusión a la que la tiene sometida su tío (Mellado, 1844: 28). Este rasgo de la joven es compartido por la protagonista de «La sonámbula», cuya educación francesa es vista por el padre, junto con «las peores lecturas», como «el origen de todos sus males» que la habían inclinado a concebir «un amor insensato por un joven con quien no podía casarse» (Mellado, 1845a: 2). Lo que ofrece el narrador-editor Mellado de «La sonámbula» a la joven para mejorar su trastorno es justamente una buena novela española, la de Muñoz Maldonado que publicará próximamente el *Museo*. Se trata del mismo énfasis que pondrá el editor en la «Introducción» del año 47, cuando se reproduzca un diálogo entre el *Museo* y una madre preocupada por la educación de su hija y por la lectura de novelas, todas dignas de ser admitidas «sin recelo en *el seno de las familias*» (Mellado, 1847: 2), con lo que quedan prohibidas las novelas de Sue o de Sand (Amores, 2016: 64-65; Pérez Valle, 2015: 358-359).

Asimismo, y como ocurre en «Otra Julieta y otro Romeo», en la «Historia de Mauricio» y también en «La sonámbula», «La defensa de Zaragoza» se convierte en un relato que presenta acciones «verídicas» protagonizadas por personajes «verdaderos». Como en los casos mencionados, el procedimiento que utiliza el autor para conseguir el efecto es el de convertir el narrador en testigo, más o menos directo, de los acontecimientos. En este caso, a la historia contextualizada en la guerra de la Independencia se añade un breve colofón en el que el narrador comunica a los lectores que tres años antes de escribir el relato había asistido en Burdeos a la boda de la hija de un americano con un muchacho que resultó ser el hijo de Sourville y de Rita de Vargas.

El interés de estos relatos estriba en el hecho de que se ofrecen como sucedidos, actuales o relativamente actuales, en los que el narrador, que se identifica con Mellado, se ve involucrado. El director y editor del *Museo de las Familias* sustituye lo «verosímil» por lo «verdadero» en unos años en los que los escritores reclaman la presencia de la «verdad» en la prosa novelesca; un periodo en el que, en palabras de Mercedes Comellas, «se genera un "pacto de verdad", un marco de recepción basado en la autenticidad y la veracidad

que tendrá beneficio moral para el lector» (2014: 112). Claro que ese «pacto de verdad», que se identifica con una verdad fenoménica y que se desprende de la obra como «verdad artística», poco tiene que ver con lo que encuentran los lectores en los relatos firmados por Mellado. Si se esperaba que la ficción no contara «lo realmente sucedido, sino lo que sin haber ocurrido nunca era real en el corazón del hombre, y aunque no tuviera verdad física, sí la poseía metafísica» (Comellas, 2014: 113), el director del *Museo* utiliza un atajo, una interpretación superficial del fenómeno que tiene como resultado, entre otros, que la lectura desde el punto de vista de lo moral sea simple e insustancial. No obstante, cumple perfectamente sus intereses, pues convierte a los lectores de la revista en confidentes, en partícipes de sus experiencias. El cultivo de la ficción por parte de este «*editor imposible*» en el *Museo de las Familias* proporciona a los abonados la tranquilidad de saber que dejan a los miembros de su familia en buenas manos, acomodados en un amplio y mullido entramado de revistas y publicaciones en las que se encuentran una serie de narraciones que sirven de señuelo para conseguir suscriptores.

Bibliografía citada

ALONSO, Cecilio, «Antecedentes de las *Ilustraciones*», en VV.AA., *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones 1850-1930*, Coloquio Internacional Montpellier, IRIS, Université Paul Valéry, 1996, pp. 13-41.

AMORES, Montserrat, «*Museo de las Familias* (1843-1870). Veincinco años de magacín enciclopédico», en Rebeca Martín y Joaquim Parellada (eds.), *Una horma para el cuento. Del relato legendario e histórico al cuento moderno en la prensa española*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2016, pp. 51-82.

COMELLAS, Mercedes, «La novela *interesante* o la *verdad* de las novelas entre romanticismo y realismo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XC (2014), pp. 97-148.

DE ARTIGAS SANZ, María del Carmen, «La obra de Francisco de P. Mellado. Fecundo y ejemplar impresor en el Romanticismo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73 (1996), pp. 5-26.

El fiel de fechos de Pampaneira, «Epístolas en contestación al prospecto de los Recuerdos de un viaje en España, que publica el señor don Francisco de Paula Mellado», *Semanario Pintoresco Español*, nº 48-50 (diciembre de 1849), pp. 379-381, 390-391, 397-399.

GASPARD, maître d'école, J.-B., «La science en famille. Mémoires d'un maître d'école», *Musée des Familles*, VII (1849-1850a), pp. 275-278.

GASPARD, maître d'école, J.-B., «La science en famille. Mémoires d'un maître d'école. Le paratonnerre», *Musée des Familles*, VII (1849-1850b), pp. 276-278.

GASPARD, maître d'école, J.-B., «La science en famille. Mémoires d'un maître d'école. Histoire du l'arèrostat», *Musée des Familles*, VII (1849-1850c), pp. 357-360.

GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español. Vol. 1. Desde la* Gaceta de Madrid *(1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

LÓPEZ ZAZO, Ruth, *La actividad editorial de Francisco de Paula Mellado*. Trabajo de investigación, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

*M****, «Estudios recreativos. Treinta leguas en posta», *Museo de las Familias*, I, (1843), pp. 67-74.

*M****, «La moneda de cuatro duros», *Museo de las Familias*, II (1844), pp. 182-188.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1991.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid Marcial Pons, 2001.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., *Los negocios* y las letras. *El editor Francisco de Paula Mellado (1807-1876)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

M., F. de P., «Estudios morales. El arte de hacer fortuna», *Museo de las Familias*, IV (1846), pp. 5-8.

MELLADO, Francisco de Paula, «Estudios históricos. La defensa de Zaragoza», *Museo de las Familias*, II (1844), pp. 26-29.

MELLADO, F. de P., «La sonámbula», *Museo de las Familias*, III (1845a), pp. 2-3.

MELLADO, F. de P., «Estudios recreativos. Otra Julieta y otro Romeo», *Museo de las Familias*, III (1845b), pp. 97-100.

MELLADO, F. de P., «Introducción», *Museo de las Familias*, V (1847), pp. 1-2.

MELLADO, Francisco de P., *Recuerdos de un viaje por España, I*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1849.

MELLADO, Francisco de P., *Recuerdos de un viaje por España, II*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1850a.

MELLADO, Francisco de P., «La ciencia en familia. Memorias de un maestro de escuela», *Museo de las Familias*, VIII (1850b), pp. 289-290.

MELLADO, Francisco de P., *Recuerdos de un viaje por España, III*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1851.

PEGENAUTE, Luis, «La época romántica», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, 2004, pp. 321-396.

PEÑAS RUIZ, Ana, «Una revista romántica: *El Museo de las Familias* (1843-1870)», *Crítica Hispánica*, XXXIII, 1-2 (2011), pp. 291-302.

PÉREZ VALLE, Raquel, *Literatura y periodismo en el siglo XIX: el «Museo de las Familias» (1843-1870)*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2015.

PÉREZ VALLE, Raquel, *Literatura y periodismo en el siglo XIX: el «Museo de las Familias» (1843-1870)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2018.

PITRE-CHEVALIER, «Sans-feu-ni-lieu», *Musée des Familles*, XIII (1845), pp. 3-4.

PORCHAT, J. Jacques, «Les aventures du petit Maurice», *Musée des Familles*, VIII (1850-1851), pp. 291-303 y 338-352.

RUEDA LAFFOND, José Carlos, *La comunicación financiera en Madrid, 1856-1914*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1983.

S.F., «Los doce emisarios del marqués de Banda-roja», *Museo de las Familias*, VIII (1850), pp. 2-5.

S.F., «La ciencia en familia. Memorias de un maestro de escuela», *Museo de las Familias*, IX (1851), pp. 262-264.

S.F., «Historia de Mauricio», *Museo de las Familias*, X (1852), pp. 2-8, 33-40, 57-64, 81-86.

Fecha de recepción: 23-10-2018
Fecha de aceptación: 23-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.03

Puede citar este artículo como:
Cantos Casenave, Marieta, «La labor de Ángel Fernández de los Ríos en pro del género cuentístico a través de sus periódicos y de su *Tesoro de cuentos* (1864). Una aproximación», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 49-82.

LA LABOR DE ÁNGEL FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS EN PRO DEL GÉNERO CUENTÍSTICO A TRAVÉS DE SUS PERIÓDICOS Y DE SU *TESORO DE CUENTOS* (1864). UNA APROXIMACIÓN

Marieta Cantos Casenave
Universidad de Cádiz[1]

Resumen

El propósito de este trabajo es realizar un primer acercamiento al estudio de la labor de Ángel Fernández de los Ríos en favor del cuento popular y literario, primero a través de las revistas pintorescas e ilustradas en las que colaboró y dirigió y luego a través de su *Tesoro de cuentos* (1864), con la idea de examinar su interés por este género narrativo, la finalidad con que se escribió este volumen, el contexto en que se publicó y su novedad.

Palabras clave: Ángel Fernández de los Ríos, cuento, Tesoro de cuentos, periodismo y literatura, siglo XIX, Hans Christian Andersen.

Abstrac

The purpose of this work is to make a first approach to the study of the work of Ángel Fernández de los Ríos in favour of the popular tale and the short story, first through the picturesque and illustrated magazines in which he collaborated and directed and then through his Treasury of Stories (1864), with the idea of examining his interest in this narrative genre, the purpose for which this play was written, the context in which it was published and its novelty.

Keywords: Ángel Fernández de los Ríos, tale, Tesoro de cuentos, journalism and literature, nineteenth-century, Hans Christian Andersen.

1. Este trabajo se enmarca en el Proyecto «Leer y escribir la nación: mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)» (FFI2017-82177-P), financiado por AEI/FEDER, UE.

El proyecto nacional de un escritor y periodista implicado. Trayectoria vital de un hombre comprometido

Como señaló Ossorio y Bernard, la figura de Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880) «es de las que crecen y se agigantan con la marcha del tiempo» (1903, 134). No obstante, quizás por lo prolífico de su trayectoria, y a pesar de los notables esfuerzos de Bonet Correa (1975) y Cecilio Alonso (1996 y 2002), aún quedan muchas zonas en penumbra, algunas de ellas enturbiadas por una escritura militante que tradicionalmente ha sido desdeñada, caso de Blanco García que la tildaba de «caricaturas con andrajos» muy en consonancia con el pensamiento de las élites y los afectos al poder establecido (Alonso, 2002, 144).

Fernández de los Ríos nació en el seno de una familia liberal. No en vano, su padre, el juez ante quien Juan Vanhalen quiso acreditar su compromiso con el liberalismo (Cantos Casenave, 2019)[2], fue perseguido por los Apostólicos tras el Trienio (Bonet Correa, 1975, 9-10). Así que, desde joven, Ángel se comprometió con este ideario y formó parte de la logia masónica «Doce Hombres de Corazón», de la calle Jacometrezzo, a la que también pertenecía su amigo Calvo Asensio (Bonet Correa, 1975, 10). Junto a este se iniciará, poco después, como periodista en *El Espectador*.

Sin dejar de sentirse miembro de la fraternidad universal, sus colaboraciones con el inspirado editor Ignacio Boix (Peñas Ruiz, 2018) lo ponen en camino de continuar el proyecto nacionalizador de su admirado Mesonero Romanos en el *Semanario Pintoresco Español* (Rubio Cremades, 1995), al poner las empresas periodísticas al servicio de una cultura nacional propia, aunque no de espaldas a la universal (Riego 2001). No podía estarlo desde el momento en que el periodista había establecido contacto con la realidad europea. Había visitado y descrito París en los dos volúmenes del *Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental de Madrid a París* (1845), publicados por la imprenta y librería de Ignacio Boix, con dibujos y grabados xilográficos que, además de venderse en Madrid y otras librerías de provincias, se hallaba en todas las «administraciones de diligencias de la carrera tanto españolas como francesas y en las capitales de provincia en casa de los corresponsales del editor». Algunos años después, en 1848, «Fernández de los Ríos emprende viaje a París con una misión política para Mendizábal» (Bonet Correa, 1975, 11) y en 1849 funda una de sus empresas punteras, *La Ilustración*, asociado con el impresor Alhambra (Alonso,

2. Al mismo tiempo que justificaba su trayectoria militar y su implicación en las distintas intentonas revolucionaria previas al levantamiento de Riego, trataba de desmontar las razones que habían llevado a algunos compatriotas a acusarlo de haber delatado a sus compañeros cuando estuvo preso por la Inquisición, primero en Murcia y luego en Madrid (Cantos Casenave, 2019).

2002, 149), donde se propone asomar al lector a la actualidad universal. En enero de 1850 participa como editor en *El Agricultor Español*[3] y, casi al mismo tiempo, se embarca en una nueva aventura, la fundación de *Las Novedades,* con la que pretendía renovar el panorama periodístico informativo, para dar prioridad a las noticias frente a los artículos de opinión.[4]

En diciembre de 1856 enviudó de su mujer, después de perder a su hija, lo que le llevó a vender en 1857 *Las Novedades* a Nemesio Fernández Cuesta, y retirarse a San Vicente de Toranzo. A su regreso a Madrid, se acercó a las filas del krausismo, y poco después entró a colaborar en *La Iberia*[5] (1860-63), de su amigo Pedro Calvo, periódico que abandonó cuando, a la muerte de este, lo sustituyó Sagasta y cambió de rumbo la política antidinástica del periódico.

En esas fechas, se dedicó a cultivar la biografía con los estudios sobre Olózaga y Muñoz Torrero (1863 y 1864), para luego volver a dirigir una nueva empresa periodística, *La Soberanía Nacional* (1864-66). El periódico se centra ahora en la realidad española, al advertir que la falta de opinión en España impedía alcanzar la democracia. Desaparecida esta cabecera tras el levantamiento del Cuartel de San Gil, pues la Guardia Civil ocupó la imprenta (Picón, 1880, 426), Fernández de los Ríos no dudó en afrontar seguidamente un nuevo reto periodístico: *Los Sucesos* (1866-1868)[6] que, a pesar de su éxito —logró

3. Se trata de un periódico escrito por El conde de Rault y de Ramsault, y A. Fernández de los Ríos, publicado en Madrid desde el 1 de enero de 1850 al 31 de diciembre de 1851. Aunque más adelante me referiré a él brevemente, apenas incluye relatos sino en forma de anécdotas.
4. Como señala Valeriano Bozal (1979, 97), *Las Novedades* empezó a publicarse en diciembre de 1850 y constituyó una tendencia que pretendía dar primacía al hecho informativo frente a la opinión, aunque la parte no informativa sigue teniendo, en la práctica, un peso relevante. «La sátira se mueve en un marco y con unos enfoques tradiciones, y de ella se encargan también autores tradicionales: Modesto Lafuente, Juan Martínez de Villergas, etc., recogiendo también caricaturas al modo usual».
   En esta publicación se incluyeron novelas a modo de folletín, algunas de ellas traducidas, como *La cabaña del Tío Tom*, pero apenas se incluyeron cuentos.
5. *La Iberia* regalaría a sus suscriptores el *Almanaque político y literario de La Iberia*, donde junto a artículos de historia, política o geografía contaba con colaboraciones literarias de Carolina Coronado, Bretón de los Herreros, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Fernández y González, Ventura Ruiz Aguilera, entre otros. *Cf.*, a modo de ejemplo, las anunciadas en *La Iberia* de 8 de abril de 1862.
6. *Los Sucesos*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1866. Más tarde, en 1867, llegaría a tener su propia imprenta en el Establecimiento Tipográfico Los Sucesos, a cargo de Ramón Berenguillo, que figura también en ocasiones como editor responsable. La colección parcial que se encuentra en el Archivo Narciso Escovar de Málaga se inicia el 11 de septiembre de 1867.
   Aunque haré alguna mención, excluyo este periódico de mi estudio porque en él solía incluirse una novela en su segunda página y el relato breve suele quedar reducido a unas

7.000 suscriptores—, hubo de abandonar por verse amenazado por un Consejo de Guerra y la pena de muerte. A Fernández de los Ríos no le quedó otra opción que marchar al exilio con rumbo a París (Alonso, 2002, 140).[7]

Tras el éxito de la Revolución del 68, Fernández de los Ríos decidió regresar a Madrid. No obstante, en enero de 1869 aceptó el encargo de viajar a Lisboa para ofrecer la corona a Don Fernando de Coburgo, decisión que no debe extrañar en un escritor que, como Valera y otros, había sido convencido defensor del ideal iberista —que aspiraba a la reunión de España y Portugal—, apoyada desde las páginas del periódico de su amigo Pedro Calvo, *La Iberia*. El fracaso de esta iniciativa le hizo regresar a España en 1872 y, tras el incierto éxito de la experiencia amadeísta, puso sus ilusiones en la República como posibilidad de llevar a cabo una necesaria regeneración, aunque pronto se distanció de sus correligionarios del Partido Radical, encabezado por Ruiz Zorrilla.

Su compromiso ideológico y político le llevó a conocer por segunda vez el exilio en 1876. Cuando hacía poco que había empezado a colaborar en *El Imparcial*, fue detenido y hubo de salir de España con 52 años, para establecerse en París. Tal vez por este motivo, además de recurrir al seudónimo *Fulano*, decidió servirse de las firmas *Un viajero español* y *Antonio Pérez* (Ossorio y Bernard 1903, 134), personaje este último que habría de morir en el exilio francés. Como si la elección de ese seudónimo fuera fruto de un presentimiento, Fernández de los Ríos hubo de abandonar su patria esta vez por un periodo más largo que llegaría hasta su muerte en 1880.

Durante este segundo exilio, además de publicar nuevamente en París el volumen *Mi misión en Portugal* (1877), envió desde el país vecino artículos a *La Época*, que firmó con el seudónimo de *Fulano*. En *El Solfeo* colaboraría durante los últimos años de su exilio parisino y en *La América. Crónica Hispano-Americana*, dirigida por Eduardo Asquerino, comenzó a colaborar en el tomo XX (1879) y, desde marzo a mayo de 1880 —enfermó el 30 de mayo—, publicó colaboraciones quincenales en *La Ilustración Española y Americana*.

Fernández de los Ríos regresaría a España ya cadáver, en un vagón que lo condujo desde la estación de Orleans a la del Norte en Madrid, como narra la

cuantas anécdotas, cuentecillos jocosos o chistes, en su mayor parte sin firma, al estilo de los que ya había incluido en *El Agricultor español*.

7. Durante este primer exilio parisino en 1867-68 (Alonso, 2002, 148 y n.), publicó las *Poesías* de Güell y Renté, que se reeditaron en 1884, en París, Librería de P. Bregi. Llevaba un sentido prólogo donde explicaba su amistad con el autor a raíz de la participación del cubano como diputado y luego en las barricadas en Valladolid, al frente de una revolución ciudadana a favor de la libertad, con el consiguiente exilio que marcó el tono melancólico de sus poesías frente al optimismo e ilusión religiosa de los poemas de su juventud.

crónica que Jacinto Octavio Picón redactó en París, para *La Ilustración española y Americana* (30 de junio de 1880), e ilustró gráficamente su amigo Pellicer.

Un planteamiento nacionalizador

Al menos desde enero de 1847, Fernández de los Ríos reflexiona sobre la dificultad de los escritores para dar a conocer sus creaciones originales. No tanto, tal vez, en el campo de la poesía, pues fácilmente podrían leerse en una tertulia más o menos amistosa o en una reunión más institucional como las mantenidas en academias, ateneos y liceos, tampoco en el ámbito dramatúrgico, pues los cada vez más numerosos teatros estaban deseosos de llenar sus carteleras. El mayor obstáculo lo encontraban los narradores que ambicionaban publicar una novela original. Una nota inserta en el momento de ver la luz en el *Semanario Pintoresco Español* de 1847 *La casa de Pero-Hernández. Leyenda histórica*, de Miguel Agustín Príncipe —autor del que Fernández de los Ríos publicaría otros relatos en empresas periodísticas posteriores como *La Ilustración*— advertía algunas de esas dificultades:

> Esta leyenda comenzó a insertarse dos veces en dos distintos periódicos, uno político y otro literario, y una vez y otra vez fue preciso suspenderla, dejando colgada la lectura de tan maravillosa historia, por haber cesado a los pocos días las publicaciones en que salía a luz. Disgustado el autor con estos percances, había determinado olvidarla para siempre, y esto con tanto más motivo cuanto menos fácil le es anudar con el acierto debido el hilo de sus ideas interrumpido por largo espacio de tiempo, no acordándose ya a estas horas ni del plan que tenía trazado, ni del fin u objeto predominante a que dirigía sus miras al dar principio a su narración; pero el DIRECTOR LITERARIO de EL SEMANARIO PINTORESCO se ha empeñado con tanta eficacia en reclamarla para sus columnas, que ha sido necesario complacerle y tomar de nuevo la pluma, no solo porque así lo exigía la debida correspondencia a tanta amabilidad, sino porque no existiendo el peligro de que EL SEMANARIO concluya antes que la Leyenda en cuestión, ha desaparecido el motivo que se oponía principalmente a la tercera reaparición de LA CASA DE PERO-HERNANDEZ (*Semanario Pintoresco Español* 1847, 3 enero).[8]

Meses después, cuando la obra fue publicada en la madrileña imprenta de Baltasar González, Fernández de los Ríos iniciaba su prólogo con la siguiente reflexión:

8. Como recoge Simón Díaz (1946), la obra se publicó en sucesivas entregas del II tomo correspondiente al año 1847. *Cf.*, *La casa de Pero-Hernández. Leyenda española*, 84-85, 91-92, 125-27, 143-44, 149-51, 167-68, 198-200, 205-8, 213-14, 223-24, 230-33, 247-48, 261-63, 269-71, 277-80, 293-96, 417-69. No obstante, la primera página que se indica se corresponde con el capítulo II. El primero se publicó en las páginas 70-71, ilustrado con un grabado de Castelló.

> Adviertese en nuestra literatura contemporánea un vacío deplorable, los traductores con sus versiones del francés han monopolizado los folletines y las publicaciones recreativas. ¿Por qué yace desatendida y desdeñada la novela en la patria de Quevedo y de Cervantes? (Fernández de los Ríos, 1848, VII)

Luego, se interrogaba sobre algunas de las posibles causas esgrimidas por sus contemporáneos:

> ¿Será que la índole del ingenio español no se acomode fácilmente a las condiciones de este género de escritos? ¿Nos faltan por ventura ya en el estado presente de nuestra sociedad, ya en nuestra historia, ya finalmente en nuestras creencias los elementos necesarios para la obra del novelista?

A todo ello se respondía negativamente y entonces volvía a plantearse: ¿Por qué pues no se escriben novelas en España? Y aventuraba las siguientes hipótesis, particularmente acerca del vacío en este campo narrativo:

> Es ciertamente muy notable, que cuando las letras parecen salir de su postración en nuestro país, remontándose un tanto, la novela yace abandonada y sin que apenas de año en año den a luz nuestras prensas, una que otra original, cuyo nombre haya llegado a sobrevivir al primer mes de su publicación.
>
> Mientras la novela ha contado para su elevación en los tiempos modernos, en Inglaterra con Walter Scot, en los Estados Unidos con Cooper, en Alemania con Yfland, en Italia con Manzoni, en Francia con Dumas y Sué, en España no existe un solo autor que haya aspirado al título de novelista. Sin contar los muchos escritores de merecida reputación con que nos gloriamos, no pasa mes sin que en los periódicos o en el teatro se presenten otros nuevos, con trabajos por más de un concepto notables; a pesar de esto, raro es el que elige el género novelesco para darse a conocer; de aquí que al paso que contamos con un rico y variado teatro moderno, que puede competir con el de cualquiera otro país, no tenemos una colección de novelas originales, y es bien corto el número de las que merecen ser leídas.

Como había señalado en la advertencia que explicaba la interrupción de la publicación de la leyenda en el *Semanario*, cuando Fernández de los Ríos decidió publicar la novela, y «su autor empezó a insertarla pensaba no excediera de ocho capítulos, posteriormente ha visto que el cuadro necesitaba mayores dimensiones, y van publicados diez», sin que tuviera visos de terminarla pronto, así que los editores decidieron suspender otra novela, de la que solo habían publicado dos capítulos y publicar todos los restantes de *La casa de Pero-Hernández* de una vez.[9]

9. En la última entrega, como había advertido el editor (p. 408), se publican de forma continuada desde la conclusión del capítulo X al XXIV, a los que se añade una nota del autor, ofreciendo una segunda parte, si los lectores del *Semanario* y de la *Semana Pintoresca*, donde también se publicaba, «crean que merece la pena de promover una suscrición para

Así pues, a pesar de su proyecto de apoyar la literatura narrativa española, las dificultades para llevarlo a cabo no eran pocas. En esa misma advertencia indicaría «prometemos […] no dar cabida en adelante en el SEMANARIO ninguna que exceda de cinco capítulos». Así quedaría también explicado por qué abundarán las novelas compendiadas o «en miniatura», y los cuentos, que por su mayor brevedad no dificultaban tanto el proceso de publicación en las páginas de un periódico.

Como explicaría años más tarde, su proyecto nacionalizador trataba pues de dotar a la cultura española de un prestigio que le permitiera estar a la altura, al menos de otras europeas, alejándola de toda adulación patriotera, de la que sólo se habían obtenido «tristes resultados» (*Guía de la Exposición Universal de 1879*, p. 280, citado en Alonso, 2002, 154).

A ello contribuyó en su labor como editor, pero también como autor y periodista, que fue muy amplia y diversa. Si nos limitamos tan solo a esta última, según la necrológica de Jacinto Octavio Picón, firmada en París a 26 de junio, sus colaboraciones periodísticas fueron muy numerosas:

> Desde aquel año [1866] hasta el de 1879 ha colaborado en *El Museo Universal, La América,* la *Revista Hispano-Americana, El Imparcial, El Universal, La Independencia española, La Tertulia, La República Democrática, El Progreso, Los Anales de la Construcción y de la Industria, La Gaceta Rural, La Crónica Ilustrada, La República,* de Madrid; *La Crónica,* de New-York; *El Debate,* de Barcelona; *El Fígaro, El Gaulois y La République,* de París, La *Independencia Belga,* de Bruselas; El *Kolnische Zeitung,* de Alemania; siendo además corresponsal en París de LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, durante su última emigración, de 1875 hasta su muerte (Picón, 1880, 426).

A ellos hay que añadir los títulos ya citados previamente.

Los cuentos en los periódicos de Fernández de los Ríos. Una oportunidad para la narrativa española

En el periodo que verdaderamente lo representa como periodista (1846-1866),[10] Fernández de los Ríos se sirvió de la narrativa breve tanto para instruir al pueblo como para entretenerlo. Lo hará primero a través de revistas como *El Siglo Pintoresco* (1845-1847) de Vicente Castelló[11] —pintor y grabador ele-

cubrir siquiera los gastos de tintero, papel, pluma, e imprenta». *Cf.*, *Semanario Pintoresco Español,* 1847, p. 368 y pp. 469-70.

10. Amplío así la propuesta de Ossorio y Bernard (1903, p.134) que la limita a la etapa comprendida entre 1850 y 1860.

11. En 1846 fue a completar su formación en París y a su regreso en 1847 fue nombrado director de la Real Calcografía, al tiempo que continuó colaborando en la nueva etapa del *Semanario Pintoresco Español, La Ilustración*, como ya lo había hecho antes en *El*

gido por Mesonero Romanos para ilustrar el *Semanario Pintoresco* mediante la inserción de xilografías que facilitaran la lectura, y ayudaran a retener aquellas ideas con las que muchos de sus lectores estaban menos familiarizados (Riego 2001)—, dirigido en su parte literaria por Navarro Villoslada y un desconocido M. M. Bartolomé, hasta que en julio de 1846 la revista sea adquirida por Baltasar González, que encargará a Fernández de los Ríos la parte literaria (Amores 2018, 142-143); y, más tarde, a través del propio *Semanario Pintoresco Español*, en cuya dirección Fernández de los Ríos sucedería a Mesonero Romanos desde agosto de 1847 hasta 1855. En medio surgiría uno de los proyectos más ambiciosos del periodista madrileño, *La Ilustración* (1849-1857), seguido del diario *Las Novedades* (1850-57), en cuyo folletín junto a muchas novelas, también publicaría algunos cuentos de autores como Poe, o cuentos populares españoles. Como colaborador trabajaría en *La Iberia* (1860-63) y luego fundaría *La Soberanía Nacional* (1864-65), en cuyo folletín también acogería una «Biblioteca recreativa», además de dirigir desde el 18 de diciembre de 1864, las «Lecturas del hogar: semanario de las tertulias, casinos, círculos de lectores, ateneos y reuniones».[12] Sería, no obstante, en su *Tesoro de cuentos* (1864), donde revelaría su afición al género.

Dadas las dimensiones de este trabajo, haré un somero repaso por los cuentos publicados en estas publicaciones, de las que algunas cuentan con un excelente referente en la base de datos *GICESXIX*, de la Universidad de Barcelona —donde pueden rastrearse las narraciones y autores que publicaron en revistas como *El Siglo Pintoresco*, o el *Semanario Pintoresco Español*—, así como en el libro publicado por Montserrat y Mª Jesús Amores sobre los cuentos publicados en esta última revista, o en los trabajos de Borja Rodríguez Gutiérrez (2004 y 2008a y 2008b) dedicados a ambas y a otras revistas del Romanticismo español.

Cuentos originales en *El Siglo Pintoresco*, en el *Semanario Pintoresco Español* y en *La Ilustración*

Si algo caracteriza a *El Siglo Pintoresco* es su apuesta por la literatura nacional, que estaría representada por «novelas y poesías originales modernas o inéditas de nuestros antiguos escritores, de los cuales tenemos una preciosa

Panorama, *Museo de las Familias, Álbum pintoresco nacional*, *El Siglo pintoresco* y la *Semana Pintoresca*, y *La Risa*. (Ossorio y Bernard 1868, pp. 133-134).

12. Según consta en la ficha hemerográfica que aporta la Biblioteca Nacional, esta colección «se distribuía gratuitamente a los suscriptores del diario progresista, que había empezado también a publicar dos días antes (por ello la confusión que da lugar la secuencia numérica de sus dos primeras entregas)». *Cf.*, Hemeroteca digital.

e inestimable colección que iremos dando poco a poco a nuestros lectores»[13]. Tanto en su primera época como en la segunda, no insertan traducciones (Amores, 2018), aunque algunas, por la ubicación geográfica de los acontecimientos o los nombres de sus protagonistas pudieran tener una fuente extranjera. Es lo que ocurre por ejemplo con «Un cuento de pescador» (1845), de M. M. B.[artolomé], que se sitúa en la isla de Jersey y tiene como protagonistas a la joven Betsy, al marinero Butler y al joven Tom, en un relato donde se combina la temática amorosa con la de aventuras. En esta revista se había dado a conocer Ramón de Navarrete en 1845 con una novela corta, de temática amorosa «Misterios del corazón» (1845)[14] y, en la época de Fernández de los Ríos, con un relato a un tiempo moral y sentimental «Un cuento de hadas» (1846). Se publicaron también varios cuentos de temática histórica, que no desdicen del interés por este asunto que se encuentra en artículos dedicados a evocar el pasado histórico español[15], así «La reina Egilona» (1846), firmado por la cifra A.; «El caballero sin nombre» de Francisco Navarro Villoslada, y el «El amor de una mujer» de Ángel Fernández de los Ríos, que combina la temática histórica con la amorosa o, mejor en este caso, con el desdén y la venganza; otros como «Crónicas de Galicia. La corona de fuego» de Benito Vicetto y Pérez, avanzan en el título su relación con el relato histórico. Publicadas en la sección dedicada a las «Novelas» se incluyen relatos de temática amorosa como «La tercera Dama Duende» (1847), de José Heriberto García de Quevedo, «Secretos de familia», novela compendiada, de Ángel Fernández de los Ríos, sobre la que volveré más adelante, «La perla de Nápoles» (1847) de Gregorio Romero Larrañaga, y otra novela corta, de Ramón de Navarrete, «Una mujer misteriosa» (1847) (Rodríguez Gutiérrez, 2002). El abandono de Castelló supuso una disminución del número de grabados que ilustraban la revista (Amores, 2018, 143) y tal vez eso influyó en la fidelidad de sus lectores.

Por lo que se refiere al *Semanario Pintoresco Español*, hasta diciembre de 1845 había visto la luz en la imprenta de Vicente Lalama, para pasar a imprimirse en el «Establecimiento de grabado e imprenta de D. Vicente Castelló» desde el mes de enero siguiente hasta el número del 26 de junio de 1846. Resulta este un cambio significativo dada la importancia que el grabado tendría en estas revistas y la calidad del grabador valenciano.

13. Cf., F. Navarro Villoslada, «Introducción», *El Siglo Pintoresco*, IV, 1845, p. 3.
14. Previamente había colaborado en el *Semanario Pintoresco*, y en *El Siglo Pintoresco* de 1845 publicaría también un artículo de crítica literaria y otro de costumbres. *Cf.* Pepi Jurado Zafra, «Ramón de Navarrete», en *GICESXIX* [fecha de consulta 9 de octubre de 2018].
15. Sería el caso de «Recuerdos históricos. Bernardo del Carpio», publicado en noviembre de 1846 (Amores, 2018, p. 152 y 167).

Durante la etapa en que Fernández de los Ríos dirigió el *Semanario Pintoresco* —desde agosto de 1847 a 1855— se publicaron numerosos relatos originales (Rodríguez Gutiérrez 2008), tales como la «Historia de un suicidio» (1847), de Rafael María Baralt y «Los dos amigos» (1849), «Sola» (1849), «Un *quid pro quo*» (1850), «El vendedor de tagarninas» (1850), «Con mal o con bien a los tuyos te ten. Relación» (1851), todos ellos de Fernán Caballero. Entre las modalidades cultivadas dio cabida también a los cuentos históricos,[16] aunque en menor medida que en la época de Mesonero Romanos, dado que el gusto por esta temática va decayendo, frente al auge de los cuentos de historia contemporánea o reciente, caso de «La corneta de llaves» (1855), de Pedro Antonio de Alarcón. También resultaron atractivos para el público los de temática fantástica como los «Recuerdos de un médico» (1848), de Antonio Cánovas del Castillo, los de asunto amoroso, como los que puso de moda Agustín Bonnat con «Un nido de tórtolas. Historia de unos amores» (1854) y «Un nido vacío» (1855); pero también algunos trágicos, y algunos cuentos de suave sátira social, como las «Memorias de una fea. Novela en miniatura» y las «Memorias de una bella. Novela *sui generis*», de Teodoro Guerrero. Asimismo se incluyen algunas leyendas de carácter piadoso como «La cabellera de la reina. Leyenda» (1847) y «Nuestra Señora del Amparo. Leyenda» (1849), ambas de Gabino Tejado, y otros fantásticos como «La visita nocturna», de Félix Espínola (1848), entre otros muchos.[17]

La fundación poco después de revistas como *La Ilustración* con Fernández de los Ríos al frente, que inaugura el panorama de las nuevas revistas ilustradas con un propósito más atento a la información de actualidad universal (Riego, 2001), supuso, no obstante, una nueva oportunidad para los cultivadores del cuento literario español, pues lejos de cerrarse a ellos, Fernández de los Ríos propició la publicación de originales españoles como los de Fernán Caballero (*La hija del Sol*), Miguel de los Santos Álvarez, Antonio Ros de Olano, Antonio de Trueba y José Zorrilla, quizás algunos de los que más cultivan el género de forma asidua —a los que podrían sumarse Jacinto Salas y Quiroga y Eugenio de Ochoa (Ezama, 1996: 741-743)—, y junto con multitud de poesías, leyendas, artículos de costumbres, y toda suerte de producciones de autores que hoy permanecen en el olvido.

16. Cabe citar, a modo de ejemplo, «Doña Margarita de Austria o grandeza por violencia. Episodio histórico», de Antonio Marín y Gutiérrez o la novelita «La Virgen del Valle», de Romero y Larrañaga y «La sorpresa» (1847), de Estébanez Calderón.
17. Véase la base de datos GICESXIX. [Fecha de consulta 9 de octubre de 2017].

Los cuentos populares en español

Montserrat Amores (1998) ya ha explicado cómo en el *Semanario Pintoresco*, dirigido entonces por Ángel Fernández de los Ríos, vio la luz la primera publicación de cuentos folclóricos, debida a Juan de Ariza, que los publicó entre 1848 y 1850, fecha en que el director dio preferencia a las aportaciones de Fernán Caballero. El interés por los cuentos populares en España se había iniciado tardíamente, si tenemos en cuenta la fecha de su publicación, dado que los hermanos Grimm, por ejemplo habían publicado sus *Kinder-und Hausmarchen* en 1812. Si bien Cecilia Böhl de Faber ya se dedicaba a recoger cuentos de tradición oral hacia la década de 1820, tras su primera viudedad (Cantos Casenave, 1999, Amores 2001), no tenía entonces pretensiones de publicarlos y no lo hizo hasta que decidió enviar algunas muestras a Fernández de los Ríos, periodista pionero en su atención a este género.

A este respecto, el año de 1848 se inaugura con la inclusión de cuentos tradicionales recogidos por Juan de Ariza: «Dos flores y dos historias», «Perico sin miedo» y «El caballo de siete colores». En ese mismo año, bajo las cifras «J. A.», se publica «El barbo de Utebo (Cuento popular)». Al año siguiente, el mismo Ariza publicó otros dos cuentos populares: «La cruz de la esmeralda», y «La princesa del bien podrá ser», a los que seguirían otros dos de Fernán Caballero: «Peso de un poco de paja. Leyenda piadosa» y «La suegra del diablo. Cuento popular». En 1850 Francisco José Orellana publicaría «El clavel de la Virgen. Cuento de vieja», Juan Ariza daría a la imprenta «El caballito discreto» y en ese mismo año verían la luz dos cuentos más de Fernán Caballero: «Los caballeros del pez. Cuento popular del repertorio antiguo refundido» y «Juan Holgado y la muerte». El año de 1851 se publican «Doña Fortuna y don Dinero. Cuento popular», recogido por Fernán Caballero y «Amor a vista de pájaro», de Ariza. En este mismo año se publican dos historias legendarias: «El amor de la castellana. Leyenda», de Santiago Iglesias y «Don Miguel de Mañara. Cuento tradicional», de José Gutiérrez de la Vega.

No obstante, a pesar de su favorable acogida en el *Semanario Pintoresco*, al reunirlos en tomo para su publicación en la Imprenta y Litografía de la *Revista Mercantil* Sevilla, en el «Prefacio del autor» a sus *Cuentos y poesías populares andaluces*, la escritora se lamentaba de que «en todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente no sólo los cantos, sino los cuentos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles, en todos, menos en el nuestro» (*Fernán Caballero,* 1859, XI).

Unos años más tarde, Juan Valera se expresaría de modo similar, al señalar en su estudio sobre la edición de los «Cuentos y Fábulas de D. Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomos I y II» (1864), que

> […] el romanticismo, exacerbador del nacionalismo, había movido a coleccionar y a publicar en casi todos los países los cuentos vulgares, como los de Alemania por los hermanos Grimm, los polacos por Wiysick, los de los montañeses de Escocia por Gran Stewart; los del sur de Irlanda por Crofton Croke, por Souvestre los bretones (Valera, 1864, I, 39-48).

Mientras, en España, las colecciones de cuentos seguían siendo excepcionales y la literatura extranjera seguía llenando las páginas de la prensa periódica.

El peso de las traducciones de cuentos en el *Semanario Pintoresco Español*

A pesar de su intencionalidad nacionalizadora, en el *Semanario Pintoresco* se publicaron traducciones como la de «El verdugo. Episodio de la guerra de la Independencia», de Honoré de Balzac, (1848), «El paraíso y la Peri» (1850), de Thomas Moore —en traducción de Fernán Caballero— y «El rey depuesto en estatua» (1850) y «Un matrimonio por fuerza» (1854), ambos sin firma.

Como señalan Montserrat y Mª. Jesús Amores (2016, 16), es frecuente que bajo el anonimato se encubra la autoría de obras que se habían publicado previamente en revistas extranjeras:

> Así ocurre con «La resolución» que había visto la luz en *Chambers Edinburg Journal*, con «Cuento. Lo que encierra una gota de aceite» que había aparecido anteriormente en *L'Illustration, Journal Universel*, o con «El buque incendiado» editado en *The Philadelphia Visitor*. A veces ocultan nombres de primeras firmas extranjeras. Así, a modo de ejemplo: Giovanni Bocaccio, «El tiesto de albahaca. Caso verdadero»; Charles Nodier, «La hermana Beatriz. Leyenda», «La gruta del hombre muerto» y «Bautista Montauban. Cuento»; Washington Irving, «Cuento de la Alhambra. El comandante manco y el soldado» y «El califa y el astrólogo. Cuento granadino»; Nathaniel Hawthorne, «La mano roja»; u Honoré de Balzac, «El verdugo. Episodio de la guerra de la Independencia». En otros casos se trata de autores menores, como Pitre Chevalier, cuyo «Cuentos morales. Sin casa ni hogar» se había publicado, esta vez con el nombre del autor, en el *Musée des Familles: Lectures du Soire*.

Cuentos de Hoffman —el autor más publicado, aunque a veces con la firma del traductor o la rúbrica cifrada—, Irving, Nodier, Balzac o George Sand se publican también en revistas como *El Artista* (1835), el *No me olvides*, *Revista de Teatros* (1841), el *Omnibús literario* (1844) o *La Crónica* (1845) y, desde luego en el *Semanario Pintoresco español* (1848) (Ezama, 1996: 743).

Será esta una práctica, la del recurso a la traducción, que no abandonarán las nuevas revistas ilustradas.

Los autores extranjeros en *La Ilustración* y *Las Novedades*

Efectivamente, en el caso de *La Ilustración. Periódico universal* (1849-1857), con la que se inicia un nuevo concepto de periodismo ilustrado de estilo francés e inglés, incorporando el dibujo de actualidad (Riego 2001),[18] es lógico que Fernández de los Ríos[19] incluyera traducciones de todo tipo, aunque generalmente con la firma del autor. Así, en la sección de «Amena literatura» se publican traducciones de novelas y, en ocasiones, de cuentos de Nicolás Gogol, Alfonso Karr, Alejandro Dumas, Jules Sandeu, Charles Nodier, o Balzac.

En diciembre de 1850 apareció *Las Novedades*, que implica un cambio en la oferta periodística, al plantear la necesidad y oportunidad de una prensa de noticias (Bozal, 1979, 97). Tal vez por ese motivo consiguió convertirse en el «primer periódico de gran circulación en España», a lo que seguramente ayudó el incluir un folletín «con grabados» (Ossorio y Bernard, 1903, 134). En este espacio publicó traducciones de novelas como *Sin verse*, de Alfonso Karr (folletín del 1 de enero de 1853), *La cabaña del tío Tom* de Enriqueta Stowe, «Inés de las Sierras»[20] (1858) y *La novena de La Candelaria*, ambas de Carlos Nodier, *El grillo del hogar*, de Carlos Dickens, *Atar-Gul*, de Eugenio Sué (con 12 grabados), *Rico y pobre*, de Emilio Souvestre (en anuncio de 13 de diciembre de 1853, se indica que incluye 12 grabados), *Los dos bufones del tiempo de Francisco I*, de L. Jakob (con 12 grabados), *Mis prisiones. Memorias de Silvo Pellico* (con 13 grabados), *Rouget de Lisle*, por Federico de Sezane (con 12 grabados) y *Masaniello*, por Eugenio de Mirecourt, (anuncio de 30 de diciembre de 1854). Entre los cuentos publicados en el folletín de *Las Novedades*, cabe destacar: «El hada de las migajas, cuento fantástico de Carlos Nodier, traducido por E. M. Cuende» (1856), «La piel de Zapa, vertida nuevamente al castellano por don V. Barrantes» (1854), en realidad una novela corta, ilustrada con 39 láminas (1856) y las *Historias estraordinarias* [*sic*] (1860), de Edgard Allan Poe, que habían sido traducidas y publicadas también en la *Biblioteca Literaria, o*

18. Además de este tipo de imágenes, apostó por incluir otras relativas a la nueva sociabilidad, caricaturas, y láminas y grabados que iluminaban la lectura de novelas y cuentos. Se calcula que llegó a publicar unos 16.000 grabados y, efectivamente, por los índices que incluía al final de cada año, puede comprobarse la amplitud de la gama ofrecida, pues entre sus láminas incluía escenas de actualidad, mapas y planos, retratos, tipos y escenas populares, vistas, inventos, modas, fiestas y ceremonias públicas, espectáculos públicos, caricaturas y partituras musicales.
19. Según indica Mesonero Romanos (1880, 3-6), también contó con su colaboración aunque en esta ocasión sus artículos los dedicara a exponer sus proyectos sobre Madrid.
20. Posiblemente la ubicación española del relato explique el éxito de este cuento, que además no es un relato excesivamente fantástico, lo que sucede también en «El hada de las migajas», que se publicaría en 1856 (Giné, 2008:245).

colección de obras selectas, así instructivas, como recreativas, Madrid, 1857-1859 (Hidalgo I, 1862).

Por esos mismos años (1850-1854), Fernández de los Ríos dirigió la «Biblioteca Universal», donde publicó, «con grandes y numerosos grabados», entre otros muchos títulos *Los tres mosqueteros*, *Los misterios de París* y algunos de los más famosos cuentos populares, así como cuentos literarios contemporáneos.

Los cuentos populares europeos traducidos al español. De los hermanos Grimm a Andersen

Desde que en 1812 los hermanos Grimm publicaran su colección de cuentos, en otros países se iniciaron trabajos similares, y aunque en España se iban haciendo algunas tentativas en esta línea, Fernán Caballero, Valera y otros no dejaban de reconocer lo atrasada que estaba España en estas lides.

Y no solo es que se descuidara la recogida y divulgación de este tesoro popular, como lo definía Fernán Caballero, sino que los cuentos de Perrault, de Madame D'Aulnoy, de los hermanos Grimm, y los de Andersen, salvo excepciones, apenas tuvieron predicamento en España. Efectivamente, una ojeada a algunos de los estudios sobre este particular da cuenta de que tan solo algunos de ellos son traducidos de forma aislada y bastante tardía. En el siglo XIX, los *Contes nouveaux ou les fées à la mode* (1698) de Madame D'Aulnoy, fueron traducidos por primera vez como *Cuentos de Madama d'Aulnoy* (1851, Madrid : [s.n.], Imprenta del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración, a cargo de G. Alhambra), donde se incluía entre otros «L'Oiseau bleu», que bien pudo inspirar «El pájaro verde» (1860), de Juan Valera (Vicens Pujol, 2009: 371-386) y otra en 1852 en la «Biblioteca Universal» (Hidalgo, 1867:153). Los cuentos de Perrault tienen una traducción en 1852, en la «Biblioteca Universal» (Hidalgo, 1867:153) y de los hermanos Grimm se incluye «El oso y el reyezuelo» (escrito en alemán por Grimm), en unos *Cuentos escogidos de varios autores* (1862) publicada por la Imprenta de *La Correspondencia de España*, si bien parece que no es hasta 1896 cuando José Muñoz Escámez publica una traducción de los *Cuentos escogidos*, de Grimm.

Así no resulta extraño que, casi al final del siglo, Valera, conocedor sin duda de estas colecciones, siguiera señalando el mismo vacío bibliográfico que había denunciado tres décadas atrás, en un pasaje en que, por primera vez, se refiere a los cuentos de Andersen:

> En lo tocante a cuentos vulgares ha habido, no obstante, descuido. En España nada tenemos, en nuestro siglo, que equivalga a las colecciones de los hermanos Grimm y de Musaeus, en Alemania; de Andersen, en Dinamarca; de

> Perrault y de la Sra. D' Aulnoy, en Francia, y de muchos otros literatos en las misma u otras naciones (Valera, 1898, pp. 15-16).

En todo caso, antes de que se publicaran estas ediciones en tomo, *El Mundo Pintoresco* se había adelantado al traducir algunos de los cuentos de Andersen en 1860 y publicarlos, bajo el marbete «Las hadas y sus hechizos. Cuentos alemanes», por Hans Christian Andersen, donde se incluía «El abeto», «El príncipe disfrazado», «Los dos amantes», «La boda de oro», «El cerro de los duendes», «El traje invisible», «La flor solitaria», «La reina de la Nieve» y «El soldadito de plomo» (Ribera, 2009, GICESXIX).

Desconocía esto el autor danés cuando, llevado de su pasión por un país que desde su infancia le parecía exótico, llegó a España para descubrir algunos de sus encantos, si bien el viaje le depararía no pocas frustraciones. No es ocasión de referir los pormenores de aquel periplo, pero sí de recordar el desengaño que padeció al conocer que sus cuentos no eran leídos en España ni menos aún eran famosos como en otros países de Europa. Ni siquiera el encuentro final en Madrid con Hartzenbusch, con el que pudo entenderse en alemán, le compensó de tal desilusión, pues tampoco él había leído sus cuentos (Cuenca, 2005, 115).

Pocos años después, Fernández de los Ríos que había editado los cuentos de Perrault y los de Madame Aulnoy, pero también cuentos literarios como los de Poe, se animaría a adentrarse en este género y aun a reelaborar algunos de los más famosos cuentos de Grimm o de Andersen.

Ángel Fernández de los Ríos, autor y traductor de cuentos

Aunque no pueda considerarse un cuento al uso, su «Misterios de Madrid», publicado en el *Almanaque Pintoresco Nacional para 1845* (Fernández de los Ríos, 1844, 51-73), no es tampoco una excepción en la práctica del género. Se trata de un relato, en el que, como el propio narrador confiesa, priman los elementos descriptivos de la capital, al estilo de los practicados por su referente periodístico, Mesonero Romanos, aunque sin la nostalgia acusada de éste, pues no duda en apreciar una posible ventaja en la adopción de algunas costumbres europeas:

> reducese nuestro propósito a pintar como podamos un cuadro de costumbres, retratando el aspecto actual de Madrid; trabajo que creemos no carezca de interés, siquiera no sea más que por dejar consignados los usos indígenas que nos quedan y que no tardarán en desparecer como han desaparecido otros muchos, para convertirse en ingleses o franceses, transformación debida a los frecuentes trastornos políticos, que han generalizado las emigraciones, y

> causando la pérdida de nuestra originalidad, en lo cual tal vez hayamos logrado alguna ventaja; […] (Fernández de los Ríos, 1844, 52).

Tampoco denuncia el narrador la influencia y servil imitación de las modas europeas, sino que justifica los cambios por el flujo migratorio derivado de los vaivenes políticos que él, andando el tiempo, habría de padecer. Para apartarse del modelo tradicional, el narrador se distancia irónicamente de algunos de los usos representativos más frecuentes en el retrato de costumbres y decide apostar por una observación ajena a cualquier concurso de un ente superior:

> […] pero basta de introducción y entremos en materia, declarando antes que para el objeto que nos proponemos, no pensamos encaramarnos como D. Cleofás en los aleros a riesgo de rompernos los tiestos, para ver únicamente sobre un fondo de oscuridad, las luces de mil ventanas semejantes a constelaciones terrestres […]; ni tampoco asociarnos con Asmodeo, para que levante los techos de las casas, en cuyo caso lo que se ofreciera a nuestra vista pudieran ser cosas mejor para calladas que para escritas; adoptaremos simplemente el medio de referir lo que sin auxilios extraordinarios hayamos observado (Fernández de los Ríos, 1844, p. 52).

Como en el espectáculo del diorama, se suceden a continuación unas escenas nocturnas, seguidas de una visión de «Madrid de día». La tercera escena transcurre «Entre sol y sombra», lo que permite al autor contraponer los negocios que resuelven los madrileños al amparo de la noche, frente a los realizados a la luz del sol, para ocuparse en último término de aquellos que tienen lugar en la penumbra.

En 1846 publica dentro de la sección «Tipos y costumbres españolas», la fisiología «El granuja» (*El Siglo Pintoresco*, 1846, 221-227), en que como en el caso anterior, el retrato del pillo se mezcla con la narración de algunas de sus fechorías más características. Al año siguiente publica el cuento «El amor de una mujer» (*El Siglo Pintoresco*, 1847 abril, junio, agosto, y octubre pp. 88-90, 133-136, 186-188 y 231-235) sobre un supuesto amor cervantino y, en el mismo semanario, da a la luz la novela «Secretos de familia» (*El Siglo Pintoresco*, 1847, pp. 252-256, 272-276 y 303-309), que quedaría interrumpida a causa de la absorción de esta revista por el *Semanario Pintoresco Español* (Alonso, 2002, 146).

La novela no concluye, sino que, forzado por las circunstancias, el autor la cierra de forma abrupta:

> He aquí querido lector el desenlace que primero se me ha ocurrido para los sucesos que había comenzado a contarte: dos ventajas tiene por lo menos: la de ser breve para ti y la de haberme ocupado poco tiempo; si la novela no te gustaba he hecho bien en complacer al editor que quería una conclusión en pocas líneas y escrita en breves horas, si había llegado a interesarte, acaso en

> otra ocasión te enteraré de los maravillosos sucesos que tenía pensado referirte. Por ahora queden sumergidos en el fondo de mi tintero los *Secretos de Familia* (Fernández de los Ríos, 1848, p. 309).

Con esta novela, corta por su extensión y alcance, termina la labor narrativa de Fernández de los Ríos como autor original, pero poco más de dos lustros después, en unas circunstancias inesperadas se decidió a reunir un volumen, que denominó *Tesoro de cuentos*, entre los que el autor incluyó algunos relatos de su cosecha, aunque su carácter original no queda demasiado claro.

El *Tesoro de cuentos* (1864). Finalidad y contexto cultural

La muerte inesperada de su amigo Pedro Calvo le hizo refugiarse en la literatura y a finales de ese año en su retiro de Santander concluyó su *Tesoro de cuentos, escogidos, arreglados o escritos*, publicado en Madrid por la Librería de San Martín en 1864, en forma de entregas, que eran ya nueve en el mes de junio (*La Iberia*, 10-6-1864). El libro está dedicado a Teresa Calvo, la hija de su amigo, entonces de 13 años, firmada en San Vicente de Toranzo (Santander) a 20 de noviembre de 1863, apenas dos meses después de la muerte de Pedro Calvo, fallecido el 18 de septiembre, cuando contaba con la misma edad que Fernández de los Ríos, 42 años.

Además de la edición de 1864, el *Boletín bibliográfico español* de 1867 anuncia entre las publicaciones nuevas una segunda edición con el título de *Cuentos para todas las edades, escogidos, arreglados o escritos*…[21]. En 1875 verá la luz una nueva reimpresión de la segunda edición, ahora de nuevo con el título primitivo de *Tesoro de cuentos*, publicada por San Martín, que lleva la misma dedicatoria, pero firmada en San Vicente de Toranzo a 20 de noviembre de 1873, quizás por error.

La dedicatoria a la joven Teresa tiene interés no solo porque explica la situación afectiva del escritor, sino también porque consigna el propósito del libro. Tras evocar el instante en que Teresa llegó acompañada de sus amigas a pasar unos días a la morada veraniega del autor en Santander, donde se reuniría con Ángela, la hija de Fernández de los Ríos, el autor rememora los momentos en que la joven Teresa, anhelante de nuevas lecturas, irrumpía en la habitación donde el periodista trabajaba con Pedro Calvo:

21. *Cuentos para todas las edades, escogidos, arreglados o escritos* por Ángel Fernández de los Ríos. Magnífica edición ilustrada con láminas de nuestros primeros artistas. Segunda edición. Madrid 1867, imp. de J. Peña, San Martín, y Jubera los editores, librería de Gaspar y Roig, en 4º, 536 páginas. *Cf.*, *Boletín bibliográfico español* número 14, de 15 de julio de 1867.

> […] el sitio donde escribíamos, a veces a párrafos alternados, en mi gabinete de estudio, al que acudías tú con tanta frecuencia para pedirme libros de cuentos, que las cuatro compañeras leíais a la sombra de las pasionarias y los jazmines, mientras la brisa deshojaba las flores, y los pájaros cantaban en la enramada revoloteando junto a vosotras en torno de sus nidos ahora destrozados (Fernández de los Ríos, 1864, VI-VII).

Y añade unas emotivas palabras en las que, además de abundar en las explicaciones anteriores, da cuenta de cómo la escritura le sirve de práctica terapéutica:

> Volviendo a los cuentos, resultó que los que te podía dar no bastaron para satisfacer tu afición a la lectura y, entonces hube de acudir a los que me han sugerido ahora la idea de formar, con ellos y con otros, una colección que sirva de ofrenda a la hija del amigo, cuyo verdadero sepulcro creo algunas veces que está en mi corazón.
>
> Yo no sé si estas flores que he recogido para ofrecértelas forman un ramillete; sé sólo que el pensamiento de reunirlas sirve de entretenimiento a mi pena, y que esta página que va delante, lleva una lágrima tan amarga como la que vertimos abrazados todos los que quedáis en el triste hogar de mi amigo y yo, la tarde que os dije ¡adios! (Fernández de los Ríos, 1864, VII).

A continuación insiste en la doble finalidad del libro, por una parte, el *Tesoro* debe ser el acompañante amistoso, guía y refugio de la niñez de Teresa, por otra, un recuerdo de su autor:

> Sea, pues, este libro, mi querida Teresa, el amigo de tu infancia, y esta página la expresión de lo que siente el que ha perdido a aquel con quien estaba asociado para partir mutuamente por mitad todas las satisfacciones y todos los pesares.
>
> Sea también esta carta una esperanza de que, leída en otra edad, cuando yo haya terminado el surco que el destino me reserve por tarea, y haya hundido mi cabeza en la almohada para la primera hora del sueño eterno en la región donde tu padre descansa, la hija de mi hermano de adopción, reflejo suyo, aunque niña, en la inteligencia y el carácter, deje caer una siempreviva sobre el sitio de mi reposo (Fernández de los Ríos, 1864, VII-VIII).

El volumen aúna, pues, la intencionalidad pedagógica —enfocada en una infancia que se extiende a los trece años de Teresa Calvo— y el homenaje al amigo.

Implicado como estaba con la empresa de nacionalizar la literatura española, de brindar oportunidades a los narradores originales, su compromiso no fue óbice para que entre los 30 cuentos escogidos, de los que a él le parecieron más a propósito para la lectura de la jovencita hija de su difunto «hermano», Fernández de los Ríos seleccionara más de veinte autores extranjeros. El autor preferido entre estos es, sin duda, Hans Christian Andersen, del que según parece, tan solo *El Mundo Pintoresco* había dado a conocer ocho cuentos (Ribera, 2009).

Tal vez influyera en su decisión el reciente viaje de Andersen a Madrid, donde tan solo pudo entrevistarse con el Duque de Rivas, Hartzenbusch y también con un grupo de periodistas que asistió a una velada en su honor. Si participó en ella Fernández de los Ríos, es algo que aún está por comprobar. De todas formas, de las palabras de la dedicatoria de Teresa, parece deducirse que la niña era aficionada a la lectura y que pronto los cuentos de que el escritor disponía en su casa fueron insuficientes. En este caso, no sería extraño que se acordara de los cuentos de Andersen, que pudo conocer en su edición francesa, cuentos que, en la versión del escritor y periodista madrileño, encierran una enseñanza moral, aunque no siempre la moraleja sea explícita.

Otro de los autores presentes en este volumen es Alejandro Dumas, al que Fernández de los Ríos cita expresamente como creador del «Viaje a la luna», al tiempo que señala su escasa intervención en este relato: «La siguiente pesadilla pertenece a Alejandro Dumas, cuya veracidad es proverbial; nosotros nos limitamos a traducirla, sin permitirnos apenas alterar su relación». De los hermanos Grimm, Fernández de los Ríos publica «El fiel Juan», sin mencionar su autoría, así como tampoco la de «Los cuatro compañeros», que es una versión de «Los músicos de Bremen» ni la de «Andrés el Filósofo», versión de «Juan con suerte». Por otra parte, Miss Edgeworth, una escritora hoy bastante desconocida, es la autora de seis volúmenes de cuentos, entre los que «Lorenzo el perezoso», el relato seleccionado para el *Tesoro de cuentos*, es una muestra representativa del valor de su producción (Carderera, 1855, 152-157).

De origen histórico o legendario es el cuento «Los catorce días de felicidad de Abderahman», de autor desconocido, cuya anécdota principal aparece mencionada en el periódico *El Fénix*, de 3 de enero de 1847, en un «Ensayo histórico biográfico», titulado «Calib Omar Ben Hafsun» (nº 66 y 95, pp. 185-187 y 428-431), firmado por José Nicolás de Salas que cita la *Histoire d'Afrique et d'Espagne*, de Cardonne; también se incluye en la *Historia de España: desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la Reina Doña Isabel II*, de Alcalá Galiano (1844, p. 31)[22] que cita la de Conde, de quien parece que Fernández de los Ríos lo toma. «La reina hilandera» es un cuento tradicional sobre la historia de Berta, una joven perseguida que resulta ser la hija del conde Caribet, y futura madre de Carlomagno. El cuento puede estar basado en un relato desarrollado a partir de leyendas del ciclo carolingio como la de *Berte au grand pied*, que trata sobre Pepino y Berta, los padres de Carlomagno (Prat Ferrer, 2013, 131-132).

22. El capítulo V está dedicado al «Reinado de Abderraman III», pero Alcalá Galiano, como traductor anota varios errores o incongruencias del historiador inglés, así como algunas de Conde y de la *Historia de los árabes* de Murphy (Alcalá Galiano, 1844: p. 21, 26, 31).

«El ángel de la casa», de autor desconocido, tiene como protagonista a la pintora Marietta, hija del Tintoretto. En *El Álbum de señoritas y correo de la Moda*, se publica un relato con el nombre de «Marietta Tintorella [sic]», y el periódico *La Civilización semanal* (1857) publica una noticia sobre esta pintora, ya conocida en el siglo XVII.

Otro cuento legendario, de gusto oriental, del que no he logrado localizar la fuente de procedencia es «Las doce perlas del collar. Leyenda de las escuelas chinas», que narra la historia de un sencillo maestro, el bachiller Yang, cuya escuela goza «de gran reputación entre las familias pobres del barrio». Allí recibe la visita de un supuesto mendigo budista que no es otro que el hermano del emperador, que finalmente revela su identidad y su condición de «examinador» de las escuelas públicas. A tal fin, el inspector examina a los jóvenes discípulos para comprobar el avance de su aprendizaje y termina por hacer explicar al protagonista cada una de las doce perlas del collar a que se refiere el título del cuento, esto es, doce leyendas o «enigmas históricos» en los que se encierran ejemplos de «virtudes filiales». Tras verificar la prueba, el hermano del emperador alaba «la paciencia, las virtudes modestas y la piedad» de Yang y declara que por su conducta el maestro debe ser tenido por la «décima tercia perla del collar o perla imperial», pues el apodo por el que es conocido entre sus convecinos, «Perfecta Luz», «no se debe a su ciencia, cuyo esplendor ha ocultado siempre su modestia», sino a que «ha guiado durante veinte años a su madre ciega, porque gracias a su infatigable e ingeniosa piedad, llegó a olvidar la venerable anciana que había perdido la claridad del día».

Finalmente hay unos pocos cuentos que coinciden en seguir una incipiente tendencia narrativa que podría denominarse «cuentos reales», en cuanto que evocan el presente del lector, sin llegar a adoptar el tinte nostálgico propio de los textos costumbristas (Oleza, 2008, 13), en consonancia con el romanticismo objetivo practicado en algunas novelas de Jacinto Salas y Fernán Caballero. De alguna manera, estos relatos se adelantan a los cuentos realistas y naturalistas, inspirados en diferentes textos periodísticos, sucesos, noticias, relatos de viaje, biográficos (Eberenz, 1989), pero también marcados por la cultura visual del momento que, con sus panoramas, dioramas y reproducciones al daguerrotipo[23], invitaban a interesarse por la representación de una realidad en la que

23. En *Tesoro de cuentos*, Fernández de los Ríos pone de manifiesto una mirada literaria influida por el desarrollo de estos dispositivos ópticos. Buen ejemplo de ello es el fragmento de la dedicatoria a Teresa Calvo, en que se describe la emoción de la joven ante una naturaleza contemplada como si formara parte de un espectáculo visual, del tenor de los que se mostraban en los dioramas y cosmoramas:

la «ilusión» de autenticidad es fuente de placer estético (Cantos Casenave, 2016, 177-202 y 2017, 127-156).

Es el caso de «Joel Kress», que trata sobre las desventuras de un joven emigrado a Australia, a través de los fragmentos de un diario de su hermana Magdalena, así como la dicha de su vuelta al recibir una carta de la joven y la satisfacción de ambos al ver convertido al padre, un sencillo artesano, en un gran pintor.

En «La senda de la fortuna» se narra el modo en que un muchacho llegó a convertirse en el marinero Santiago Cook, una vez que decidió embarcarse después de haber sido acusado falsamente por robar un chelín en una tienda. El cuento se inspira en la vida del famoso marino inglés y a esa clave biográfica[24] alude el narrador al final del relato: «Si no hubiese acontecido el incidente del chelín, Santiago hubiera sido siempre un pobre hortera; mientras que así fue uno de los más célebres marinos de Inglaterra, admirado y bendecido de todos por su valor y patriotismo» (Fernández de los Ríos, 1864, 135).

Lo mismo sucede con «El rey de los tiradores y el pajarero. Recuerdos de una excursión en el Harz», que rememora una anécdota que pudiera haber aparecido en algún relato de viaje por aquella región, por donde pasaron Humboldt o Heine que incluyó «El viaje por el Harz» (1824), en sus *Cuadros de viaje* (1826-1831). Allí, a modo de autobiografía epistolar, reflexiona sobre el paisaje y su experiencia viajera, al tiempo que evoca leyendas góticas y fábulas y cuentos tradicionales.

Este interés de Fernández de los Ríos por los «cuentos reales» se atestigua por el comentario que acompaña a «Lo antiguo y lo moderno», publicado más tarde en el semanario *Soberanía Nacional. Lecturas del hogar* n.º 32, de 23 de julio de 1865, donde el narrador advierte: «El lector habrá observado, por los cuentos reunidos hasta aquí, que no somos demasiado aficionados a habérnoslas con cosas sobrenaturales, y no llevará a mal que nos veamos ahora en la necesidad de acudir a lo maravilloso» (Fernández de los Ríos, 1864, 391).

Recuerdo tu sorpresa al contemplar por vez primera los pintorescos panoramas de un país quebrado y frondoso; tus impresiones cuando, al dorarse las nubecillas de la mañana con la primera luz de la aurora, empezaste a respirar los perfumes que exhalaban las praderas, esmaltadas de flores; tu entusiasmo cuando, iluminado el paisaje por los alegres rayos del sol de estío, viste los altos picos de las montañas velados por nieblas blancas y trasparentes […] (Fernández de los Ríos, 1864, V).

24. No he logrado encontrar la fuente, pero ya he hablado de los conocimientos enciclopédicos de Fernández de los Ríos y, además de varias obras en otros idiomas, a finales del siglo XVIII se tradujo una biografía, la *Historia de la vida y viages del capitan Jaime Cook* de Andrés Kippis (1795) (Torres Santo Domingo, 2003), que Fernández de los Ríos pudo manejar.

Curiosamente, a partir de 1864, «por primera vez en el siglo, se registra un notable volumen de producción editorial de libros de cuentos» (Ezama, 1998, 700), que hasta entonces en España mayoritariamente solían ver la luz en las páginas de una revista o en el folletín de un periódico (Ezama, 1996, 741-743), pero bien por rentabilizar la publicación del volumen o bien por ampliar el eco de su compromiso político y social, algunos de los relatos del *Tesoro de cuentos* verían la luz luego en el citado semanario.

Los cuentos de Andersen arreglados por Fernández de los Ríos

Hasta ahora, García Padrino había señalado que el *Tesoro de cuentos* reunía por primera vez diez adaptaciones de los cuentos de Andersen (García Padrino, 2005): entre las que señalaba, «Juanín y Juanón»[25], «Fuego y hielo», «El soldadito de plomo y la bailarina de papel», «Una madre», «El traje más magnífico del mundo», «Historia de Baldomero Daac y de sus hijas, contada por el viento», «El pino», «El ruiseñor», «Aventuras de una botella» y «La sombra».

Respecto de «Fuego y hielo», García Padrino analiza los cambios introducidos por Fernández de los Ríos —título, ambiente y episodios narrativos— en esta versión de «La pequeña cerillera», que pasa de las tres páginas originales a diecisiete (2005, 140-141). Poco después, fue publicado en el semanario *La Soberanía Nacional. Lecturas del Hogar* n.º 3, firmado por su autor A. Fernández de los Ríos y con la misma ilustración de Ortego. A este acompaña una nota en que señala: «Pertenece a la colección que con titulo de *Tesoro de Cuentos,* acaban de publicar los editores San Martín y Juvera» (*Lecturas del Hogar* de 1 de enero de 1865, 21-22).

Entre los cuentos que Fernández de los Ríos toma de Andersen los hay, pues, de carácter maravilloso como «El traje más magnífico del mundo» y «El ruiseñor», y otros «cuentos reales», como los mencionados de «Fuego y hielo» y «Juanín y Juanón», este último también con ilustración de Ortego. Además, el volumen incluye otros cuentos donde lo maravilloso se decanta hacia lo fantástico. Es el caso del famoso relato «La Sombra» que, con el tema del doble, puede leerse como el triunfo del lado malvado del ser humano. Este vence al sabio protagonista que, lejos de alcanzar la belleza, la bondad y la poesía, perece por la ambición y el afán de poder de su *alter ego*. En esa ocasión, los cambios que introduce Fernández de los Ríos son menores.

En el ámbito de lo fantástico se incluye también «Lo antiguo y lo moderno», una versión de «Los chanclos de la felicidad» —ignorada por la crítica—,

25. En este mismo libro Carmen Posadas (2005: 117-123) destacaba la enseñanza moral de «Claus grande y Claus chico».

por tanto el undécimo de Andersen, donde, al contrario de los que suele ser habitual en Fernández de los Ríos, elimina algunos de los episodios originales.

El relato, dividido en tres capítulos señalados con número romanos —frente a los seis de Andersen—, comienza con una descripción de un espacio real, completamente reconocible por el lector. Se trata de una vieja casa, perteneciente a la baronesa de Casa-Adán que, medio derruida ya en el Madrid de Godoy y de M.ª Luisa, se mantiene en pie a pesar de su estado y su fealdad:

> […] ¿no son cosas maravillosas la casa antigua, el escudo de armas, el remiendo colorado o verde en la levita y la narración entera que venimos haciendo? Y sin embaído, ¿no es positiva la maravilla de que esas cosas sobrenaturales se sostengan todavía? Pues al lado de ese gran absurdo en su origen, y de esta gran inverosimilitud en nuestros días, lo que vamos a contar no es sino la cosa más sencilla del mundo (Fernández de los Ríos, 1864, 391).

Lo que en el cuento de Andersen era una mención en poco más de una línea a una casa situada en el centro de Copenhague, en el de Fernández de los Ríos abarca casi las dos primeras páginas, gracias a toda una serie de reflexiones irónicas acerca del «detestable gusto de las construcciones urbanas de su época». El tono del relato del autor de la luego afamada *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero* (1876) respira una ironía bastante socarrona, que recuerda en ciertos momentos y, salvando las distancias, a Larra. Esto sucede, particularmente, cuando describe a la «docena y media de personas de ambos sexos» que se reúnen en salón y la tertulia paralela que mantienen los criados en otra pieza de la vivienda.

La intervención maravillosa viene en el cuento de Andersen de la mano de dos hadas, una la camarera de la Felicidad y la otra la Pena, que en la versión de Fernández de los Ríos se transforman en una joven, ayudante de la Felicidad, y un hombre de edad indefinida, que representa el Trabajo.

En el segundo capítulo, uno de los asistentes a la reunión, un covachuelista «aficionado a lo antiguo», al calzarse los chanclos de la Felicidad, se ve trasladado al pasado en un tipo de desplazamiento propio de la literatura fantástica (Risco, 1982 y 1987; Trancón Lagunas, 2000), al tiempo que un señorito pobre se calza los del Trabajo.

El relato se construye a modo de fábula, pues uno y otro viven una experiencia que les cambiará la vida. Los chanclos de la felicidad otorgan al covachuelista el deseo de realizar un viaje, pero lo trasladan en el tiempo a los años en que Madrid era una villa inmunda, sin alcantarillas, sin buenos servicios de comida u hospedaje —en una posada lo toman por extranjero—, sin periódicos y con una Inquisición poderosa que anima al pueblo a presenciar un Auto de fe a cambio de una indulgencia. El malhadado viaje concluye cuando, tras ser

perseguido y apaleado por el propietario y los comensales de un bodegón, cae al suelo y pierde sus zapatos, liberándose así de la causa de su pesadilla. Por su parte, el joven que se calzó los chanclos del Trabajo consiguió prosperar.

El desenlace es francamente irónico y en él el narrador recurre a las estrategias de realidad para reforzar la verosimilitud y disipar la duda del lector ante lo narrado: «La casualidad hizo que uno de los últimos números del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, contuviera el epílogo completo de la historia que acabamos de referir». El narrador asegura que en un anuncio se podía leer el aviso de subasta del derribo de la casa, en otro un anuncio de la fábrica de chocolate, propiedad del joven señorito y un tercer aviso anunciaba la muerte del covachuelista «víctima de una congestión cerebral, producida por las emociones de la noche que le hicieron pasar los chanclos de la felicidad» (Fernández de los Ríos, 1864, 400-401).

En el cuento de Andersen, la muerte también aparece al final del relato, pero con diferente intencionalidad. Es el modo en que los chanclos de la felicidad cumplen el deseo de un estudiante de teología que quería que su alma viajara mientras su cuerpo se quedaba descansando. No obstante, no es este el desenlace de la historia: en el cuento del danés, la Pena decide hacerle un favor y quitarle los chanclos para que pueda resucitar y prepararse para cuando verdaderamente le llegue su hora final.

Un examen más profundo del *Tesoro de cuentos* revela que la influencia de Andersen es mayor, pues, si no directamente traducido o arreglado de Andersen, creo que hay varios cuentos que parecen inspirados en los del autor danés. Así por ejemplo sucede con «El ángel bueno» que, aunque tiene a una protagonista femenina, recuerda por su comportamiento al protagonista de «El príncipe malvado», al que me referiré más adelante.

El propósito pedagógico y cívico de los cuentos atesorados por Ángel Fernández de los Ríos: Reyes, príncipes, gobernantes y ciudadanos

En esa labor de adaptación, Fernández de los Ríos no sólo se preocupó por trasponer la literatura extranjera al contexto nacional conocido por sus lectores sino que, para lograr el éxito de nacionalización de la cultura europea, trató de fomentar una industria española capaz de llevar a cabo esa tarea.

Aunque de vocación cosmopolita, los continuos giros de la política, la misión en Portugal, las emigraciones forzosas, lo llevaron a sentirse un «judío errante» (Alonso, 2002, 143), en busca de una patria ideal que siempre soñó que fuera España. Así que, para tratar de exponer su ideal de gobierno, de representar sus modelos de virtudes cívicas, no encontró mejor manera que darles vida a través de la literatura y, en particular, a través de los personajes de

su *Tesoro de cuentos*. En este volumen desarrollaba el procedimiento empleado en algunas de las anécdotas recogidas en *El Agricultor español*, donde el buen rey se preocupa más por el bienestar de sus campesinos que por la felicidad de los cortesanos.

Entre los relatos del *Tesoro de cuentos*, hay cuatro que se centran en las cualidades del rey o de sus herederos: «Los catorce días de felicidad de Abderahman» «El fiel Juan», «El ángel bueno» y «La reina hilandera».

«Los catorce días de felicidad de Abderahman» tiene como protagonista al califa cordobés Abderramán y a su hijo Hescham. En la introducción del relato se explica cómo el que habría de ser Abderramán I sobrevivió a sus perseguidores refugiado entre una tribu de incultos pastores «en las comarcas escabrosas del Atlas» y de qué manera «guiando a los rebaños fue como el joven Abderramán aprendió a gobernar a los hombres y a reinar más tarde sobre las hermosas provincias de España, de que fue capital Córdoba». Sintiéndose próximo a morir aconsejó a su hijo con las siguientes palabras:

> Ten presente que los reinos pertenecen a Dios, que se los concede y se los arrebata al que le place; se compasivo y clemente hacia los que dependen de ti, porque todos son hijos de Dios; trata a tus soldados con benevolencia y firmeza; que sean defensores y no devastadores del Estado. Alienta y protege a los labradores, ellos son los que sustentan. Haz que tus pueblos vivan felices y tranquilos bajo tu protección pues si su tranquilidad es la salvaguardia del soberano, su felicidad es la que constituye la verdadera gloria del que reina (Fernández de los Ríos, 1864, 99-100).

Podemos resumir el ideal del buen rey, del buen gobernante, en un equilibrio de virtudes conducente a alentar la igualdad y la tranquilidad del pueblo. Se reconoce a cada individuo por su aportación al conjunto, con especial atención al ejército y a los campesinos, al tiempo que se cifra la gloria del soberano en la paz y felicidad del pueblo.

A partir de ese ideal, el cuento se centra en la historia de Abderramán III «el Magnánimo» —autor de «grandes empresas hábilmente dirigidas y llevadas a cabo como el mayor éxito»— y su hijo Alhakem II. A la muerte de Abderramán III se descubre en su testamento un enigmático mensaje:

> Cincuenta años han trascurrido de este que soy califa. Riquezas, honores, placeres, todo lo he disfrutado, todo lo he agotado. Los reyes, mis rivales, me admiran, me temen y me envidian. Todo lo que los hombres desean el cielo me lo ha prodigado. En esta larga duración de aparente felicidad he contado el número de días en que verdaderamente he sido feliz; ese número asciende a catorce. Mortales, apreciad la grandeza, el mundo y la vida (Fernández de los Ríos, 1864,100).

Alhakem decide reunir las hazañas y los pensamientos de su padre y entrega a los filósofos la documentación recabada para que ellos extraigan los catorce días de felicidad de su reinado. Diez años después, el misterio sigue sin solución, pero en uno de sus paseos de incógnito escucha unos versos al barquero Mansud, con el que pasea por el Guadalquivir acompañado de su secretario. El cantor le hace saber que conoce un romancero compuesto por su padre Adjaid, y que podría haber descubierto el secreto de los días felices de Abderramán. Intrigado por esta confesión, Alhakem le promete oro suficiente para comprar un palacio si queda satisfecho al conocer los versos que Adjaid había compuesto.

Mansud le revela que estas catorce estrofas fueron compuestas sobre cada uno de los catorce días de felicidad que Abderramán le había contado a su padre. Mansud empieza con una estrofa introductoria en la que Abderramán explica que ha acudido a la cabaña del indigente como un amigo que busca a su amigo para revelarle el secreto de una felicidad que los sabios no sabrían comprender. Así en estos versos se resumen las cualidades de un buen rey: ayudar a los desfavorecidos, proteger al pueblo especialmente a los más humildes, no buscar la adulación, tutelar a las madres, a los huérfanos y a los ancianos, ser clementes con los enemigos, reconocer el valor, premiar la honestidad y la franqueza y, en definitiva, «cifrar la felicidad en el bien del pueblo».[26]

26. Por ser de bastante interés, resumo el contenido de los versos, porque explican en buena medida el interés de Fernández de los Ríos por esta filosofía cívico moral:

Adjaid comienza por recitar primero «La estrofa de la Madre», donde se descubre cómo Abderramán devolvió a un niño perdido a la madre de uno de los sublevados en Zamora, que eran perseguidos por su ejército. Ante esta noticia, Alhakem escribe: «Ofrecer el indulto los sublevados de la sierra de Almansa y fundar un asilo para niños abandonados». Así sucesivamente el barquero recita otras trece estrofas: «La estrofa del perro», «la estrofa del pastor», «la estrofa del albergue», «la estrofa del león», «la estrofa del poeta desconocido», «la estrofa de los sacos de tierra», «la estrofa del esclavo», «la estrofa del niño», «la estrofa del ave», «la estrofa de la anciana», «la estrofa del vencido», «la estrofa del médico» y «la estrofa del adiós postrero», al par que adopta otras tantas resoluciones: «Erigir la fuente del perro a favor de los pobres sedientos», «instituir la fiesta de los pastores concede premios a los mejores guardianes de rebaños y presidir la fiesta bajo los sencillos al par que preciosos vestidos de nuestro abuelo», «hacer levantar tiendas a la orilla de los caminos para que sirvan de abrigo a los viajeros sorprendidos por la tempestad», «perdonar a Hammet, el hijo de los enemigos de mi raza», «erigir una mezquita al genio desconocido, todos los días se rogará en ella por mi padre», «renunciar al proyecto de ensanche de mi palacio de Zahra, restablecer en sus antiguas moradas a los habitantes de las lindes de la selva, expulsados por mis administradores», «consagrar todos los años la cantidad necesaria para el rescate de los esclavos ancianos», «de hoy más no arrodillará mi pueblo sino en las mezquitas», «de hoy más en todas las ciudades de nuestro califato existirá un asilo llamado el *Nido de la Providencia* en que las madres indigentes podrán venir a dar a luz sus hijos», «*instituir apoyos para la vejez*. Se

Otros cuentos incluyen una moraleja, como el de «Juanín y Juanón» sobre el vicio de la envidia, implícita en el original de Andersen (Posadas, 2005) que Fernández de los Ríos explicita y amplía —el cuento duplica la extensión original—, al señalar los males que apareja.

En «El fiel Juan» un rey moribundo hace prometer a su más querido y fiel servidor que velará por su joven hijo, lo instruirá para que adopte sabias decisiones y lo protegerá como un padre. El protagonista cumplirá su palabra incluso con el sacrificio de su vida y logrará salvar al nuevo rey de una conspiración en la que sus hijos se habían propuesto acabar con la vida de su padre para arrebatarle el trono.

«El ángel bueno» advierte contra los aduladores cortesanos que rodean a una emperatriz tal vez no muy distinta de la imagen que muchos tenían de Isabel II:

> Su único pensamiento era gozar de la alta posición que debía a los esfuerzos de su pueblo, a quien recompensaba con las mayores iniquidades, ejercidas unas por su propia orden, debidas otras a los consejeros a los que abandonaba todo, con tal que la dejaran entregarse a sus placeres (Fernández de los Ríos, 1864, 441-442).

El pueblo la maldice, la corte la adula y ella mientras se divierte con un príncipe extranjero que la corteja durante un baile —algo parecido ocurre en «El príncipe malvado», de Andersen—, en el que inesperadamente la princesa palidece y se desmaya. Lo ocurrido es que el príncipe se ha transformado en una figura sobrehumana al que, al relatar lo ocurrido ella denominada «su ángel bueno». Tras recobrar el sentido, «hizo tales reformas en su conducta y en su pueblo que no dejó duda de que se había operado en ella un cambio completo». El narrador después de preguntarse si la transformación se había obrado por intervención del ángel bueno concluye: «Fue la voz de la conciencia, que apagada por el rumor de los cortesanos, sólo en ocasiones tan maravillosas como este cuento, logra llegar al oído de los que habitan en palacios». En todo caso, para comprender el posible mensaje del cuento, no está de más recordar aquí la entrevista que Fernández de los Ríos mantuvo con Isabel II, en Aranjuez, durante el bienio progresista, cuando, alejado ya del creciente

---

trata de escoger a jóvenes de «entre los huérfanos de mi hospicio», que «velarán noche y día para día dos ancianos», «los valientes vencidos serán en lo sucesivo puestos en libertad sin rescate».

Las dos últimas estrofas no van seguidas de anotaciones, pero en la del médico resuelve recompensar a este «súbdito desobediente» que se niega a utilizar sus conocimientos para asesinar porque en él había reconocido «un verdadero amigo», mientras en la del adiós postrero Abderramán confiesa: «no consiste una existencia completa en pasar largos días sobre la tierra: bastante se ha vivido cuando se muere llorado».

conservadurismo de O' Donnell, a quien había atacado desde sus artículos periodísticos, el periodista y político se reunió con la reina para tratar de que ratificara la ley de desamortización, sin conseguir su propósito.[27]

«La reina hilandera» nos presenta al contra-modelo de la anterior, al contar la historia de Berta, futura mujer de Carlomagno, a quien el conde de París había traicionado, para tratar de que una hija suya se casara con el joven rey de Francia.[28]

Además, en otros cuatro se menciona algún aspecto sobre el poder del rey, o de los que le rodean. Se trata de «El rey de los tiradores y el pajarero. Recuerdos de una excursión en el Harz» y de tres de las adaptaciones de Andersen: «La historia del hombre», «El traje más magnífico del mundo» y «El ruiseñor».[29]

Conclusiones

A pesar de su vocación cosmopolita, Fernández de los Ríos no dejó de sentirse un «judío errante», tal vez por efecto de un patriotismo crítico que no era compartido por lectores que a la altura de 1880, bien instalados en el régimen de la Restauración, renegaban de quien solo parecía ver y denunciar «los males de su patria», aunque fuera para lanzarla al camino del progreso y proponer como ejemplo a «la moderna civilización francesa». El *Tesoro de cuentos* es una parte significativa del legado que Fernández de los Ríos dejó a Teresa Calvo y a sus conciudadanos, confiado en que esta colección de cuentos encerraba sabios consejos para la convivencia ciudadana y el ejercicio de un buen gobierno, que debía ayudar a España a salir de las marejadas políticas que la amenazaban.

La novedosa presencia en ella de once cuentos de Andersen muestra el interés por estos relatos, que encerraban a un tiempo una lectura pedagógica y

27. La negativa de la reina y el desencanto con O'Donnell le hicieron pasarse a las filas del progresismo puro (Bonet Correa, 1975; Alonso, 2002).
28. Cabe señalar que tanto este cuento como el anterior incluye sendas láminas en la que aparece una imagen que ilustra «Al ángel bueno», mientras la segunda, que lleva por título «Su asombro fue completo», se representa el momento en que la joven Berta, totalmente desharrapada es descubierta por un molinero que la ampara de sus perseguidores. La mayor parte de las láminas reproducen escenas llenas de intriga o de intervenciones maravillosas, para resultar más atractivas al lector.
29. En «El rey de los tiradores y el pajarero. Recuerdos de una excursión en el Harz», asegura el narrador: la dignidad de este rey no se parece la de los demás; no es debida al nacimiento sino al mérito. Y ordinariamente el feliz mortal que está revestido de ella no ocupa mucho tiempo el trono.
«La historia del hombre» cuenta la experiencia de un príncipe de un pueblo bárbaro que, después de leer la historia de la Humanidad hace un propósito de enmienda con el fin de traer la civilización. Por último en «El ruiseñor» se asegura que los reyes tienen el mismo color de la sangre que los humanos.

una visión progresista de la historia, al considerar que cualquier tiempo pasado fue peor, en la que coincidía con el escritor danés.

Precisamente porque no estaba destinado exclusivamente a niños como Teresa, el *Tesoro de cuentos* tuvo varias ediciones y en la segunda de ellas, con el fin de alcanzar a un público más amplio, el editor cambió su título por el de *Cuentos para todas las edades,…* (1867). Esta edición se promocionaba, al igual que la de 1864, como una «magnífica edición ilustrada con láminas de nuestros primeros artistas», de modo que sus enseñanzas cívicas se ofrecían envueltas en una literatura amena, adornada de primorosas ilustraciones, con las que contribuía a incentivar la industria gráfica que siempre había apoyado en sus empresas periodísticas. Desde ellas también apostó por el desarrollo de una literatura nacional, en la que el cuento tuvo un papel tan significativo que le llevó a convertirse en un cultivador del género..

Obras citadas

Fuentes Primarias:

Almanaque Pintoresco Nacional para 1845 (1844), Madrid, Boix editor.

Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental de Madrid a París (1845), Madrid, imprenta y librería de Ignacio Boix.

Álbum biográfico: museo universal de retratos y noticias de las celebridades actuales de todos los países en las ciencias, la política, las letras, las artes, la industria, las armas, etc. (1849) Su autor D. Ángel F. de Ríos. Edición adornada con grabados dibujados por acreditados artistas de Europa y abiertos en madera por grabadores españoles. 4ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Oficinas del *Semanario Pintoresco Español*.

El Fénix (1844), Madrid, Valencia Imprenta de Benito Monfort.

El Siglo Pintoresco, *periódico universal ameno e instructivo al alcance de todas las clases*. Tomo 1 (abr. 1845) - Tomo 3, 13 (enero 1848) Madrid: [s.n.], Establecimiento de Grabado e Imprenta de Vicente Castelló.

Fernández de los Ríos, Ángel (1844), «Misterios de Madrid», *Almanaque Pintoresco Nacional para 1845*, Madrid, Boix editor, pp. 51-73.

— (1847), «Secretos de familia», *El Siglo Pintoresco*, pp. 252-256, 272-276 y 303-309.

— (1848), «Advertencia» [título tomado de las palabras finales del autor], a *La casa de Pero-Hernández. Leyenda histórica*, de Miguel Agustín Príncipe, Madrid, Baltasar González, pp. VII-XVI.

Fernández de los Ríos, Á.[ngel] (1864), *Tesoro de cuentos escogidos, arreglados o escritos* por D. A. Fernández de los Ríos. Ilustrados con magníficas láminas de nuestros primeros artistas, Madrid, Librería de San Martín.

— (1867), *Cuentos para todas las edades, escogidos, arreglados o escritos…* Magnífica edición ilustrada con láminas de nuestros primeros artistas. Segunda edición. Madrid 1867, imprenta de J. Peña, San Martín, y Jubera los editores, librería de Gaspar y Roig.

— (1876), *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

GÜELL Y RENTÉ, José (1884), *Poesías*, con un prólogo de D. Ángel Fernández de Los Ríos, París, Librería de P. Bregi. Nueva edición corregida y aumentada.

La Iberia (1860-64). Madrid, Oficina de La Iberia.

La Ilustración. Periódico universal (1849-1857), Madrid, Imprenta de B. González.

El Mundo Pintoresco (1860), Madrid, Imprenta y Litografía de Juan Martínez.

La Soberanía Nacional. Diario progresista (1864-65), Madrid, Imprenta de J. Rojas.

La Soberanía Nacional. Lecturas del hogar (1864-65), Madrid, Imprenta de J. Rojas.

Las Novedades (1850-1853), Madrid, Oficina del Semanario Pintoresco y La Ilustración, a cargo de Alhambra.

Las Novedades (1860). *Historias estraordinarias* [*sic*] por E.A. Poe; traducidas para el Folletín de *Las Novedades*, Madrid, Imprenta de las Novedades, a cargo de A. Trujillo.

Los Sucesos (1866-1867), Madrid, Imprenta de M. Tello. A partir de 1867, en el Establecimiento Tipográfico Los Sucesos, a cargo de Ramón Berenguillo.

Semanario Pintoresco Español (1847-1855), Madrid, Imprenta de B. González; desde 1849, Imprenta del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración, a cargo de G. Alhambra.

Fuentes Secundarias:

ALCALÁ GALIANO, Antonio (1844), *Historia de España: desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la Reina Doña Isabel II*, redactada y anotada con arreglo a la que escribió en inglés el doctor Dunham, Tomo I, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.

ALONSO, Cecilio (2002) «Fernández de los Ríos (1821-1880). La escritura militante», en Marie-Linda Ortega (ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1875*, Fundación Duques de Soria, Visor Libros, Presses Universitaires de Marne-La Vallé, pp. 139-162.

AMORES, Montserrat, 2001. «Cuentos de vieja de Juan Ariza. La primera colección de cuentos folclóricos españoles» en Jaume Pont (ed.), Scriptura. *El cuento español en el siglo XIX .Autores raros y olvidados*, 16, pp. 25-46.

— 2018. «*El Siglo Pintoresco* (1845-1847): estudio e índice de una revista entre *pintoresca* y *universal*», *Revista de Literatura*, 2018, enero-junio, vol. LXXX, núm. 159, pp. 141-171. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.006.

— y Rebeca Martín (eds.). 2008, *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

— y Mª. Jesús Amores (2016), *La narrativa breve en el «Semanario Pintoresco Español» (1836-1857)* Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona.

ANDERSEN, Hans Christian (1856), *Contes*, Typographie De Ch. Lahurk, Imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation. Traduits Du Danois par D. Soldi avec une notice Biographique Par X. Marmieret 40 vignettes par Bertall, Paris Librairie De L. Hachette Et Cie.

— (1873), *Contes danois*, Paris, chez Garnier.

— (1875), *Noveaux Contes*, Paris, chez Garnier.

ANDERSEN, Hans Christian (2015[6]), *Cuentos completos*, Cátedra, Madrid. Edición, introducción y notas de Enrique Bernárdez. Ilustraciones de Vilhelm Pedersen y Lorenz Frølich.

AYALA ARACIL, Mª. Ángeles (2001) *Una docena de cuentos,* primera recopilación de cuentos de Narciso Campillo y Correa» en Jaume Pont (ed.), *Scriptura. El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*, 16, pp. 133-148.

Biblioteca Literaria, o colección de obras selectas, así instructivas, como recreativas. Madrid (1857-1859), imprenta de L. García, ed., libreros, de Bailly-Baillière, Duran y San Martin. Veinte y un tomos en 8°.

BOZAL, Valeriano (1979), *Ilustración gráfica del diecinueve en España*, Madrid, Alberto Corazón.

BONNET CORREA, Antonio (1975), Ángel Fernández de los Ríos, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

CANTOS CASENAVE, Marieta (1999), *«Fernán Caballero» entre el folclore y la literatura de creación. Del cuento a la relación*, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz / Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

— (2016), «La cultura visual en la prosa de Enrique Gil y Carrasco» en Valentín (ed.), *Enrique Gil y Carrasco y El Romanticismo*. León, Andavira-Universidad de León, pp. 177-202.

— (2017), «Sociabilidad y espectáculos óptico-pintorescos» en *Casinos, tabernas, burdeles: ámbito de sociabilidad en torno a la ilustración*, Córdoba, UCOPress; Toulouse: Presses Universitaires du Midi: 127-156.

— (2019), «*Verdades oportunas expuestas a su Majestad*, por Juan Vanhalen, ante el tribunal de la opinión pública» en Marieta Cantos Casenave y Alberto Ramos Santana (eds.), *Conspiraciones y pronunciamientos. El rescate de la libertad (1814-1820)*, Cádiz, Editorial UCA (en prensa).

CARDERERA, Mariano (1855), *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*, Madrid, Imprenta de A. Vicente.

CUENCA, Luis Alberto de (2005), «Andersen en España», en Pedro Cerrillo Torremocha y Lucía Solana Pérez (coords.), *Andersen, «Ala de cisne»:*

actualización de un mito (1805-2005), Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 103-115.

D' AULNOY, Madama (1851) *Cuentos*, Madrid: [s.n.], Imprenta del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración, a cargo de G. Alhambra [Contiene: La bella de los cabellos del oro; El ramo de oro; El buen ratoncillo; El carnero; Fineta la cenicienta; La princesa Rosita; El pájaro azul; La gata blanca].

EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista. E. Pardo azán, L. Alas «Clarín», V. Blasco Ibáñez.*

EZAMA GIL, Ángeles (1996), «El cuento» en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, 8, Siglo XIX (I), volumen coordinado por Guillermo Carnero Madrid, Espasa Calpe, pp. 738-747.

EZAMA GIL, Ángeles (1998), «El cuento entre 1864 y el fin de siglo» en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, 8, Siglo XIX (II), volumen coordinado por Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, pp. 700-711.

FERNÁN CABALLERO (1859), *Cuentos y poesías populares andaluces coleccionados por Fernán Caballero,* Sevilla, Imprenta y Litografía de la *Revista Mercantil*.

GARCÍA PADRINO, Jaime (2005), «La difusión de Andersen en España: en busca de su adecuado conocimiento» y «Las ediciones de Andersen en España (una breve selección bibliográfica» en Pedro Cerrillo Torremocha y Lucía Solana Pérez (coords.), *Andersen, «Ala de cisne»: actualización de un mito (1805-2005)*, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 135-168.

GINÉ, Marta (2008), «Sobre traducciones de relatos fantásticos franceses en España (Siglo XIX). De Cazotte a Maupassant» en Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.). 2008, *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo., PP. 241-263.

HIDALGO, Dionisio (1862), *Diccionario General de Bibliografía Española*, Tomo I, Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías.

— (1867). *Diccionario General de Bibliografía Española*, Tomo II. Madrid, Imprenta de Julián Peña.

JURADO ZAFRA, Pepi, «Ramón de Navarrete» en *GICESXIX* [fecha de consulta 9 de octubre de 2018].

MESONERO ROMANOS, Ramón (1880), «Más sobre Fernández de los Ríos», *La* Ilustración *Española y Americana* n.° XXV de 8 de julio de 1880, pp. 3-6.

OLEZA, Joan (2008), «Cuento y mandato de presente. Relatos de autoficción en la prensa del siglo XIX» en *Estudios sobre el cuento español en el siglo XIX*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 13-34.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1868), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta a cargo de Ramón Moreno.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid Imprenta y litografía de J. Palacios, p. 134.

PEÑAS RUIZ, Ana (2018), «Un "editor infatigable": la trayectoria biográfica, editorial y empresarial de Ignacio Boix», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* n.º 24. Monográfico: «En letras de molde: impresores y libreros en los siglos XVIII y XIX», B. Sánchez Hita (coord.). pp. 133-171.

PICÓN, Jacinto Octavio (1880), «Ángel Fernández de los Ríos», *La Ilustración Española y Americana* n.º XXIV de 30 de junio de 1880, pp. 423-427.

POSADAS, Carmen (2005) «Mi lectura de Andersen» en Pedro Cerrillo Torremocha y Lucía Solana Pérez (coords.), *Andersen, "Ala de cisne": actualización de un mito (1805-2005)*, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 117-123.

PRAT FERRER, José (2013), *Historia del cuento tradicional*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz.

RIBERA, Carla (2009), «Hans Christian Andersen en *El Mundo Pintoresco*», en [*http//gicesxix.uab.es*] [fecha de consulta 9 de octubre de 2018].

RIEGO, Bernardo (2001), *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en el siglo XIX*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

RISCO, Antonio (1982), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.

— (1987). *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2002), «El cuento romántico en tres revistas de la década de 1840: *El Laberinto* (1843-1845), *Revista Literaria del Español* (1845-1846) y el *Siglo Pintoresco* (1845-1848)», *Philologia Hispalensis*. XVII, pp. 7-30. Accesible en [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc377r9] [fecha de consulta 9 de octubre de 2018].

— (2004), *Historia del cuento español (1764-1850)*, Madrid, Frankfurt am Maim, Iberoamericana – Vervuert.

— 2008. «Cuentos en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857)», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst834] [fecha de consulta 16 de septiembre de 2017].

ROMERO TOBAR, Leonardo (1998), «Lectores y lecturas en la primera mitad del siglo XIX: balance y perspectivas de investigación», *Bulletin Hispanique*, 100, 2. Juillet-Decémbre, pp. 561-576.

RUBIO CREMADES, Enrique (1995), *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El «Semanario Pintoresco Español»*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

SIMÓN DÍAZ, José (1946), *Semanario pintoresco español (Madrid, 1836-1857)*, Madrid, Instituto «Nicolás Antonio» del Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, «Colección de Índices de Publicaciones Periódicas dirigidas por Joaquín Entrambasaguas».

TORRES SANTO DOMINGO (2003), «Los viajes del capitán Cook en el siglo XVIII. Una revisión bibliográfica» en *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, VIII (441). [http://www.ub.es/geocrit/b3w-441.htm] [fecha de consulta 22-19-2018].

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, (2000) *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

VALERA, Juan (1864), «Cuentos y fábulas, de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, tomos I y II» en *Estudios críticos sobre literatura*, *política* y *costumbres* de *nuestros días*. Tomo II, Madrid, Librerías de A. Durán, pp. 39-48. Digitalizado por Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4q7r5][fecha de consulta 9 de octubre de 2018].

— 1898. «Introducción» a *Cuentos y Chascarrillos andaluces, tomados de la boca del vulgo,* Madrid, Fernando Fe, I, segunda edición, pp. 15-16.

VICENS PUJOL, Carlota (2009), «Cuento popular y rito iniciático. El pájaro azul en Mme. d'Aulnoy y en Juan Valera» en *Çédille, Revista de estudios franceses*, 5 (2009), 371-386.

Fecha de recepción: 5-10-2018
Fecha de aceptación: 15-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.04

Puede citar este artículo como:
EZAMA GIL, Ángeles, «*Fernanflor* y la literatura periodística: los Cuentos rápidos (1886)», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 83-95.

FERNANFLOR[1] Y LA LITERATURA PERIODÍSTICA: LOS *CUENTOS RÁPIDOS* (1886)

ÁNGELES EZAMA GIL
Universidad de Zaragoza

Resumen

El periodista *Fernanflor* fue responsable de la introducción de la literatura en las páginas de la prensa española del siglo XIX, a través de sus crónicas en periódicos como *El Imparcial* y *El Liberal* y revistas como *La Ilustración de Madrid* y *La Ilustración Ibérica*. Su máxima, de acuerdo con las exigencias del medio, fue la de la rapidez en la escritura, como lo revela el título de sus *Cuentos rápidos* (1886), que por lo mismo presentan con frecuencia un estilo desaliñado, incorrecto incluso, el mismo de sus crónicas. Por ello, sus cuentos son también un ejemplo de literatura periodística, que a menudo se funde y se confunde con el de la crónica. Además de la rapidez y la brevedad el sello inconfundible de los cuentos de *Fernanflor* es el sentido del humor, expresado con una retórica tópica, folletinesca y melodramática, con la que el periodista pone en solfa muchos de los convencionalismos sociales de su siglo.

Palabras clave: *Fernanflor*, Cuento, Crónica, Literatura periodística.

Abstract

Fernanflor's journalist was the responsible for introducing Literature in spanish journals of the nineteenth century, with their chronicles in newspapers as *El Imparcial* and *El Liberal* or in magazines like *La Ilustración de Madrid* and *La Ilustración Ibérica*. The demands of the press determined the speed of his writing, as his book *Cuentos rápidos* (1886) shows, and consequently a careless and incorrect style, the same as in their

1. Seudónimo que utilizó el cronista a partir de marzo de 1874 para sus colaboraciones en *El Imparcial* bajo el título de *Cartas a mi tío*. El 27 de abril del mismo año empezó a editarse el suplemento *Los Lunes de El Imparcial*, cuyo primer director fue el propio Fernández Flórez, quien, bajo el seudónimo de *Un lunático* publicó en esta página una sección titulada *Madrid*.

chronicles. Thus their short stories are an exemple of journalistic literature too, which often is mixed and confused with that of the chronicle. In addition to the speed and brevity, the unmistakable signature of the *Fernanflor's* stories is the sense of humor, expressed whit a topical and melodramatic rhetoric, by means of what the journalist criticizes many of the social conventions of his century.

Keywords: *Fernanflor*, Short Story, Chronicle, Literary Journalism.

Fernanflor y la *literatura periodística*

El escritor y periodista Antonio Sánchez Pérez (1897: 412) con motivo de la previsible entrada de Isidoro Fernández Flórez en la Academia elogia a

> mi querido amigo *Fernanflor*, a quien indiscutiblemente debe el periodismo español el carácter literario que hoy tiene y que apenas era conocido cuando él lo estableció y logró arraigarle en *Los Lunes de El Imparcial*.
>
> Prestó Isidoro Fernández Flores [sic] al introducir esa novedad en nuestros periódicos gran servicio a las empresas periodísticas, dando el irresistible atractivo de la amenidad a su lectura; mayor servicio aún a los literatos que vieron ensancharse horizontes a su actividad; favoreció, sobre todo, a la cultura general vulgarizando y poniendo al alcance de todas las fortunas refinamientos del gusto, goces artísticos, placeres intelectuales de que antes solamente reducido número de privilegiados podían disfrutar en bibliotecas o en libros de adquisición algo dificultosa. Esa conquista del periódico para la literatura y del público para el periódico se debe, entre nosotros y sin género de duda, a *Fernanflor*.
>
> Así como el inolvidable, el laboriosísimo don Manuel María Santana, fundador de *la Correspondencia de España*, fue, entre nosotros, el inventor del periodismo a la moderna, de la información como base del periodismo, Isidoro Fernández Flores [sic] ha sido el iniciador de la literatura en el periodismo.

Fue *Fernanflor* un periodista respetado, reconocido cronista tildado entre sus contemporáneos de *culto, ingenioso, inimitable, elegante* y *original*. Publicó crónicas principalmente en *La Ilustración de Madrid* (1870-1872),[2] *El Imparcial* y *Los Lunes de El Imparcial* (1874-1875), *El Liberal* (de 1880 en adelante),[3] *La Ilustración Ibérica* (1884),[4] y *La Opinión* (1877-1888).[5]

2. Isidoro Fernández Flórez era redactor de esta revista en la que firmó con su nombre la sección titulada *Ecos*.
3. *Fernanflor* fue uno de los fundadores de *El Liberal* en mayo de 1879 junto con Miguel Moya, Mariano Milego, Eduardo de la Loma, Luis Polanco y otros periodistas, tras haberse separado de la redacción de *El Imparcial*.
4. En las secciones *Cartas a doña Justa*, *Madrid*, *Notas de viaje* y en algunas crónicas sueltas firma como *Fernanflor*.
5. En este periódico madrileño firmó como *Fernanflor* la sección *Mis lunes*, en la que retomaba con nostalgia sus célebres *Lunes de El Imparcial*.

Su aportación a la crónica es encomiada por sus contemporáneos, como el también cronista *Kasabal* (1890: 82):

> Fernanflor es el maestro de la crónica moderna y el creador de un género en el que podrá tener imitadores, pero competidores nunca […]
>
> Él es uno de los que más han contribuido a la transformación del periodismo español, trocando el antiguo órgano de partido en el periódico ameno, interesante, que presenta bajo una forma agradable la historia del día bajo todos sus aspectos. Las *Cartas a mi tío*, que publicó en *El Imparcial*, son un modelo que deben buscar siempre para inspirarse los que quieran tratar asuntos de actualidad.

Porque *Fernanflor* es uno de esos periodistas decimonónicos que no se contentan sólo con *contar*, sino que buscan también *testimoniar*, convirtiéndose así en la conciencia observante de su siglo a través del testimonio ocular (Thérenty, 2007: 22-23). Si bien, como señala Echegaray (1903: XXIII), «*Fernanflor* no fue nunca, en el Arte ni en el periodismo, ni un mero fotógrafo ni un frío copista. Siempre puso, a propósito del hecho social más humilde, algo ingenioso, algo suyo».

Sólo una pequeñísima parte de sus crónicas fue publicada póstumamente en 1903 con el título de su sección en *El Imparcial*, *Cartas a mi tío*, conjunto que se ofrece diverso y variopinto:

> Todo revuelto, todo en desorden […] Bazar literario que será un museo en proyecto, carro de mudanza, puesto de feria, cocido español, imagen del caos, como nuestra política, como nuestra Hacienda, como nuestra sociedad, como nuestros espíritus. Tendrá el carácter de este siglo enciclopédico, la desorganización; su grandeza, el hacinamiento de maravillas; su fin, el progreso humano […] Habrá usted de contentarse con virutas, recortaduras y desperdicios políticos, artísticos, científicos y literarios, que no darán más de sí los escasos conocimientos y pobre fantasía de este su amante sobrino (*Fernanflor,* 1903: 6-7).

Fernández Flórez escribió también algunos cuentos, que se publicaron en su mayor parte en *El Liberal* (en los años 80 principalmente), otros en *La Ilustración Española y Americana* y sus almanaques anuales, y esporádicamente en *El Imparcial, La Época*, *La Semana Cómica, Madrid Cómico y Barcelona Cómica*. 38 de ellos los recogió en la colección *Cuentos rápidos* (1886).

Póstumamente se editaron otras dos recopilaciones de sus relatos: en 1904 *Cuentos*, con un prólogo de Galdós y un total de 22 textos (10 de *Cuentos rápidos*) y en 1907 *Periódicos y periodistas* con 11 relatos (5 de *Cuentos rápidos*) y una parte de su discurso de entrada en la Academia en 1898.

Galdós elogia a *Fernanflor* en su papel de «propagador infatigable de los cuentos, viendo en esta graciosa literatura el filón de amenidad más apropiado

a la renovación diaria, que es carácter fundamental de la Prensa moderna» (1904: VIII); cuentos a los que dotó de

> más pasión humana y algo menos de candor escolar, forma vigorosa, argumentos derivados de las costumbres generales. De este modo, el género se engrandecía, aumentaba en valor literario y eficacia moral, sin perder sus cualidades propiamente castizas: el sentido apológico y la brevedad epigramática (Ibíd.: VIII-IX).

La labor periodística de *Fernanflor* revela hasta qué punto formas de literatura periodística como el cuento y la crónica son permeables a las influencias de otras modalidades literarias con las que conviven en las páginas de la prensa, con los consiguientes fenómenos de contaminación entre ellas (Ezama, 1992: 43-56; Thérenty, 2007: 19-20). Esta última sostiene (Ibíd.: 46) que es precisamente la combinación de la *matriz* periodística y la literaria la que permite la creación de los géneros periodísticos modernos, entre ellos la crónica. En este punto de cruce se sitúa también el cuento literario moderno cuyo cauce de difusión es la prensa. El testimonio de otro cronista contemporáneo, Enrique Gómez Carrillo, es un argumento en favor de esta hipótesis:

> Fernández Flórez realiza el tipo perfecto del cronista y del cuentista moderno que no ve en los acontecimientos pasionales, en los hechos del día, en los sucesos de actualidad, en las múltiples manifestaciones de la vida cuotidiana, en suma, sino la nota de color, el fondo de ternura y el aspecto psicológico de los casos. Algunas de sus crónicas son cuentos de sensibilidad eterna. Muchos de sus cuentos son ampliaciones o reducciones estéticas de la anécdota palpitante de la actualidad (Gómez Carrillo, 1899: 290).

Es precisamente su condición de periodista la que determina su entrada en la Real Academia Española el 13 de noviembre de 1898 (Hernando 2007: 364); en tal acto pronunció un discurso sobre *La literatura de la prensa* al que le dio la réplica Juan Valera, discurso que no es, al decir de su autor, más que una «larga crónica» (*Fernanflor,* 1898: 4).

Los *Cuentos rápidos* de *Fernanflor*

Los 38 relatos que integran esta colección son muy variados en sus temas y formas. Entre ellos hay muchos cuentos, pero también crónicas, artículos de costumbres, y otras modalidades de prosa; el propio autor, en nota preliminar señala que recoge «cuentos, cuadros y tipos» (*Fernanflor*, 1886: 5). Y González Blanco (1918: 311) apunta que en la colección de 1886 hay algunos que

> más que cuentos son apuntes realistas, diseños casi inacabados y estudiados *d'âprès nature*, bocetos y como tanteos y presagios de lo que hubiera podido producir aquel gran espíritu si se hubiese entregado a una labor constante y

> metódica, a una tarea *journalière* en la novela como tenía la tarea *journalière* del periodismo.

El término *cuento* parece interpretarse en esta colección en forma etimológica, en el sentido de «texto (en prosa) que cuenta algo». Eso sí, son cuentos *rápidos*, porque fueron «Rápidamente escritos; su destino era ser rápidamente leídos y rápidamente olvidados!... » (*Fernanflor,* 1886: 5). En la celeridad de la composición incide Ortega Munilla (1898):

> Y sin referirnos a otros ejemplos que los encerrados en la historia literaria del nuevo académico, ahí están entre otros muchos cuentos, para probar lo que digo, «La salsa de los caracoles» y «La Noche-Buena de Periquín», escritos hace muchos años, cuando Flórez era joven y yo niño, improvisados en la mesa de la redacción, arrancados por la mano del regente de la imprenta cuartilla a cuartilla, con tal rapidez que el principio de una oración estaba ya alineado en los tipos del cajetín, mientras su final aún hormigueaba en el cerebro de quien iba echando sobre el papel letras y letras.

Y es que estos relatos se publicaron originariamente en la prensa, respondiendo a sus exigencias de rapidez y concisión, y sólo después fueron recogidos en libro,[6] como es práctica habitual a finales del siglo XIX (Ezama, 1992: 35-39; Novo, 2018). Y hay diferencias, en ocasiones importantes, entre unas y otras versiones, en particular en el paso del periódico al libro, pero también entre distintas publicaciones periódicas y entre distintas ediciones del libro, diferencias que son consustanciales al género, porque el cuento vive en variantes, como el romance, el cuento folclórico o el entremés áureo. Entre los cuentos de *Fernanflor* distingue Baquero Goyanes los de objetos (1949: 511-512, 518), los más numerosos, como «La diadema», «La espada», «La palma», «La pulsera», «La maceta de albahaca», «La carta» y «La palmera de plata»; los humorísticos o satíricos tales «D. Ruperto Tranquilo», «En el tren», «La familia» y «La dama del tranvía» (Ibíd.: 482); los psicológicos como «Final de acto», «Sorelita», «El pobre Jacinto Pérez» y «El lance» (Ibíd.: 643); y los trágicos y dramáticos tales «La dicha ajena» y «El número 6» (Ibíd.: 673-674). No obstante, el final trágico es muy escaso en estos cuentos, que suelen decantarse por un cierre irónico como contrapunto de la trama.

La clasificación de Baquero Goyanes, si bien útil para una primera aproximación a estos relatos, tiene el inconveniente de que mezcla criterios diversos. Creo que podría simplificarse, distinguiendo básicamente dos grupos; los más numerosos son los cuentos, narrativos, a los que siguen en frecuencia los

6. No he podido localizar todas las versiones de los cuentos anteriores a la edición de 1886, pero, casi con total seguridad, todos ellos se publicaron antes en la prensa.

artículos de costumbres; de estos sólo hay uno en forma de escena, «Los bailes de máscaras», en tanto que el resto se presentan como tipos («Mesalina», «La mujer en tranvía», «Cuentos madrileños (histórico)», «Un agente de matrimonios»). Otras modalidades de prosa presentes en la colección son la crónicas («La salsa de los caracoles», «El suicidio de Juan», «La duda»), la prosa alegórica de circunstancias («Siempre joven»), el artículo de opinión en forma dialogada («La familia»), la anécdota («El ruiseñor (anécdota)»; «La Patti y el ruiseñor» desde 1886) y la prosa poética («¡Mientras haya rosas…!»).

Más allá de estas diferencias de género o modalidad es común a todos estos textos su realismo (González Blanco, 1919: 308-309), su madrileñismo (Ibíd.: 310), y la predilección por los temas sociales (Baquero Goyanes 1949: 411).

Madrid es la ciudad en la que el periodista vive y cuya geografía conoce (Fernanflor, 1887a), por lo que es el marco en el que se sitúan tanto sus crónicas («El suicidio de Juan», «La salsa de los caracoles») como sus cuentos; ciudad por la que se desplaza utilizando a menudo el tranvía («La dama del tranvía», «La duda»), un medio de transporte de reciente creación, al igual que el ferrocarril, y como este propicio a toda clase de *aventuras*, como sucede en «Cuentos madrileños» (20 de abril de 1885). Nada menos que 14 de estos relatos se publicaron en la sección de *El Liberal* titulada *Cuentos madrileños*[7].

Temas sociales recurrentes en estos relatos son el adulterio («Final de acto», «Ayer-hoy-mañana», «La invulnerable»), el duelo («El lance», «Las cartas de Rosa») y el suicidio («La dicha ajena », «El suicidio de Juan », «La escalera», «El pobre Jacinto Pérez», «Las cartas de Rosa»), o los diversos problemas que aquejan a la infancia: el maltrato y la muerte («Los dos niños»), la enfermedad («El problema») a veces con resultado de muerte («La palma»), o el abandono («¡Misterio!»). Pero a menudo el autor recurre a la parodia para referirse a ellos, haciendo uso del humor (v.gr. en «Juicios de la opinión»). Tanto Blanco García (1891: 255) como González Blanco (1918: 311) apuntan ese sesgo humorístico del cuentista *Fernanflor*, que suele hacer acto de presencia en el desenlace, v.gr. en «El lance» el duelo entre los contendientes desemboca en realidad en un asesinato, aunque «muy correcto»; en «La familia» el defensor a ultranza de la institución familiar acaba confesando que no tiene parientes.

Un discurso tópico de tono melodramático y folletinesco ayuda en este empeño desmitificador. V.gr. «La espada» comienza con una frase tópica: «Lo sabía todo Madrid menos él»[8] para contar la historia de un hombre ingenuo engañado por su esposa, que acaba muriendo al descubrir por casualidad

7. Ver Apéndice a este trabajo.
8. «Todo Madrid lo sabía;/todo Madrid… menos él». Son versos de *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega.

(ironía trágica) la infidelidad de su esposa con su mejor amigo. En «¡El pobre Jacinto Pérez!» el discurso melodramático, sin duda paródico, pone el énfasis en el disparate del protagonista, capaz de suicidarse por quedar bien con los amigos.

La hibridación entre la crónica y el cuento en *Fernanflor*

Ejemplos de la fusión entre la matriz periodística y la literaria a la que antes me refería son tres de las crónicas que el periodista publicó en la sección de *Cartas a mi tío* (1874-1875) y que luego incluyó en *Cuentos rápidos* (1886): «La salsa de los caracoles» (26 de abril de 1874; serie primera); «El suicidio de Juan» (28 de agosto de 1875, p. 1; serie segunda) y «La duda» (serie segunda).

De «La salsa de los caracoles » y «La duda» no he podido localizar la primera edición en prensa, aunque sé que el primero de ellos se publicó en *El Imparcial* el 26 abril de 1874 (Ortega y Gasset, 1956: 25). Ambos se incluyeron en *Cuentos rápidos* y en *Cartas a mi tío* (1903) en versiones bastante diferentes. «La salsa de los caracoles», al integrarse en *Cuentos rápidos* pierde el encabezamiento epistolar y una digresión introductoria, así como las referencias al destinatario; también amplía el diálogo en algunas partes, e introduce muchas modificaciones de estilo; *El Liberal* vuelve a reproducir este cuento el 2 de septiembre de 1892 en la sección de *Cuentos propios*, suprimiendo un largo fragmento del comienzo (quizás por razones de espacio), algo que no es habitual en los cuentos del autor que se vuelven a publicar en la década de los 90. «La duda», al pasar a *Cuentos rápidos,* pierde un largo excurso introductorio sobre el tranvía y el progreso, un epílogo y una postdata. «El suicidio de Juan», cuya primera versión periodística sí he podido consultar, es idéntica en la prensa y en la recopilación *Cartas a mi tío*, pero, como en los casos anteriores, difiere con respecto a la que incluye *Cuentos rápidos*; en la primera versión el relato se sitúa en el marco de una tertulia, con una larga reflexión introductoria a propósito de las conversaciones mundanas y un fragmento final sobre el suicidio, que desaparecen al pasar el relato al libro. Los tres textos se abrevian de modo importante en su paso de la versión periodística a la libresca, de la modalidad de la crónica a la del cuento.

Además de estas tres crónicas convertidas en cuentos, hay otras formas de hibridación entre ambas formas narrativas en la colección *Cuentos rápidos*.

«La maceta de albahaca» en su primera versión periodística (14 julio de 1880) lleva una entradilla que dice: «Voy a escribir un artículo de aniversario, puesto que se refiere a un episodio ocurrido hace años en el día de la Virgen del Carmen»; estas tres líneas iniciales no están en la versión del libro (cuyo título es «La maceta»), y confieren a lo que se cuenta una verosimilitud que

no tienen las otras versiones; publicado además en tal fecha es sin duda un cuento de circunstancias (con motivo de la fiesta de la Virgen del Carmen).

El texto titulado «Un agente de matrimonios» era en su versión periodística (1 de diciembre de 1884) un artículo de costumbres, basado en una experiencia real del autor (que da incluso el nombre propio del agente en cuestión), pero al privarle de su primera parte cuando se incorpora a *Cuentos rápidos*, se difumina en buena medida el carácter general y abstracto inherente al tipo costumbrista; la apuesta de *Fernanflor* en este caso no resulta convincente, ya que, pese a las modificaciones introducidas, el relato no consigue despegarse del modelo costumbrista y convertirse en cuento.

Otro de los relatos se publica por vez primera el 6 de julio de 1885 bajo el genérico título de «Cuentos madrileños (histórico)», lo que parece una contradicción en los términos, pero que ilustra muy bien los ambiguos límites entre géneros breves en la escritura de *Fernanflor*, en este caso entre el artículo de costumbres y el cuento; este mismo relato pasa a titularse en *Cuentos rápidos* «El catedrático». El cuento trata sobre un tipo marginal habitual en la prensa del periodo y también de gran tradición literaria, un experto en latrocinios y maestro en la navaja que cobra por sus consejos, similar al D. Toribio de *El Buscón* y al Monipodio de *Rinconete y Cortadillo*.

Parecida confusión entre lo real (crónica) y lo imaginado (cuento) se aprecia en el relato que lleva por título en su primera salida periodística (11 de agosto de 1885) «En 1865», para convertirse en *Cuentos rápidos* en «El número 6», título que mantiene en la versión periodística de 1892. La indicación de fecha parece apuntar a que se trata de un hecho real; y lo cierto es que 1865 año hubo una epidemia de cólera en España que afectó a varias poblaciones: Valencia, Mallorca, Gerona, Huesca, León, San Fernando de Henares, etc.

El relato «Los dos niños» (30 de marzo de 1886) es la versión narrada de una noticia periodística: la muerte a golpes de la niña Consuelo Méndez (*Diario Oficial de Avisos,* 25 de marzo de 1886, p. 3), que debaten entre el narrador-testigo y un amigo. La cuestión de las desigualdades sociales en la infancia ocupa la primera parte del relato y la segunda expone un ejemplo práctico de dichas desigualdades en el que no hay nombres propios.

Dos relatos de título muy similar «La mujer en tranvía», y «La dama del tranvía» ilustran las formas del artículo de costumbres o crónica (se publica en la sección de «Notas madrileñas» de *El Liberal*) y del cuento, respectivamente. El argumento es muy similar: la falta de caballerosidad de los hombres que viajan en tranvía y no ceden el asiento a las mujeres. Pero «La mujer en tranvía», en su versión periodística (2 de abril de 1883) es un relato dialogado en el que el narrador se presenta como testigo, dándole así mayor realismo a

la escena; y tanto la frase inicial como el largo epílogo, se eliminan en *Cuentos rápidos*, con lo que esta segunda versión es, mucho más breve, y tiene un aire más cuentístico. En «La dama del tranvía» el tema presenta una variante (el caballero no cede su asiento a una dama pero sí a una mujer humilde, con el consiguiente enfado de aquella), apenas hay diálogo y la narración se cuenta en tercera persona, sin reflexión posterior alguna; el texto es prácticamente idéntico en el periódico y el libro.

Y lo mismo sucede con una de las *Cartas a mi tío* (segunda serie, carta VI) y un cuento, ambos con el título de «La palma»: los dos textos recrean la bendición de las palmas el Domingo de Ramos, pero el primero en forma de crónica basada en una experiencia personal de la infancia, y el segundo en forma de cuento con un niño como protagonista, cuento de circunstancias que se publica el día 15 de abril de 1878. El primer texto, mucho más prolijo, se presenta en forma epistolar y su discurso es narrativo, en tanto que el segundo, relatado en tercera persona, combina narración, diálogo e incluso monólogo. Son comunes el sueño de ambos niños con la palma, la ambientación del templo y la apuesta por la palma sencilla, exenta de artificios.

Conclusiones: los cuentos de un periodista

Los cuentos de *Fernanflor* son literatura periodística, que se escribieron para las páginas de la prensa y en ella quedaron para la posteridad, salvo los que recogió en la colección de 1886, y los rescatados en las ediciones póstumas de 1904 y 1907. Y son literatura periodística porque se hallan más próximos a las crónicas que al género del cuento literario, de estilo ágil pero descuidado, bastante tópico, melodramático y folletinesco, sin mayores pretensiones literarias. Se resienten, como las crónicas, de la rapidez con la que se pergeñan y publican los textos en prensa, lo que se aprecia primordialmente en la estructura y el estilo; el propio *Fernanflor* así lo reconoce en un artículo de 1887:

> Los que hemos sido periodistas muchos años difícilmente sabemos hacer otra cosa, y yo por mi parte tengo infiltrado hasta la médula de los huesos el virus del periodismo […] Los que hemos entrado jóvenes en las redacciones y nos hemos hecho casi viejos en ellas sólo escribimos bajo la presión de la hora […]
>
> Se adquiere en el periodismo gran facilidad, porque es necesario ser fácil; pero en cambio desaparecen el gusto, la belleza literaria, que consiste en la elección y depuración del vocablo (Fernanflor, 1887b)

Y así lo perciben también contemporáneos como el crítico Luis Alfonso:

> De esta premura se resienten tocante a la forma –que es, por lo general descuidada, incorrecta y antes de periodista que de literato en *Fernanflor*– mas en lo relativo al fondo cada cuento es una saeta, mejor o peor labrada, con

> más o menos ricas y vistosas plumas, que se clava vibrante en el blanco que eligió el autor.
>
> Esencialmente *modernista*, antes francés que español por su talento agudo, paradójico, escéptico, ligero e insinuante, Fernández Flórez se cuida muy poco de que sean o no castizos su vocablos y rigorosamente gramaticales sus oraciones: lo que quiere es disparar con gracia la flecha de mi comparación, que suene al partir y que se clave con fuerza en donde al autor le plugo (Luis Alfonso, 1887)

De todo ello resulta, como afirmaba Baquero Goyanes (1949: 411), que

> Sus cuentos han envejecido, por tanto, y pocos conservan la suficiente vida como para interesar al lector actual. Y, sin embargo, no falta belleza en algunas de narraciones de Isidoro Fernández Flórez, ya que su mismo tono entre elegante y cursi, su olor a viejo, sus colores ajados, ofrecen el encanto de retrotraernos a lo más efímero de su siglo, a lo más convencional y frágil.

Por tanto no fue *Fernanflor* un autor de cuentos de la talla de Alarcón, Clarín, Pardo Bazán o Picón, pero sí equiparable, en opinión de González Blanco (1918: 309) a «cualquiera de los escritores franceses de segunda fila, tan estimables como Duranty, Charles Nodier y Jules Méry en la época romántica, y Catulle Mendès y Armand Silvestre en el período realista».

Bibliografía citada

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949.

BLANCO GARCIA, Francisco, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1891, vol. 2.

ECHEGARAY, José, «Prólogo» a *Fernanflor*, 1903, pp. V-XXIV.

EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza Prensas Universitarias, 1992.

FERNANFLOR, *Cuentos rápidos*, con dibujos de Comelerán, Labarta, Obiols, Passos y Serra Pausas, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de B. Baseda, 1886.

— «Carta-Prólogo» a Enrique Sepúlveda, *La vida en Madrid en 1886*, ilustrado con 200 dibujos de Comba y 10 alegorías de Souto, Madrid, Fernando Fe, 1887a, pp.V-X.

— «Mis lunes», *La Opinión*, 10 de octubre de 1887 (1887b), p. 1.

— *Discursos leídos ante la RAE en la pública recepción del señor D. Isidoro Fernández Flórez el día 13 de noviembre de 1898,* Madrid, Establecimiento Tipográfico de *El Liberal*, 1898, pp. 1-32 (Tema: «La literatura de la prensa»).

— *Cartas a mi tío*, con un prólogo de Echegaray, Madrid, M. Romero impresor, 1903.

— *Cuentos*, con un prólogo de Benito Pérez Galdós, Madrid, M. Romero Impresor, 1904.

— *Periódicos y periodistas*, Madrid/Barcelona, Editorial Iberoamericana, s.a. (1907).

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «En casa de *Fernanflor*», *La Vida Literaria*, 6 de julio de 1899, pp. 290-291.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, «Isidoro Fernández Flórez», *Nuestro Tiempo*, 12/1918, pp. 290-324.

GUTIÉRREZ ABASCAL, José: Véase *Kasabal* (seud.).

HERNANDO, Bernardino M., *La corona de laurel. Periodistas en la real Academia Española*, Madrid, APM, 2007.

Kasabal, «Madrid», *La Ilustración Ibérica,* 8 de febrero de 1890, pp. 82-83.

LUIS ALFONSO, «Cuentas atrasadas», *La Dinastía*, 10 agosto 1887, p. 2.

NOVO DÍAZ, Mª del Mar, *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán. La génesis textual de treinta cuentos,* Tesis Doctoral, Universidad de Lugo, julio de 2018, 2 vols. < http://hdl.handle.net/10347/17265>

ORTEGA Y GASSET, José, *El Imparcial, biografía de un gran periódico español*, Zaragoza, Librería General, 1956.

ORTEGA MUNILLA, José, «En la Academia Española», *Los Lunes de El Imparcial*, 14 de noviembre de 1898, p. 3.

PÉREZ GALDÓS, Benito, «Prólogo» a *Fernanflor*, 1904, pp. V-XIII.

SÁNCHEZ PÉREZ, Antonio, «Mil parabienes (A *Fernanflor*)», *La Ilustración Ibérica*, 26 de junio de 1897, pp. 412-413.

THÉRENTY, Marie-Éve, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle,* Paris, Editions du Seuil, 2007.

Apéndice: Los *Cuentos rápidos* en la prensa

«Cartas a mi tío. La salsa de los caracoles», *El Imparcial*, 26 de abril de 1874.

«Cartas a mi tío. El suicidio de Juan», *El Imparcial*, 28 de agosto de 1875, p. 1.

«Cartas a mi tío. La duda», *El Imparcial*, 1875.

«Madrid. La palma (cuento de niños)», *Los Lunes de El Imparcial*, 15 de abril de 1878, p. 3.

«La diadema», *El Liberal* (*Entre páginas*), 7 de abril de 1880, p. 5.

«La dicha ajena», *El Liberal* (*Entre páginas*), 9 de junio de 1880, p. 2.

«La maceta de albahaca», *El Liberal* (*Entre páginas*), 14 de julio de 1880, p. 2. [«La maceta»]

«El problema», *El Liberal* (*Entre páginas*), 21 de julio de 1880, p. 2.

«Mesalina», *El Liberal* (*Entre páginas*), 3 de noviembre de 1880, p. 2.

«El ruiseñor (Anécdota)», *El Liberal* (*Entre páginas*), 12 de diciembre de 1880, p. 2. [«La Patti y el ruiseñor»]

«Los bailes de máscaras», *El Liberal* (*Entre páginas*), 2 de febrero de 1881, p. 2. [«El baile de máscaras»]

«Notas madrileñas. La mujer en tranvía», *El Liberal* (*Entre páginas*), 2 de abril de 1883, p. 2.
«Siempre joven», *El Liberal* (*Entre páginas*), 12 mayo 1884, p. 2. [«La mensajera»]
«En París. Un agente de matrimonios», *El Liberal* (*Entre páginas*), 1 de diciembre de 1884, p. 2.
«Cuentos madrileños. La escalera», *El Liberal* (*Entre páginas*), 23 de febrero de 1885, p. 2.
«Las cartas de Rosa», *El Liberal* (*Entre páginas*), 23 marzo 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños (D. Ruperto Tranquilo)», *El Liberal* (*Entre páginas*), 30 de marzo de 1885, p. 2. [«Don Ruperto», «La perdedora»]
«Cuento madrileño. La dama del tranvía», *El Liberal* (*Entre páginas*), 6 de abril de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños», *El Liberal* (*Entre páginas*), 20 de abril de 1885, p. 2. [«En el tren»]
«Cuentos madrileños. La palmera de plata», *El Liberal* (*Entre páginas*), 27 de abril de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños. Los ojos verdes», *El Liberal* (*Entre páginas*), 11 de mayo de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños. ¡Misterio!», *El Liberal* (*Entre páginas*), 18 de mayo de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños. La casualidad», *El Liberal* (*Entre páginas*), 25 de mayo de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños. La invulnerable», *El Liberal* (*Entre páginas*), 8 de junio de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños. Juicios de la opinión», *El Liberal* (*Entre páginas*), 15 de junio de 1885, p. 2. [«La opinión»]
«Cuentos madrileños. Sorelita», *El Liberal* (*Entre páginas*), 29 de junio de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños (histórico)», *El Liberal* (*Entre páginas*), 6 de julio de 1885, p. 2. [«El catedrático»]
«En 1865», *El Liberal*, 11 de agosto de 1885, p. 3. [«El número 6»]
«Cuentos madrileños. La pulsera», *El Liberal* (*Entre páginas*), 15 de septiembre de 1885, p. 2.
«Memorias de un triste. ¡Mientras haya rosas...!», *El Liberal*, 25 de octubre de 1885, p. 2.
«Cuentos madrileños. Final de acto», *El Liberal*, 31 de octubre de 1885, p. 1.
«Los dos niños», *La Ilustración Española y Americana*, 30 marzo 1886, p. 198.

«Cuentos propios. El pobre Jacinto Pérez», *El Liberal*, 9 de octubre de 1892, p. 1.
«Cuentos propios. Ayer-hoy-mañana», *El Liberal,* 2 de diciembre de 1892, p. 1.
«La espada», *La Semana Cómica*, 3 de febrero de 1893, p. 66-67 y 70.
«Cuentos propios. La carta», *El Liberal*, 15 de febrero de 1893, p. 1.
«Cuentos propios. La familia», *El Liberal,* 24 de enero de 1897, p. 5.
«El lance», *Diario Oficial de Avisos de Madrid,* 20 de agosto de 1902, pp. 2-3.

Fecha de recepción: 11-11-2018
Fecha de aceptación: 11-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.05

Puede citar este artículo como:
Freire López, Ana, «El cuento "El alud" de Jaime Quiroga Pardo-Bazán o el negativo de *Los Pazos de Ulloa*», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 97-103.

EL CUENTO «EL ALUD» DE JAIME QUIROGA PARDO-BAZÁN O EL NEGATIVO DE *LOS PAZOS DE ULLOA*

Ana Freire López
UNED (Madrid)

Resumen

Se analizan en este artículo las llamativas semejanzas del cuento «El alud» (1904), firmado por Jaime Quiroga, hijo de Emilia Pardo Bazán, con la novela de su madre *Los Pazos de Ulloa* (1886). Tales semejanzas permiten entrever a la escritora detrás de este cuento, que podría ser una primera aproximación al tema que, con mayor riqueza argumental y fuerza narrativa desarrolló doña Emilia en *Los Pazos de Ulloa*.

Palabras clave: *Los Pazos de Ulloa*, Novela, Emilia Pardo Bazán, «El alud», Cuento, Jaime Quiroga.

Abstrac

This article analyzes the striking similarities of the story «El alud» (1904), signed by Jaime Quiroga, son of Emilia Pardo Bazán, with the novel by his mother *Los Pazos de Ulloa* (1886). Such similarities allow us to glimpse the writer behind this story, which could be a first approximation to the topic that, with greater plot richness and narrative force Pardo Bazán developed in *Los Pazos de Ulloa*.

Keywords: *Los Pazos de Ulloa*, Novel, Emilia Pardo Bazán, «El alud», Story, Jaime Quiroga.

Un cuento que recuerda mucho a una novela

Un trabajo de investigación, todavía en curso, sobre la obra literaria de Jaime Quiroga Pardo-Bazán (1876-1936) me condujo a su cuento «El alud»,

publicado en *La Época* el 17 de marzo de 1904 y reproducido en la revista *Follas Novas* de La Habana el 26 de junio de ese mismo año[1].

Al leerlo, de inmediato se me hicieron patentes las muchas similitudes que ofrece con la novela *Los Pazos de Ulloa*, que su madre, Emilia Pardo Bazán, había publicado en 1886. Hasta tal punto que no me parece aventurado suponer que en este cuento pueda encontrarse el germen de aquella novela –en este caso doña Emilia estaría detrás de «El alud»– o que, si este relato fuera verdaderamente posterior, se pretendía con él dar un mentís al marqués de la novela, al mostrar el comportamiento ejemplar de un representante de la nobleza. También en este segundo caso cabría entrever a doña Emilia en segundo plano, en unos momentos en que apoyaba a su hijo Jaime en su intento de abrirse camino en el mundo literario.

Todo lector de *Los Pazos de Ulloa* sabe que don Pedro Moscoso, supuesto marqués de Ulloa y protagonista de la novela, no era sino un pariente del verdadero marqués, como la novelista se encarga de aclarar al final del capítulo IV:

> Porque ya es hora de decir que el marqués de Ulloa auténtico y legal, el que consta en la *Guía de forasteros*, se paseaba tranquilamente en carretela por la Castellana, durante el invierno de 1866 a 1867, mientras Julián exterminaba correderas en el archivo de los Pazos. Bien ajeno estaría él de que el título de nobleza por cuya carta de sucesión había pagado religiosamente su impuesto de *lanzas y medias anatas*, lo disfrutaba gratis un pariente suyo, en un rincón de Galicia […] Al pasar a una rama colateral la hacienda de los Pazos de Ulloa, fue el marquesado a donde correspondía por rigurosa agnación; pero los aldeanos, que no entienden de agnaciones, hechos a que los Pazos de Ulloa diesen nombre al título, siguieron llamando marqueses a los dueños de la gran huronera (Pardo, 1886: I, 157-158).

Pues bien, un marqués «auténtico y legal» es el protagonista de «El alud» de Jaime Quiroga. Su título nobiliario es, en el cuento, el de marqués de Mérida y en función de él se crea la trama, en la que intervienen otros personajes que a todo lector de *Los Pazos de Ulloa* le parece conocer de antemano.

El de Mérida, además de ser también marqués, como el de Ulloa, y no otro título nobiliario, es un noble que lleva dos semanas, «desterrado del Madrid de sus amores», en Galicia, adonde ha viajado para hacerse cargo de la herencia

1. El presente artículo aborda un único punto del mencionado trabajo de investigación, del que ha sido extraído para incluirlo en este volumen de *Anales de Literatura Española* dedicado al género cuento. En el trabajo sobre "Jaime Quiroga Pardo-Bazán, escritor", que se publicará, previsiblemente, en 2019, el lector encontrará información sobre el hijo de Emilia Pardo Bazán y el resto de su obra literaria, que en ningún momento ha sido el objetivo de este artículo.

que le ha dejado una tía suya. La escena con que se abre el cuento no desdice de la pluma de doña Emilia:

> Llovía a cántaros, y el marqués de Mérida decidió no salir aquella tarde. Desde su llegada al Vilar, dos semanas antes, el pobre marqués, desterrado del Madrid de sus amores, incomunicado con el mundo, solo y aburrido, tenía frecuentes ratos de feroz *spleen,* en los cuales le acometían vehementísimos deseos de echarlo todo a rodar: la pingüe y oportuna herencia, el solemne y postrer deseo de la difunta tía, los múltiples cuidados que exige la entrada en posesión de los foros gallegos, y de volverse allá abajo, donde el sol es siempre refulgente, la atmósfera límpida y la vida amena. Sobre todo, aquel llover sin tasa, continuo, implacable; aquella sutil humedad, que se le colaba hasta los huesos, despertando los nacientes martirios de la gota, le desesperaban.
>
> Además, la soledad, la falta absoluta de gentes de sus gustos, costumbres y aficiones con las cuales tratar, el recuerdo de la vida de Círculo y de sociedad que se quedaba allá, lejos, detrás de aquellas montañas que la espesa cortina de agua esfumaba vagamente, y, por último, la rústica tosquedad de sus dos únicos acompañantes […]

Y es a continuación cuando entran en escena esos personajes que resultan tan familiares a quien haya leído la novela de Emilia Pardo Bazán:

> Don Bonifacio, el cura párroco, y Primitivo, el mayordomo, gentes que sólo pensaban en perdices y en prorrateos, y con las cuales era inútil contar para nada que oliese a literatura francesa, a deportes modernos y elegantes, a comidilla murmuradora y cáustica, a lo que exclusivamente constituía la conversación del infeliz marqués, tenían a éste en un estado muy próximo a la desesperación.

Se trata, pues, como en *Los Pazos de Ulloa*, de un cura rural aficionado a la caza y a las perdices y, como en *Los Pazos de Ulloa*, de un mayordomo que, además, se llama exactamente igual: Primitivo.

Pero no son los únicos personajes de «El alud» que nos resultan previamente conocidos, pues la segunda parte, de las dos que tiene el cuento, comienza relatando que

> Diez años después, un joven sacerdote, recién salido del Seminario de Orense, visitaba en la Rectoral del Vilar al cura párroco, el cual, casi inútil ya para empuñar la escopeta, pero conservando siempre la afición, se ocupaba en cargar cartuchos. El joven era el capellán del marqués de Mérida, llegado la víspera para desempeñar su puesto, y hacía al viejo preguntas acerca de la casa en la cual iba a prestar servicio.

Este «joven sacerdote, recién salido del Seminario», «capellán del marqués de Mérida» y «llegado la víspera para desempeñar su puesto» evoca sin lugar a dudas al don Julián de *Los Pazos de Ulloa*, también un joven sacerdote recién llegado a aquellos parajes, aunque las características de este hombre, que en el

cuento se llama Manuel, y las de todos los demás personajes de «El alud» son el negativo fotográfico[2] de sus respectivos *dobles* de la novela.

El ambiente en que se desarrolla «El alud» –una propiedad señorial en la Galicia profunda– es el de *Los Pazos de Ulloa*. Y hasta los años transcurridos entre la primera y la segunda parte del cuento son diez, como los que separan el núcleo de la novela del último capítulo, en el que don Julián vuelve a los pazos. Diez años en los que, tanto en el cuento como en la novela, han sucedido hechos decisivos. Porque, como escribe doña Emilia en el capítulo treinta:

> Diez años son una etapa, no solo en la vida del individuo, sino en la de las naciones. Diez años comprenden un período de renovación; diez años rara vez corren en balde, y el que mira atrás suele sorprenderse del camino que se anda en una década (Pardo, 1886: II, 333).

Los personajes del cuento y los de la novela

Una diferencia radical entre el cuento y la novela se encuentra, como antes he apuntado, en la caracterización moral de los personajes, ya que al sustituir en el cuento al falso marqués de *Los Pazos* por uno «auténtico y legal», que se convierte en un héroe al tocar de cerca la desgracia y la necesidad, se redime a toda una clase social. El alud que da título al cuento le cambia la vida.

Tampoco el *doble* del don Julián de *Los Pazos* es en «El alud» ingenuo y cándido, como revelan las preguntas que, con su punta de malicia, hace a don Bonifacio sobre Magdalena, la criatura que el marqués, arriesgando su vida, rescató de las ruinas dejadas por el alud cuando era niña, y que fue el motivo por el que el marqués se quedó desde entonces, y ya para siempre, en aquella Galicia que hasta ese momento le abrumaba.

> —Y dígame, don Bonifacio, ¿y la rapaza?
> —¿Quién, la señorita Magdalena? Es la ahijada del señor marqués, una rosa, don Manuel, una rosiña temprana. ¡Y más lista, más buena! ...
> —Vamos—deslizó el capellán—, fruto de algún trapicheo del señor marqués... de algún error de su juventud... Una debilidad de la naturaleza humana de las personas... *Errare humanum est,* como dijo quien sabía lo que se decía.
> —¡Quiá!
> —¿No? ¿De veras? ¿Pariente cercana suya, *luego*?
> —¡Menos!
> —Y ¿entonces?

2. Se utiliza la expresión "negativo fotográfico" en el sentido que expresa la acepción número 7 de la palabra "negativo" del *Diccionario de la Real Academia Española*: "Dicho de una imagen fotográfica: Reproducida con los claros y oscuros de manera contraria a como se ven en la realidad, o con sus colores complementarios".

En cuanto a Primitivo, aunque comparte con el de *Los Pazos de Ulloa* su nombre y su oficio de mayordomo, recibe en «El alud» el tratamiento de «don», pronunciado con respeto, que lo sitúa en otro plano entre quienes lo tratan. Y carece en absoluto de la astucia, la doblez y la maldad del mayordomo de don Pedro Moscoso.

Y don Bonifacio, cuyo nombre ha sido elegido con evidente propósito caracterizador, es, aunque también cazador, la antítesis del «tercer cazador», el abad de Ulloa, que doña Emilia presenta de forma magistral al comienzo de la novela, cuando Julián se sorprende al notar que se trata de un sacerdote:

> ¿En qué se le conocía? No ciertamente en la tonsura, borrada por una selva de pelo gris y cerdoso, ni tampoco en la rasuración, pues los duros cañones de su azulada barba contarían un mes de antigüedad; menos aún en el alzacuello, que no traía, ni en la ropa, que era semejante a la de sus compañeros de caza, con el aditamento de unas botas de charol de vaca, muy descascaradas y cortadas por las arrugas (Pardo, 1886: I, 102-103).

Don Bonifacio es quien cuenta al nuevo capellán la transformación del marqués, diez años atrás:

> […] ocurrió la catástrofe, llevó a Magdalena al pazo, la cuidó, curóle las heridas y no se apartaba de la cama de la enfermiña mientras duró la gravedad, que fue durante más de un mes. Luego la rapaza se puso buena, y la pobre inocentiña no hacía más que saltar, y correr, y reír, sin reparar que sus padres estaban comiendo tierra, allá debajo del montón. Y el señor marqués se asomaba al balcón para verla enredar con los perros en la era, y así se pasaba las horas muertas, sin pensar apenas en Madrid. Un día le pregunté: «Y ¿cuándo se va, señor marqués?». — «¡Pche! —me respondió—. No tengo día fijo. Allá veremos.»

El huevo o la gallina

No sabemos si «El alud» (1904) nació antes o después de *Los Pazos de Ulloa* (1886). Hay motivos razonables para pensar que este cuento responda a una primera aproximación de Emilia Pardo Bazán al tema que más tarde desarrollaría en forma de novela. Apoya esta suposición el hecho probado de que cuando la publicó llevaba años dándole vueltas al asunto de fondo: el verdadero papel de la nobleza, en abierto contraste con su decadencia en el ámbito rural, concretamente en Galicia. Seis años antes de la publicación de *Los Pazos de Ulloa* desahogaba doña Emilia su preocupación en un párrafo de sus «Impresiones santiaguesas», publicadas en la *Revista de Galicia*, que ella misma dirigía:

> Yo no puedo acercarme sin interés y respeto a los restos de nuestra antigua y generosa nobleza […] que […] vino a hundirse en su actual decadencia y cesó de desempeñar en la nación el puesto y papel que le correspondían por sus

> grandes propiedades territoriales, su fuerza y la inteligencia de muchos de sus individuos. Hoy aún sería tiempo acaso de que las clases ilustres por sangre y dominios recobrasen amplia y legítima influencia […] reinstalándose en sus antiguas viviendas, arrojando de ellas a las lechuzas y los grajos, reparando los estragos del tiempo devastador, y esparciendo –como esparcen humo las altas chimeneas– los beneficios de la cultura y el dinero de sus rentas en el país de cuyos frutos las cobran. ¡Cuán ameno y poblado se hallaría el suelo de Galicia, cuánto bienestar reinaría en él, a habitarlo los títulos y grandes de España que aquí tienen solar y tal vez veranean en Francia! (Pardo, 1880: 225).

Y esto es precisamente lo que hace el marqués protagonista de «El alud», un auténtico marqués semejante al de Ulloa, aquel que, teniendo sus propiedades en Galicia, paseaba en carretela por la Castellana. Pero que, como cuenta don Bonifacio a don Manuel:

> Después, reedificó la aldea. ¿No la ha visto? Pues tiene que ver: casas todas de dos pisos, blanqueadas, con su huerta cada una, y unas *cortes* para el ganado que ya las quisieran para sí las personas naturales en otros sitios. Y entonces, con pretexto de las obras, no pensaba en irse. Durante mucho tiempo recibía una porción de cartas de allá abajo, con coronas y perfumes, y primero las contestaba a vuelta de correo, y después al cabo de una semana, y por último ni las abría siquiera.

Este cuento firmado por Jaime Quiroga está en plena consonancia con la preocupación de su madre, que mostró, por vía contraria, en *Los Pazos de Ulloa*, y con el ideal que ella alimentaba. Toda la crudeza que en el aspecto moral se encuentra en los personajes y en los sucesos de la novela está ausente en el cuento. La integridad del marqués de «El alud» contrasta frontalmente con la catadura moral de don Pedro Moscoso. Don Bonifacio ni afirma ni desmiente que antes de llegar a Galicia el marqués pudiera haberse portado de otro modo, pero en lo que se refiere a Magdalena su relación siempre ha sido impecable:

> — Oiga, don Bonifacio—preguntó el capellán —: dicen que allá, en otros tiempos ... cuando andaba por esos mundos... el señor marqués era un pecador atroz... que no había honra de mujer segura con él... que cuantas veía tantas quería...
> —Eso dicen—respondió gravemente el párroco—; pero hoy puedo asegurarle, a fe de Bonifacio Manciñeira, que su vida es ejemplar y su virtud acrisolada. Cumple con todas las obligaciones de un buen cristiano, como usted mismo verá, y no tiene la calumnia lado por donde morderle. Es sobrio, es continente, es devoto, es caritativo: todo el país está lleno de sus buenas obras. Es, en fin, casi un santo.

Si antes he escrito que una diferencia radical entre el cuento y la novela estriba en la caracterización de los personajes es porque de esa caracterización deriva la distinta manera de defender una tesis que, en el fondo, es la misma. O, lo que

es igual, son dos modos de dar forma literaria a una idea. De la preocupación por la decadencia moral de la nobleza, que ha perdido el sentido de su función en la sociedad de la que forma parte, derivan tanto *Los Pazos de Ulloa* como «El alud». El cuento es ejemplarizante, al alabar el comportamiento de un noble que hace honor a su título, tanto en el plano personal como en el social. La novela defiende ese ideal mostrando la degradación de una clase que ha olvidado su propia identidad y su papel en la sociedad.

Hubiera sido una lástima que la riqueza de un asunto como éste quedara reducida a la breve extensión de un cuento ejemplar. Por eso, Emilia Pardo Bazán no solo le dio mayor amplitud argumental, convirtiéndolo en una novela, sino que la tejió con hilo más fuerte y colores más vivos.

Bibliografía

FREIRE LÓPEZ, Ana María, *La* Revista de Galicia *de Emilia Pardo Bazán (1880)*. Estudio y edición. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, «Impresiones santiaguesas», en *Revista de Galicia* n°s 15, 16 y 17 (1880), p. 225.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía. Editores, 1886.

QUIROGA PARDO BAZÁN, Jaime, «El alud», en *La Época* (Madrid), 17 de marzo de 1904.

QUIROGA PARDO BAZÁN, Jaime, «El alud», en *Follas Novas* (La Habana), 26 de junio de 1904.

Fecha de recepción: 13-10-2018
Fecha de aceptación: 29-11-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.06

Puede citar este artículo como:
García Castañeda, Salvador, «*Desde La Cencerrada*: reminiscencias del viejo Santander que conoció Ambrosio Menjón», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 105-116.

«DESDE LA CERRADA»: REMINISCENCIAS DEL VIEJO SANTANDER QUE CONOCIÓ AMBROSIO MENJÓN[1]

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

Resumen

Ambrosio Menjón fue capellán en los vapores de la Compañía Transatlántica y estuvo a cargo de una parroquia en Cuba. Retirado en Santander escribió unos relatos en los que evocaba el Santander de su niñez y el del presente, y sus viajes a América. Estos relatos, casi desconocidos hasta ahora, tienen gran sabor costumbrista y están escritos desde la perspectiva de un testigo.

Palabras clave: Ambrosio Menjón, reminiscencias, Santander, costumbrismo, veraneo Cuba

Abstract

Ambrosio Menjón was a Chaplain on the steamships of the *Compañía Transatlántica* and was in charge of a parish in Cuba. After retiring to Santander, he wrote stories that evoked the Santander of his youth as well as of his present days, and his voyages to America. These stories, practically unknown until now, have local color flavor, and are written from the point a view of a witnes.

Keywords: Ambrosio Menjón, reminiscences, Santander, local color «costumbrismo», vacations, Cuba.

1. Agradezco a mis amigos del Centro de Estudios Montañeses Fernando Vierna, Francisco Gutiérrez Díaz y Ángel de la Colina el valioso material de archivo y otros datos que me han facilitado para llevar a cabo este trabajo.

El interés por las costumbres de las clases trabajadoras urbanas aparecería en las letras de Cantabria en el último cuarto del siglo XVIII con el *Entremés de la buena gloria* (García Castañeda, 1988: 273-308). En el XIX se manifiesta en la prensa principalmente de mano de los costumbristas. Ninguno de ellos alcanzaría un conocimiento tan profundo de estas gentes como Ambrosio Menjón (1829-1894) quien, según testimonios de su época fue muy querido de la gente de mar.[2] Los relatos dedicados a evocar su infancia y primera juventud en «el barrio del gusto», son, a mi juicio, lo mejor de su producción literaria.

Fue íntimo de Pereda, capellán en los vapores de la Transatlántica, a cargo de una parroquia en Cuba, muy estimado en Santander como predicador y como persona. Aunque apenas mencionado por los estudiosos del autor de *Sotileza*[3], fueron íntimos –«Desde que estudiamos juntos el *Musa musae* ha sido entusiasta y fervoroso amigo mío»– escribia éste a Oller –y además de Enrique Menéndez Pelayo, quien le consideraba «algo literato» (1906: 20) apenas hay otras referencias a su labor literaria.

No escribió hasta los últimos años de su vida cuando se retiró a Santander. Desde allí, bajo el seudónimo *Sardinero*, se entretuvo en escribir varias narraciones, no pasan de catorce, en las que evocaba gentes y cosas del pasado para un reducido público lector: «hablo con los indígenas, con los criollos de Santander» («Las siete tuertas»).

Publicadas bajo el seudónimo de *Sardinero*, estas reminiscencias podrían considerarse cuentos, artículos de costumbres, retratos de personajes o relatos picarescos. Publicó trece en *El Atlántico* y una, «Etapas de un marino», en el Album *De Cantabria,* desde principios de 1889 hasta fines del año siguiente. Temáticamente podrían clasificarse como: a) artículos de crítica literaria: «La puchera», (*El Atlántico*, 15 de enero de 1889) y «El caldo» (*El Atlántico*, 3 de febrero de 1889); b) reminiscencias de infancia y juventud: «Las siete tuertas» (*El Atlántico*, 11 de febrero de 1889), «Se afita a dos cuartos» (*El Atlántico,* 5 de marzo de 1889), «La pytonisa del barrio del Gusto» (*El Atlántico*, 7 de junio de 1889), «Mascavidrios» (Miscelánea Semanal de *El Atlántico*, 25 de febrero de 1889), y «Cabezas» (*El Atlántico,* 2 de octubre de 1889); c) El Sardinero que conoció a mediados de siglo y el de 1890: «Las guerrillas» (*El Atlántico*, 16 de julio de 1889), «El cuerpo de ejército» (*El Atlántico*, 11 de Agosto de 1889), «Desde la Cerrada» (*El Atlántico*, 15 del julio de 1889), «Lo de hoy» (*El Atlantico,* 17 de Agosto de 1889), «Di quiá el agosto» (*El Atlántico*, 11 de

2. Curiosamente, no escribió nada, que sepamos, acerca de los marineros y pescadores santanderinos.
3. Mencionado brevemente por García Castañeda (1991: 64-65), así como su relato «Etapas de un marino», en la misma obra (1991: 121-122).

septiembre de 1889), y «Más impertinencias», sobre los baños de Ontaneda (*El Atlántico*, 15 de octubre de 1890); y d) «Etapas de un marino» (1890: 135-140), con el recuerdo de sus viajes a América.

Ofrecen el interés de mostrar un aspecto íntimo del viejo Santander del XIX, digamos, a partir de los años cuarenta, y el de la evolución del Sardinero y de Miranda desde entonces hasta el tiempo de los elegantes veraneos de la Restauración. Ambas épocas están vistas desde la perspectiva de un testigo presencial, pues vivió en la calle de Atarazanas en su niñez y en su primera juventud y, ya retirado, en Miranda durante los años 80. Están escritas en una prosa colorista y vibrante, de un realismo descarnado en ocasiones cercano al naturalismo, de carácter testimonial y rica en datos etnográficos y costumbristas, apenas conocidos hoy.

Durante su infancia y juventud vivió en el viejo Santander, cerca de la subida a la catedral, un barrio formado, según Simón Cabarga, por el callejón del Infierno, una «rua lóbrega con un solo establecimiento de bebidas», la calle del Rincón, que «solo de noche cobraba cierto movimiento de sombras fugitivas y celestinescas, porque les era propicio, dada la proximidad de los lugares de recreo poco confesables», Rua Menor y el estrecho callejón del Viento (Simón Cabarga, 2001:1124).[4] Vivía allí gente de clase social baja, y alguna de actividades dudosas, entre ella no pocos personajes, extravagantes y marginales, y algunos picarescos.

Estos son recuerdos de los años 1840 y 1850 y parece que por entonces, Santander fue pródiga en ellos; gente que no eran *tipos* en el sentido costumbrista de la palabra, pues no representaban grupos o clases sociales sino personajes que interesaban precisamente por ser únicos y diferentes a todos los demás. Refiriéndose a los radicales cambios experimentados por las costumbres en Santander desde los años 40 a 1868 cuando publicó «El primer sombrero», escribía Pereda que «No hay en Santander quien no recuerde», al Tío Pipuela, Capa-Rota, don Lorenzo, Jerónimo, Esteban, el aguador Juan alabado sea Dios, Cobertera, el tío Cayetano, Mingo y a otros más. Eran perdedores de la vida, seres marginales que vivían en un mundo apenas conocido por el resto de sus contemporáneos y que hacían lo poco que sabían para subsistir. El poeta Calixto Fernández Camporredondo y Pereda les vieron desde la distanciada perspectiva del costumbrista como seres pintorescos, pero Menjón convivió con ellos y ayudó a morir a algunos.

4. En un caserón del callejón del Viento, donde vivía Sinforoso Quintanilla, se reunían los contertulios de Pereda en "las Catacumbas».

Está muy consciente de que a los lectores de un periódico burgués y conservador como *El Atlántico* va a parecerles algo propio de un mundo de su fantasía, a pesar de tenerle tan cerca. Por ello se dirige a ese «exótico», que bien puede ser foráneo o ajeno a ese mundo, y cuando habla «con los indígenas, con los criollos de Santander, a quienes, no ha de parecer tan tonto […] este verídico relato» sin duda piensa en los de su generación.

Y tanto en «Las siete tuertas» como en otros relatos insiste en que «esto [no] es novela ni leyenda; esto es historia real y verdadera» y en que quedan «testigos, y no pocos» que lo vivieron. Sus primeros recuerdos de las siete tuertas son del tiempo de su infancia, pues «la de la posada de a cuarto», «la Cenicera», «la Huevito», «la Maricaraja», «la Papito», «la Chona» y «la Espántalo», vivían en una calle «a espaldas de la casa en que nací y me crié». En aquella posada dormían las polleras y las hueveras de los pueblos que venían al mercado, y marineros de los pataches. Una de ellas se casó con otro huésped, que era «profesor de escoba de las calles de esta ciudad», y a la boda, que se celebró en la posada, «asistí yo y me divertí mucho viendo aquel regumbio. Se sirvió la cena, compuesta de callos, sidra y queso de pasiegas del Figón de la Paz, donde se comía y bebía con equidad, según rezaba la muestra» («Las siete tuertas»).

«En un chiquero, que aún existe, en la travesía de la calle del Rincón a la de Ruamenor, con unas cuantas escaleras, pindias como las del patíbulo y tan limpias, que servian para las diligencias urgentes de las "Señoras de la Junta"», vivía una pitonisa con el tamborilero Juan Callejo, Manuela del Cantón y Nisio Patucas,

> enano, con la cara de un kilómetro de larga, el cuerpo de hombre y las piernas de niño de teta, muy conocido de mis coetáneos por los palos que con sus muletas atizaba en las espinillas, por lo bien que bailaba a pesar de sus muletas, y por sus amoríos con la Pytonisa, del cual se dijo si hacía o no hacía con ella vida *quas*i matrimonial, y si o no hubo «alguno de familia», chismes del «barrio del gusto» que maldito lo que nos importan.

La Pytonisa vivía de echar las cartas, se reunía con los otros tres por las tardes en una taberna y después de tomarse medio cuartillo de aguardiente, cantaban y emprendían un bailoteo, y el ruido llevaba a la puerta de la taberna a multitud de aldeanos, criadas de servicio, soldados, y granujas que en ocasiones querían «echarse las cartas».

Parece que el capellán estuvo familiarizado con la muerte desde muy joven; cuando falleció la tuerta «de la posada de abajo» era monaguillo, «yo iba tocando la campanilla cuando la administraron el Viático» y, con el tiempo, «vi muertas a las siete» («Las siete tuertas»). Quizá por esta familiaridad insiste

en los relatos sobre su viejo barrio en contar la muerte de algunos personajes con un humorismo fúnebre.

Patucas y la Pytonisa estuvieron a pique de casarse por la Iglesia, «si no le hubiera ocurrido a Patucas coger la gran chumacera el día en que se tomaron los dichos» y caer redondo muerto, sobre un basurero en el corralón de Zuloaga, que era entonces depósito de barreduras de las casas inmediatas. Y cuando el autor, «hombre ya», recordaba a la Pytonisa el fin de Patucas, de la Manuela del Cantón y de Juan Callejo, y que le aguardaba un término parecido, lloraba, pero no cambiaba de vida. Y aquel capellán fatalista pensaba «que no es fácil empresa cuando se ha doblado la esquina de la vida, cambiar de hábitos y enfrenar los vicios: yo, al menos, no tengo noticia de nadie en quien se haya obrado tal milagro». La Pytonisa murió «como había vivido. La basura fue su elemento: en el basurero de un "portalón"», camino de Castilla apareció muerta una madrugada" («La pitonisa»).

El célebre Capa Ratones, remendón en un portal del «Arco de la Reina», de un berrinche «y del aguardiente a que se dio después, vino a morir sobre una prensa de sacos de lana, frente a la fragua del tío Vicentín» («Mascavidrios»), y el tío Cayetano,[5] que había dormido en la calle gran parte de su vida, «murió "al sereno" bajo el goterial de un tejado». Humor negro esperpéntico y descarnado que acompaña estas muertes de seres anodinos y marginales que no dejan memoria.

***

Remigio Salomón señalaba en su *Guía de Santander* para 1860 que Miranda y el Sardinero eran «afueras de la ciudad». De vuelta de sus viajes, y desde las alturas de Miranda contempla Menjón el Sardinero de su tiempo, y ahora habla en primera persona a aquellos contemporáneos y amigos fallecidos, les supone festivamente en el Purgatorio y les va recordando el Santander que conocieron, y les cuenta los adelantos que hay en la ciudad, y sobre todo en el Sardinero. Da una visión panorámica casi a vista de pájaro desde La Cerrada

Antes de la llegada a Santander del ferrocarril del Norte los castellanos venían en carro o cargaban los enseres en una mula o en un asno; los de Cantimpalo, en la provincia de Segovia, tardaron nueve días en carro («Las guerrillas»). El ferrocarril ya funcionaba en los años 70, y cuando escribía

5. Pereda tituló uno de sus periódicos *El Tío Cayetano* (1858-1859), que era el nombre de un conocido mendigo, y a raíz de la Gloriosa, dio el mismo a otro publicado en 1868 y 1869, en el que encabezaba la primera página un dibujo con el busto de Cayetano, un viejo barbudo con antiparras y un chafado sombrero de copa.

Menjón en 1889, «el Sardinero corre peligro de no poder admitir un bañista más» («El cuerpo de ejército»). Terminados los baños, los de los pueblos del interior también volvían en tren, «En tercera van, camino de Castilla. Irían en primera, como el más pintao pero lo mismo corre el tren en una que en otra, al mismo tiempo llegan a casa que los señores y por eso eligen tercera» («De quiá el agosto»).

En aquel Sardinero veraniego cada año más poblado de gente de la clase alta y de la media, venida de Madrid y de otras capitales para bañarse, ver y ser vistos, se acentuaba la otredad de quienes venían de los pueblos castellanos, gente de pocos posibles y aspecto pintoresco y rústico, que despertaba la curiosidad y divertía a sus compatriotas de la ciudad. Pereda los retrató brevemente en *Tipos trashumantes*, y en *Tipos y paisajes* sin la agresividad que dedicó a los madrileños, pero con el paternalismo despectivo de quienes viven en la costa hacia las gentes del interior. Debemos a Menjón, observador agudo con un fino sentido del humor, la relación de la vida y costumbres de estas gentes en «Las guerrillas», «El cuerpo de ejército», «Di quiá el agosto», «Lo de hoy» y «Desde la Cerrada». Los presenta como gente de bien y con simpatía, pero como seres curiosos y ridículos, a los que hay que ir a ver para divertirse: «La entrada y salida del baño, con enaguilla y media levita las hembras, y en calzón corto los machos con pañuelo a la cabeza por *onestidá* es tan de ver como…[…] El que quiera pasar un buen rato que vaya a verlos en la Concha; se les encuentra todas las tardes, a las cinco […]» («Las guerrillas»).

Los médicos solían recomendar quince baños o treinta, pero quienes venían de los pueblos a sanar de lamparones, a cambiar la sangre y echar buena color se daban dos cada día, y a veces tres, para acortar la estancia y ahorrar gastos. Aquellos agüistas castellanos se hospedaban en las posadas del Alto de Miranda, y quienes ya se podían llamar veraneantes, los burgueses de posición más alta venidos de las ciudades, en las fondas del Sardinero. Exageraciones aparte, aquellas posadas, descritas humorísticamente por *Sardinero* parecen responder bastante a una realidad difícil de imaginar hoy día. Estaban regidas por mesoneras como la Chaparruda, la Chiscona y la Churraportales, hembras de armas tomar, ávidas de aprovechar hasta el último céntimo de sus no menos ávidos huéspedes.

> –Porque la Chiscona me cobró por cama, luz y leña a razón de meo uro ca día, –explicaba el Cojo– y eso que dormíamos de cuatro en fondo, teníamos pa las necesidades mayores el pinar y pa las menores la ventana de la panera, y a más, por poco me muerde al ajustar la cuenta.

Los veraneantes llegados de la Corte preocupan mucho menos a *Sardinero,* con quienes no simpatizaba, a juzgar por el poco espacio que les dedica y el juicio

que les merecen. Cuando un señorito rico y frívolo que vuelve a Madrid con su equipaje, «diez mundos, cuatro maletas, tres perros, una cotorra y el fardo de la señorita» habla con el camarero del hotel revela que «el fardo» es su amante del verano («De quiá el agosto»). Otra pareja es la de unos rateros «de familias distinguidas» de las Vistillas que lamentan las escasas posibilidades que ofrece Santander para ejercer el oficio, y «dos señoritas en mal uso», uno de los eufemismas que usa el autor para designar a las chicas de vida alegre, cotillean usando los vulgarismos e incorreciones en el habla propias de su escasa educación («El cuerpo del ejército»). A ellos se añaden unos cesantes hablando de política, «jurando que con su sistema, es decir, cuando ellos gasten coche, van a llover jamones gallegos y monedas de cinco duros» («Desde la Cerrada»).

«Etapas de un marino» parece ser cronológicamente el último relato que escribió Menjón, y es el único autobiográfico. Ambrosio Menjón fue íntimo desde muy joven del capitán de la Transatlántica don Mariano Lastra, cuando era «un hombre de barba muy cerrada», y el autor «un mal estudiantillo de latín». Describe los jóvenes marinos mercantes santanderinos de la primera mitad del XIX, y sus costumbres, nombra a algunos, y recuerda sus pueriles travesuras. Comenzaban su trabajosa carrera llena de peligros en barcos como el *Trasmerano Chiquito,* donde empezó a navegar Lastra, que tenía trescientas toneladas, y tardaba dos o tres meses en llegar a Cuba.[6] Y evoca nostálgicamente a aquellos marinos de los barcos de vela, contemporáneos suyos, «seres de una raza que se acabó años hace. Si alguno queda para muestra está relegado al museo de antiguedades. El vapor concluyó con los hombres de mar».

Parece que Menjón fue capellán de *La Hermosa de Trasmiera*, que llevaba casi exclusivamente pasajeros, y en la que estuvo con frecuencia en Cuba. Y en este relato da una visión de la próspera Habana de los 1860, en cuyos muelles solía haber atracados entonces «una docena de barcos de Santander», y en cuyas bodegas y almacenes se ganaban la vida los pequeños emigrantes montañeses, cuyas «pobres familias [...] esperaban la onza del hijo ausente y la carta, la cajita de dulces, y el pañuelo para la madre».

De entonces relata graciosas escenas con vívidos diálogos, como aquella en la que el capitán toma las cuentas al montañés Escajeras, dueño de una bodega, en la que sirve su protegido *Calzonucos*, y la de una alegre cena a bordo de la *Trasmiera* con otros marinos de Santander, alguno de ellos todavía vivo cuando escribía. Y queda la breve estampa de la salida de la fragata. «A los pocos días

6. La frase de Pereda "la costa de Africa, adonde iban algunos, o Sierra-Leona, adonde *los llevaban* los cruceros ingleses" («Un marino», *oc*, 1989: 219-220) se refiere indudablemente al tráfico de esclavos. Vid. Barreda (1953): 5-22).

salía por la boca del Morro la *Trasmiera*, gallarda, hermosísima, con todo el aparejo largo, despedida por cientos de amigos […] Iba abarrotada de indianos, moribundos los unos, aplatanados los otros».

Una segunda parte del relato son «las memorias de un capellán, que dio con él bastantes viajes» en las que relata la vida a bordo del vapor-correo *Guipúzcoa,* que mandaba Lastra, con pintorescas anécdotas como la de la traviesa mona, la de la grandiosa corrida de toros celebrada a bordo, haciendo de toro el carnero *Perico*, y la del mareo de Francisco Camprodón, el libretista de *Marina.*

La narración pasa a tercera persona, «Hasta aquí llega el capellán en sus memorias». Cansados de navegar, se retiraron, pero Lastra echaba en falta la mar, estaba entristecido y caviloso y «una fiebre maligna acabó con él en cuatro días»; «murió –escribe don Ambrosio– cristianamente en mis brazos». «Etapas de un marino» concluye con un emocionado *post scriptum* firmado ahora por Ambrosio Menjón, el hombre, y no el *Sardinero* creador de ficciones, «A Mariano Lastra debo, en primer término, el pedazo de pan que me alimenta y la vida que llevo, lejos de los ruidos del mundo, *cogitando dies antiquos et annos aeternos.* Sean testimonio de gratitud estas cuartillas».

***

A juicio de sus contemporáneos, Ambrosio Menjón fue un hombre inteligente y ambicioso, hijo de sus obras, de palabra fácil, con muchos amigos, generoso y populista, que llevó una vida muy diversa a la de los eclesiásticos de su tiempo, Dejó una obra literaria muy breve, escrita en apenas dos años acerca del viejo Santander de su juventud, y el del presente; aunque solo tenía 60 años cuando escribía en *El Atlántico*, parecía estar despidiéndose de la vida y murió tres años después (1893).

Como ya vimos, fue íntimo de Pereda y admirador incondicional de su obra. No deja de sorprender que escribiera sobre algunos temas que el autor de *Sotileza* había tocado muchas décadas antes, aunque lo hizo de manera muy diversa, sobre gentes con las que había convivído y compartido experiencias, y llegó a ser en ocasiones narrador y un personaje más de sus relatos.

Hizo costumbrismo atraído por el pintoresquismo y por la humanidad de aquella gente anodina que conoció, y en muchas ocasiones trató, más que por «estudiar" sus costumbres, que para él no necesitaban estudio. Vivía en barrios pobres a los que no se iba y el resto de los santanderinos no la trataba. Para él no eran «el otro», muchos fueron sus vecinos desde que era chaval, y le habían visto crecer, y cuando escribe, es a la vez narrador y personaje, sin las distancias que marca la perspectiva. Testigo de la evolución de gentes y

costumbres y de los cambios urbanos, *Sardinero* escribía que «no era entonces aquello lo que es hoy».

Otro carácter tiene su visión de quienes llegaban del interior para tomar los baños de ola. Estos sí eran un «otro» al que conocía de vista sin haberle tratado y al que observó atentamente con la curiosidad propia del costumbrista. Era buena gente que no merecía la sátira, pero sus costumbres ejemplificaban anecdóticamente la vieja oposición de la ciudad frente al campo.

Si en las narraciones dedicadas al «barrio del gusto» don Ambrosio escribía para sus viejos contemporáneos ahora irá mostrando la evolución de aquel Sardinero, que tantó amó, desde lo que fue hasta el presente, y Miranda llegó a ser su segunda patria.

En estos relatos importa menos el asunto que la manera de contarlo, carecen de intriga y de trama argumental y ofrecen las características propias del cuento, o del estudio de tipos y costumbres. Formado en la tradición clásica, *Sardinero* escribe en un castellano castizo, fluido y colorista, al que incorpora localismos, incorrecciones y términos dialectales, y del que está ausente aquella influencia del *Quijote* –«La del alba sería»– que afectó a tantos contemporáneos. Dotado de gran talento descriptivo cuenta lo que recuerda o lo que ve de manera coloquial y directa y deja hablar libremente a sus personajes, en pasajes a veces propios de una obra teatral. Y se dirige directamente a los lectores con los que establece un diálogo: «Ya se figurarán ustedes», «No, hombre, no ¿Qué ha de vivir? ¡Pues no hace tiempo que salieron del entierro! ¿No leyó usté que vi muertas a las siete?» («Las siete tuertas»).

Cuenta con una precisión exacta que permite sitúar calles y edificios y cómo y cuándo desaparecieron, dónde estuvieron algunas tiendas o vivieron éste o aquel personaje. «Se afeita a dos cuartos», valga el ejemplo, es una magnifica evocación topográfica del viejo Santander. Con excepción de «La puchera» y «El caldo» son artículos que por la detallada descripción de los usos y las costumbres adquieren carácter etnográfico.

Contaba por el gusto de contar, para compartir con los santanderinos de su tiempo el recuerdo de tipos y de calles desaparecidos, que eran vejeces sin interés para quienes todo aquello no formaba parte de su vida. Escribió «Desde la Cerrada» para entretenerse y matar el tiempo dando a sus recuerdos un matiz humorístico bajo el que afloraba la nostalgia de un mundo ya ido. Evocaba el Santander del pasado, y mostraba orgullosamente las mejoras de aquel Sardinero, cuyo nombre adoptó como seudónimo, en el que iban surgiendo las nuevas residencias, el tranvía, los balnearios, la ermita de San Roque, el Gran Hotel y el Casino.

Don Ambrosio guarda las distancias que marcan la diferencia de educación y de clase, y en su caso, de sacerdote, aunque su enfoque moral de los «mascavidrios», las prostitutas y los pícaros, es benévolo, paternalista y humorístico, en parte por ser gente inofensiva y pintoresca que no amenaza el orden social establecido y, en parte, por el pesimismo, hijo de su experiencia, de que aquellas vidas no tenían esperanza ni remedio.

Pero bajo su apariencia de hombre tolerante y mundano había un capellán de principios religiosos y políticos del más puro conservadurismo. El *Boletín Oficial de la Provincia de Santander* del 1 de junio de 1870 anunció su suspensión de empleo y sueldo por haberse negado a prestar juramento a la Constitución de 1869, aquella que animó a sus amigos a publicar el combativo *Tío Cayetano*. Retrató irónicamente a los progresistas como borrachines y zapateros de portal esparteristas que gritaban ¡Viva la *Costitución*!, «progenitores de los que años adelante gritaron ¡Abajo los Borbones, y las quintas, y los consumos, y los curas! –con la honrada intención de ser ellos quienes vivieran de la real hogaza, engordaran con el rancho de los cuarteles, se atiborrasen con las buscas del arbitrio municipal y apandasen los recortes de las sacristías» («Cabezas»).

Refiriéndose a la antigua relación que mantuvieron Burgos y Santander en los tiempos de la carretería, con la que acabó el tren, lamentaba que aunque «los caminos de hierro facilitan la comunicación entre los pueblos [...] la locomotora lleva en sus entrañas un infierno que, convirtiendo el camino en humo, aleja los corazones, y tengo para mí que semejante invento, lo mismo en la fábrica que en la nave, que en el camino de hierro, ha tenido buena parte de culpa en el feroz egoísmo del día de hoy y del embrutecimiento de las masas» («Más impertinencias»).

Le entristecían el materialismo y la falta de principios morales de la gente, pues «El oropel del día, la farándula de cuanto veo, la tristeza que se descubre en la hipócrita alegría, el ansia por comer, intimar con *toreadores* y bailar, el *furens amoris* de "los cerdos de las piaras de Epicuro" y lo demás que alcanza la vista, no da lumbres para el género humorístico» («*Lo de hoy*». «Mas impertinencias»).

Era enemigo del independentismo, en carta a Menéndez Pelayo escrita desde Cuba (Villaclara, 24 diciembre de 1882) en tiempos de efervescencia política, tachaba al clero cubano de «cínicos, inmorales, groseramente ignorantes en cosas eclesiásticas y volterianos», que laboraban «contra la Madre [Patria] a quien deben el color que tienen y los zapatos que calzan». Y aseguraba que los obispos no ordenaban «ni a tres tirones a los nacidos y educados en este islote, que tanto forcejeamos por conservar».

Sardinero, hasta ahora desconocido, escribió sobre la gente y las costumbres del Santander decimonónico vistas desde la perspectiva de un testigo presencial. Sus relatos, escritos en una prosa colorista, castiza, y en ocasiones descarnada, abunda en datos etnográficos y costumbristas que revelan un aspecto íntimo del viejo Santader. Por la originalidad y la calidad literaria de su estilo y el carácter testimonial de su obra, pienso que Ambrosio Menjón merece ya formar parte de las letras de Cantabria.

Biliografía citada

BARREDA, Fernando, «La trata desde el puerto de Santander», *BBMP*, XXIX (1963), pp. 5-22.

FERNÁNDEZ CAMPORREDONDO, Calixto, «A la muerte de Juan Callejo», *Ecos de la Montaña,* Santander, Hijos de Martínez, 1863, 171-173.

— «A una rubia (La célebre Sandalia)», *Ecos de la Montaña,* Santander, Hijos de Martínez, 1862, 75-76.

— «Juan Callejo», *Ecos de la Montaña,* Santander, Hijos de Martínez, 1862, 165-169.

— «Oda a las inapreciables joyas de la provincia Mingo y Sandalia», *El Capricho,* 13 (2 de agosto de 1849), p. 88.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «El *Entremés de la Buena Gloria* (1783) de Pedro Garcia Diego. Estudio y edición», *Anales de Literatura Española*, 6 (1988), 273-308.

— *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del Costumbrismo en Cantabria*. Santander, Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander y Ediciones de Librería Estvdio, 1991, 86-87).

— *Obras Completas* de Pereda, vols. I, II, IX, X y XI, Santander, Ediciones Tantín, 1989-2009, *passim*.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Rafael. *Capitanes de Cantabria*, Santander, Diputación Provincial, 1970.

MENJÓN, Ambrosio, «Etapas de un marino», *De Cantabria.-Letras.-Artes.-Historia.-Su vida actual*, Santander, Imprenta y Litografía de *El Atlántico*, Plaza de la Libertad, nº 1, 1890, pp. 135-140.

— Carta a Menendez Pelayo, *Epistolario*, V, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, 436.

MENÉNDEZ PELAYO, Enrique. «Carácter de Pereda», *Apuntes para la biografía de Pereda. El Diario Montañés*, Número extraordinario, Santander, 1 de mayo de 1906.

PEREDA, José María de, «Un marino», *Escenas montañesas, OC*, I, 1989, pp. 219-220.

SALOMÓN, Remigio. *Guía de Santander*, Santander, Imprenta de Ignacio González, Compañía, nº 1, 1861, 2ª. edición corregida.

SIMÓN CABARGA, José, *Santander en la historia de sus calles*, Santander, Libreria Estvdio, 2001.
— *Santander Biografia de una ciudad*. Santander, Librería Estvdio, 2001.

Fecha de recepción: 19-9-2018
Fecha de aceptación: 28-11-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.07

Puede citar este artículo como:
González Herrán, José Manuel, «Texto y contexto de un cuento de Emilia Pardo Bazán: *Poema humilde* (1897-1900)», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 117-132.

TEXTO Y CONTEXTO DE UN CUENTO DE EMILIA PARDO BAZÁN: «POEMA HUMILDE» (1897-1900)

José Manuel González Herrán
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Comentario del cuento «Poema humilde», de Emilia Pardo Bazán, explicando cómo su sentido (y valía) reside no solo en el arte literario que evidencia su *texto*, sino también en las circunstancias –el *contexto*– de su producción y difusión: en los periódicos *El Liberal* y *El Socialista*, de Madrid (1897), *El Eco de Galicia*, de La Habana (1898), y en el libro *Un destripador de antaño. Historias y cuentos de Galicia.* (1900).

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, Cuento, Guerra de Cuba.

Abstract

Comment of the story «Poema humilde», by Emilia Pardo Bazán, explaining how its meaning (and value) resides not only in the literary art that evidences its text, but also in the circumstances –the context– of its production and difusión: in the newspapers *El Liberal* and *El Socialista*, in Madrid (1897), *El Eco de Galicia*, in Havana (1898), and in the book *Un destripador de antaño. Historias y cuentos de Galicia.* (1900).

Keywords: Emilia Pardo Bazán, Story, War of Cuba.

Lo que sigue es un comentario del cuento de Emilia Pardo Bazán mencionado en el título[1], explicando cómo el sentido (y la valía) de esa pequeña joya[2] reside no solo en el arte literario que evidencia su *texto*, sino también en las circunstancias –el *contexto*– de su producción y difusión.

«Poema humilde. (Cuento)» apareció por primera vez en *El Liberal*, de Madrid, el domingo 3 de octubre de 1897, abriendo la sección «Nuestros domingos», en su primera página, compartida con Juan Valera («Sobre la novela de nuestros días»), Felipe Pérez y González (el poema «Los dos sistemas») y Ernesto García Ladevese («La interveiw con los salvajes»).[3] Poco después –ni siquiera habían pasado dos semanas–, el 15 de octubre, lo reproducía *El Socialista*, con el antetítulo «Colaboración burguesa» (puesto que no era una aportación propia, *socialista*, sino procedente de un medio burgués).[4] Y antes de un año, el 20 de agosto de 1898, volvía a publicarse en *El Eco de Galicia*, de La Habana[5]: una de las varias revistas de la emigración gallega en Cuba, de la que Pardo Bazán era habitual colaboradora desde su primer número, aparecido el 16 de julio de 1878; no menos de ochenta trabajos firmó en ella: principalmente artículos de temática diversa (literatura, viajes, historia, arte, costumbres), algún poema y, al menos, veintisiete cuentos (Neira Vilas, 1988). Posteriormente, la autora recogería este en *Un destripador de antaño. (Historias y cuentos de Galicia)*, tomo XX de sus *Obras Completas*, publicado en Madrid, sin fecha [pero 1900], por V. Prieto y compañía Editores.[6]

1. Lo sustancial de este *comentario de texto* formó parte de «Mi lección de despedida», impartida el 22 de abril de 2016 en el salón de actos de la Facultad de Filoloxía de la Universidad de Santiago de Compostela, como parte del acto académico con motivo de mi jubilación como Catedrático de Literatura española.
2. «Constituye, en su emotiva y dramática sencillez, una de las joyas de la narrativa breve de doña Emilia, aunque no sea tan conocido y antologado como merece», escribimos en Villanueva y González Herrán, 2005: xiii. (Aunque conviene recordar que el cuento ya se había antologado en Rodríguez Puértolas, 1999: 182-186).
3. http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001279770&search=&lang=es [consulta: 15-septiembre-2018].
4. http://archivo.fpabloiglesias.es/index.php?r=hemeroteca%2FElSocialista&HemerotecaDAO%5Bpublication%5D=&HemerotecaDAO%5Bday%5D=15&HemerotecaDAO%5Bmonth%5D=10&HemerotecaDAO%5Byear%5D=1897&yt0 [consulta: 15-septiembre-2018].
5. Lamentablemente, no me ha sido posible consultar esa versión: en la colección más completa de *El Eco de Galicia* que he podido ver, en la Hemeroteca de la Biblioteca Xeral de la USC, faltan algunos números: entre ellos, el 845, en cuya página inicial (como sucede con otros de la autora en esta misma revista) iría este «Poema humilde».
6. Por supuesto, se incluye en las diversas colecciones de su producción (Pardo Bazán [ed. Sainz de Robles], 1964; Pardo Bazán [ed. Paredes Núñez], 1990), hasta la más reciente en la Biblioteca Castro (Pardo Bazán [ed. Villanueva y González Herrán], 2005). También se puede leer y descargar en algunas páginas web:

Antes de entrar en la lectura comentada de su texto, me importa dejar planteada una pregunta, cuya cumplida respuesta está en la consideración y detenida explicación de su contexto: ¿qué tenía aquel cuento para que pudiese interesar –y mucho–, tanto a los burgueses lectores de *El Liberal*, como a los comprometidos obreros seguidores de *El Socialista*, o a los gallegos emigrados en Cuba? Aunque, por razones de claridad expositiva, me ocuparé primero del texto y luego de sus circunstancias, ocasionalmente –como ahora– importa atender a ambos a la vez.

Comencemos por su curioso título, que poco –o nada– nos dice de su asunto. El párrafo inicial explica ambos (título y asunto) en estos términos: «Lo que voy a contaros es tan vulgar, que ya no pertenece a la poesía, sino a la bufonada en verso; ni al arte serio, sino a la caricatura grotesca, de la cual diariamente hace el gasto. Sed indulgentes, y no me censuréis porque he visto una lágrima donde suele verse risa».[7]

Esa especie de paradoja o adivinanza acerca del contraste entre la risa y el llanto se aclara inmediatamente: el asunto de la historia es un *motivo* de larga tradición literaria («los amoríos del soldado y la criada de servir»), pero visto aquí de manera trágica, muy lejos del tratamiento caricaturesco que la estampa costumbrista o el sainete popular solían dar a esa tópica pareja. Y es que sus amoríos tendrán un triste final, cuando el soldado, tras intervenir en la guerra de Cuba, regrese derrotado y enfermo a morir en su tierra natal y en los brazos de su enamorada, la criada de servir: volveremos luego con más detenimiento a ese *contexto* (la guerra de Cuba); por ahora, sigamos con la lectura comentada del *texto*.

La pareja protagonista del cuento son Adrián y Marina, que «se querían desde la aldea, donde ambos nacieron»; los párrafos que siguen evocan esos amores campesinos en un ambiente deliberadamente costumbrista:

---

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historias-y-cuentos-de-galicia--0/html/fee34e8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_7_ [consulta: 15-septiembre-2018].
https://ciudadseva.com/texto/poema-humilde/ [consulta: 15-septiembre-2018].
http://www.biblioteca.org.ar/libros/158093.pdf [consulta: 15-septiembre-2017].
http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/audio_poema_humilde/ [consulta: 15-septiembre-2018].

7. Por razones contextuales, es decir, para situar mejor el cuento en su primera aparición, sigo la versión de *El Liberal* (que, con las leves variantes que señalaré, repite *El Socialista*). Al recoger el cuento en *Un destripador de antaño* (Pardo Bazán, 1900), hace las correcciones que iré señalando; aquí: «porque donde suele verse risa he visto una lágrima». No es tan gratuita como pudiera parecer esa inversión de los términos, que coloca el más dramático como cierre de la frase que sirve de presentación del cuento.

> Las tardes de los domingos, al armarse el bailoteo sobre el polvo de la carretera, la pareja de Adrián era Marina, y que nadie se la viniese a disputar; y al celebrarse la fiesta patronal, sentados juntos en la umbría de la tupida *fraga* –mientras la gaita y el bombo resonaban a lo lejos, estridente[8] y quejumbrosa la primera, rimbombante y triunfador el segundo–, Marina y Adrián callaban como absortos en el gusto de allegarse, aletargados de puro bienestar. Sólo al anochecer, hora de regresar a sus casitas por los caminos hondos, Adrián, despidiendo un suspirote, soltaba el brazo con que tenía ceñida, solapadamente, la cintura maciza y redonda de su rapaza.

Notemos, por cierto, la sutil corrección que hace la autora al pasar del periódico al libro, cuando caracteriza el sonido la gaita: más que afán de precisión acústica creo que hay un deliberado interés por insistir en lo que anunciaba el párrafo inicial; la visión costumbrista –cómica– de la escena percibe *estridor* ('sonido agudo, desapacible y chirriante', según el *DRAE*) donde la consideración trágica intuye dolor.

Aquel aire idílico se rompe de inmediato, cuando el narrador advierte: «en bodas no se pensaba aún, porque Adrián iba a entrar en quintas». Es decir, que el muchacho ha de cumplir el servicio militar. Y aquí, otra vez, el contexto: estamos en 1897 y cualquier lector (sea el burgués liberal, el obrero socialista, el gallego emigrado en La Habana) sabe el peligro inherente a tal obligación patriótica. O no tan patriótica, en ciertos casos, puesto que algunos –económicamente privilegiados– la consiguen eludir mediante el pago de una cantidad (no pequeña[9]), y otros, menos adinerados, lo intentan con estrategias más complejas; que resultarán fallidas en el caso de nuestro soldado: «todas las gestiones, empeños y tentativas de soborno del padre de Adrián para que a su hijo le declarasen inútil, fracasaron; en tiempo de guerra se hila muy delgadito, y con las Comisiones mixtas, en que entran militares, no hay sutilezas que valgan».

De modo que «Adrián salió a presentarse en el cuartel; y a las dos semanas se marchaba de la aldea Marina, admitida de criada "para todo" en casa de unas señoras solteronas, maniáticas de limpieza, que por treinta reales mensuales la tenían dieciséis horas con el estropajo empuñado o la escoba en ristre». De nuevo, el contexto, con una sutil denuncia que resulta especialmente llamativa si tenemos en cuenta la posición social de quien, como autora, la apunta: mas no ahondemos en esa aparente contradicción, preguntándonos cuánto pagaría

8. Pardo Bazán, 1900: doliente
9. Entre 1500 y 2000 pesetas, según diversas fuentes. Cuando, al final de este comentario, nos ocupemos de la publicación del cuento en *El Socialista*, volverá a salir esta cuestión.

doña Emilia, acaso también «maniática de la limpieza», a las criadas que en su casa empuñaban el estropajo o la escoba…[10]

A los amores del soldado y la criada, ambos campesinos en la ciudad, dedica el cuento los párrafos siguientes, donde aparece una idea que será crucial en el asunto: la añoranza de la aldea perdida solo se remedia con el tópico paseo dominical.

> [Marina] Acordábase sin cesar del fresco pradito en que apañaba yerba o apacentaba su vaca roja; del soto, en que recogía erizos; del maizal, cuyas panochas segaba riendo; le faltaban aire y luz en el zaquizamí donde dormía, y en la cocina angosta y enrejada en que fregaba pucheros y cazos[11]; y muchas veces, soltando el *molido*[12] o el medio limón, dejaba caer los brazos, cerraba los ojos y se veía allá, allá, donde el humo del horno, a guisa de fino velo de tul gris, envuelve la cabaña, a cuya puerta juegan los hermanillos... Mas todo lo olvidaba el domingo, cuando en el gran paseo poblado de árboles, al metálico son de la charanga, daba vueltas y vueltas acompañada de Adrián, que empezaba a acostumbrase a llevar su uniforme de infantería.

Dejando a un lado la mínima modificación en el orden de los términos («cazos y pucheros» / «pucheros y cazos»), que acaso obedezca a razones meramente eufónicas, y el empleo de términos familiares («molido», «medio limón») mediante los cuales el narrador asume el punto de vista del personaje, cabe destacar la plasticidad con que se describe el gesto de la muchacha («dejaba caer los brazos, cerraba los ojos y se veía allá») cuando añora la aldea perdida («del horno, a guisa de fino velo de tul gris, envuelve la cabaña, a cuya puerta juegan los hermanillos»). Nostalgia que olvidará con el reencuentro dominical en ese «gran paseo poblado de árboles» donde «daba vueltas y vueltas acompañada de Adrián»: paseo –por cierto– que al lector de *La Tribuna* le recuerda el marinedino de *las Filas*, con sus también reiteradas vueltas.[13]

10. Más adelante el relato insistirá en las duras condiciones de ese trabajo: «Marina no se quejaba: trabajaba lo mismo que una negra, frotaba sin descanso cubiertos, cazos y herradas, barría suelos y zorreaba [1900 lo cambia por: «aporreaba»] muebles, a fin de que todo reluciese como el oro, y no la castigasen quitándole su salida de los domingos, en que la obsequiaba con cinco céntimos de barquillos el soldado».
11. Pardo Bazán, 1900: cazos y pucheros
12. Término gallego (la Real Academia Galega recomienda mejor «mulido») que significa 'pedazo de tejido que se emplea para limpiar' (cfr.: https://academia.gal/dicionario/-/termo/busca/molido; https://academia.gal/dicionario/-/termo/mulido [consulta: 15-septiembre-2018].
13. «*las Filas*, donde se daban vueltas durante las mañanas de invierno y las tardes de verano […] Señoras y caballeros giraban en el corto trecho de *las Filas*, a paso lento y acompasado, guardando escrupulosamente la derecha […] Las gentes pasaban, y volvían a pasar, y estaban pasando continuamente, y a cada vuelta se renovaba la misma procesión por el mismo orden» (Pardo Bazán, 1999a: 426).

Y es en ese momento cuando se menciona por primera vez un detalle cuya aparente intrascendencia cobrará profundo sentido al final del relato: a medida que pasa el tiempo, ambos notan cómo van perdiendo el sano color campesino:

> Cada domingo se decían lo mismo al tiempo de encontrarse, y al agarrase los dedos[14], riendo con gozo pueril: «–¡Cómo branqueas, Mariniña!». «–¡Y tú qué branco[15] te tornas!» Y era que, en efecto, el ambiente tasado y viciado de la ciudad iba robando a sus caras el tono atezado y rojizo, la sana y dura encarnación campesina. «¡Cómo branqueas!» «¡Qué branco!»[16]

Notemos en la expresión de los dos enamorados algo que ahora no puedo explicar con detenimiento, pero que es fundamental en la poética del realismo-naturalismo decimonónico: la manera mediante la que nuestra autora (como otros novelistas contemporáneos, también cultivadores –más o menos ocasionales– del relato costumbrista regional: Pereda, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez) trata de reflejar en los diálogos de personajes populares su habla propia, con inequívoca intención caracterizadora. Está justificado estilísticamente que tanto Adrián como Marina expresen esas confidencias en su lengua gallega; pero, gracias a la notoria similitud con los correspondientes términos castellanos, las confidencias podrán ser comprendidas sin dificultad por cualquier lector del cuento: tanto los madrileños de *El Liberal* y *El Socialista*, como los cubanos (aunque emigrantes, en su mayoría) de *El Eco de Galicia*.

Pero más grave que esa palidez creciente será el cumplimiento, inexorable (porque estamos ante una historia trágica, según se nos advirtió al principio), del riesgo aludido cuando Adrián quiso librarse del servicio militar:

> Lo peor es que *aquello* de la guerra tenía que venir, y vino: se necesitaba más gente allá, en la tragona isla[17] que ya había devorado tantos millares de cuerpos jóvenes y vigorosos, como el horrible *lupus* dicen que devora la carne fresca que le aplican[18]. ¡Más gente! Allí estaba en la bahía el hermoso barco,

14. en la versión de *El Socialista* leemos, «los dos», que parece errata.
15. Pardo Bazán, 1900 introduce aquí una coma: «¡Y tú, qué branco».
16. Pardo Bazán, 1990 añade un guión en cada una de ambas intervenciones: «–¡Cómo branqueas!» «–¡Qué branco!».
17. *El Socialista* escribe la palabra con mayúscula («Isla»): acaso haya en tal modificación razones ideológicas o políticas.
18. Según me sugiere mi compañero Juan Jesús Gestal Otero, Profesor Emérito de Medicina Preventiva y Salud Pública de la USC (cuya ayuda agradezco), acaso la autora se hace eco aquí de creencias o prácticas populares que proponían poner carne en las alteraciones destructivas de la piel de evolución crónica, generalmente de la cara, ocasionadas por diferentes enfermedades (sífilis, lepra, cáncer cutáneo,…), denominadas *lupus* por su similitud con las heridas ocasionadas por la mordedura del lobo, para que estas «comiesen» esa carne en lugar de la propia. Otro cuento de la autora, también de esos años, "El mandil de cuero" (1898), recoge la misma creencia: "Érase que se era un rey

> aguardando su carga, pronto a zarpar, calentando ya sus enormes calderas, cuya sorda actividad estremecía ligeramente el casco, cual se estremece el corcel de batalla al olfatear la sangre…

No estará de más ponderar aquí la expresividad de las imágenes y comparaciones («la tragona isla», «el horrible *lupus*», «cual se estremece el corcel de batalla al olfatear la sangre»), alusivas a la crueldad que amenaza a esos jóvenes destinados a la guerra.

«Y se llevaron a Adrián y también a los otros». Marina acudirá al muelle para despedir al soldado que marcha a la guerra de Cuba, en una escena cuya emotividad debe mucho al acierto con que la autora refleja los sentimientos íntimos del personaje a través de gestos o regalos tan elementales como los castos besos y abrazos, el dinero de su salario, las pobres prendas de abrigo:

> Al aparecer Adrián, se le colgó del cuello, dándole un abrazo insensato y muchos besos húmedos de lágrimas, piadosos, sin malicia ni impureza. Al desviarse el soldado, Marina le puso en la mano un papelico que contenía noventa reales –la soldada de un trimestre, el precio de tantas fregaduras–, y en un pañuelo atado, dos camisas gordas y media docena de calcetines baratos, porque ella había oído que en la guerra los militares andan desnudos y descalzos *¡pobriños!*

La exclamación compasiva, asumida como propia por la voz narrativa –como propia es el habla en que se expresa–, tendrá su correspondencia lingüística en la frase con que Adrián intenta tranquilizar a su llorosa enamorada: «Te non aflijas[19], Mariniña, que hamos[20] de tornar pronto...»

---

de Persia, a quien muchos llaman Nemrod, pero que según versiones más fundadas, debió de llamarse Doac"; a causa de su feroz comportamiento, "cansado sin duda el cielo, infligió a Doac un padecimiento cruel y vergonzoso": repugnantes y dolorosas úlceras en la piel. Tras inútiles intentos de curación, "un día amaneció con la persuasión de que el único remedio eran los sesos de un hombre, aplicados calientes aún a las enconadas heridas. No vaya nadie a asustarse de la ignorancia que esto acusa en los tiempos de Doac, pues aún en los nuestros hemos podido ver que se receta el redaño del carnero, el pichón abierto en canal, y el trozo de carne de buey sobre el lupus". (Pardo Bazán, 2005: 647-648).

19. Aunque el gallego normativo impide la colocación del pronombre átono antes del adverbio negativo («Te non») en una oración principal, sí sería admisible en una subordinada («Rógoche que te non aflixas»); en consecuencia (y aparte del empleo de la forma «aflijas» en vez de la gallega «aflixas»), es evidente el esfuerzo de la autora para caracterizar el habla del personaje. Agradezco a mi compañero y amigo Henrique Monteagudo (RAG.) su asesoramiento lingüístico para esta y otras notas similares. Cfr. también González García y Soto Arias, 2000: 127-128.
20. Excepcionalmente, sigo aquí la versión en el libro de 1900. Tanto *El Liberal* como *El Socialista* transcriben «hemos», probablemente porque sus tipógrafos no supieron interpretar correctamente (o la corrigieron, creyendo que era un error) esa palabra en el manuscrito de la autora. La forma gallega más usual sería «habemos», pero en el Atlas

Todo ello pasa «entre el desorden y el bullicio del embarque, el *chin chin* de la música, las oleadas del gentío que llenaba el Espolón». Aunque el cuento no precisa en qué ciudad está ese muelle, el lector familiarizado con la literatura pardobazaniana sabe que es el de Marineda, donde la autora sitúa muchos de sus relatos, y que, como es bien sabido, tiene como referente su Coruña natal. Ya en su temprano artículo «Galicia y sus capitales. (Fisonomías cívicas) I. La Coruña», publicado en un periódico orensano entre diciembre de 1878 y enero de 1879 (cfr. González Herrán, 2009), indicaba que «los nuevos muelles y espolón han contribuido no poco a desceñir la faja de esmeralda que circuía a la Coruña» (Pardo Bazán, 1878: 457). Y «El Espolón» se denomina el muelle marinedino tanto en su novela *La piedra angular* (1891)[21] como en otros cuentos de esos años («Afra», 1894;[22] «El vino del mar», 1900).[23]

Pero más que el reconocimiento de un escenario repetido en otros relatos de la autora me importa ahora la correspondencia de esa escena ficticia –Marina despidiendo a Adrián entre el gentío que llena el muelle del Espolón– con su modelo real: el embarque de los soldados para la guerra de Cuba, que muy probablemente doña Emilia pudo contemplar en el puerto de su ciudad natal (aunque nunca aluda a ello –que yo sepa– en las muchas crónicas periodísticas en que se ocupó de la guerra colonial).[24]

Volvamos, tras ese excurso contextual, a nuestra criada; aunque «bien desearía […] volver a su aldea, a su vaca, al prado y a la fuente donde charlan las comadres», permanecerá en la ciudad, esperando la vuelta de la tropa;

Lingüístico Gallego también está registrada (precisamente en comarcas próximas a la natal de la autora) la forma dialectal «hamos».

21. «Hablando así, habían cruzado la parte de varga del malecón que costea el paseo […] Sin darse cuenta de ello, nuestros paseantes tomaron la dirección del muelle de madera o Espolón, que les tentaba, por ser en él a aquellas horas la soledad no ya relativa, sino absoluta […] y al extremo del Espolón larguísimo, el mástil de la draga, que se erguía hasta el cielo» (Pardo Bazán, 1999b: 490-491).
22. «Cuando se acabe el teatro saldremos juntos, y allá por el Espolón, donde nadie se entere» (Pardo Bazán, 2004: 508).
23. «Al reunirse en el embarcadero para estibar el balandro *Mascota*, los cinco tripulantes salían de la taberna disfrazada de café, llamada de *América* y agazapada bajo los soportales de la Marina fronterizos al Espolón» (Pardo Bazán, 2005: 241).
24. Cfr. González Herrán, 1998a; en González Herrán, 1998b he analizado las pequeñas, pero significativas, correcciones que la autora hizo en algunas de aquellas crónicas, cuando las recogió en su libro *De siglo a siglo* (Pardo Bazán, 1902): indicio de sus cambios de opinión sobre la guerra colonial y sus consecuencias. A ese propósito, merece ser tenida en cuenta la suposición que ha formulado Bardavío Esteban (2018: 186): «En el caso de Pardo Bazán, parece que lo que provocó un viraje en su discurso fueron las noticias sobre el penoso estado en el que regresaban los soldados repatriados». Asunto este que nos ocupará más adelante.

algo que acaso se produzca más pronto que tarde, a tenor de los rumores que recogen los periódicos: «según los que leían papeles, se andaba trabajando en "meter paz"..., aunque otros papeles aseguraban que lo de "meter paz" iba largo[25]». Aunque no sea posible detenernos ahora en ese interesante punto –el reflejo de la guerra de Cuba en la prensa coetánea–, sí es pertinente recordar que en sus crónicas nuestra autora se ocupó algunas veces de la función y responsabilidad de los periódicos –españoles y americanos– en aquella guerra. Sin olvidar que también quiso intervenir en el debate de una manera muy directa, respondiendo a la invitación de un periódico estadounidense, según he estudiado en otro lugar (González Herrán, 2008).

Pero más que con esos rumores de pronta pacificación, la esperanza de Marina se alimenta con las cartas de Adrián, descifradas para ella por algunos marineros que saben leer: cartas «muy optimistas, contando que estaban tan gordos, y habían comido gallina y unas frutas que saben a gloria». Por cierto que aquí la versión del cuento en el libro de 1900 añadirá más placeres a los que supuestamente disfrutan los soldados: «y tomado café fino a cuenta del mambís, y bebido licor, y fumado un tabaco de olé». Pero las misivas cesan bruscamente; en este punto, notamos una curiosa –no sé cuánto de significativa– variante textual: la primera versión del cuento (tanto en *El Liberal* como en *El Socialista*) decía: «Tres fueron las cartas en cuatro meses»; pero en el libro de 1900 la autora aumenta su número («Cinco fueron las cartas…»), como para intensificar el impacto que en la muchacha producirá la interrupción de tan frecuente correspondencia.

Como consecuencia de ello, Marina adquiere la firme convicción de que su amado está enfermo, muy enfermo. Pero «no difunto», según añade en la versión de 1900: esperanzadora conclusión que se explica con un argumento de autoridad: «Por las gestiones de un tendero de ultramarinos donde compraba, había averiguado que oficialmente no *era baja* Adrián. "*No ser baja* quiere decir estar vivo, mujer", explicaba con suficiencia el tendero».

Llegamos así a la parte final del relato, donde la autora recoge algo que –como enseguida veremos– también reflejan los periódicos de esos días: la llegada a puerto de buques «cargados de enfermos y de moribundos»; aquellos soldados que meses atrás la multitud había despedido con aplausos, vítores y cantos patrióticos, porque iban a ganar la guerra, regresan ahora derrotados, malheridos y al borde de la muerte. Digámoslo con palabras de la autora en este cuento:

25. Pardo Bazán, 1900: iba para largo.

> Daba compasión presenciar el desembarco. Arrastrándose o en camillas; pálidos, con la palidez mortecina de la anemia profunda; cárdenos los labios, apagados los ojos, los vencidos por el clima tenían aún fuerzas para sonreír a la tierra natal, al dulce sol peninsular que calienta y no consume, al aire solstioso[26] y fresco que no columpia gérmenes de infección en sus diáfanas ondas. Dilataban las pupilas para mirar el caserío blanco[27], las galerías de cristales[28], la muchedumbre amiga que los atiende y los recibe[29] apiadada de tanto sufrir… y les parecía mentira estar otra vez en la España buena, en la que todavía tiene una bandera sola y un solo corazón para los que la defienden.

No podemos dejar de llamar la atención sobre esa alusión a la patria buena, «que todavía tiene una bandera sola», comentario muy representativo de la postura pardobazaniana ante el debate de los separatismos finiseculares. Debate que, por cierto, se escapa a las cortas entendederas de la muchacha, solo preocupada por comprobar si en uno de aquellos barcos llegaría su soldado: «Marina, aunque no entendía jota de eso de la patria, no perdía ni un arribo de buque[30]; porque ¿quién sabe...?».

> Y era a cada paso más doloroso el espectáculo que seguía a tales arribos[31]. Cada nueva hornada traía gente más exhausta; a cada barco aumentaba el número de camillas y disminuía el de los soldados que se dirigían al Hospital o al Sanatorio por su pie. Una mañana cundió la voz de que acababa de entrar en bahía un buque, tripulado únicamente por difuntos[32] (…) Noticias muy tristes corrían acerca del estado del *Oceanía*, y la imaginación popular, en pocas horas, creó la siniestra leyenda, con sabor germánico, de una embarcación sin otra carga que cadáveres[33].

Por si no pareciese suficientemente clara esa alusión a «la siniestra leyenda, con sabor germánico», la versión de 1900, además de cambiar añadirá una mención mucho más específica («buque fantasma[34], ataúd flotante a merced de las olas») que merece la pena comentar, siquiera sea brevemente. Según

26. Pardo Bazán, 1900: aire oxigenado [Pese a mis pesquisas y consultas no he conseguido encontrar el significado del término «solstioso» (ni, en el caso de sea una errata, a qué palabra podría corresponder), reiterado en la versión de *El Socialista*].
27. Pardo Bazán, 1900: caserío níveo
28. Parece obligado recordar aquí las galerías de La Marina coruñesa, muchas de las cuales aún se conservan.
29. *El Socialista*: los atiende y recibe
30. *El Socialista*: no perdía un arribo de buque. Pardo Bazán, 1900: no perdía ni una arribada de buque
31. Pardo Bazán, 1900: que a tales arribadas seguía
32. Pardo Bazán, 1900: por cadáveres
33. Pardo Bazán, 1900: muertos [al cambiar, líneas antes, «difuntos» por «cadáveres», es obligado emplear ahora otro sinónimo].
34. No podemos descartar que esta especificación esté relacionada con el comentario en *El Liberal* que luego citaré.

recordaría en 1914[35], *El barco fantasma* –como ella traduce, siguiendo lo usual entonces, *Der fliegende Holländer* [*El holandés errante*]– era la ópera que había despertado su temprano interés por Wagner, desde que, a los 22 años, asistió a una representación en Viena, en la etapa final de su viaje por Europa en 1873 (cuyo manuscrito he rescatado en Pardo Bazán, 2014).

Pero a Marina no le asustan esas fantasmagorías, y, luchando a brazo partido con los curiosos que se agolpan en los muelles, consigue al fin –no sin tener que aguantar más de una impertinencia[36]– «situarse en primera fila[37], al paso de los enfermos que en las camillas iban recibiendo[38]». Y al ver su estado, la muchacha comprueba que la alusión al barco fantasma estaba muy fundada: «aquellos no eran enfermos, sino cuerpos inertes, sin movimiento y, al parecer, sin vida».

Hemos llegado al final del relato, cuyo párrafo conclusivo merece ser citado literalmente:

> Batidos y zapateados durante toda la travesía por furioso temporal, los que no habían sucumbido, ni descansaban ya en el fondo de los mares, venían casi muertos exánimes, lacios, rotos[39], hechos trizas, en síncope bienhechor, que les impedía darse cuenta de su estado. Su cabeza oscilaba, sus manos colgaban, su respiración era insensible, y hubo dos que[40] al ser depositados en la camilla hicieron un movimiento, revolvieron un instante las pupilas... y después las cerraron para la eternidad. Hacia una de esas camillas se arrojó una rapaza, chillando, llorando a voces, como se llora en la aldea, y mesándose los cabellos. Marina acababa de reconocer a su Adrián... y cuenta que para reconocerle se necesitaba[41] la ojeada infalible del amor, que es la misma en todas las clases

35. «Celebrábase en Viena una Exposición Universal y yo me contaba entre los viajeros atraídos por ella a la capital del Imperio austriaco [...] Una noche, ya que no veíamos la Exposición, decidimos ver el Teatro Imperial (...) la función se titulaba *Fliegende Hollander*, o sea, en castellano, *El holandés errante*. Después prevaleció el título de *El barco fantasma*. Yo ignoraba hasta el nombre del autor, y ni remota idea tenía de la obra. Desde luego me interesó profundamente […] *El barco fantasma* no es lo mejor de Wagner, pero lleva la huella del genio, y encierra trozos de sorprendente hermosura. El coro de los marineros condenados, que tripulan el buque errante con su siniestro cargamento de muertos, al través del Océano, me impresionó» (Pardo Bazán, 1914b). En otra de sus crónicas de ese mismo año, a propósito del estreno de *Parsifal*, se declaraba, más que interesada, entusiasmada: «Recuerdo que me entusiasmé y declaré a los que me acompañaban que quien había escrito tal partitura era un genio.» (Pardo Bazán, 1914a). Me he ocupado con detalle de esas crónicas en Gonzalez Herrán, 2015.
36. «a Marina le costó un triunfo abrirse paso. La empujaban, la magullaban, la pellizcaba algún chusco sin entrañas, de esos que en la ocasión más grave alardean de buen humor».
37. Pardo Bazán, 1900: en primera fila, en sitio preferente,
38. Pardo Bazán, 1900: enfermos que iban ocupando las camillas.
39. Pardo Bazán, 1900: venían exánimes, lacios, rotos
40. Pardo Bazán, 1990: hubo dos, que
41. Pardo Bazán, 1900: cuenta que para ello, bien se necesitaba

> sociales, la misma en la pobre criada de servir que en la reina. Marina había reconocido a su mozo en aquel agonizante que expiraba al beber el primer aliento de la costa nativa...[42] y ahora sí que podía exclamar la aldeanilla, ante el rostro exangüe dormido sobre el cabezal:
>
> –¡Qué branco!

Esa exclamación final –especialmente intensa por estar dicha en la lengua propia de la aldeana–, que confirma la trágica premonición de aquel comentario dominical –aparentemente cómico– repetido por los enamorados al notar su creciente blancura, constituye una excelente muestra del talento narrativo de Emilia Pardo Bazán, dotada de una rara habilidad para cerrar un cuento –especialmente cuando, como este, es breve y está destinado a las columnas de la prensa– con una frase maestra, síntesis de su sentido.

Pero es que, además, la situación que la escena recrea –el soldado que muere al desembarcar en el puerto de donde salió meses atrás– nos ayuda a explicar las razones de algo que antes dejé aludido y que ahora corresponde precisar, a propósito de la repetida publicación de «Poema humilde» en diferentes periódicos, en 1897 y 1898.

Con respecto a su aparición en *El Eco de Galicia*, de la Habana, el 20 de agosto de 1898, podríamos preguntarnos –sin que parezca fácil la respuesta– por el impacto que pudo producir en sus lectores, gallegos en Cuba, la historia de aquel paisano suyo que no había venido a la isla para conseguir una vida mejor, sino para luchar –hasta morir– en defensa de unos intereses coloniales que acaso no todos compartirían…[43]

Más sencilla (porque contamos con argumentos y datos bastante precisos) puede ser la respuesta al porqué de la casi inmediata reproducción de «Poema humilde» en *El Socialista*, a las dos semanas de su primera aparición en *El Liberal*: lo he explicado en otra ocasión (González Herrán, 2014-2015) y lo resumiré aquí, añadiendo algunas consideraciones, derivadas de pesquisas y reflexiones posteriores.

Según quedó dicho, en las páginas del periódico obrero el cuento que nos ocupa iba precedido de la advertencia «Colaboración burguesa»: colaboración muy probablemente ajena a la voluntad de la autora –es decir, sin su permiso explícito–, y que acaso tampoco se le habría pedido, según práctica usual en muchos periódicos del XIX. De ahí que el texto no presente más variantes,

42. Pardo Bazán, 1900: el primer aliento, la primer brisa cariñosa de la costa nativa…
43. Renuncio a tratar aquí, porque nos llevaría muy lejos (y también porque es un asunto que no conozco suficientemente), la cuestión referida a la postura de la emigración española –y, más específicamente, de la gallega– en Cuba respecto a la sublevación independentista, y la guerra consiguiente.

respecto a su primera aparición en *El Liberal*, que las meras erratas («los dos», por «los dedos») o las que obedecen a opciones tipográficas de motivación acaso ideológica («Isla», con mayúscula, para referirse a la de Cuba), aparte de repetir las mismas lecturas erróneas de aquel («hemos», por «hamos»).

Para mejor entender el sentido que tiene esa «colaboración» de la futura Condesa –el título no se le reconocería hasta 1908– en aquel periódico, que se declaraba «Órgano Central del Partido Obrero» (es decir, el P.S.O.E., fundado en 1879), conviene saber que la primera plana del ejemplar que recoge este cuento, el 15 de octubre de 1897, se abría con una declaración titulada «¡O TODOS, O NINGUNO!», donde, en apoyo al llamamiento del Comité Nacional del Partido, para reclamar «que cese el escandaloso abuso de que se mande a Cuba y a Filipinas a los hijos de los pobres y se exima de esa obligación, previo el pago de un puñado de pesetas, a los hijos de los ricos», se transcriben crónicas de sus agrupaciones en Gijón, Almería, Mieres, Santander, Madrid…, que han celebrado mítines obreros apoyando esa campaña en contra de una situación clamorosamente injusta.[44] Campaña a la que doña Emilia contribuía (acaso involuntariamente) con su cuento.

Pero la apropiación, supuestamente indebida, por parte del periódico de Pablo Iglesias Posse no solo se justificaba por la condición social de los dos protagonistas del relato (pobres aldeanos, reconvertidos en soldado y criada de servir), que ejemplificaba bien la tesis de su denuncia (las principales víctimas de aquella guerra eran los pobres), sino –sobre todo– porque la escena final de la trágica historia (el soldado que regresa agonizante, y que expira en el mismo puerto de donde había salido para combatir en aquella guerra injusta) era una versión literaturizada –de manera excelente, por cierto– de algo que pocas semanas antes había contado el semanario obrero, haciéndose eco de la noticia aparecida en algunos diarios madrileños[45].

El 18 de septiembre *El Liberal*, en primera página, bajo el título «Repatriación de muertos», refería la arribada al puerto coruñés del buque *Isla de Panay* con lo que denominaba «un cargamento de agonizantes»; tras explicar que de los 600 soldados enfermos que habían salido de La Habana unos 70 habían fallecido en la travesía, «y en Puerto Rico quedaron 55 reducidos a tal estado de gravedad,

44. http://archivo.fpabloiglesias.es/index.php?r=hemeroteca%2FElSocialista&HemerotecaDAO%5Bpublication%5D=&HemerotecaDAO%5Bday%5D=15&HemerotecaDAO%5Bmonth%5D=10&HemerotecaDAO%5Byear%5D=1897&yt0 [consulta: 15-septiembre-2018].
45. En González Herrán, 2014-2015 solo menciono al periódico obrero como fuente de la noticia. Pero después he visto (en Bardavío, 2018) que también apareció en *El Liberal* y en *El Imparcial*.

que de seguro serán muy escasos los que vivan a estas horas», concluía con una petición en la que –curiosamente– encontramos el mismo referente legendario que en el cuento de doña Emilia: «Es preciso, es urgente, es indispensable que cese pronto esa procesión de buques fantasmas que tres veces al mes depositan en nuestros puertos una carga de moribundos».[46]

Por su parte, *El Imparcial* del mismo día, también en primera página, insertaba bajo el título «Españolería yacente», unos «Apuntes de M. de C.»,[47] donde, a partir de la noticia sobre el *Isla de Panay*, lanzaba esta sarcástica andanada antigubernamental: «como la "nave del Estado" continúe entregada a los mismos patrones, timoneles y tripulantes, ya no serán sesenta y cuatro cadáveres los que haya que arrojar por las bordas en once días, sino diez y siete millones de bultos que todavía componen algo parecido a una nación»[48].

Más agresiva aún, pero no solo contra el gobierno, sino contra el sistema social responsable de aquella situación, era la denuncia del semanario obrero: el 24 de septiembre publicaba en la página 2 un artículo, «¡Asesinos!», que denunciaba a los responsables de la Compañía Transatlántica, en cuyos buques se devolvían a España los «soldados moribundos a quienes, cual si hubieran sufrido poco en el insano clima de Cuba, se les impone una horrible y cruel agonía». Tras explicar detalladamente los sufrimientos de tal agonía, refiere lo sucedido en el *Isla de Panay*, con datos más precisos –y algo diferentes– que los señalados en otros periódicos: de Cuba habrían salido «1007 pasajeros, de los cuales cerca de 900 eran soldados, todos ellos gravísimos y más de dos centenares, agonizantes». Al llegar el vapor a Puerto Rico habían fallecido nueve, y se desembarcaron cincuenta y cinco moribundos. Otros cincuenta y cinco murieron en la travesía hasta la capital coruñesa; en esta desembarcaron, para ser alojados en diversos hospitales, «359 enfermos, todos ellos gravísimos». Y añadía este patético detalle: «Uno falleció en el momento de estarle acostando»[49].

46. http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001278830&search=&lang=es [consulta: 15-septiembre-2018].
47. Siglas que muy probablemente correspondan a Mariano de Cavia, quien desde 1895 colaboraba en *El Imparcial*, tras haberlo hecho desde 1881 en *El Liberal*.
48. http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000784757&search=&lang=es [consulta: 15-septiembre-2018].
49. La segunda parte del artículo desarrolla la tesis de la campaña que venía desarrollando en esos días (y en la que se insertará la publicación de «Poema humilde» el 15 de octubre): «¡Compañeros: arriba! Hablad de este asunto en el taller, en la fábrica, en la mina, en la obra, donde quiera que os encontréis; poneos inmediatamente de acuerdo para celebrar el mayor número de reuniones públicas, y pedid en ellas al Gobierno, después de hacer resaltar bien los tormentos que pasan en la gran Antilla los proletarios que allí se envían, **que vayan a Cuba los hijos de los ricos**. [negrita en el original]. Exigiendo esto todos

No me parece excesivamente disparatado ver en ese repatriado, aún con vida, pero que muere apenas desembarcado, el mismo ante quien la paciente enamorada del cuento pardobazaniano comenta tristemente: «–¡Qué branco!».

Bibliografía citada

BARDAVÍO ESTEVAN, S., «"¡España es también aquí!". Nación e imaginario colonial en los cuentos de Emilia Pardo Bazán», *Castilla. Estudios de Literatura*, 9 (2018), pp. 176-203.

GONZÁLEZ GARCÍA, L. y Mª R. Soto Arias, «O galego na producción de Emilia Pardo Bazán», *Revista Galega de Filoloxía*, 1 (2000), pp. 97-155.

GONZÁLEZ HERRÁN, J. M., «Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)», en L. Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98. (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Fundación Duques de Soria-Editorial Visor, 1998a, pp. 139-153.

— «Emilia Pardo Bazán, entre dos siglos», en *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 4 (1998b), pp. 223-233.

— «"La opinión de una mujer española acerca de la guerra actual", en un autógrafo inédito de Emilia Pardo Bazán (1898)», en X. L. Axeitos, E. Grandío Seoane, R. Villares (eds.), *A patria enteira. Homenaxe a Xosé Ramón Barreiro Fernández*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega - Real Academia Galega –Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 1027-1054.

— «Fisonomía de Marineda en un olvidado artículo de Emilia Pardo Bazán (1878)», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 7 (2009), pp. 139-168.

— «"Poema humilde", de Emilia Pardo Bazán: una "colaboración burguesa" en el "Órgano Central del Partido Obrero"», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* 10 (2014-2015), pp. 147-152.

— «Hace cien años: *Parsifal*, de Wagner, a través de las crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán», en P. Palomo, C. Núñez Rey y Mª P. Vega Rodríguez (eds.) *Emilia Pardo Bazán, periodista*, Madrid, Arco-Libros, 2015, pp. 341-359.

NEIRA VILAS, X., *Índice da revista "El Eco de Galicia" (A Habana, 1878-1901)*, Sada, Ediciós do Castro, 1988.

PARDO BAZÁN, E., *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* [1873]. Reproducción facsímil. Estudio, edición y notas de J. M. González Herrán, Santiago de

los trabajadores, reclamándolo con perseverancia y energía, lograremos que la paz sea un hecho. O *todos* a *Cuba, o ninguno*.»
[http://archivo.fpabloiglesias.es/index.php?r=hemeroteca%2FElSocialista&HemerotecaDAO%5Bpublication%5D=&HemerotecaDAO%5Bday%5D=15&HemerotecaDAO%5Bmonth%5D=10&HemerotecaDAO%5Byear%5D=1897&yt0; consulta: 15-septiembre-2018].

Compostela, Universidade de Santiago de Compostela - Real Academia Galega, 2014 [edición electrónica: http://hdl.handle.net/10347/10058]

— «Galicia y sus capitales. (Fisonomías cívicas) I. La Coruña», *El Heraldo Gallego*, 5 de noviembre [*sic*, por diciembre] de 1878, año V, nº 292, pp. 425-427; 25 de diciembre de 1878, año V, nº 296, pp. 449-450; 31 de diciembre de 1878, año V, nº 297; 5 de enero de 1879, año VI, nº 298, pp. 3-5; 25 de enero de 1879, año VI, nº 300, pp. 19-22; se reproduce en González Herrán, 2009.

— *La Tribuna* [1883], *Obras Completas*, I, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999a.

— *La piedra angular* [1891], *Obras Completas*, III, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro,1999b.

— «Afra» [1894], en *Cuentos de amor* [1898], *Obras Completas*, VIII, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, pp. 507-510.

— «Poema humilde», *El Liberal,* 3 de octubre de 1897; año XIX, num. 6575, p. 1.

— «Poema humilde», *El Socialista*, 15 de octubre de 1897; año XII, num. 606, p. 3.

— «Poema humilde», *El Eco de Galicia* [La Habana], 20 de agosto de 1898.

— «El mandil de cuero» [1898], en *Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la Patria. Cuentos antiguos*, *Obras Completas*, IX, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, pp. 645-650.

— «Poema humilde», en *Un destripador de antaño. (Historias y cuentos de Galicia)*, *Obras Completas*, XX, Madrid, V. Prieto y compañía Editores, s. a. [1900], pp. 166-169.

— «El vino del mar» [1900], en *En tranvía (Cuentos dramáticos)* [1900], *Obras Completas*, IX, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, pp. 241-244.

— *De siglo a siglo (1896-1901)*, *Obras Completas*, XXIV, Madrid, edición de la autora, s. a. [1902].

— «La vida contemporánea, *La Ilustración Artística*, 19 de enero de 1914.

— «La vida contemporánea, *La Ilustración Artística*, 21 de diciembre de 1914.

— «Poema humilde», en *Obras completas*, I, *Novelas / Cuentos,* ed. de F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 1333-1335.

— «Poema humilde», en *Cuentos completos*, II, ed. de J. Paredes Núñez, A Coruña. Fundación Barrié 1990, pp. 41-44.

— «Poema humilde», en *Obras Completas*, IX, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, pp. 55-59.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (ed.), *El desastre en sus textos. La crisis del 98 vista por los escritores coetáneos.* Madrid, Akal, 1999.

VILLANUEVA, D. y J. M. GONZÁLEZ HERRÁN, Introducción» a E. Pardo Bazán, *Obras Completas*, IX, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.

Fecha de recepción: 18-10-2018
Fecha de aceptación: 14-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.08

Puede citar este artículo como:
HIBBS, Solange, «El cuento en la literatura edificante española del siglo XIX», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 133-148.

EL CUENTO EN LA LITERATURA EDIFICANTE ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

SOLANGE HIBBS
Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

Resumen

Aunque la literatura recreativa y de ficción suscitó la desconfianza de la Iglesia y de determinados sectores del catolicismo, el auge de la prensa y la existencia de una sólida red de librerías y editoriales católicas favorecieron la producción y la difusión de una literatura edificante en la que coexistían distintos géneros como las leyendas, la novela corta, la novela y el cuento. Escritores católicos como Antonio de Trueba, María Pilar Sinués de Marco, Manuel Polo y Peyrolón, el Padre Coloma recogieron la tradición del cuento con las debidas reelaboraciones. La literatura edificante también supo aprovecharse de las traducciones y adaptaciones de la producción cuentística europea y autores como Louis Veuillot, Alphonse Daudet, Mathilde Bourdon y el canónigo Cristóbal Schmid se convirtieron en referencias ineludibles. En casi todos los casos, la preocupación por la ejemplaridad de las narraciones llevaron a estos autores a supeditar el argumento folklórico y la construcción literaria a la finalidad moral.

Palabras clave: literatura edificante, Iglesia católica, transferencias culturales, literatura popular.

Abstract

In spite of the distrust of the Catholic Church with respect to literary fiction and imaginative literature, many Christian authors published a wealth of short stories and tales which were widely publicized in the press and disseminated by catholic bookshops and publishing houses. Antonio de Trueba, María Pilar Sinués de Marco, Manuel Polo y Peyrolón and the Jesuit Luis Coloma were well-known for their tales and short stories. Well-intentioned narratives and tales of European Christian authors like Louis Veuillot, Alphonse Daudet, Mathilde Bourdon and the clergyman C. Schmid were extensively translated and adapted as they prompted a vibrant moral force in literature.

Keywords: edifying literature, Catholic Church, cultural transfers, popular literature.

La proliferación de impresos que se verifica a lo largo del siglo y con especial pujanza después de 1850, representa a ojos de la Iglesia un fenómeno de particular gravedad porque amenaza el monopolio ideológico clerical y favorece la lectura, acto subversivo por naturaleza. El peligro no residía solo en la masificación del impreso, lo que suponía que la Iglesia ya no podía controlar la totalidad de la producción sino también en una secularización que ponía en competencia la literatura piadosa y ortodoxa y otro tipo de lecturas como la llamada literatura recreativa y la prensa. Los progresos del liberalismo (libertad de pensamiento y de expresión), el acceso de nuevos públicos a la lectura sin ninguna mediación eclesiástica, la supresión de la censura previa y el nuevo contexto legislativo posterior a 1868 constituían brechas preocupantes.

Sin lugar a duda, la literatura amena y recreativa, muy difundida en la prensa española de la segunda mitad de la centuria, es la que más reticencias suscitaba por parte de los estamentos eclesiásticos por considerarse como más propensa a corromper la mente y el alma que a distraer honestamente a los lectores. Dentro de este ámbito de la literatura llamada recreativa, se insertan géneros distintos entre los que la novela y el folletín aparecen como los más «perversos ya que trastornan el sentimiento moral y (…) desmoronan la sociedad» (*La Hormiga de Oro*, La novela, 16-VII-1890). La penetración en España de una literatura recreativa abundante por medio del aluvión de traducciones suscitó la ira y la virulenta crítica de eclesiásticos y autores como el Padre Blanco que fustigaba en su obra, *La literatura española en el siglo XIX*, la dependencia de España con respecto a la literatura de otras naciones. Esta dependencia española se refleja en los catálogos de editoriales católicas y de bibliotecas de buenas lecturas que indican que más de la mitad de las obras propuestas provienen de fuera. A modo de ejemplo, señalemos que en el período desde 1840 a 1859 se publican más de 700 traducciones de novelas y un 80% son francesas. Entre 1878 y 1891, un 70% de los titulos de las obras que pertenecen al género narrativo en el sentido amplio de la palabra son traducciones (Botrel 2014: 64). El rastreo de otros géneros como lo que se denomina relaciones, historias breves, leyendas y cuentos también revela la dependencia de España con respecto a moldes extranjeros. En lo que se refiere al género que nos interesa, las referencias son las de Jacob Grimm (1785-1863) y Wihelm Grimm (1786-1859), Hans Christian Andersen, (1805-1875), Alphonse Daudet (1840-1897), Mme Voillez, Mathilde Bourdon (1817-1888), Louis Veuillot (1813-1883), el canónigo Cristóbal Schmid (1768-1854) cuya obra fue un auténtico best-seller, traducida y difundida en toda Europa en los siglos XIX y XX. Tratándose de la literatura católica o edificante, podríamos decir que es por naturaleza intemporal y universal ya que muchas de las lecturas

propuestas son traducciones que circulan mediante una sólida red internacional de buenas lecturas. Estas transferencias culturales se apoyan en un proceso de apropiación e hispanización de la literatura cuyos mediadores son las editoriales y la prensa católicas, las bibliotecas y librerías que se benefician del beneplácito de la Iglesia y de la censura eclesiástica.

También conviene señalar que las distintas editoriales europeas, entre otras francesas y alemanas, se convirtieron en auténticos agentes mediadores que favorecieron el desarrollo de una literatura transnacional. Varios ejemplos de estas mediaciones son dignos de mencionarse. La editorial alemana de F.A. Brockhaus ubicada en Leipzig, cuya segunda generación familiar fundó en París el establecimiento Brockhaus&Avenarius, concedió particular importancia a los trabajos folkloristas de Fernán Caballero (1796-1877), a las recopilaciones de cuentos de Antonio de Trueba (1819-1889) sin olvidar los clásicos dentro del género cuentístico, los hermanos Grimm (Ceballo Viro: 100). En este paisaje editorial en el que se diluyen las fronteras, habría que incluir la librería parisina de Baudry con su «Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos» en la que se mezclan todas las épocas y géneros (*Ibid.*: 82) sin olvidar la de Carlos Bailly-Ballière afincada en Madrid y cuyas colecciones incorporan cuentos de diversos orígenes. Como subraya oportunamente Carlos Frontaura (1834-1910) en 1868, al deplorar la situación de atraso de la publicación y edición de libros en España, la imprenta y la librería en Francia son dos florecientes industrias que favorecen esta circulación de obras extranjeras y españolas: «La casa Hachette y Compañía, la de Michel Levy, la de Dentu y otras muchas, por miles de miles venden sus libros en Francia, en el extranjero y América; y no es lo particular que hagan tan buenos negocios con sus libros, sino que los hacen, y no pequeños, con libros españoles que colocan ventajosísimamente en toda la América española» (Frontaura, *El Cascabel* 1868: 115-116).

Estas transferencias entre países y agentes de mediación tuvieron notables consecuencias sobre el contenido de una literatura que se caracteriza, en el caso del cuento y de la novela corta, por adaptaciones, reescrituras y apropiaciones culturales. La «hispanización» de la literatura recreativa es particularmente visible en las revistas y publicaciones católicas.

La prensa, propulsora de la literatura recreativa y del cuento

Para la Iglesia se trata de contrarrestar los efectos de la democratización de la literatura recreativa controlando a la vez la penetración de obras extranjeras y estimulando una producción autóctona. La prensa católica, que se diversifica a lo largo del siglo, se convierte en una de las herramientas privilegiadas de estas estrategias defensivas y ofensivas. Basta con citar algunas las declaraciones de

las publicaciones de más relieve en el ámbito católico para darse cuenta de la voluntad de de Iglesia y de los distintos sectores católicos de no permanecer al margen de la comunicación impresa. Algunas revistas como las conocidas *Revista Popular* (1870) y *La Hormiga de Oro* (1884) se esfuerzan en organizar una verdadera «táctica de atracción» del público católico y abogan por ofrecer «a ese público que se guía por el utilitarismo, periódicos católicos los más completos, los más variados, los más amenos, los mejor escritos que existieran en España» (*La Hormiga de Oro*, Las dos propagandas, 20-IV-1884).

Aunque las tiradas de las publicaciones católicas no pueden competir con las de la prensa liberal, su contenido refleja el esfuerzo de adaptación de los católicos y de la Iglesia para estar, como declara el eclesiático y escritor Joaquín Roca y Cornet (1804-1873) «a la altura del siglo en el que viven» (Roca y Cornet 1847: 38).

Las más prolíficas en cuanto a literatura recreativa son indudablemente *La Hormiga de Oro*, prestigiosa revista catalana, dirigida por el carlista Luis María de Llauder (1837-1902) y *La Ilustración Católica de Madrid* (1878-1899), Revista de Literatura, Ciencia y Arte publicada en Madrid bajo la dirección de Manuel Pérez Villamil (1849-1917) desde 1879. Dicha publicación en la que colaboran escritores católicos de cierto prestigio como Valentín Gómez (1843-1907), Antonio de Valbuena (1844-1905), Ceferino Suárez Bravo (1824-1896) y José María de Pereda (1833-1906), pretende ser «una obra de recreo y de instrucción que los hábitos modernos han hecho necesarios» (*La Ilustración Católica*, «A los señores escritores», 7/11/1878). En ambas publicaciones abundan los cuentos de escritores extranjeros y españoles y algunos de los representantes del género son Louis Veuillot, Alphonse Daudet, Manuel Polo y Peyrolón (1846-1918), Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), Fernán Caballero, Antonio de Trueba y Adolfo Claravana (1844-1905). Dicha producción cuentística se inserta en los acontecimientos políticos y culturales del momento y muchos son los que podrían llamarse cuentos circunstanciales. La cuestión social genera una producción centrada en los temas de la huelga, de los obreros y de la caridad, única opción para resolver las desigualdades terrenales. Estos cuentos, así como otros relatos cortos, coexisten con crónicas dedicadas a la celebración del 1° de mayo, al proletariado industrial y adquieren particular relieve en el año 1894 con la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII.

La cuestión social está presente en otras revistas de alcance más restringido como *La Familia Cristiana* (1876), *El Obrero Católico* (1895), *la Revista Católica de Cuestiones Sociales* (1895). La celebración del primer centenario de la revolución francesa, que suscita fuertes reacciones por parte de los sectores católicos españoles, favorece la floración de cuentos contrarrevolucionarios.

Otros temas candentes como el Caso Dreyfus en la década de los 90 propicia la eclosión de una literatura contra los judios, literatura alimentada por los esterotipos del judío traidor y falso que encarna personajes como el usurero en cuentos tanto españoles como extranjeros y recogidos en la prensa de la época.

En el paisaje periodístico, *La Revista Popular* dirigida por el conocido e integrista eclesiástico Félix Sardà y Salvany (1841-1916) también hace concesiones notables a la literatura recreativa y promociona a autores como Manuel Polo y Peyrolón y Antonio de Trueba, a los que considera como esclarecidos representantes de una literatura auténticamente cristiana y española.

Quiza el caso más paradigmático de este oportunismo literario sea el de la revista jesuita *El Sagrado Corazón de Jesús* que supo aprovechar, desde los años 1880, los talentos del Padre Coloma (1851-1915). Las propias palabras de este eclesiástico, prolífico autor de una obra a la vez moralizante y cristianamente «realista», revelan el propósito misionero de la llamada literatura recreativa edificante:

> Hoy todo es cátedra, todo es púlpito, desde donde puede y debe reflejar la enseñanza de Jesucristo, porque la rabia del infierno lo ha convertido todo en cátedra, en púlpito desde donde, con odio sin igual y con furor siempre creciente, sin cesar se la ataca. Lejos, pues de anatemizar a los buenos novelistas, les concedemos la gran misión, la trascendental tarea que ataña al hábil confeccionador de eficaces contravenenos, que destruyan la mortal influencia que esparce por todas partes la ponzoña de las malas novelas (Coloma 1890: 11).[1]

Las referencias del Padre Coloma a la novela se insertan en el contexto de una polémica que, a partir de 1880, se centra en la novela como género, y más particularmente, la novela naturalista. Conviene recordar a estas alturas que este debate afecta a toda la literatura recreativa y se refiere, en términos más generales, al antídoto de las buenas lecturas contra las malas lecturas. Si el Padre Coloma consigue un éxito notable con su novela *Pequeñeces*, la mayoría de su obra, la que se publica en la prensa y en colecciones como «Lecturas recreativas» bajo el patrocinio de los Jesuitas, son relatos cortos, lo que el propio autor denomina «cuadros de costumbres populares» y cuentos. La popularización de una producción cuentística responde a la voluntad de captar lectorados distintos y se beneficia de la proliferación de publicaciones

1. Con perspicacia, Emilia Pardo Bazán comenta la instrumentalización con fines ideológicos de los talentos literarios del Luis Coloma: «Tal vez ni al mismo Coloma se le ocurriría reanudar su trato con las letras, si fieles a su costumbre de aplicar a cada jesuita la labor que para mayor aptitud revela, no le hubiesen impulsado sus propios maestros a recordar las habilidades de otro tiempo para fines edificantes y a mayor gloria de Dios» (Pardo Bazán 1889: 90).

literarias. La facilidad de publicación de un género accesible a todos propició, a su vez, cierta fluidez en la creación. Una fluidez que, por otra parte, conllevaba cierta indefinición genérica.

Por razones a veces estrictamente comerciales o quiza relacionadas con la valoración de determinados géneros literarios, el cuento no siempre aparece como tal y autores como Coloma, Polo y Peyrolón, Francisco Navarro Villoslada y la propia Fernán Caballero, muy presentes en las ilustraciones y revistas católicas de la centuria, proponen «historietas, relatos cortos, narraciones breves, relaciones» que, en muchos casos se definen como cuentos en las colecciones y bibliotecas de buenas lecturas. *La Ilustración Católica* ofrece incluso cuentos en varias entregas como en el caso del cuento «Un hombre arruinado» de Francisco Navarro Villoslada del año 1894. La misma estrategia de atracción es la que desarrolla *La Hormiga de Oro* con la publicación en varias entregas de los cuentos de Adolfo Claravana (*Las monedas del otro mundo*, 1895), de Louis Veuillot (*El aposento nupcial*, 1889) o de Mathilde Bourdon (*Los dos caminos*, 1889). Como nos recuerda Baquero Goyanes, el Padre Coloma, al igual que Fernán Caballero, se sirvió del término «cuento» para sus relatos destinados a los niños «reservando para los literarios, novelescos y originales, el vocablo de "relaciones"» (Baquero 1959: 56). Las apelaciones se justifican a veces, por las estrategias de lectura que conviene desarrollar. Es de notar que los cuentos publicados bajo esta apelación reivindican a menudo su origen popular e incluso pretenden recoger la veta de una tradición literaria europea.

La mayoría de las publicaciones y revistas con tiradas significativas proponen colecciones de cuentos, relatos cortos o narraciones distribuidas por establecimientos editoriales integrados en una red de distribución que beneficia del reconocimiento de la Iglesia. La difusión de esta literatura edificante que se ajusta a moldes convencionales, se apoya en la existencia de un comercio librero cuyos centros de gravedad se encuentran en grandes ciudades como Barcelona, Madrid, Valencia y Sevilla. Muchas de las iniciativas para implantar bibliotecas y colecciones de novelas cortas, relatos edificantes y cuentos se inspiran en el mercado literario francés. Mencionemos el caso de la editorial Mame en Tours y Mégard en Rouen que ofrecían a sus lectores la «Bibliothèque de la jeunesse chrétienne» sin olvidar a otros casos de especial relieve como los de Gaume, Casterman y Plon en París y que proponían la «Bibliothèque des familles chrétiennes et des maisons d'éducation».

La consulta de los catálogos de las obras de fondo de conocidas editoriales españolas nos proporcionan valiosos datos sobre difusión de colecciones de relatos y cuentos mediante bibliotecas especializadas. Establecimientos como el de Jaime Subirana, presente en Barcelona desde 1845 y cuya oferta

está escrupulosamente controlada por la censura eclesíastica, anuncia una «Biblioteca escogida de la juventud» compuesta por 24 tomos en 1876 y una «Biblioteca económica de la infancia» que consta de una «colección de novelitas interesantes, amenas y morales, al alcance de los niños» y bajo la dirección de Joaquín Rubio y Ors (1818-1899).[2] En los catálogos de ambas colecciones vuelven a aparecer las acostumbradas referencias en el ámbito de la literatura recreativa: Fernán Caballero, Louis Veuillot, el Padre Coloma, Manuel Polo y Peyrolón y Antonio de Trueba. En las últimas décadas del siglo predominan los autores nacionales salvando el caso del canónigo Cristóbal Schmid, cuya obra fue adaptada por escritoras como María Pilar Sinués de Marco (1853-1893).

La literatura edificante en general se caracteriza por la escasa diversidad de la oferta y si nos fijamos en los catálogos de otras editoriales como la de Antonio Pérez Dubrull, ubicada en Madrid y que promueve a partir de 1870 «La familia cristiana», una biblioteca de obras amenas para la juventud, nos damos cuenta de que la finalidad edificante y moralizadora de esta literatura sigue siendo la preocupación predominante. Dentro del panorama de la edición, el establecimiento de Saturnino Calleja Fernández fundado en 1876, es indudablemente uno de los que tuvo más protagonismo en el ámbito de la literatura para la niñez ya que este editor cuya «Biblioteca de Cuentos para niños» tuvo un éxito considerable con la publicación anunciada en 1876 de 149 tomos[3].

Autores y éxitos editoriales

Si los libreros-editores católicos, alentados por la Iglesia y deseosos de competir con las malas lecturas reservan un lugar cada vez más visible a la literatura recreativa, las buenas lecturas propuestas, cualquiera que sea el género, cumplen con una intención didáctica y moralizante. La cuidadosa selección de

2. Esta «Biblioteca de la juventud» es una de las muchas iniciativas emprendidas por Rubio y Ors «para cumplir con los requisitos de la "amenidad y de la moralidad" de la lectura». El prólogo a la colección de relatos insertos en dicha Biblioteca es esclarecedor: «No basta declarase contra el mal; (…) es preciso combatirlo, contraponer el ejemplo de la virtud al del vicio, a la perversidad de ideas y pensamientos (…) la bondad y nobleza (…)». Véase el Catálogo de las obras de fondo, seguido del general de la librería católica y científica de la Viuda e Hijos de Juan Subirana, Barcelona, 1876.
3. Jaime García Padrino en varios de sus esclarecedores estudios sobre literatura para la niñez y la juventud, ha destacado la relevancia de esta editorial que, desde 1885, empieza a publicar una colección de cuentos, «Cuentos de Calleja», considerando al niño como receptor de unos productos específicos: la extensísima lista de titulos se acompaña de un repertorio de ediciones al alcance de cualquier poder adquisitivo. Si muchos de estos cuentos se publicaron de manera anónima, se conoce a uno de los autores, José Muñoz Escámez, cuya producción, recogida en la antología *Azul celeste*, abarca un centenar de cuentos.

obras católicas explica la escasa oferta generalmente centrada en los mismos autores, tanto extranjeros como españoles. Conviene subrayar que esta literatura edificante y ejemplificante, incluyendo los cuentos, no solo se destinaba a la infancia o a un lectorado joven. Indudablemente algunos de los autores a los que nos hemos referido hicieron una distincción explícita entre las novelas cortas o «nouvelles» y novelas, generalmente reservadas a los adultos y los cuentos explícitamente destinados a la infancia y a un público juvenil. Cuentos como «Mariquita la vanidosa», «El zapatero remendón», «Historia de un ochavo Moruno» de Manuel Polo y Peyrolón, y publicados en *La Hormiga de Oro* en 1884 son de tono infantil; por lo que se refiere al cuento o historieta moral de Francisco Paula Capella (1823-1901) «Los matrimonios a la moda», «Las sacerdotisas del trabajo» de la conocida Angela Grassi (1823-1883) o «Los prisioneros» de Guy de Maupassant (1850-1893 que salen en la misma revista en 1890, se destinan a lectores adultos.

La limitación de espacio nos disculpa de intentar un exaustivo análisis de la obra cuentística de autores ya aludidos y recurriendo a los diferentes criterios que facilitarían una visión profundizada y exaustiva de la producción cuentística edificante (temas, soportes de publicación, cronología). Por lo tanto, en este estudio que puede considerarse como una primera etapa dentro de un proyecto más ambicioso, se mencionarán a algunos de los escritores más representativos de la literatura edificante y del cuento.

Inculcar sanas y consoladoras creencias

Entre los autores cuya obra cuentística respondía a finalidades explícitamente edificantes y católicamente proselitistas, habría que destacar a Fernán Caballero, cuya dedicación a la labor de recolección de cuentos tradicionales inspirados por la tradición de la transmisión oral tuvo una notable influencia en la obra de cuentistas como el Padre Coloma y Antonio de Trueba. Estudios como los de Mariano Baquero Goyanes y de Jaime Padrino han dado lugar a las requeridas puntualizaciones teóricas con respecto a la definición del cuento popular y del cuento literario y han demostrado oportunamente la dificultad en establecer fronteras rígidas entre ambas modalidades[4]. En el caso de Fernán Caballero, el cultivo del cuento folklórico arranca del acercamiento al pueblo, propio del romanticismo, que se produce en toda Europa y que ve en la producción cuentística, la expresión del espíritu nacional. Se trataba, como cuando daba a la luz sus novelas de costumbres, de propiciar un género

4. Véanse *El cuento en España en el siglo XIX* de Mariano Baquero Goyanes y *Antecedentes del cuento literario infantil en la España contemporánea (1885-1939)* de Jaime Padrino

popular en el que se expresara el genuino espíritu nacional con el modo de vida y expresión del pueblo no contaminados por culturas ajenas. La afición de Cecilia Böhl de Faber por clasificar el material folklórico del que se inspira, se expresa a lo largo de su correspondencia con el editor Hartzenbusch y en los distintos prólogos a las ediciones de sus *Cuentos y poesías populares* (Baquero Goyanes 1959: 579). Sin entrar en el análisis pormenorizado de su producción cuentística por estar ya muy estudiada su obra, nos limitaremos a subrayar que mucho del material recogido por Fernán Caballero fue refundido y adaptado propiciando de este modo la elaboración de una obra creacional destinada a lectores adultos. También cuidó de distinguir el cuento de origen tradicional y el cuento literario o «relación».

Algunos de los cuentos publicados inspirados en leyendas y narraciones populares, bien podrían ser leidos por un público juvenil pero la autora se preocupa por deslindar lectorados distintos. Se supone que la mayoría de los cuentos insertos en publicaciones periódicas como el Semanario Pintoresco Español desde 1849 y en ilustraciones más tardías como *La Hormiga de Oro* o *La Ilustración Católica de Madrid* y *La Ilustración Católica de España*, se destinaban a públicos híbridos entre los que se incluyen las familias cristianas, y un amplio sector de la burguesía conservadora. Con la creciente especialización de una prensa de masas, las publicaciones católicas acabarán por interesarse por lectorados específicos como los obreros, las mujeres, los niños.

Por lo que se refiere a los cuentos infantiles, como apuntado por Baquero Goyanes, tanto los *Cuentos de encantamiento* como los *Cuentos infantiles religiosos* se publicaron en la edición de *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* que apareció en Madrid en 1877 (Baquero Goyanes 1959: 579).

Antonio de Trueba: «Lo útil y lo dulce»

Como Fernán Caballero, y dentro de la línea tradicionalista que caracteriza su concepción religiosa, política y artística, cabe destacar el caso de Antonio de Trueba que, aun siendo hoy un escritor insuficientemente conocido, fue un prolífico auteur de cuentos reconocido por sus coétanos y cuya obra se tradujo a varios idiomas[5]. Es omnipresente en la prensa ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX y la popularidad que tuvo en vida se refleja en las numerosas críticas y reseñas de su obra como la que le dedicó Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) para sus *Cuentos populares y campesinos* en el *Diario de Barcelona*, o la de Pereda a sus *Obras* en *La Abeja Montañesa* en 1862 (Amores 2004: 60-61). Conocido fuera de España gracias a las traducciones de su *Libro de*

5. Véase el estudio que le dedicó Montserrat Amores, *Antonio de Trueba y el cuento popular*.

los Cantares y de cuentos como *Cuentos de color de rosa*, se benefició de una extraordinaria publicidad gracias a la publicación en 1876 en la *Revue des Deux Mondes* de una extensa biografía del crítico francés Louis Lande.[6]

Si la poesía es el género con el que se da a conocer, gozó de gran popularidad gracias a su pletórica producción cuentística. Es autor de nueve volúmenes de cuentos entre los que se destacan *Cuentos de color de rosa* (1859), *Cuentos campesinos* (1860) *Cuentos populares* (1862) cuya primera edición conocida con el título *Colorín, colorado… cuentos*, salió en 1859, *Cuentos de vivos y muertos* (1866), *Cuentos de varios colores* (1866), *Cuentos de madres e hijos* (1878). Como otros escritores españoles que se comprometieron a propugnar una literatura edificante y cristiana al alcance de todos los lectorados, Trueba también se había lanzado por la senda de la novela y más precisamente la novela histórica, género que habia sido dignificado y fomentado por escritores como el jesuita italiano el Padre Franco y el cardenal Wiseman (1802-1865), autor de la conocida novela *Fabiola*. Algunas de estas novelas, generalmente novelas cortas, se incorporaron en el *Semanario Pintoresco Español* y en revistas como *La Hormiga de Oro* y *La Ilustración Católica de Madrid*.

Toda la obra de Trueba está inspirada en España y, en especial, en el País Vasco, sus tradiciones, sus leyendas, sus paisajes y los escenarios de la vida rural. En el Prólogo de sus *Cuentos del hogar*, define la línea estética y la finalidad de sus relatos:

> En los Prólogos de los seis libros de cuentos que han precedido a éste, he dicho cuanto tenía que decir de este género de literatura, que tengo por importantísimo; por cuanto no hay materia que en él no se pueda tratar, ni hay género de composición literaria que tanto se preste como ésta a llevar lo útil y dulce de que habla un tal Horacio, a todas las inteligencias y gustos (Trueba 1916: 2).

Sus cuentos, y sus obras en general, constituían la típica lectura de familia, obras que podían ser leídas por las madres a sus hijos, o por la juventud y todos los que buscaban en la literatura amena y edificante de aquel período, un bálsamo inocuo y las pautas de un comportamiento ejemplar y cristiano ante los estragos del liberalismo y de la impiedad: «Mi nuevo libro de cuentos, lo mismo sirve para ser leído junto a la lumbre, que en el vagón, o entre las flores del jardín, o bajo los frutales del huerto, o metido el lector entre sábanas en estas pícaras noches de enero asomando solo la mano que sostiene el libro» (*ibid*: 3).

6. Esta biografía está inserta en la edición *Cuentos del hogar, en el Apéndice* y recalca el éxito de Trueba cuentista fuera de España: «Hacía veinticinco años que Trueba residía en Madrid; sus cuentos habían tenido tanta fortuna como sus poesías; las ediciones se multiplicaban en España, y las traducciones en el extranjero, en Inglaterra, en Alemania, y hasta en Rusia (…)» (Lande, 1916: 345).

En su estudio sobre Trueba, Montserrat Amores recalca que «su obsesión por la ejemplaridad de sus narraciones le llevó a supeditar el argumento folklórico y la construcción literaria a la finalidad moral que en su opinión debían tener todos los cuentos (Amores 2004: 172). Por lo tanto actuó más como escritor literario que como recopilador aunque afirmaba escribir por el pueblo y gracias al pueblo e inspirarse en las tradiciones folklóricas de su tierra. Cultivó el cuento folklórico como un material que había que refundir y subsanar cuando lo requería la finalidad didáctico-moralizadora; lo que explica que muchos de los ingredientes de lo maravilloso y de lo inverosímil fuesen borrados en beneficio de cierto idealismo realista.

La literatura popular que reivindica Trueba es «aquella literatura que por la sencillez y la claridad de su forma está al alcance de la inteligencia del pueblo» (Trueba 1862: 9). Se trata evidentemente de una literatura inspirada en costumbres populares que transmitía una realidad idealizada y que pretendía reflejar el «genuino espíritu nacional». Una literatura que actuara de contraveneno con respecto a los folletines «literatura pesimista que se complace en presentar el mundo como un infinito desierto en que no brota una flor, y la vida como perpetua noche en que no brilla una estrella» (Trueba 1962: I).

A pesar de ser una literatura moralizante que adolecía los estigmas de este tipo de producción excesivamente didáctica, entre otras cosas, la presencia de un narrador intradiegético con una función ideológica, y el allanamiento de los elementos maravillosos para conseguir una trama narrativa razonable y verosímil, los cuentos de Trueba tuvieron éxito por motivos relacionados con el entorno político-religioso y cultural de su época. Como apuntó Jon Juaristi, un entorno en el que no se reclamaba una literatura de elevado nivel cultural y que « sirviera de soporte al incipiente nacionalismo español y a la moral "moderada" de una burguesía reacia a embarcarse en aventuras revolucionarias como aquellas que sus padres habían arrostrado» (Jon Juaristi, citado por Amores 2004: 63).

Manuel Polo y Peyrolón o el «fervoroso espíritu de nacionalidad»…

Con estas palabras *La Ilustración Católica de España* elogiaba en 1890 la obra de uno de los escritores católicos más representativos de la literatura amena y popular. La revista celebraba lo que, a su juicio, defínía el oficio de un escritor auténticamente cristiano: «Un católico sincero, sin aditamientos ni cortapisas, (que) infunde la lealtad de sus principios y la firmeza de sus convicciones a los cuadros y escenas, a las narraciones y diálogos, a los tipos y carácteres» (*La Ilustración Católica*, 25/5/1890: 172).

Manuel Polo y Peyrolón, poeta, novelista y autor de una abundante literatura amena (cuentos, leyendas y narraciones cortas) tuvo un éxito duradero

en la prensa católica de la época. Su afiliación al sector tradicionalista y sus convicciones carlistas se plasmaron en varias publicaciones de carácter marcadamente anti-liberal como *El cristianismo y la civilización* (1881), *El liberalismo por dentro* (1895) y *El liberalismo católico sin comentarios* (1906), opúsculos antiliberales que ofrecían, como la literatura tradicionalista de aquel momento, un cuadro completo de los errores del liberalismo (libertad de pensamiento, de cultos, de imprenta, de catédra, etc.). Las conocidas revistas *La Hormiga de Oro* y *La Ilustración Católica de España* contaban con publicaciones regulares de Polo y Peyrolón y las secciones de crítica literaria de ambas publicaciones elogiaban sus obras. La prolífica contribución de este autor está centrada en sus cuentos y relatos cortos, muchos de ellos publicados por primera vez en la prensa y en función del contexto religioso y político. Mencionemos el cuento «Tres en uno», publicado en *La Hormiga de Oro* en 1891 que relata la historia de una familia cuyo padre es un sectario y revolucionario, contaminado por las ideas de la revolución francesa y por las obras de Voltaire. El hijo, enviado a la capital para sus estudios, acaba corrompiéndose también y contrae la sífilis. Se salva y se convierte al catolicismo. El relato es una apología de la educación de los Jesuitas y una condena del liberalismo y de la ciudad, foco de corrupción.

La moraleja se expresa oportunamente en el momento de las manifestaciones contrarrevolucionarias organizadas por los sectores tradicionalistas con motivo de la celebración del primer centenario de la revolución francesa. Relatos como «Una huérfana con tres madres» (1894) sobre la pobreza y la mendicidad alterna con artículos sobre la cuestión obrera y la celebración del primero de mayo. Otros cuentos como «El niño misionero» (1894) se anuncian en la Biblioteca de *La Ilustración Católica* que ofrece a sus abonados «(…) uno o dos tomitos de agradable y sana lectura» (*La Ilustración Católica*, 15/1/1894).

Por su parte, *La Hormiga de Oro*, promueve la publicación de *Bocetos de brocha gorda*, relatos cortos, que se ofrecen a los lectores en varias entregas en la revista como «Elocuencia de un cadáver» (1888). Los estrechos vínculos entre librerías católicas y la prensa favorecen la difusión y la publicidad de autores como Polo y Peyrolón cuyas obras son objeto de una elogiosa crítica en el momento de salir a la luz. Como ejemplo de esta eficaz organización de la comunicación en el ámbito católico, merece citarse la reseña dedicada a la obra de Polo y Peyrolón por Jerónimo Forteza, crítico literario en *La Ilustración Católica*. Su artículo titulado «Ligero examen de sus obras» es un compendio ejemplar de lo que debe ser la literatura edificante. La crítica se centra en su novela *Los Mayos*, novela original de costumbres populares de la sierra de Albarracín (1878) y de sus cuentos *Costumbres populares de la tierra de Albarracín* (1876). Digno representante de la literatura popular por haberse

inspirado en sus costumbres, en su lenguaje y en sus paisajes, el autor de estos cuentos «describe con exactitud y colorido, sin asimilaciones idílicas» (Forteza 1890: 173).

La valoración estética de la obra de Polo y Peyrolón se enmarca en el debate que enfrenta la literatura y el arte cristianos a la literatura moderna. Transparece en esta reseña el ideal de belleza inspirado por el espíritu religioso. La inspiración moral y cristiana del autor de las *Costumbres populares de la tierra de Albarracín* es la marca del género: «porque sabe que no hay moralidad donde no existe un ideal puro, práctico y bien definido, por cuya eficacia lo sensible trascienda a lo inteligible, la materia al alma, lo temporal a lo eterno» (*Ibid.*: 172).

Mediante los valores fijos y eternos que refleja, esta literatura costumbrista encarna la esencia y la vida tradicional del pueblo español. Polo y Peyrolón es ejemplar en este sentido ya que sus cuadros populares, sus cuentos y sus novelitas rescatan lo propio de la nacionalidad, las huellas que se van borrando de las costumbres nacionales: «Nuestro novelista rivaliza en su afición a las gentes de la montaña, con su pintoresco lenguaje y sencillas costumbres; y gusta lo propio que el delicado Trueba de ofrecer a éstos como perenne y acusador contraste de esa vida ficticia de los centros populosos» (*Ibid.*)

El arte de Polo y Peyrolón es, por lo tanto, el arte en «el que se han lavado las más pequeñas impurezas» y en el que «nunca se expresa lo bello sin la significación de lo bueno» (*Ibid.*: 176).

El realismo al servicio de la edificación

Si la amenidad no está reñida con el mérito, habrá que esperar las últimas décadas del siglo para que autores como el Padre Coloma siempre dentro de esctrictos criterios morales, se acerque a formas literarias más novadoras y más sensibles a la realidad movediza y compleja del mundo y del ser humano.

Dentro de la corriente cuentística de origen oral o tradicional, se sitúa el Padre Coloma, cultivador simultáneo de las narraciones para la infancia y de las novelas para lectores adultos. Ya se ha mencionado su protagonismo en la revista *El sagrado Corazón de Jesús*, en la que el joven autor pone su talento de narrador al servicio de la defensa de una fe incontaminada por los excesos del liberalismo. La colaboración del jesuita en la revista empieza con breves narraciones como «La camisa del hombre feliz» y «Caín», que luego se agruparon en la colección *Lecturas recreativas*, promocionada por la revista. Se trataba de captar lectorados diferentes y destilar una literatura moralizante al alcance de los buenos cristianos como se anunciaba en el prólogo: «Es en el presente otro de los libros que no deben faltar en el perfumado gabinete o en

el sencillo hogar proletario, de ninguna familia cristiana de nuestros días, pues sus páginas cuadran perfectamente a todas las clases sociales» (*El Mensajero*, enero de 1885: 63).

El más amplio conocimiento de este autor permitiría recuperar a una obra mucho más polifacética e innovadora de lo que la crítica ha dejado entrever. Como continuador de la obra de recolección de la literatura oral emprendida por Fernán Caballero, Luis Coloma recurrió a elementos característicos en la cuentística tradicional como en los cuentos «Pelusa», relato incorporado en sus *Cuentos de Navidad* (1912). El relato se centra en la figura fantástica de Doña Amparo, una muñeca dotada de poderes mágicos, que se presenta ante el ogro como «dentista americana» y al que da muerte. Jaime Padrino ha comentado la presencia en este relato de elementos propios a los cuentos eslavos dedicados a la bruja Baba Yaga. En sus *Cuentos para niños*, el relato titulado «Periquillo sin miedo» aparece como una versión original del hispánico *Juan Sin Miedo*. El caso de Coloma es significativo de lo que podría considerarse como cierta imprecisión terminológica. En efecto, si sus cuentos para niños están agrupados en el tomo IV de las *Lecturas recreativas*, hay que tener en cuenta que muchos relatos o narraciones breves, que constan en sus *Cuadros de costumbres populares* y *Pinceladas al natural,* constituyen un género intermedio entre novela corta y cuento. Relatos como «La malediciencia», «¡¡Chist!!..»., «Pilatillo», «La almohadita del niño Jesús» tienen una evidente finalidad moralizante e incorporan, en algunos casos, elementos sobrenaturales. Estos relatos que Coloma no define como cuentos, aparecen en *Pinceladas del natural* y coexisten con los cuentos, anunciados como tales «Ratón Pérez» e «Historia de un cuento», que son narraciones mucho más cortas. Es muy posible que el Padre Coloma, al decantarse por lo que llamaba cierto «naturalismo a lo cristiano», hubiese querido distinguir sus cuentos literarios de los cuentos más tradicionales en los que recuperaba elementos presentes en la cuentística extranjera como los cuentos de Andersen. También es cierto que estas relaciones, no especialmente destinadas a un público infantil, incorporaban elementos realistas relacionados con determinados acontecimientos históricos y político-religiosos contemporáneos. El mismo título de *Pinceladas al natural* refleja la intención del jesuita de luchar con las mismas armas que las de los autores «impios y liberales» y elaborar narraciones de carácter realista. No olvidemos que la producción novelística de Coloma, y más precisamente su novela *Pequeñeces* (1891) se elabora durante la polémica sobre la novela como género, polémica omnipresente en la prensa católica de aquellos años. Para el autor misionero y predicador, la literatura amena es un instrumento de combate al servicio del bien y de la moralidad.

En el caso de Coloma, la finalidad ejemplar y moralizadora de sus relatos o narraciones breves y de sus cuentos no empaña la agilidad de los diálogos, ni la fluidez de la diégesis y el conjunto de su obra cuentística y narrativa merece ser redescubierta. En su discurso de bienvenida a Luis Coloma en la Real Academia en 1908, Alejandro Pidal y Mon (1846-1913) había advertido cómo algunos relatos y cuentos incluidos en *Cuadros del natural* como Ranoque «pintaban rasgos tan verdaderos como repugnantes y odiosos a toda sensibilidad si no la fascinara el sublime que brilla en medio de aquel horror» (Pidal y Mon, citado por Hibbs 1997:39).

Conclusión: y aquí se acaba el cuento…

En el ámbito de la llamada literatura edificante, la producción católica de diferentes géneros, y en particular la producción cuentística, fue mucha más importante de lo que podría sospecharse. Con las debidas reticencias y resistencias que imponían la moral y una estética encerrada en los moldes de una visión tomista, en la que religión y belleza no podían disociarse, la Iglesia y distintos sectores del catolicismo propiciaron una diversificación de la oferta y la captación de nuevos lectorados. El cuento, por ser una forma de fácil acceso, de amplia difusión gracias a una prensa masificada, fue un género fructífero para un público capaz de consumir literatura. También satisfacía las expectativas de lectores que buscaban una determinada visión del mundo y para quienes las costumbres nacionales y el rescate de la historia viva de lo pasado, mediante referencias folklóricas y regionalistas, constituían el trasfondo de la nación española. El estudio del cuento en la literatura del siglo XIX, estudio que merece mayor profundización en el campo de la literatura edificante y religiosa, ofrece una inagotable cantera para los que se interesan por las transferencias culturales ya que proliferaron las reelaboraciones, las refundiciones y adaptaciones de este género.

Bibliografía

AMORES, Montserrat, *Antonio de Trueba y el cuento popular*, Diputación foral de Bizkaia, 2004.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Revista de Filología Española-Anejo L, CSIC, 1949.

BOTREL, Jean-François, «Traduire et transférer en Espagne à la fin du XIXe siècle», en *Transferts culturels: la traduction (XVIIIe-XXe siècles)*, Paul Aubert (coord.), Aix-en-Provence, Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne, n° 49, 2014, pp. 63-70.

CEBALLOS VIRO, Alvaro, *Ediciones alemanas en español (1850-1900)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

CHEVALIER, Maxime, «Cuento folklórico y literaturas del siglo XIX», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas*, Roma, Buzoni Editore, 1982, pp. 325-333.

COLOMA, Luis, *Cuadros de costumbres populares*, T. 1, (séptima edición), Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1902.

—, *Pinceladas del natural*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1902.

FORTEZA, Jerónimo, «El novelista D. Manuel Polo. Ligero examen de sus obras», en *La Ilustración Católica de España*, 25/5/1890, pp. 171-176.

FRONTAURA, Carlos, «Viaje cómico a la Exposición de París», en *El Cascabel*, 1868, pp. 115-116.

GARCÍA PADRINO, Jaime, «Antecedentes del cuento literario infantil en la España contemporánea (1885-1939), en *Retama*, n° 1, Cuenca, 1989, pp. 71-82.

HIBBS, Solange, «La contre-propagande révolutionnaire dans la presse catholique espagnole à la fin du XIXe siècle», en *Après 89. La Révolution, modèle ou repoussoir*, L. Domergue et G. Lamoine (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 229-238.

—, «Le roman édifiant catholique (1840-1900)», en *Le roman espagnol au XIXe siècle*, Jacques Maurice (ed.), Paris, Université Paris X-Nanterre, 1997, pp. 17-41.

—, «Christophe Von Schmid (1796-1854): un écrivain à succès pour les enfants et la jeunesse au XIXe siècle», en *Savoirs, pouvoirs et apprentissages dans la littérature de jeunesse en langue espagnole, Infantina*, Michel Moner et Christine Pérès (eds.), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 9-21.

—, «La estética del Ave María», en *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, M. Sotelo, E. Rubio, V. Trueba, M. Cristina, B. Ripoll, J. Cáliz (eds.), Barcelona Ube, 2014, pp. 199-210.

LANDE, Luis, «Un narrador español: Antonio de Trueba», traducido por Antonio de Trueba en el Apéndice a *Cuentos del hogar, con anotaciones y rectificaciones*, Madrid, Librería de Antonio Rubiños, 1916, pp. 319-360.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Personajes ilustres. El Padre Luis Coloma. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Saénz de Jubera Hermanos, 1889.

ROCA Y CORNET, Joaquín, *Ensayo crítico sobre las lecturas de la época*, Barcelona, Imprenta de Antonio Brusi, 1847.

TRUEBA, Antonio de, *Cuentos populares*, Madrid, Luis Palacios, 1862.

— [1875], *Cuentos del hogar*, Madrid, Librería de Antonio Rubiños, 1916.

— [1859], *Cuentos de color de rosa*, Madrid, Imprenta de D. Luis Palacios, 1962.

Fecha de recepción: 22-9-2018
Fecha de aceptación: 15-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.09

Puede citar este artículo como:
MARTÍN, Rebeca, «Tradicionalismo e inverosimilitud: los cuentos de Carlos Coello», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 149-161.

TRADICIONALISMO E INVEROSIMILITUD: LOS CUENTOS DE CARLOS COELLO

REBECA MARTÍN
Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen

Pese a los numerosos estudios sobre el cuento español del siglo XIX publicados en las últimas décadas, todavía hay un abundante corpus que espera ser rescatado de las páginas de libros, revistas y periódicos. A él pertenecen los relatos de Carlos Coello, especialmente sus *Cuentos inverosímiles* (1878, 1890). El presente trabajo analiza la vertiente moral, tradicionalista, satírica y fantástica de estos cuentos, así como el concepto del género narrativo y la idea de verosimilitud que subyace en ellos.

Palabras clave: Carlos Coello, cuento moral, cuento fantástico, sátira, tradicionalismo, verosimilitud.

Abstract

Over the last few decades, several specialists have published plenty of critical studies about 19th-century Spanish short story. However, a large number of works are still waiting for be rescued from the pages of books, magazines or newspapers. The work of Carlos Coello belongs to this great corpus, specially his *Cuentos inverosímiles* (1878, 1890). This article discusses the moral, traditionalist, satirical and supernatural aspects of the short stories by Coello, as well as his concept of the genre *cuento* and the use of verisimilitude.

Keywords: Carlos Coello, moral short story, supernatural short story, satire, traditionalism, verisimilitude.

El 4 de enero de 1879 Manuel de la Revilla citaba en su «Revista bibliográfica» dos de los libros más importantes que, a su parecer, se habían publicado a finales del pasado año: «la novela del señor Pérez Galdós *La familia de León*

Roch, producción notabilísima que eficazmente recomendamos a nuestros lectores, y los ingeniosos *Cuentos inverosímiles* de Coello». A continuación, el crítico pasaba a comentar algunos trabajos que, «sin ser de primer orden, son acreedores, sin embargo, de la atención del público», y prometía reseñar las obras de Galdós y Carlos Coello más adelante. Y, en efecto, así lo haría el 28 de febrero de 1879 (*Revista Contemporánea*) y el 22 de enero de 1879 (*El Globo*) respectivamente.

Hoy sorprende encontrar en un mismo juicio crítico dos obras tan opuestas en sus planteamientos estéticos e ideológicos como *La familia de León Roch* y los cuentos de Coello. Si la obra de Galdós expone el conflicto irresoluble entre el fanatismo neocatólico y la tolerancia religiosa afín al espíritu krausista, en los *Cuentos inverosímiles* no hay conflicto posible, sino un único camino: el de los dictados de la fe y el tradicionalismo por encima de cualquier atisbo de heterodoxia. Si, por otra parte, Galdós se aproxima ya en su obra a esa «segunda manera de novelar» que daría como fruto las «novelas contemporáneas», Coello cultiva un tipo de relato que, en el marco de los debates sobre el realismo y el naturalismo, se revela deudor de unos moldes caducos, anquilosados en un idealismo estéril que elude los problemas de la sociedad en la que fueron concebidos y cualquier tentativa de experimentación literaria.

Carlos Coello (Madrid, 1850-1888), miembro de una familia de rancio abolengo con destacada presencia en la administración, la diplomacia y el periodismo españoles de la época,[1] consagró sus principales esfuerzos literarios al teatro con el cultivo de entremeses y dramas de corte romántico, aunque también publicó unos pocos versos de circunstancias, algún esbozo de crítica literaria[2] y al menos una decena de relatos, la mayoría de ellos reunidos en el volumen *Cuentos inverosímiles*. De las ideas de Coello, palmariamente expuestas en sus relatos, no cabe dudar: Revilla se dolía en su reseña del «sentido reaccionario que ostentan todos los escritos del señor Coello» y José Fernández Bremón (1888) destacaba en una sentida necrológica que era «de

1. El padre, Francisco Coello de Portugal y Quesada, fue un militar y geógrafo cuya genealogía se remonta a la Edad Media (Nicás Moreno, 1998). Su tío, el político y diplomático Diego Coello de Portugal y Quesada, fundó el popular diario monárquico y conservador *La Época* (Ossorio y Bernard 1903: 13). Véase una semblanza biográfica de Carlos Coello en el proyecto digital Ganso y Pulpo.
2. Valgan como ejemplo *La mujer propia. Leyenda dramática del siglo XVI* (1874); los versos en el volumen benéfico *El libro de la caridad* (1879); o el artículo crítico «*Doña Luz* y las novelas de Valera» (*La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 29, 8 de agosto de 1879). También escribió Coello el «libro histórico» *Los amores secretos de Napoleón III* (1872).

ideas muy conservadoras», un comentario significativo por venir de un escritor tan conservador como el propio Fernández Bremón.[3]

«La tienda de juguetes» y «Dios sabe lo que se hace», dos de los cuentos que Coello publicó en prensa y nunca llegó a recoger en volumen,[4] son un ejemplo cumplido de su pensamiento tradicionalista. El primero, subtitulado «Cuento estrambótico», encierra, bajo las hechuras de un cuento fantástico tradicional, una alegoría antirrevolucionaria más bien grosera. Su narrador recuerda el virulento incendio que la noche del 17 de julio de 1868 destruyó una coqueta juguetería recién inaugurada en el centro de Madrid. Catorce años después, mientras visita el sanatorio mental de Toledo, se encuentra con el propietario del establecimiento, el alemán Federico Sickel, que vive recluido desde que perdió su negocio. Como no podía ser de otra manera, el pobre hombre le cuenta su historia (la ilusión con la que abrió la tienda, el esmero que puso en la fabricación de los muñecos, a los que profesaba un amor paternal, y su impotencia al no poder insuflarles vida) y lo que ocurrió la fatídica noche del incendio. Aquella tarde Sickel hizo un pacto con un viejo que solía rondar su tienda, «un mendigo de muy mala facha, viejo, tullido, picado de viruelas, con unos ojos que relucían como carbunclos y que andaba arrastrándose como un reptil a favor de dos muletas»: el mendigo prometió darle un alma a los juguetes de la tienda a cambio de un caballito para su nieto y Sickel accedió. Luego, nervioso, el alemán aguardó a que tuviera lugar el milagro bebiendo cerveza y fumando.[5]

A las doce, los juguetes cobraron vida, pero la alegría de Sickel no tardó en trocarse en preocupación al comprender que «los exmuñecos tenían sus necesidades y sus pasiones». Los romances y los desengaños, los duelos y la mala vida dieron al traste con la armonía inicial, hasta el punto de que «el rey de aquel nuevo país, que era un muñeco muy viejo y de muy buena pasta, no sabía qué hacer para meter en cintura a aquella gentecilla». Unos muñecos que «se las echaban de hombres de importancia» fueron arrebatando la fe a los habitantes del país; luego llegaron otros «a difundir entre los muñecos mayores y menores

3. Sobre este autor, véase Martín (2013). En su necrológica de Coello, Fernández Bremón lo distinguía como «narrador cultísimo de cuentos ingeniosos». También elogiaron sus relatos Valera (1968: 1048) y, más tibiamente, el Padre Blanco García (1910: 312-131). Pardo Bazán (1989: 319) lo cita entre la «cohorte» de «novelistas» que «unos representando los antiguos métodos, otros los nuevos», enriquecen «la novela patria».
4. Aparecieron en *La Ilustración Artística* el 22 de enero y el 19 de noviembre de 1882 respectivamente.
5. Además de explotar un tópico muy manido (la pasión de los alemanes por la cerveza), Coello se apoya en la ingesta de alcohol para instaurar la duda sobre la veracidad de lo que cuenta Sickel, en una racionalización del fenómeno fantástico muy habitual en la época.

la idea agradable y fecunda de que todos eran completamente iguales». Y al fin, «despiertas las ambiciones más insensatas, rotos los únicos frenos seguros», se urdió una conspiración, el rey fue derrocado y «el ilustrado pueblo» prendió fuego a la ciudad para celebrar su soberanía. Sickel, en fin, atribuye a «la pérfida intención del diabólico mendigo» toda su desgracia, y concluye: «Dicen que mi historia es inverosímil… ¡Como si lo que a mí me ha pasado no estuviera repitiéndose a cada momento! Pregúntele usted a Dios, que es persona fácil de encontrar puesto que está en todas partes, lo que le pasa todos los días con esa tienda de juguetes que se llama el mundo».

Las invocaciones a la fe afloran con más fuerza aún en «Dios sabe lo que se hace», de elocuente título y subtítulo («Cuento increíble»). Todo el relato tiene como fin justificar la muerte de una niña, la pequeña Rosa, cuyos padres se atreven a pedir a Dios «estrecha cuenta de lo que había hecho». El narrador, amigo del matrimonio, cae en una ensoñación que le permite hablar con Dios; comprende así que el Creador se ha llevado a Rosa consigo porque necesita «un alma escogida para mantener acordada la armonía del universo». Los padres deciden cambiar sus vidas por la de Rosa, pero, mientras la niña recupera el aliento, ellos lo van perdiendo para espanto de la inocente: «Eran felices porque su hija vivía, pero solo se habían descargado de su dolor para echarlo entero sobre los hombros de la pobre niña». Al volver en sí, el narrador hace a sus amigos «la relación del providencial desvarío de mi mente» y estos se consuelan al fin. «Yo, mientras veía correr sus lágrimas», concluye, «no pude menos de pensar que Dios sabe lo que se hace».

Ambos cuentos, tan distintos en su concepción genérica, apuntan algunas de las constantes de la narrativa breve de Coello. En el plano narrativo y estructural, destacan la presencia de un narrador testigo, a todas luces trasunto del propio autor, así como ciertos resabios costumbristas y el recurso al sueño o la alucinación. En el ideológico, despunta su concepción tradicional de la fe y del papel insoslayable que desempeña Dios en el gran teatro del mundo: Sickel sufre un cruel castigo por haber querido darles vida a sus muñecos, don exclusivo del Creador; y los padres de Rosa no pueden más que resignarse a que muera su hija, sin derecho siquiera a cuestionar el sinsentido de tamaña desgracia.

Cualquiera de los dos relatos podría haber formado parte del volumen de *Cuentos inverosímiles* de 1878, reimpreso póstumamente en 1890 con algunos cambios. La primera edición, publicada en la Biblioteca Perojo, cuenta con un brevísimo prefacio titulado «148 palabras»,[6] mientras que la segunda, impresa

6. Se trata de una juguetona alusión a los vocablos que contiene: «Decir *Dos palabras*, como de costumbre, sería faltar a la verdad descaradamente», aclaraba Coello en nota al pie.

por Sáenz de Jubera Hermanos, reproduce además otros dos textos preliminares: un prólogo en el que Coello da cuenta de su relación algo tirante pero al cabo amistosa con Manuel de la Revilla y la reseña que el propio Revilla había firmado en 1879. La novedad más sustancial de la segunda edición es el reemplazo del texto que cerraba el volumen, *El nuevo Lázaro*, por *El jurado de ultratumba*. La pieza sustituida, «verdadera sátira en prosa» pero no cuento como reconoció el propio autor (Coello, 1890: VII), se aleja de este género tanto por su extensión (va desde la página 269 hasta la 564 del volumen) como por sus rasgos internos: bajo la excusa de la resurrección de Cervantes en pleno siglo XIX, Coello acumula digresiones, anécdotas y opiniones (más bien adocenadas y de un marcado sesgo patriótico, como, por otra parte, era común en la época) sobre la obra del autor del *Quijote*. Los mayores atractivos del texto residen en algunas elucubraciones pseudocientíficas y en el desfile de críticos y escritores del ochocientos, desde un achacoso Juan Eugenio Hartzenbusch hasta «el fecundísimo Pérez Galdós, que hará más aún de lo que hace cuando se decida a hacer *menos*» (p. 396), Revilla, «censor tan ilustrado como implacable» (p. 397), o el mismo autor, «*Coellito*, a quien soy incapaz de alabar como él se merece…» (p. 395).

Sin embargo, aunque Coello acertó al suprimir *El nuevo Lázaro*, no atinó al sustituirlo por *El jurado de ultratumba*, pues, por más que lo considerara «cuento inverosímil como el que más» (Coello, 1890: VII), tampoco es un relato. El texto, que abarca más de cien páginas (pp. 269-375), parte de una anécdota real que discurre por caminos sobrenaturales: el autor ha de escribir una reseña sobre la última Exposición de Bellas Artes para la *Revista Hispanoamericana* y decide visitarla de noche. «Para que todo sea aquí increíble» (p. 275), toma un simón volador y, acompañado de una nutrida comitiva de muertos malolientes, entra en la Exposición. Una vez allí, asiste a la formación de un jurado compuesto por «todos los dignos representantes de la pintura española», desde Velázquez hasta Goya, pasando por Murillo o José Ribera, que comentan, no sin humor, las obras expuestas y la situación de la pintura en la España actual. Al fin, el autor sale de su ensoñación gracias a su criado gallego: «Yo me había dormido leyendo algunas críticas de la Exposición…, cosa que tú, lector de mi alma, no encontrarás increíble si has tenido cachaza para llegar hasta aquí, dormido o despierto» (p. 375). El lector que ha tenido esa cachaza se queda con la sensación de que Coello ha escrito una crítica con ínfulas de originalidad, emparentada con la tradición de los sueños clásicos y barrocos, pero no un texto narrativo.

La inclusión de *El jurado de ultratumba* en el volumen es un ejemplo de la laxitud genérica con la que todavía se conceptuaba el cuento en las últimas

décadas del siglo (Ezama, 1998), pero también nos ofrece nuevas pistas sobre la literatura que cultiva Coello, una narrativa de origen tradicional y heredera de los relatos populares, maravillosos, fantásticos y, por supuesto, moralizantes, eso que Fernández Bremón designaría «tradición verdadera del cuento» frente a la «novela de cortas dimensiones» que se estaba abriendo paso de la mano de realistas y naturalistas (Martín, 2013: 120-121). Los cuentos de Coello forman parte, así pues, del nutrido corpus de textos deudores de las maneras expresivas del romanticismo que siguieron publicándose con profusión hasta finales del siglo XIX (Baquero Goyanes, 1992: 99; Beser, 2010: 44).

En «Los dos Napoleones», relato incluido en los volúmenes de 1878 y 1890, apunta el narrador: «Don Fulano de Tal (permítame el lector conservar el incógnito) era un autor de cuentos inverosímiles que iba a encontrar aquel día, y bien a costa de su tranquilidad por cierto, asunto para una narración que, si tiene mucho de inverosímil, de cuento no tiene nada absolutamente nada» (p. 100).[7] El comentario resulta doblemente interesante porque en él Coello contrapone las dos nociones que conforman el título de su libro, *inverosimilitud* y *cuento*: a ojos de Coello su relato es inverosímil porque en él aparece el fantasma de Napoleón III, pero afirma que nada tiene de cuento porque le interesa encarecer la veracidad e incluso la historicidad del discurso del emperador.[8] El concepto de verosimilitud que defiende el autor es cristalino: si sus relatos son *inverosímiles* es porque en ellos tienen lugar fenómenos incompatibles con un concepto ortodoxo de la realidad, hasta el punto de que este adjetivo podría intercambiarse por el *increíble* que subtitula, como hemos visto, «Dios sabe lo que se hace». Coello no apela a lo inverosímil en términos de falta de cohesión o de coherencia narrativa, sino con el sentido de 'fabuloso', 'insólito', 'extraordinario'.

Dos de los rasgos prominentes de los *Cuentos inverosímiles*, voluntad moralizante y pincelada satírica, se conjugan en «El otro mundo»,[9] cuento con el que se abre el volumen. El narrador reproduce la carta de Rafael, un talentoso

7. Todas las páginas que se citan a continuación proceden del volumen de 1890.
8. El cuento, que poco tiene de narrativo, constituye una justificación de las acciones de Napoleón III. En su reseña, Revilla lo juzgó muy duramente tanto en términos éticos como estéticos: «Defensa más ingeniosa que oportuna y fundada del funesto aventurero del 2 de diciembre es ese cuento (que en rigor no merece el nombre de tal) la mancha del libro del señor Coello, que no debiera malgastar sus facultades en hacerse abogado de causas perdidas».
9. «El otro mundo» se publicó por vez primera en *Cádiz. Revista de letras, ciencias y artes*, III, 33 (30 noviembre 1879), pp. 261-263; III, 35 (20 diciembre 1879), pp. 273-275; III, 36 (30 diciembre 1879), pp. 283-286; y IV, 1 (10 enero 1880), pp. 5-7. Sobre el trasmundo en la narrativa del XIX, véase Vega Rodríguez (2006), que además le dedica un breve comentario a este cuento.

compañero de tertulia literaria que, tras sufrir un desengaño amoroso, decide suicidarse para revelar a sus amigos qué hay más allá de la muerte. A punto de cumplirse el plazo (de nuevo, como en «La tienda de juguetes», la medianoche) en el que Rafael ha de dar señales de vida, alguien se apodera de la mano del narrador, la arma con una pluma y comienza a emborronar cuartilla tras cuartilla. Las andanzas de Rafael en el infierno, el purgatorio y el paraíso, sembradas de pullas y chascarrillos,[10] no hacen sino confirmar la tesis anunciada en el aforismo con el que Coello encabeza su relato: «No es necesario salir de este mundo para convencerse de que hay infierno y gloria, purgatorio y limbo».

En Coello lo moral entronca obviamente con el ensalzamiento de la virtud y la edificación de las costumbres, de ahí que algunos de los *Cuentos inverosímiles* tengan la hechura de un apólogo. Es el caso de «Tierra-Tragona», que se remonta al Valladolid de 1601 para explicar la historia de una redención ejemplar: don Guillén Calleja, rico heredero y calavera, mata a un joven y se refugia en un pueblo paradisíaco donde reinan la belleza, la armonía y la concordia. A don Guillén le intriga que un lugar tan hermoso tenga un nombre tan feo, pero no tarda en averiguar la razón: el suelo se abre de vez en cuando para tragarse a los pecadores, al galán y a la adúltera, al jugador y al usurero, a la «mujerzuela de mala vida» y al «matón asalariado» (p. 205). Así las cosas, el calvatrueno, arrepentido de sus malas acciones, toma los hábitos para vivir sin temor a que el suelo de Tierra-Tragona se abra bajo sus pies.

Otro ejemplo de este afán abiertamente edificante es «El padre Daniel», publicado por vez primera en *La Ilustración Española y Americana* con el subtítulo de «Cuento inverosímil».[11] En las primeras páginas del cuento, Coello enlaza diversos tópicos de raigambre costumbrista: el paseo del narrador, llamado Carlos, por las calles de un Madrid primaveral, el portero perezoso con sus predicciones meteorológicas o las apelaciones al lector. Todos estos elementos enmarcan la historia del padre Daniel, un «sucedido» (y no cuento) que relata la criada y niñera de unos amigos del narrador. El sucedido de Dolores,

10. Véase por ejemplo la visita de Rafael al registro de la propiedad del diablo. Allí lo recibe el jefe de covachuelos, «hombre cuyo aspecto y traje en nada le diferenciaban de los de la generalidad de los oficinistas matritenses», quien le dice que visite la población antes de cumplir su condena, aprovechando la «gracia concedida por el diablo a sus súbditos en un rato de buen humor que tuvo el día que supo que los españoles habían hecho una revolución» (p. 31).
11. El relato apareció en *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 23 (16 junio de 1872), pp. 366-367; XVI, 24 (24 de junio de 1872), pp. 379 y 382-383; XVI, 28 (24 de julio de 1872), pp. 446-447; y XVI, 30 (8 de agosto de 1872), pp. 478-479. En la edición de los *Cuentos inverosímiles*, Coello suprimió el subtítulo y añadió una dedicatoria a Antonio García Gutiérrez.

excelente narradora, también está protagonizado por un joven que se entrega con brío a la mala vida. Daniel solo se enmienda cuando su madre muere por culpa de los disgustos que le ha dado, y su dolor y arrepentimiento son de tal magnitud que abraza los hábitos: renuncia a su fortuna, funda hospitales y monasterios, y viaja a Roma para conocer al Papa. Cuando se confiesa, el Papa le dice que lo hará sacerdote, pero no le dará la absolución hasta que todos sus feligreses sean buenos.

Con el paso del tiempo, Daniel se convierte en «el sacerdote más santo que ha habido en el mundo», si bien tiene una espina clavada: no ha sido capaz de convertir a todos sus feligreses. Tres meses antes de cumplir los sesenta y seis años, sueña que morirá el día de su cumpleaños y traza entonces un plan: invita a sus parroquianos a seguir la senda del mal, ya que «lo que hasta hoy se ha llamado ser bueno, eso precisamente es ser malo» (p. 180). Las gentes, aunque extrañadas, obedecen al párroco, y protagonizan varias viñetas de trazo humorístico que componen todo un mundo al revés. Coello se centra luego en un caso, el de Damián, Quintín y sus esposas, que tiene mucho de novela ejemplar cervantina. Lo importante, en fin, es que con esta treta el sacerdote alcanza sus propósitos (lógicamente los feligreses poco virtuosos sienten el deseo irrefrenable de «probar el fruto prohibido» y portarse bien, mientras que los virtuosos fracasan en su intento de hacer el mal) y muere feliz. La historia del padre Daniel y el arte con el que la cuenta Dolores dejan una honda huella en el narrador: «Si en un principio me pareció extravagante y disparatada aquella singularísima historia, poco a poco fui encontrándome tan conforme a ella, que a veces no habré podido menos de referírosla como cosa propia y sentida por mí» (p. 198).

«El café» vuelve a plantear el caso de un joven descarriado que recibe un correctivo ejemplar. Gabriel, cordobés de buena familia que desaprovecha su talento como poeta holgazaneando por Madrid, tiene una experiencia reveladora. Una noche, mientras pasa el rato en el café Universal, ve, reflejado en los espejos del café, el futuro que les aguarda a sus parroquianos, presentados en el cuento como tipos sin profundidad psicológica alguna: el recién casado que abandona a su esposa para irse al café y es engañado por esta; el padre que deja a sus hijas leyendo el Kempis, ignorante de que en cuanto sale de casa estas reciben a sus enamorados; el solterón esquilmado por su sirviente; la viuda cuya hija de dos años muere en un incendio… Gabriel también contrasta «el bello ideal» que sus amigos tienen de sí mismos con la realidad que les espera, y al fin se ve a sí mismo pasados los cuarenta años, marchito y arrepentido de haber malgastado su juventud y su talento. El relato se cierra con una diatriba implacable contra los cafés: «¡Café, infame café, enemigo del hogar

doméstico, escuela de escándalo, templo del ocio, bajío de la virtud, sepulcro de la actividad, asilo de la holganza!… ¡Maldito seas!» (p. 159).

Los mejores cuentos de la colección son «El huésped» y «Hombres y animales», precisamente aquellos en los que Coello, sin renunciar a las señas de identidad de su narrativa, se zafa de la tendenciosidad y el prurito sermoneador, de la horma del relato religioso tradicionalista y de la tipificación costumbrista de los personajes. «El huésped» guarda, como señaló Baquero Goyanes (1992: 160-161), algunas afortunadas coincidencias con el célebre ejemplo XI de *El conde Lucanor*, el que don Juan Manuel dedicó a don Yllán y al deán de Santiago.[12] Con todo, si el espléndido ejemplo medieval responde a una inquietud de orden práctico —«Al que mucho ayudares et non te lo conociere, / menos ayuda avrás dél desque en gran onra subiere», concluye Patronio (Don Juan Manuel, 1994: 58)—, el cuento de Coello gira en torno a una máxima moral y filosófica sobre la que han corrido ríos de tinta: nada hay más difícil para el ser humano que conocerse a sí mismo.

Ambientado en la Salamanca de finales del siglo XVII, «El huésped» narra los esfuerzos de un afamado catedrático de filosofía, Fajardo, por escribir un *Estudio de mí mismo*. Su destino se cruza con el del italiano maese Jacobo cuando el obispo de la ciudad le pide que averigüe si este es, como dicen, un nigromante. Fajardo no solo resuelve que los rumores son infundados, sino que además se hace amigo del extranjero y le habla de su proyecto. Maese Jacobo juzga imposible que las personas puedan llegar a conocerse a sí mismas cabalmente, pero acepta leer el texto de Fajardo y descubre el altísimo (y sonrojante) concepto en que se tiene a sí mismo. Al día siguiente acude a su casa para felicitarlo calurosamente y le anuncia que va a enfrascarse en un experimento que lo tendrá absorto toda una semana. Casi de inmediato, Fajardo recibe la visita de un colega de Alcalá de Henares, Félix Mendoza y Bobadilla, que está ansioso por conocerlo. De edad y gustos similares, los dos se hacen inseparables, aunque, cuando salen a la calle, la gente se los queda mirando con extrañeza sin que el licenciado acierte a explicarse por qué. Una semana después, mientras el licenciado y su huésped se despiden tiernamente, don Félix se transforma en maese Jacobo ante el pasmo del licenciado y le explica que decidió forjar «un segundo licenciado Fajardo» para sacarlo de su locura, «un hombre exactamente igual a vos» en cuyo rostro vanidoso y poco agraciado ha sido incapaz de reconocerse (pp. 97-98). El nigromante concluye que «El hombre puede llegar a conocer a todos los hombres de la tierra…, a

12. «El huésped» se publicó por primera vez, con el subtítulo de «Cuento fantástico», en la *Revista Europea*, II, V, 82 (19 de septiembre de 1875), pp. 475-480 y II, V, 83, pp. 514-519.

todos, menos al misterioso huésped que lleva dentro de sí» (p. 98). Y Fajardo, en lugar de sacar provecho de la lección, denuncia al amigo por hechicero (maese Jacobo consigue salvar, no obstante, el pellejo) y concluye como si tal cosa su espurio *Estudio de sí mismo*.

«El huésped», con su representación tradicional del doble,[13] es un cuento peculiar en la producción de Coello, un relato moral de sabor clásico que, lejos de explotar tendenciosamente el repertorio de defectos y virtudes catalogados por el tradicionalismo, ahonda con ironía y destreza narrativa en uno de los dilemas consustanciales al ser humano, el *nosce te ipsum*. «Hombres y animales» es, sin embargo, un relato más singular aún si cabe por cuanto se adentra en un territorio que, al menos hasta donde se me alcanza, el autor no había frecuentado ni volvería a frecuentar: la sátira científica y antidarwinista. A las similitudes de este cuento con «Gestas o el idioma de los monos» (1872) de Fernández Bremón,[14] cabe sumar las que guarda con otros relatos posteriores del propio Fernández Bremón, como «El último mono» (1887) o «Los dos cerdos» (1907) (Martín, 2010). Todos ellos tienen en común la identificación burlesca de hombres y animales, y la humorada sobre esas teorías transformistas a las que los conservadores eran tan refractarios.

«Hombres y animales», que a Revilla se le antojaba «un rasgo humorístico algo exagerado, cuya intención no es fácil de averiguar, y que nos parece, a pesar del ingenio con que está hecho, uno de los cuentos más débiles de la colección», es no obstante el cuento de Coello que probablemente más se aproxima a la sensibilidad estética moderna. El relato, ubicado en la Inglaterra de mediados del siglo XIX, se abre con el anuncio de la muerte del distinguido naturalista sir James Lowe, quien desapareció tiempo atrás después de pronunciar una polémica conferencia sobre la superioridad de los animales en la Royal Society de Londres. Para desentrañar el misterio que rodea a Lowe, el narrador reproduce algunos fragmentos del diario del científico, escrito entre 1848 y 1871. Los pasajes revelan los experimentos a los que se entregó Lowe: tras fracasar en su intento por aprender el lenguaje de los animales, decide criar a un niño recién nacido como si fuera un perro y viceversa. El resultado demuestra que Lowe no andaba desacertado acerca de la superioridad de los animales: mientras James, el perro-hombre, va cobrando forma humana y se revela como un verdadero talento, William, el hombre-perro, se queda en mero can, feo, perezoso y tardo en el entendimiento. Con James como intermediario, Lowe recupera su proyecto sobre el lenguaje y logra acceder al pensamiento de todas

13. Sobre el doble en la literatura española del siglo XIX, véase Martín (2007).
14. Estas similitudes las han subrayado Baquero Goyanes (1949: 457), Salán Villasur (2001: 13) o Molina Porras (2001: 254).

las especies del reino animal. Al fin, se celebra un Congreso Universal Animal en el que las bestias discuten sobre cómo hacerse con el poder en el mundo. Así, pondrán un papagayo al frente de Francia, un leopardo en Inglaterra, «un zorro viejo, que no saldrá tan zorro como el príncipe de Bismarck», en Alemania, y, «en cuanto a España, bastará con ponerla a la disposición de ocho burros de bien» (p. 268). No obstante, la ilusión se rompe cuando el narrador revela que Lowe escribió su diario desde el manicomio de Bethlem, donde lo confinó su familia «a causa de los deplorables extremos a que se entregó después de lo ocurrido con su discurso» (p. 268).

Aunque Coello resta eficacia a lo narrado al atribuírselo a un loco, a lo largo del cuento emplea algunos recursos que dotan de veracidad a la historia: la enumeración de las publicaciones de Lowe, la aparición de personajes históricos como la reina Victoria y el príncipe de Gales, el enfoque empírico que aplica Lowe a sus investigaciones… Incluso incorpora Coello alguna irónica nota a pie de página para reforzar esa cientificidad; así, el narrador se duele de que las obras de sir James permanezcan inéditas en España, aunque matiza: «Escritos y ya en la imprenta estos renglones, averiguamos que los hermanos Perojo piensan seriamente en ofrecer al público una traducción completa de los quince tomos de que consta la hermosa obra de Holywell [*sic*]» (p. 212). Casi huelga recordar que la primera edición de los *Cuentos inverosímiles* apareció en la Biblioteca Perojo.

En un libro en el que, con la inverosimilitud como reclamo, menudean las discusiones sobre el más allá y la inmortalidad, el magnetismo y el espiritismo («El otro mundo»), la alquimia y la nigromancia («El huésped»), la presciencia («El café») o los espectros y la transmigración de las almas («Los dos Napoleones»), los experimentos de un naturalista enajenado pierden toda su credibilidad para caer en el ámbito de la sátira. No en vano, en este mundo al revés donde los animales dan sopas con honda a los humanos, Lowe se pregunta: «¿Se casará [James] con una mujer? ¿Tendrá hijos y nietos en los cuales vaya degenerando la especie? Yo comprendo que exigir hoy en día de él que se case con una perra es un poco duro, pero…» (p. 258).[15]

El cuento, en fin, estira hasta el absurdo el parentesco entre las especies que postulaba Darwin al especular humorísticamente con la superioridad de los animales. Por traer de nuevo a colación *La familia de León Roch*, no cabe

15. Para otro trabajo queda la indagación en el probable influjo que pudo tener la fundación de las primeras protectoras de animales españolas en relatos como el de Coello. La primera se fundó en 1872 en Cádiz, y la segunda, tres años después en Madrid. Fernández Bremón (1875) se haría eco de la inauguración de esta última con un tono entre crítico y burlón.

duda de que la postura de Coello ante la evolución de las especies es más afín a la del inolvidable marqués de Tellería, que critica a su yerno porque pretende arrancar al ser humano «sus venerandas creencias [con] la famosa hipótesis de que somos primos hermanos de los monos del Retiro» (Pérez Galdós, 2004: 74), que a la del empirista León Roch. Quizá no esté de más apuntar cómo el narrador de *El jurado de ultratumba*, tras disertar acerca del espiritismo («la ciencia que popularizó entre nosotros el vizconde de Torres-Solanot», p. 274), suelta un «bostezo digno de ciertas discusiones sobre los orígenes del lenguaje, sobre el *monismo* o sobre la filosofía krausista, dilucidada por el inolvidable Sanz del Río» (p. 274). Esta mezcla abigarrada y heterogénea de moral, sátira y afanes científicos constituye, al fin y al cabo, uno de los mayores atractivos de los cuentos de Carlos Coello.

Bibliografía

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

— (1992), *El cuento español. Del romanticismo al realismo,* ed. revisada por Ana L. Baquero Escudero, Madrid, CSIC.

BESER, Sergio (2010), «*Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz», en *«Verba manent». Estudios y ensayos literarios*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 43-47.

BLANCO GARCÍA, Francisco (1910), *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, vol. 2.

«CARLOS COELLO», *Ganso y Pulpo*, https://gansoypulpo.com/dir-aut/coello/ [consultado el 4 de julio de 2018].

COELLO, Carlos (1878), *Cuentos inverosímiles*, Madrid, Biblioteca Perojo.

— (1882), «La tienda de juguetes», *La Ilustración Artística*, I, 4 (22 de enero).

— (1882), «Dios sabe lo que se hace», *La Ilustración Artística*, I, 47 (19 de noviembre).

— (1890), *Cuentos inverosímiles*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos.

DON JUAN MANUEL (1994), *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, Barcelona, Crítica.

EZAMA, Ángeles (1998), «El cuento entre 1864 y el fin de siglo», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 700-711.

FERNÁNDEZ BREMÓN, José (1875), «La Sociedad Protectora de los Animales», *El Globo*, I, 17 (10 de junio).

— (1888), «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 16 (30 de abril).

MARTÍN, Rebeca (2007), *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

— (2010), «Del origen de las especies y otras extravagancias: hombres y animales en la obra de José Fernández Bremón», en Joaquín María Aguirre (coord.), *Darwin en la ficción*, Universidad Complutense/Red de Universidades Lectoras, Madrid, pp. 85-100.

— (2013), *Ficciones no disimuladas. La narrativa breve de José Fernández Bremón,* Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander,

MOLINA PORRAS, Juan (2001), *El cuento fantástico en la España del Realismo (1868-1900)*, Universidad de Sevilla (tesis doctoral).

NICÁS MORENO, Andrés (1998), «Genealogía de Francisco Coello de Portugal y Quesada», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 169 (julio-diciembre), pp. 107-121.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios.

PARDO BAZÁN, Emilia (1989), *La cuestión palpitante*, ed. de José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos / Universidad de Santiago de Compostela.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2004), *La familia de León Roch*, Madrid, Alianza.

REVILLA, Manuel de la (1879a), «Revista bibliográfica», *El Globo*, V, 1177 (4 de enero).

— (1879b), «Revista bibliográfica», *El Globo*, V, 1195 (22 de enero).

SALÁN VILLASUR, Ildefonso (2001), «Elogio del trastorno», en AA.VV., *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*, Madrid, Celeste, pp. 7-22.

VALERA, Juan (1968), «Breve definición del cuento», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1045-1049.

VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2006), «Visiones del trasmundo en los cuentos españoles del XIX», en Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*, México, Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica/Oro de la Noche Ediciones, pp. 81-108.

Fecha de recepción: 14-9-2018
Fecha de aceptación: 16-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.10

Puede citar este artículo como:
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «La ruta hacia "El Monte de las Ánimas". Propuesta de una poética del cuento romántico», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 163-179.

LA RUTA HACIA «EL MONTE DE LAS ÁNIMAS». PROPUESTA DE UNA POÉTICA DEL CUENTO ROMÁNTICO

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Sociedad Menéndez Pelayo

Resumen

«El Monte de las Ánimas» uno de los cuentos de Bécquer, ofrece al ser analizado una perfecta estructura técnica narrativa. Bécquer se apoya en los descubrimientos que una serie de escritores románticos, predecesores suyos, hicieron en el arte del relato breve. Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez de Calderón y Pedro de Madrazo fueron los nombres fundamentales que dieron lugar a a una poética del cuento que Gustavo Adolfo Bécquer supo aprovechar de forma magistral. Esta poética, el cuento dramatizado, nunca llega a tomar una forma teórica definida pero puede rastrearse por el análisis de las obras de los antecesores de Bécquer.

Palabras clave: Romanticism, Cuento, Gustavo Adolfo Bécquer, Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez Calderón, Pedro de Madrazo.

Abstract

An analysis of one of Bécquer's stories, «El Monte de las Animas», reveals a perfect technical narrative structure. Bécquer relies on the discoveries in the art of short stories made by a series of Romantic writers who came before him. Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez Calderón and Pedro de Madrazo were the fundamental figures who led the way to a poetics of the short story that Gustavo Adolfo Bécquer mastered. This technique, the dramatized story, never developed a defined theoretical form but it can be traced by way of an analysis of the works of Bécquer's predecessors.

Keywords: Romanticism, Cuento, Gustavo Adolfo Bécquer, Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez Calderón, Pedro de Madrazo.

«El Monte de las Ánimas» es uno de los cuentos más conocidos y más perfectos de Bécquer. Todo en esta diminuta obra está perfectamente conseguido para el impacto final; todo reducido a la mínima expresión, pero en cantidad suficiente como para que el lector esté perfectamente informado, siga la historia y llegue al final con todos los datos en su mano. El cuento consigue lo más difícil que hay en la literatura: obtener lo máximo con los medios mínimos, adelgazar el texto hasta el extremo sin que por ello pierda nada la historia.

El relato comienza con el narrador hablando, estableciendo el marco del cuento, indicando que se trata de una leyenda popular que él transcribe y presenta, aún sin decirlo, el auténtico protagonista, motor y eje del cuento: el terror nocturno. «La he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche» (Bécquer 2004, p. 129). Así nos dice al principio el narrador. Ese ruido en las ventanas, símbolo de la noche invernal, lluviosa y fría que está allí afuera y en la que quién sabe que horrores pueden estar acechándonos, aparece más de una vez en Bécquer.

Estas noches, las noches en la que Bécquer escribe nuestra leyenda, la noche en la que ocurren los hechos que se cuentan en *«El Monte de las Ánimas»*, no es una de nuestras noches. No tiene nada que ver con una noche de nuestras ciudades modernas, iluminadas por todas partes, que solo se diferencian del día en que la luz que nos alumbra es artificial, noches en la que podemos ver a distancia todo nuestro alrededor; tampoco es una noche plácida de campo, iluminada por una esplendida luna y por millones de estrellas, y rodeado por los suaves ruidos de la naturaleza. No. Hay que imaginar la ciudad, cualquier ciudad, sin una luz en las calles, convertida en masas oscuras entre las que pasamos, en las que no hay referencias, en las que nada se reconoce; una ciudad que es nueva y desconocida y en la que se oyen esos ruidos nocturnos que no sabemos a qué se deben y que parecen anunciar una amenaza inminente; una ciudad cuyas calles, de día conocidas y tranquilas, quedan convertidas en agujeros de negrura aún más profunda, de los que ignoramos qué cosa pueda salir en cualquier momento o qué amenaza acecha en su fondo. Esas son las noches que Bécquer nos presenta. Así es la noche en que sucede *El monte de las ánimas*.

Tras esta brevísima presentación, el cuento se desarrolla en tres escenas, solo tres, presentadas de una manera visual, casi cinematográfica.

En la primera el diálogo entre los dos protagonistas que nos informa de la existencia del Monte de las Ánimas. Es por la tarde del día de difuntos, está anocheciendo en las afueras de Soria, y Alonso urge a los miembros de la cacería a volver a su hogar, dentro de las murallas. Mientras regresan a la ciudad,

cuenta a su prima Beatriz, forastera, la leyenda del Monte de las Ánimas y de su capilla en ruinas: todas las noches de difuntos los fantasmas de los guerreros allí enterrados, tras una sangrienta batalla, salen de sus tumbas y reemprenden la lucha, destruyendo a cualquier ser vivo que encuentren esa noche en el monte. Todo se nos cuenta a través de las palabras de Alonso y Beatriz, apenas nada nos dice el narrador. Los jóvenes se mantienen a distancia del resto de la comitiva. Están solos y su diálogo es el eje del cuento: «Los pajes se reunieron en alegres y bulliciosos grupos; los condes de Borges y de Alcudiel montaron en sus magníficos caballos, y todos juntos siguieron a sus hijos Beatriz y Alonso, que precedían la comitiva a bastante distancia» (Bécquer 2004, p.129). Alrededor de la escena, como vemos, pululan el resto de participantes en la cacería, entre ellos los padres de los dos jinetes, pero son una nebulosa para el narrador y lector. Bécquer es plenamente consciente de la necesidad de centrarse en el núcleo de la historia; de la exigencia del cuento de ceñirse a lo esencial. Son Alonso y Beatriz los que importan.

La segunda parte presenta una panorámica de una animada cena en la que nadie se singulariza porque la atención del narrador se centra de nuevo en Beatriz y Alonso. Si nos imaginamos la escena en una película tendríamos un movimiento de cámara que pasaría sobre la masa de comensales sin detenerse en ninguno para finalmente centrarse en Beatriz y Alonso, que, ajenos al resto de la compañía, permanecen en silencio junto a la chimenea. Pero en esa rápida panorámica el narrador no se olvida de advertirnos: «el viento azotaba los emplomados vidrios de las ojivas del salón» (Bécquer 2004, p. 130), nos dice. La noche, esa noche tenebrosa, ventosa, oscura y preñada de amenazas, está allí fuera. Y espera.

En esa conversación entre los dos protagonistas, un Bécquer en pleno dominio de su arte, tiene suficiente con una línea y media para situar la acción: «Beatriz seguía con los ojos, absorta en un vago pensamiento, los caprichos de la llama. Alonso miraba el reflejo de la hoguera chispear en las azules pupilas de Beatriz» (Bécquer 2004, p. 131). Con esas dos miradas, el lector ya es dueño de la situación y adivina la relación que se manifiesta en esas dos actitudes.

A partir de aquí, el diálogo que constituye, casi por entero, la segunda parte del cuento. Se trata de un diálogo magistral en el que las palabras de los personajes nos dan toda la información necesaria sobre sus caracteres, relaciones y motivaciones.

Una historia, cualquier historia, sea cuento, novela, película, artículo periodístico o lo que sea, para resultar creíble, tiene que ser coherente en cuanto a las actuaciones de los personajes y su carácter. No hablo ahora de verosimilitud, de realidad. No. La credibilidad de una historia, no depende de

que sea fantástica o no, pues bien sabemos que lo fantástico no es verosímil. Pero la historia fantástica exige, como todas, que los personajes hagan aquello que es conforme a su carácter. De lo contario, si un personaje o varios hacen continuamente acciones que no se corresponden con su carácter, la historia falla, se hace absurda en cuanto a lógica interna y motivaciones, es débil y acaba aburriendo. No seguimos una narración en la que las cosas pasan por caprichos inexplicados e incomprensibles del autor. Seguimos la narración cuyos personajes nos interesan y en la que los personajes actúan de acuerdo a su naturaleza.

Esa es, sin duda, la mayor dificultad del género cuento, el motivo por el cual muchos autores que son afamados novelistas no abordan el cuento y cuando lo hacen no llegan a conseguir grandes frutos. En los breves moldes del cuento, en su pequeña dimensión, es necesario presentar el carácter de los protagonistas de una forma que justifique sus actos, que ese pequeño fragmento de vida que es el relato corto, adquiera significación y validez interna.

Esa es la función de este diálogo, que tiene capital importancia porque el dibujo de caracteres que en él se hace es el que justifica los acontecimientos posteriores. Es una escena casi teatral, las intervenciones del narrador son como acotaciones indicando a los actores y al director movimientos y expresiones, pero incluso sin ellas la historia queda clara y perfectamente expuesta: Alonso, enamorado y sincero; Beatriz, vana y desdeñosa; Alonso hace un regalo a Beatriz y pide a cambio otro; Beatriz, despreciativa, le indica que pensaba darle una banda azul que a él le gustaba, pero que esta misma tarde la ha perdido en el Monte de las Ánimas; Alonso quiere excusarse de ir a buscarla esa noche, la noche de difuntos; Beatriz, irónica, le dice que jamás había pensado en que él fuera de noche a un sitio donde hay tantos lobos. El narrador indica que Alonso, herido en su orgullo, abandona la sala y al rato se oye a lo lejos el ruido de un caballo; Beatriz se reclina en su silla con expresión de orgullo. Casi todo a través de diálogo, todo ante los ojos del espectador.

Y a continuación la tercera parte: la hora del horror. Beatriz se ha retirado a su alcoba, tras esperar, inútilmente, durante varias horas la vuelta de Alonso. Una vez en la cama un sueño ligero se interrumpe con el toque de las doce. Bécquer, Beatriz y el lector contemporáneo de la leyenda saben algo que los lectores de ahora hemos olvidado: ésa es la hora maldita, la hora de las ánimas, la hora en que las almas en pena salen a la noche para atormentar a los vivos. Lo que tenga que ocurrir, ocurrirá en esa hora. Bécquer describe, pormenorizadamente, con detalle, con pausa, los elementos de esa noche que van sumiendo a Beatriz en el miedo. Elementos que conocemos y que, es posible, nos han

provocado, inquietud, incomodidad, acaso temor alguna noche. Elementos que Bécquer sin duda sintió más de una vez.

Beatriz en su lecho, oye las campanadas y oye, junto con ellas, vagamente su nombre. Sola en su habitación, sin una luz que la alumbre, inquieta, espera lo que pueda pasar, centrado todo su ser en sus oídos, en esos ruidos nocturnos a los que, alguna vez, hemos intentado, inútilmente, dar una interpretación tranquilizadora. Una vez más, el narrador nos indica que «el viento gemía en los vidrios de la ventana» (Bécquer 2004, p. 133). ¿Qué habrá al otro lado de los cristales? Algo habrá, sin duda, porque Beatriz siente que ese algo innominado ha entrado en la casa. Lo siente en los ruidos de las puertas, ruidos que cada vez se acercan más y más a ella. Unas con un chirrido largo y estridente. Otras con ruido sordo y grave. Otras más con un lamento largo y estremecedor. Y cada puerta, más cercana que la anterior. Y cuando la última, la de su habitación, ha sonado, a continuación, todo se llena del silencio nocturno. Pero, ¿qué silencio? No es posible superar la descripción que del mismo hace Bécquer:

> Un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la media noche, con un murmullo monótono de agua distante; lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota no obstante en la oscuridad (Bécquer 2004, p. 133).

Y tras el silencio, el rumor de unas pisadas dentro de la habitación de Beatriz. Y Beatriz indefensa, aterrada, hunde la cara en la almohada negándose a mirar, sin querer ver lo que acaso haya a su alrededor. Y así pasan las horas de la noche interminable, sin dormir, con los ojos cerrados y el alma puesta en los oídos, que escuchan, una vez más, el aire que azota los vidrios del balcón.

Pero llega el día, llega la luz. Y con ella la normalidad, la lógica, la realidad. Los miedos nocturnos desaparecen, y todo a nuestro alrededor es claro, natural, cotidiano. Volvemos a la vida segura y tranquila y nos olvidamos de todo lo que sentimos la noche anterior. Y así se sentía Beatriz burlándose en su interior de sus miedos nocturnos.

Hasta que ve algo que demuestra que el día no ha vuelto, ni volverá nunca, que la lógica es una ilusión, que la seguridad no existe, que el mundo, de noche y de día está en manos del horror y de lo desconocido. La cinta que había perdido en el Monte de las Ánimas, la que Alonso había ido a buscar, ahora rota y ensangrentada, está en su habitación, sobre el reclinatorio. Y es la muerte para Beatriz, incapaz de superar este nuevo horror, mucho más espantoso porque ocurre a plena luz del día.

Es el toque final y magistral, en el que Bécquer acumula el terror. No en lo que sucede durante la noche sino en la confirmación que llega con la luz del día. Le niega a Beatriz el alivio que todos hemos sentido al despertar una mañana tras una noche de pesadilla y le hace comprender que esa pesadilla es la realidad. La cinta es el cumplimiento de la promesa de Alonso. No se sabe quien o que la habrá traído, a quien pertenecían esas pisadas que sonaban a hueso o madera que Beatriz escuchó mientras hundía su rostro en la almohada, pero tanto Beatriz como el lector saben que es anuncio de la muerte de Alonso y es también acusación y condena de Beatriz. Todo el elemento simbólico del relato reducido a un objeto. Simplicidad genial de Bécquer como genial es la economía de medios, lo nuclear y esencial del relato: nada falta y nada sobra; todo está en su lugar.

El Monte de las Ánimas fue publicado por primera vez en el periódico *El Contemporáneo*, un siete de noviembre de 1861. Es uno de los primeros relatos de Bécquer y el primero de sus grandes cuentos. Antes ha publicado dos cuentos de tema hindú: *El caudillo de las manos rojas* y *La creación*, muy diferentes en técnica y resultados de las que serían sus mejores narraciones, y dos leyendas: *La cruz del diablo* en noviembre y diciembre de 1860 y *La ajorca de oro* en marzo de 1861. Después de *El Monte de las Ánimas* vendrían un puñado de cuentos que iban a pasar a la historia de nuestra literatura con letras mayúsculas: *Maese Pérez, el organista, El miserere, Los ojos verdes, El rayo de luna, La promesa, El beso, Tres fechas*… Pero después. El autor que publica *El Monte de las Ánimas* es ya un maestro del cuento, con solo cuatro relatos publicados.

¿Cómo es posible que un oscuro periodista de tres al cuarto, que malvivía con cuatro pesetas, cuando las tenía, tuviera ese dominio de la técnica? ¿Por qué era genial? Lo era, sin duda. Pero los genios tampoco crecen en el vacío. Un autor, por innovador, nuevo y distinto que sea, siempre se basa en algo, siempre responde a sus lecturas, siempre ha sido lector antes que escritor. Da igual si lo que ha leído es aceptado o rechazado, si quiere seguir por la senda que antes de él se ha andado o quiere transformarla, si va a favor o a la contra. El hecho es que parte desde alguna parte y esa alguna parte son las obras que ha leído y a las que se enfrenta o utiliza.

Pero el caso es que nada había. No existía el cuento antes de Bécquer. O al menos así nos lo decían y repetían los múltiples historiadores de la literatura española. No había forma de encontrar entre las abundantes páginas de los manuales y los estudios referencias al cuento anterior a Bécquer. El cuento había aparecido en la literatura española cómo una estrella deslumbrante en las manos de Don Juan Manuel, que escribió algunos cuentos que aún se cuentan entre los mejores de nuestra historia literaria. Y después nada, el vacío,

la ausencia, la oscuridad. Como decía Don Juan Valera, que sabía bastante de estas cosas y que fue también un sobresaliente cuentista: «Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse» (Valera 1907, 8-9).

Fuerza era, sin embargo, que algo hubiese, que Bécquer y los que le siguieron hubieran sacado sus ideas, su empeño, su afición, su interés por el cuento, de alguna parte. Y, por lógica, debíamos volver la vista a los años anteriores a las primeras leyendas de Bécquer. A aquellos años en los que se formó y a los anteriores a ellos, a los primeros sesenta años del siglo XIX, para empezar, y quién sabe si todavía más allá. ¿Y qué había ocurrido en aquellos años?

Qué no había ocurrido hubiera sido una pregunta más fácil de contestar. Guerras, pronunciamientos, constituciones, reyes, reinas y regentes, la independencia americana, la sangría de las guerras carlistas. Un siglo XIX convulso, repleto de acontecimientos, de cambios, de transformaciones. Y en literatura, entre otras muchas cosas dos elementos nuevos: el romanticismo y la prensa.

Dos elementos que vienen de la mano. Cierto es que los papeles periódicos ya habían hecho su aparición el sigo anterior, el siglo XVIII. Para los ilustrados representaron el instrumento perfecto para dar al público la instrucción que necesitaba, acompañada de distracción. Soñaban con publicaciones útiles, educativas, fructíferas y provechosas para la sociedad. El ideal ilustrado.

Pero en la primera mitad del siglo XIX se produce el despegue definitivo, la expansión vertiginosa de la prensa hasta convertirse en un elemento imprescindible de la sociedad española. Sobre todo a partir de la muerte del funesto Fernando VII, superando todos los escollos que gobiernos muy poco favorables a la libertad de expresión iban poniendo. Pese a todas las barreras, obstáculos y dificultades, a pesar de las censuras, los depósitos previos, los secuestros, superando multas, prohibiciones y decretos gubernativos la prensa, en los últimos veinte años de la primera cincuentena del siglo XIX creció a una increíble velocidad. El ciudadano madrileño, que en 1831 apenas disponía de dos títulos de prensa publicados en la capital, tenía a su disposición 60 en 1841 y nada menos que 111 en 1850.

Tienen estos periódicos un contenido en que la literatura priva sobre cualquier otra cosa. Y con la aparición en 1834 de *El Artista*, y en 1836 del *Semanario Pintoresco Español*, los primeros periódicos ilustrados, este contenido literario se multiplica. En esta combinación de literatura e imagen que son los periódicos ilustrados, algunos géneros literarios se revelan como singularmente adecuados para aparecer en prensa. Los artículos de viajes, ilustrados por paisajes sorprendentes y desconocidos y personajes exóticos. Los artículos

y cuadros de costumbres, acompañados de láminas en las que se representan los tipos y escenas allí descritos. Y las narraciones breves, en verso, las leyendas, y en prosa, los cuentos, con grabados que subrayan las escenas más dramáticas y espectaculares

De repente el cuento se encuentra con un hecho absolutamente nuevo en su historia. Las revistas tienen que salir a la calle con periodicidad, para satisfacer la demanda de un público cada vez más aficionado a la prensa. Y necesitan llenar sus páginas. Y una de las formas, que además cuenta con el favor del público, son los relatos breves. Los periodistas del romanticismo se enfrentan a una necesidad: hay que publicar cuentos, y por lo tanto hay que escribirlos. Se trata de redescubrir un género literario que durante siglos había estado apartado de la literatura y confinado en el terreno de la tradición y el folklore. Según Mariano Baquero Goyanes, siempre una referencia imprescindible cuando hablamos del cuento en español, hay que diferenciar entre dos realidades diferentes: la primera, la aparición de la palabra «cuento» en la lengua castellana, y la utilización de esa palabra para designar relatos breves de tono popular y carácter oral; y otra muy distinta: la aparición del género que solemos distinguir como «cuento literario», precisamente para diferenciarlo del tradicional. Este existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarla en el Siglo XIX (Baquero Goyanes 1988, 105-106). Esta opinión es corroborada por otros autores que apuntan conclusiones parecidas. Nos dice, en una antología del cuento hispanoamericano, Enrique Pupo-Walker que «hacia fines del XIX comienza a definirse la poética del cuento» (Pupo-Walker 1973, 12). Lo cual no hace sino confirmar la opinión que ya habíamos avanzado de Juan Valera: «el cuento fue el último género literario que vino a escribirse».

Ardua labor, por lo tanto, para estos autores que estaban escribiendo un nuevo género literario y que entre las muchas dificultades que se encontraban no era la menor, precisamente, el hecho de no ser consciente de enfrentarse a ese nuevo género.

Se encuentran, por lo tanto, los autores que escriben cuentos en ese momento, sin una base teórica para comenzar su actividad literaria. Los nombres recuperados por los románticos como conseja o relación, o introducidos como leyenda, balada o tradición, no responden a una tipología clara sino al gusto del sabor antiguo y medieval de esos términos. En una sola revista, el *Semanario Pintoresco Español* encontramos, de 1836 a 1857, narraciones breves con los siguientes títulos: veinticinco *cuentos*, seis *cuentos populares*, tres *cuentos de vieja*, un *cuento histórico*, diecisiete *novelas*, dos *novelas históricas*, una *novela de costumbres*, una *novela ejemplar*, una *novela en miniatura*, dieciocho

leyendas, ocho *baladas*, una *balada en prosa*, nueve *episodios*, ocho *historias*, siete *tradiciones*, cuatro *anécdotas históricas*, tres *crónicas*, dos *recuerdos históricos*, dos *fantasías*, una *parábola*, una *fábula*, una *conseja*, una *aventura*, un *rasgo histórico* y una *costumbre caballeresca*. ¡Y todos esos nombres hacen referencias a cuentos! Una profusión y confusión terminológica que viene de una indefinición teórica.

Pero esta indefinición no impidió que muchos escritores, unos de raza y otros *de pane lucrando,* cultivaran el cuento por una razón práctica, cotidiana y de urgente necesidad: las narraciones largas no le iban bien a las páginas de los periódicos; encajaban mucho mejor las narraciones breves. Y urgidos por esa necesidad, llenaron de narraciones breves las páginas de los periódicos. Centenares, miles de cuentos que esperaban en las amarillas páginas de las revistas, en los estantes más escondidos y menos frecuentados de las bibliotecas una revisión. Reyes malvados y benévolos, enamorados desgraciados, héroes nobles y malignos villanos, judíos, hechiceros, siervos leales, fantasmas, aparecidos y espíritus, santos y demonios, moros magnánimos y árabes malignos, lugareños groseros y nobles labriegos, burgueses tranquilos y barrigudos, románticos anhelantes y nostálgicos y lánguidas heroínas de rubios cabellos y blancas vestiduras, maduros conquistadores que caen seducidos ante las gracias de una ingenua doncella, apasionadas mujeres de tez aceitunada, y ojos y pelo negros y caballeros españoles ejemplos de moralidad y conducta cristiana. Castillos medievales, bosques oscuros y nocturnos, lugarejos y villorrios de la Mancha, Galicia, Andalucía y Aragón, iglesias abandonadas y misteriosas y plazas mayores en donde galantean las mozas y juegan los rapaces. El Prado con su desfile de carrozas y paseantes a ver y a que les vean. Cafés con contertulios que dejan pasar las horas criticando lo humano y lo divino. Estudios de artistas de todo tipo: poetas pobres y desdichados, pintores pobres y desdichados, músicos pobres y desdichados, lo que sea, pero pobres y desdichados. Las calles de Madrid, en todas las épocas y estaciones con espadas y sin ellas, con embozados y sin ellos, de noche y de día, llenas de religioso celo o de blasfemas empresas. Amores imposibles y desgraciados, venganzas atroces, crímenes y violencias, bailes, paseos, saraos y fiestas, viajes en calesa, a caballo, a pie, perdidos villorrios en donde las viejas narran sus historias una noche junto al fuego, tradiciones lugareñas, cuentos de viajeros, historias de santos, milagros y castigos divinos, novelitas rosas, cuentos cursis, ejemplos de buena conducta, cuentos morales, moralidades y moralinas. Muchos de esos cuentos malos, muy malos, pésimas; otros, bastantes menos, pasables; algunos, no muchos, buenos. Y unos pocos, muy pocos, extraordinarios. Y equivocándose y acertando, yéndose por caminos sin salida y retrocediendo para tomar otras

sendas, abriéndose paso entre errores, absurdos, cursiladas, ladrillos, tostones y repeticiones, obligados a escribir y a seguir escribiendo, unos pocos autores encontraron la senda escondida e ignota que iba a llevar al cuento hasta el Monte de las Ánimas.

Esos autores que se lanzaron al cultivo del cuento necesitaban nuevas formulas para el desarrollo de sus historias. Y en esos años, en los últimos años del reinado de Fernando VII y sobre todo tras su muerte, el teatro romántico se impone en los escenarios y es el elemento más importante en la batalla literaria. Esa importancia se refleja en la estructura de los cuentos. De hecho el cuento romántico se desarrolla en sus aspectos estructurales más fundamentales desde 1834 a 1837, los años en que van estrenándose, una a una, los obras fundamentales del teatro romántico: *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (1834), *Macías* de Mariano José de Larra (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (1835), *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco (1835), *El trovador* de Antonio García Gutiérrez (1836) y *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1837) y *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate (1837).

Así aparece la fórmula narrativa romántica más perfecta: el cuento dramatizado. Un narrador omnisciente nos indica ligera y rápidamente los pensamientos, motivaciones e historia pasada de los personajes. La narración se detiene en unas pocas escenas culminantes, en las que se condensa la historia. En la mayoría de los casos esas escenas son dialogadas y hay una clara tendencia a presentar escenas enteras en forma de diálogo. Es decir, la fórmula constructiva que Bécquer ha llevado a cabo en *El Monte de las Ánimas*.

Son elementos fundamentales en el desarrollo de esta modalidad estructural, relatos como «Alberto Regadon» (1835) y «Yago Yasch» (1836), de Pedro de Madrazo en lo que atañe a la división de la historia en fragmentos/escenas significativas. Por otra parte «La Peña de los Enamorados» y «El Marqués de Lombay» (ambos relatos de 1836) de Mariano Roca de Togores, «La Sorpresa» (1837) de Serafín Estébanez Calderón, «El Solitario» y «Fasque nefasque» (1837) de Manuel Milá y Fontanals, profundizan en la narración dialogada que va a utilizar Bécquer en el relato que venimos analizando.

Los cuentos de Madrazo desarrollan el gusto por el fragmento, tan típico del romanticismo, dentro de la narración. Madrazo divide sus historias en fragmentos, elimina escenas intermedias, y deja al arbitrio del lector el relacionar las partes.

«Alberto Regadon» es el primero de los cuentos de Madrazo, en el que su gusto por el fragmentarismo es ya claramente perceptible. A.R. un joven de buena familia arruinado por su mala vida acepta cometer un asesinato por

dinero. Después de hacerlo se escapa de la partida de ladrones con los que está, vuelve a Sevilla, asiste a una corrida de toros, a la ejecución del Feo, el jefe de la cuadrilla de forajidos en la que estaba, y descubre que el asesinado, que aún no está muerto, era un amigo suyo. Agobiado por la culpa sale de la ciudad sin un objetivo claro, momento en el que termina el cuento. A lo largo del relato Alberto hace continuas y vagas alusiones a su amada difunta, Catalina, sin dar más detalles. El cuento es intencionadamente fragmentario, resuelta en una serie de escenas y monólogos de Alberto, sin explicar antecedentes ni consecuencias de hechos y personajes y con una constante alternancia entre un narrador omnisciente y un monólogo interior del protagonista.

La atención principal del autor al estado mental del protagonista y a su angustia interior le hace prescindir de muchas informaciones intermedias y nexos. Así Alberto pasa de dejar en la cuadrilla de ladrones al jefe de la cuadrilla, el Feo, y a Felipa, la reina de la banda, a encontrarse en Sevilla al Feo ejecutado en el garrote y a Felipa sirviendo en la casa del amigo que él ha intentado asesinar. Por el contrario hay un gran interés en reflejar momentos puntuales, escenas con gran intensidad dramática en escenarios muy del gusto de los románticos. El autor se fija especialmente en la espera de Alberto, que junto a una tumba, en un lugar solitario, ya caída la noche, está aguardando a su víctima; en la celebración de la muerte en la guarida de ladrones, donde se canta se baila y la malvada Felipa hace gala de su vulgar erotismo; en una corrida de toros, a la que asiste Alberto en un estado de semisonambulismo y en la que se destaca el gentío, lo pintoresco, y las idas y venidas de la multitud, y en la peregrinación de Alberto por las desiertas calles de Sevilla hasta desembocar en la plaza de San Francisco donde se va a ejecutar al Feo. En unas pocas escenas y en estos cuatro escenarios resuelve el autor la mayor parte de la historia que divide en 22 fragmentos y una «adición».

Más estructurado, aunque siempre dentro de un intencionado fragmentarismo, en su segundo cuento «Yago Yasch». Jenaro, joven músico y pintor, conoce a Ángela, una bella joven, en el momento de la muerte de su madre. Se enamora de ella, pero Yago Yasch, un malvado abate que está también presente, le engaña, prostituye a la joven con un amigo de Jenaro y después provoca el suicidio de Ángela. Al cabo de un año Jenaro es un músico pobre y ciego (no se explica la razón de su ceguera) que oye una historia a un hombre tuerto. Se trata de Yago Yasch, que era en realidad el fantasma del padre de Jenaro. Jenaro y Ángela eran hermanos de madre, y Yasch todo lo que ha hecho ha sido para evitar el incesto involuntario entre dos hermanastros que no conocían su identidad.

En «Yago Yasch» encontramos menos partes que en el cuento anterior: se trata ahora de diez escenas que componen la acción. El cuento tiene una estructura cerrada y cuenta con un final, cosa que no ocurría en «Alberto Regadon» dado su extremado fragmentarismo.

La acción del cuento se desarrolla en dos noches de carnaval, con un año de diferencia entre ellas. Las tres primeras escenas transcurren en la entrada de un baile de mascaras, en una calle, invernal y fría. El narrador nos presenta una serie de personajes que no identifica, todos enmascarados. Hay abundantes idas y venidas, una pelea, salidas y entradas de escena. Haciendo un símil con el teatro hay un abundante movimiento escénico. La tercera escena que sirve de cierre a la primera parte termina el baile de figuras que vienen y van con un breve diálogo entre dos de ellas, disfrazadas con idéntico atuendo.

> –Vd. que ha estado aquí tomando el sereno, me dirá si han dado las doce o si ha llegado a sus frescos oídos alguna risotada del demonio.
> –No lo sé. Pásalo bien.
> Y ambos desparecieron, cada cual por su camino (Rodríguez Gutiérrez 2009, 41).

Tras de lo cual podemos imaginar perfectamente el escenario desierto. Madrazo comienza a aplicar la fórmula del cierre de las partes constituyentes de un cuento de acuerdo a una mecánica más propia del teatro. Será Roca de Togores, como luego veremos, quien utilice con más perfección este recurso.

Las tres siguientes escenas suceden en la casa de Yasch, intercalándose una retrospección que nos informa de los acontecimientos previos a las escenas del baile de máscaras y en ellas transcurre el núcleo de la acción del espíritu de Yasch, que lleva al resto de los personajes al desastre. A partir de aquí el cuento se resuelve en tres escenas más y una conclusión.

Madrazo en este cuento saca adelante una trama complicada, dividiéndola en escenas diversas, centradas en los personajes principales y mostrando, más que explicando, la acción, cual si el lector fuera un espectador que está viendo la acción en el teatro.

Mariano Roca de Togores es autor de dos únicos cuentos que son el modelo para la mayoría de los autores que después van a cultivar el relato. A partir del fragmentarismo que Madrazo ya había experimentado, Roca de Togores reduce esos fragmentos, los centra en los puntos culminantes de la historia y los resuelve en escenas con gran abundancia de diálogo, con un acentuado sabor dramático.

El primero de estos relatos es «El Marqués de Lombay». El Marqués está enamorado sin esperanza de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. El cuento consta de las siguientes partes:

- Presentación del personaje.
- Diálogo entre Lombay e Isabel.
- Un monólogo de Lombay que al abrir la Biblia se encuentra con el Cantar de los Cantares, cortado por el anuncio de la enfermedad de Isabel.
- Un diálogo entre Carlos V y Lombay hablando de la muerte de la emperatriz.
- El cortejo fúnebre de la reina, conducido por Lombay hasta la iglesia de Granada.
- Hay una conclusión en que se nos dice que Lombay es San Francisco de Borja.

Roca de Togores ha reducido la historia a sus elementos más básicos. Con excepción de la introducción, en la que presenta al Marqués y a su amor por la reina, y de la conclusión el resto del cuento está resuelto por medio de un dialogo entre Lombay e Isabel (la segunda parte), dos monólogos de Lombay (partes tercera y quinta) y un diálogo entre Lombay y el Emperador (cuarta parte). De esta manera los personajes actúan ante el lector y revelan su pensamiento y sus actos por medio del diálogo. El narrador procura no hacerse presente más allá de la introducción y el desenlace del cuento, y deja que las palabras de los personajes sean las encargadas de desarrollar la acción. Se puede ver claramente esta función narrativa de las palabras de los personajes en el principio de la quinta parte, cuando la descripción del cortejo fúnebre de Isabel de Portugal queda sustituida por un monólogo de Lombay. No se hace difícil imaginar ese monólogo en una representación teatral.

> –Que mañana al amanecer la campana de la vela en este alcázar haga la señal del regio funeral y tres horas después, ya apenas salga del Alhambra el primer guión del entierro, los mosquetes y arcabuces hagan salvas como si fuese el día de mayor pompa. Las cuatro maceros de la ciudad abran paso con sus pértigas enlutadas, y que los añafiles y atabales que los sigan suene roncos y destemplados; que los jurados y regidores de ella vayan de duelo y montados en caballos destrenzados y sin jaeces. Cien pobres con ropones negros y cirios amarillos en las manos vengan después y tras ellos cien plañideras cubiertas con mantos de velarte. Los estandartes y guiones sean los mejores y más ricos, aunque también negros, y las cruces de plata con lazos de aquel color. Los frailes no lleven la capucha alzada ni las velas ardiendo y los clérigos traigan sus sobrepellices no rizadas... (Rodríguez Gutiérrez 2009, 67).

Sigue Lombay en su monólogo, ordenando los detalles del funeral con minuciosidad. El narrador no ha querido hacerse presente y ha preferido describir la comitiva fúnebre a través de las órdenes de Lombay, consiguiendo un efecto

claramente teatral. En el fondo, es introducir en la narración el instrumento de la relación que tantas veces utilizaron los autores teatrales del Siglo do Oro para presentar aquellos acontecimientos que no podían ocurrir en escena. Mediante esta relación Roca de Togores, dramatiza la acción y teatraliza el personaje.

«La Peña de los Enamorados» está, también, dividida en escenas teatrales. Zulema ama a Fadrique, prisionero cristiano. Ambos resuelven huir. El padre de Zulema les persigue y les alcanza junto a una peña. Los amantes se suicidan arrojándose de la peña.

En este relato se hace muy perceptible el efecto de «bajada de telón» que se consigue con la división en escenas de los relatos. Así lo vemos por ejemplo en el fin de la segunda parte y principio de la tercera. En la segunda, el caminar de Zulema bajo el ardiente sol de Granada culmina con la llegada al pabellón en que se producen los encuentros de los amantes. Pero el pabellón está vacío y Zulema es presa de la desesperación.

> Todo era placer alrededor de la bella virgen, todo luto y desconsuelo en la íntimo de su corazón. Como si no estuviera aquel aposento examinado con una sola mirada, Zulema recorre con las suyas las paredes de aquel pabellón, se revuelve con violencia, su peinado se descompone, el cabello flota en torno al ímpetu de su movimiento y luego desesperada y exánime cae sobre uno de aquellos cojines que le rodean, así como la erguida palma agitada por el huracán en medio del desierto, sacude una y otra vez su ramaje alrededor de sí y al fin tronchada por el viento se desploma sobre la arena. (Rodríguez Gutiérrez 2009, 75).

La detallada y sensualista descripción del desmayo de Zulema cierra dramáticamente la escena. La siguiente escena comienza con la misma situación, pero con una nuevo personaje, que permanece inmóvil, marcando la reanudación de la acción.

> Cruzados ambos brazos, inclinada la cabeza sobre el pecho y la vista fija en un solo objeto contemplaba Don Fadrique de Carvajal el descuidado cuerpo de Zulema que yace sobre aquellos taburetes como un manto arrojado al lecho en un instante de entusiasmo o de cólera. Lentamente, como si cada una marcase una idea dolorosísima, se deslizaban una tras otra sus lágrimas y corriendo ardientes por las pálidas mejillas del cristiano van a rociar los desnudos y delicados pies de la insensible mora (Rodríguez Gutiérrez 2009, 75-76).

Entre las dos escenas se diría que el telón ha subrayado dramáticamente el desmayo de la mora, cerrando un acto, y abriendo el siguiente con la figura inmóvil del cautivo cristiano en medio del escenario. El grabado que ilustra este relato en el *Semanario Pintoresco Español* escoge, precisamente, este momento

Este mismo recurso se utiliza entre las otras partes, saltando además los nexos intermedios que el narrador deja al arbitrio del lector. La tercera parte

termina con la declaración de Zulema, en un monólogo, de que va a mandar un mensaje a Fadrique mediante un ramo de flores. La cuarta comienza con Fadrique descifrando el ramo. Al final de esta cuarta parte Fadrique manda un mensaje por medio de unas flores: «cita». El comienzo de la quinta parte es un diálogo entre los enamorados, bajo el peñón donde van a morir. La decisión de escapar y los pormenores de la huida se dejan a la imaginación del lector. El comienzo de esta quinta parte es un perfecto diálogo teatral, tanto que incluso los personajes se detienen en su caminar, y declaran estar junto a la peña, para explicar al público los acontecimientos.

> –No puedo más, Fadrique mío, ya lo ves hace cerca de doce horas que caminamos sin descansar, y luego este sol, este sol...
> –Y como traes la cabeza descubierta, como dejaste el turbante deshecho en la ventana por donde escapaste, ¿quieres que te lleve un rato?
> –No mejor será que descansemos aquí a la sombra de este peñasco; ya les llevamos sin duda mucha ventaja y si no saben el camino que hemos tomado... Si, aquí, mira cuan fresco es este sitio, sentémonos. (Rodríguez Gutiérrez 2009, 78).

Toda la escena se va a resolver casi por entero por medio del diálogo, y solo al final toma la palabra el narrador para contar los últimos pormenores de su muerte.

En estos dos cuentos de Roca de Togores la dramatización de la narración llega a su punto más alto. A partir de aquí se va repetir en infinidad de relatos esta formula: división de la historia en unas pocas escenas suprimiendo los nexos intermedios; predominancia del diálogo y monólogo sobre la descripción y la narración; preferencia por las escenas que enfrentan a personajes y consiguen tensión dramática; búsqueda de escenarios adecuados a la acción y efectos de «caída de telón» finalizando las escenas en puntos culminantes de la acción, en muchos casos con palabras puestas en boca de los personajes.

«La Sorpresa», escrita por un autor que ya había escrito cuentos antes del desarrollo del cuento dramatizado, Serafín Estébanez Calderón, representa el triunfo definitivo de esta tendencia y uno de los mejores cuentos de esos años. El asedio del castillo de Orgiva y su rescate, durante la rebelión de los moriscos, se resuelve en tres escenas. En la primera escena hay un diálogo entre Tello, un paje y Don Lope en el que el paje le pide a su amo socorro para el castillo de Orgiva asediado por los moriscos, donde está María la mujer de Don Lope. En la segunda escena el diálogo es entre Vilches y Leandro, dos defensores del castillo durante la batalla. En la tercera escena hay una canción de María y un monólogo de Don Lope en el que piensa en la sorpresa que va a dar a su mujer.

Estébanez Calderón adopta las fórmulas del cuento dramatizado que no había utilizado en los relatos que publicó en *Cartas Españolas*. El narrador

solo aparece en la parte segunda. De Don Lope solo conocemos el diálogo con Tello, en el que se muestra dispuesto a salir en ayuda de su esposa y el monólogo cuando ya está a punto de llegar al castillo de Orgiva. En medio la única escena en la que interviene el narrador y aún breve tiempo puesto que la mayor parte de la acción se cuenta a través del diálogo entre Vilches y Leandro, dos de los defensores. *El Solitario* avanza en la dramatización del relato más aún que Roca de Togores y consigue una estilización de la formula que se acerca a la perfección.

Más lejos llega aún Manuel Milá y Fontanals en «Fasque Nefasque» un relato escrito sin la presencia de la voz narradora y con estructura plenamente teatral en la que no faltan las acotaciones entre paréntesis.

El erudito catalán se dedica a pintar con detalle un personaje, Bernardo, con detalles del más característico satanismo romántico. Huberto está de caza y salva la vida de un paje. Este le mira de manera extraña y se va sin hablar palabra. Cansado, viendo que llega la noche, se echa a dormir en las ruinas de una iglesia. Cuando está dormido llega Bernardo y encuentra una flecha ensangrentada. Cree que se trata de la prueba del asesinato de Huberto, que el propio Bernardo ha encargado a un paje suyo. Bernardo espera a Josefina, la esposa de Huberto y piensa en disfrutar aún más de su placer satánico haciendo el amor junto al cadáver del marido de su amante. Llega Josefina, pero el sonido de un lejano coro de niños le hace abandonar a Bernardo y el adulterio no se consuma. Despierta Huberto y dispara su flecha oyendo un ruido y hiere de muerte a Bernardo. Bernardo en el último momento de su vida acusa a Josefina de adulterio para vengarse. Cuando Huberto se va, Bernardo agonizante dice en un alarde de cinismo:

> HUBERTO: Otro crimen más y no estaré aligerado en presencia de Dios por un solo instante de remordimiento. Bien, llamaré a Huberto y le diré que estoy loco y que no me crea. Si no me oye mejor, entonces no seré ya responsable de unas desgracia que no habré podido impedir y quedaré con el placer de la venganza. (*Levantase para llamar a Huberto, pero vacila y muere.*) (Rodríguez Gutiérrez 2009, 41).

La teatralización total que propone Milá y Fontanals no hace fortuna (aunque no es sorprendente que Bretón de los Herreros la practique en cuentos como «Una nariz»). El modelo de Roca de Togores se impone, pero el hecho de que el erudito catalán plantee una propuesta tan atrevida es buena muestra de la influencia del teatro romántico en la narración breve de esos mismos años

La poética del cuento romántico se establece «de facto» en los mismos años, como hemos visto, que triunfa el teatro romántico. La «teatralización del cuento», la división en fragmentos a modo de actos, el diálogo como elemento

significativo que en muchos momentos llega a hacer desaparecer la voz narradora, los efectos de «bajada de telón», todos los elementos que vienen de una hibridación del género cuento por una preponderancia del género del drama. Sin un planteamiento teórico consciente, sin ningún tipo de formulación de los tratadistas, sin que siquiera el género cuento tenga una presencia formal en los tratados de literatura, en los manuales de preceptiva literaria que iban a proliferar en el siglo XIX, los autores asumen las propuestas de Madrazo, Roca de Togores, Estébanez Calderón y Milá y Fontanals y desarrollan sus cuentos. Así quedó abierto el camino que llevaba al Monte de las Ánimas.

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento,* Madrid, Ariel, 1992.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela. Qué es el cuento,* Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas,* Ed. Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.

EICHAMBAUM, Boris, «Sobre la teoría de la prosa», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* Madrid, Siglo XXI, 1980.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, *Historia del cuento español. 1764-1850*, Madrid-Frankfort, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

—, *Antología del cuento romántico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008a.

—, *El cuento romántico español. Estudio y antología,* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2008b.

—, *Trece cuentos del romanticismo español,* Doral (Florida, USA), Stockcero, 2009.

VALERA, Juan, *Obras completas. Tomo XIV. Cuentos*, Madrid, Imprenta alemana, 1907.

MISCELÁNEA

Fecha de recepción: 29-9-2018
Fecha de aceptación: 8-2-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.11

Puede citar este artículo como:
BURON-BRUN, Bénédicte de, «De la presunta frivolidad de Francisco Umbral», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 183-200.

DE LA PRESUNTA FRIVOLIDAD DE FRANCISCO UMBRAL

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Resumen

¿Puede tacharse de frívolo a un autor de la talla de Francisco Umbral por escribir sobre la farándula y la jet set? En primer lugar, convendría explicar el concepto de *frivolidad* y contextualizarlo en función de la época. Luego, tras repasar la obra umbraliana desde sus principios, años sesenta, hasta los albores del siglo XXI, nos proponemos poner en tela de juicio la etiqueta que se le ha colgado a dicho escritor e intentar dar otra lectura de una obra en la que la frivolidad no es, a nuestro parecer, sino una palanca para evocar fenómenos sociológicos propios de la historia contemporánea de España.

Palabras clave: Francisco Umbral, frivolidad, jet set, sociología, España siglo XX.

Abstract

Can a writer such as Francisco Umbral be called frivolous simply because he wrote about show business and jet set issues? First, this article will assess the meaning of the word *frivolity* within the scope of the period studied. Then, it will give an overview of Francisco Umbral's writing from the 1960s until the early twenty-first century in order to challenge the so-called frivolity of his works. By doing so, our purpose is to suggest other readings of Umbral's texts in which frivolity seems to be nothing more than a means to tackle sociological issues related to the contemporary history of Spain.

Keywords: Francisco Umbral, frivolity, jet set, sociology, Twentieth century Spain.

Sólo me consuela pensar que hay, entre lo escrito, mucho libro frívolo, ligero, fácil, hecho por la vida más que por mí, hecho por el idioma más que por el pensamiento.
Francisco Umbral

Esta frase espigada a modo de epígrafe de su libro/testamento *Un ser de lejanías* (2001) podría leerse como la confesión de un hombre frívolo, que reconoce al fin y al cabo que el sambenito que le han colgado se lo tiene bien merecido. Pero cabe prestar atención; en efecto, admitir haber escrito «mucho libro frívolo» no significa en absoluto ser frívolo y la crítica[1] podría haber pecado por amalgama y abuso de semántica. Como ya lo manifestaba Umbral en 1977: «Lo que pasa es que en una sociedad culturalmente perezosa como la nuestra se acuña una fórmula para una persona y ya se le aplica siempre» (véase García-Juez, 1977). Sea lo que fuere, con la perspectiva nueva que otorgan el paso de los años y la distancia geográfica, cabe reparar en este calificativo, sopesarlo en el contexto de la bulliciosa transformación de la España del último tercio del siglo XX, cotejarlo con la ingente obra umbraliana e intentar desentrañar todos los secretos ocultos de sus recovecos. La verdad, si la hay, saldrá por sí misma, quizá no tan nítida, tan sencilla, a imagen de la vida/obra de su autor, testimonio imparcial de una crónica (des)autorizada.

Definir el concepto de *frivolidad* no es fácil como lo demuestran los distintos diccionarios que optan por oponerlo a otro, el de la *seriedad*, y asociarlo a un sinfín de seudónimos, parciales la mayoría de ellos[2]. Incluso, el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española.* (Covarrubias, 1943) lo remite al *frío*, oponiéndolo al *calor*: «Llamamos frío al hombre que no tiene brío ni gracia en quanto dize. Estar frío en un negocio, no hazerle con diligencia ni calor». Llama la atención la contextualización de los ejemplos: el primero, en cuanto a la manera de expresarse, el segundo al mundo de los negocios. Curiosa e imprevista resulta ser la explicación, a primera vista antagónica a lo que se

1. Debe leerse aquí el concepto de crítico en el sentido más amplio, o sea quienes ejercen la profesión amén de los profanos lectores y quienes sin haber leído al escritor se dejan llevar por la imagen provocadora (y propagandística: pura mercadotecnia) que se ha creado o por la opinión general.
2. De este modo el *Diccionario del uso del español* de María Moliner (Gredos, 1977) reza: «Frívolo: Ligero o superficial. Se dice del que no da a las cosas la importancia debida o no las hace con seriedad, que no se ocupa o preocupa de cosas serias y sólo piensa en divertirse, que no pone sentimiento o preocupación en las cosas que hace, etc.; así como a las acciones o dichos que denotan esa actitud. (V.: Baladí, fruslero, fútil, inane, insubstancial, trivial, vacío, vacuo, vano. / Señorito. / Tener la cabeza llena de pájaros. / Ligero. Superficial)».

esperaba incluso, a saber que en un mundo de los negocios vetado a la mujer ¿¡habría que tener maneras afeminadas para cerrar contratos?! Porque, como bien sabemos, y sin necesidad de diccionarios, es que el mundo de la frivolidad remite inexorablemente al signo femenino en oposición al signo masculino, responsable de la economía del hogar. Respalda esta afirmación el ejemplo del *Nouveau Larousse Illustré* (París 1898) que destaca «*La frivolité des femmes, des plaisirs mondains*» aunque luego admite que el hombre también puede caer en la frivolidad en sus años mozos[3]. De hecho, la frivolidad integraría el ámbito de la ociosidad (es de sumo interés la introducción del vocablo *señorito* en la lista de asociaciones propuestas por María Moliner) antes, por ejemplo, del ocio, el entretenimiento, la lectura de las crónicas de sociedad, en oposición al trabajo, la economía, la política, las cosas graves y serias[4]. Del mismo modo habría un tiempo para la frivolidad: la juventud y un signo marcadamente femenino tanto más cuanto que en el léxico de la costura designa a un pequeño encaje de algodón y a un tipo de florecita que unida a otras componen un bordado que adorna el cuello de algún abrigo, rebeca… (véase «*un cuello en frivolite*»; vocablo obviamente tomado de la moda francesa).

Si por motivos económicos evidentes la frivolidad fue una *actividad* reservada a las clases pudientes, en particular la aristocracia, la democratización del régimen aportó su lote de transformaciones con nuevas percepciones, cambios sociales y culturales, y el eje central y motor de este auténtico giro copernicano fue el papel de la mujer. Una revolución que Francisco Umbral siguió paso a paso animándola en su crónica diaria y que, hoy en día, constituye el mayor archivo sociológico, político y cultural del siglo XX en España: del mundanismo de «las tardes del Ritz» (Umbral, 1972: 80), las fiestas (bautizo, comunión, boda, cumpleaños, aniversario, etc.), las sesiones de teatro donde conviene lucir la última moda de París, a la ola de erotismo y el cine del destape, alentados por los vientos impetuosos del mayo francés del 68, la llegada masiva del turismo extranjero y los modales indecentes de «las suecas», esas bárbaras del norte que fuman, llevan bikinis, minifaldas o pantalones y se codean con los

3. «L'homme le plus grave redescend parfois jusqu'aux frivolités du premier âge» (Charma).
4. Veamos los sinónimos que los distintos diccionarios atribuyen al término *serio*: severo, formal, sensato, circunspecto, responsable, digno, prudente, reservado, mesurado, imperturbable, solvente, discreto, respetable, respetuoso, cumplidor, puntual, celoso, recto, escrupuloso, reflexivo, sobrio, tieso, seco, taciturno, adusto, ceremonioso, solemne, grave, importante, asentado, formal… Y antónimos: informal, alegre, irresponsable, desenfadado…
Y al término *frívolo*: superficial, veleidoso, ligero, inconstante, voluble, fútil, insustancial, intrascendente, liviano, mundano… Y antónimos: formal, grave, sensato…

hombres en los bares, entre otras desvergüenzas (véase Buron-Brun, 2010a: 127-143).

Antaño reservada a las mujeres, la frivolidad se desarrolla en un marco estricto que corresponde a la clase social a la que pertenece una y en la que se mueve, y la educación correspondiente (saber estar), donde no existe ni la más mínima preocupación por el trabajo como remedio básico a la vida (sustentarse). Con el advenimiento de la democracia, el aumento del poder adquisitivo y el desarrollo de la sociedad del bienestar, la frivolidad va ganando a la pequeña burguesía y las clases medias con un afán de mimetismo respaldado por los medios de comunicación, entre los cuales desempeñan un papel cada vez más relevantes las revistas femeninas. La frivolidad sigue su curso fluctuante, al ritmo de los cambios temporales y culturales, pasando de una actitud existencial, privilegio de unos pocos, a una ociosidad fragmentada (veladas, fin de semana, vacaciones), para gran parte de la población. En cuanto al hombre, de no ser señorito, pocos le perdonan su falta de rigor, serio y un comportamiento parasitario, improductivo, aunque muchos varones en su intimidad distan mucho de ser ejemplos de virtudes. Salir a *pescar sirenas*, visitar los prostíbulos, tener una amante y mantenerla en un pisito desvelan el carácter frívolo de muchos varones españoles que han buscado un remedio a la frustración sexual engendrada por cuarenta años de educación nacionalcatólica. A quien se digna poner en tela de juicio la hipocresía reinante se le tilda de frívolo o de perverso; Umbral es uno de ellos. Aún peor, ya en su Valladolid natal, se ha forjado la imagen de un dandy; una imagen que cuidará a lo largo de su vida entre provocación y refinamiento, entre Larra, Lord Byron, Oscar Wilde, Baudelaire y Proust… todos los exquisitos y otros muchos van poblando una de sus más largas crónicas, intencionalmente titulada *Diario de un snob*. Y cuando deje de presumir de poeta paseando por la calle de Santiago, allá en su juventud vallisoletana, con sus llamativos guantes amarillos y el abrigo con cuello de garra (Umbral, 1996a: 47), será para exhibirse en Madrid de «quinqui vestido por Pierre Cardin» (Umbral, 1978: 76).

Verdad es que las privaciones de los largos años de postguerra cuando, además del hambre canina, había que recurrir a la habilidad femenina para alargar una y otra vez la vida de la raída ropa, dejaron secuelas profundas en aquellas generaciones. Hay que pasar necesidad para luego sentir el placer de lo que fue en otros tiempos inasequible. No obstante, ¿es suficiente para tildarle a uno de frívolo? A lo más, según los códigos de la época, interesarse por la moda evidenciaba una carencia de virilidad y una propensión al amaneramiento, la repulsiva y condenada homosexualidad (véase Buron-Brun, 2013: 91-114). Unos tiempos aquellos en que «la gente iba mucho a las conferencias,

en Madrid, porque no había dónde ir. El cine era aburrido, siempre Cifesa o el Lejano Oeste, la frivolidad era triste y en la calle ponían multas» (Umbral, 1973: 101).

Más triste aún era la frivolidad de su pequeña ciudad de provincias, Valladolid, de la que había huido para conquistar la capital aunque mantuviera su colaboración en *El Norte de Castilla* durante muchos años. En los años 60, cubre a veces totalmente la primera plana de los domingos dedicada a los famosos de la época, la moda, el cine, el teatro, la canción, y estrena una larga etapa de entrevistas y reportajes a toda clase de ilustres y menos ilustres, por el territorio nacional como en el extranjero, sobre todo en Europa. Ahí echan raíces unas de sus futuras facetas gráficas: la de crítico cinematográfico y la de crítico teatral[5]. Desconocidos o desdeñados por los estudiosos por considerarse pertenecientes a un género menor, estos artículos (a veces sólo se trata de unos pies de fotos) son los gérmenes de una personalidad polifacética en la que ya destaca un núcleo central: la mujer. Firmados Umbral, U., con los pseudónimos Lord, Hita, o no firmados[6], estos escritos apuntalan un estilo inconfundible donde el humor y la ironía intentan desplazar hasta sus límites la censura para inducir en los lectores una apertura y un cambio de mentalidades. La palabra nunca es inocente como bien sabemos.

No me detendré en el sistema educativo bajo el franquismo al que ya dediqué unos largos artículos (2010b: 241-256 y 2010a: 227-243); en resumidas cuentas, basta con recordar la falta de libertades aún más acuciante en la mujer, quien desde su nacimiento queda sometida a la autoridad del *pater familias* hasta su boda en la que pasa a manos de su marido, a menos que prefiera tomar los hábitos. Y el control es total, sea para abrir una cuenta bancaria, sacar un pasaporte o incluso el carnet de conducir. La aparente frivolidad de esta plana de *El Norte de Castilla* o *El Norte Dominical* (al igual que las demás revistas femeninas en las que Umbral colaborará más tarde) es una manera de desviar y socavar el control machista del comportamiento varonil de la época (que, por supuesto, no se rebaja en leer estas nimiedades y demás fruslerías tan dedicado a los temas serios como está para sacar adelante a la familia) y enseñándoles cómo viven, visten, se pintan, se peinan o se perfuman las actrices nacionales (las únicas

5. Véanse respectivamente *Fotogramas*, *Guadiana*, *El País*, *El Mundo*…. Asimismo cabe subrayar el papel de la agencia Colpisa, creada el 25 de marzo de 1972, que difundía sus artículos en catorce periódicos regionales: *Diario de Burgos*, *Diario de Cádiz*, *Diario de Mallorca*, *Diario de Navarra*, *Diario Montañés*, *El Comercio*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, *El Diario Vasco*, *El Norte de Castilla*, *Expansión*, *Heraldo de Aragón*, *La Región*, *Las provincias*, *La voz de Galicia*.
6. En los Archivos de la Fundación Francisco Umbral se puede apreciar el añadido a mano del autor, una U., que autentifica su autoría y restaura una deuda.

que pueden permitirse salir de la grisácea normalidad… dentro de un orden, claro está; ¡la política del chal en la RTVE sigue de rigor!) e internacionales.

De este modo, temporada tras temporada desfilan las nuevas tendencias de moda parisina: a la Alta Costura y grandes firmas prestigiosas (Dior, Coco Chanel, Balenciaga, Patou…) se suman el *prêt-à-porter* más asequible y nuevos modistos de lo más atrevido (Cardin, Courrèges, Paco Rabanne…) (véase también Villacastín, 2017: 331-332). Al lado y mediante fotos, el periodista anuncia la presencia en el país de algún actor que acaba de estrenar una película o va camino de un rodaje. No olvidemos que España es lugar de predilección al respecto y, de hecho, la estancia de insignes actores extranjeros es algo habitual; sea Robert Mitchum, Yul Brynner, Charles Bronson que acaban la filmación de *Villa cabalga* (sobre Pancho Villa) dirigida por Buzz Julikk, sea Michèle Morgan que rueda con Claudia Cardinale, Alain Delon y Anthony Quinn *Los centuriones*, entre tantos otros. Las noticias cinematográficas se extienden a otros países europeos: el Festival de Cannes, la vuelta al cine de Ava Gardner para una nueva versión de *Mayerling* con Omar Sharif rodada en París y realizada por Terence Young, Peter Sellers fotografiado con su mujer en Italia donde rueda *Un disparo en la oscuridad*, así como Shirley Mc Lane con Ingrid Bergman, Jean Moreau y Rex Harrison y un largo etcétera. Los fotógrafos, que todavía no habían sido tachados de *paparazzi*, acechan a sus presas y el periodista se las ingenia para forjar un título atractivo como en este último caso en el que la actriz disfruta de un alimento veraniego y tan dietético: «Sandía para Shirley». Otros son más escuetos pero igual de sensacionalistas: «Elsa Martinelli película en España y problemas matrimoniales»; o sugestivos: «Irlandesa, felina y diferente», aunque vaya acompañado de un comentario ambiguo, o sea impertinente en tiempos de tijeretazos de la censura: «Antes de que llegue a nuestro país el film "Ocho y medio" de Fellini –*o por si no llega nunca*–, queremos presentarles a ustedes a Bárbara Steele, que parece da bastante juego en dicha película» (Umbral, 1964 y ss.; el subrayado es mío).

Lo importante no radica en la avalancha de chismorreos, noticias anodinas, vulgares, sensacionalistas, escandalosas, incluso morbosas, entre las *misses*, los 18 años de Rocío Durcal, los problemas de Sofía Loren embarazada y el tribunal de la Rota enfrentado al caso Ponti, la consulta al dentista de Jackie Kennedy para su hija o el trajín personal (a menudo totalmente inventado) y el eventual fichaje de Françoise Hardy, Brigitte Bardot, Agnès Spaak, Lucía Bosé, Geraldine Chaplin, etc., para tal o cual papel cinematográfico; lo importante es la intención que se agazapa bajo unas notas de lo más triviales. Poco o nada le importa (aparte darle de comer al periodista) que se haya visto a Analía Gadé con Fernando Fernán-Gómez entrar en un cine de Gran Vía y que «con su vestido

de un único tirante lucía una morenez de costa. El sol sale para todos, pero más para las guapas famosas», mientras que Sara Montiel acompañada de «un caballero» (anónimo) luce «un conjunto "beige"·y pañuelo claro al cuello». Excepto el piropo que Umbral le pueda lanzar públicamente a la famosa, la promoción que derive al mencionar las películas (*Un mono en invierno* y *Mundo de noche*, respectivamente), la invitación a imitar su elegancia y dejar los hábitos monjiles de la llamada decencia, estos articulitos son meros señuelos que le permiten desviar la mirada del censor y colar de vez en cuando unos escritos mucho más osados y comprometidos tal y como es el caso de «Juventud 64: sexo y despolitización. Acotaciones a una conferencia de Aranguren»:

> […] Interesante y honda, como continuación o resumen de su libro reciente sobre las mocedades europeas, la conferencia de Aranguren llega en su final a un corolario que se nos ha antojado muy discutible. Sostiene J. L. A. que la actual erotización de la juventud es algo en cierto modo premeditado, algo que le viene de fuera. Una trampa en que ha caído, huyendo de todos los reclamos políticos o ideológicos, sociales que le salen al paso. […] Y aquí está el error del ensayista: circunscribe el caso a nuestro país, lo que le lleva a pensar que el desusado erotismo de las 'nuevas olas' es un cebo puesto a quienes anteriormente se habían negado a morder otros más difíciles. No. No es cierto que la plaga venga de arriba o de abajo, de la derecha o de la izquierda, sino que es mero reflejo –muy atenuado– de una plaga mucho más alarmante que cubre a la juventud de medio mundo; el occidental, exactamente. Lejos de haberse empujado a los nuevos españoles por una pendiente de erotismo, *la vigilancia continúa siendo muy severa en este sentido. Guardas inquisitoriales siguen velando, como la sombra de cada pareja de enamorados, por eso que hemos dado en llamar la moralidad pública*. El que, por imperativo del turismo y los más estrechos contactos con el exterior, nuestra censura de espectáculos y playas se haya relajado un mínimo, no autoriza a hablar de erotización planificada. (Umbral, 1964. El subrayado es mío).

En cuanto a la repolitización de la juventud que preconiza el profesor Aranguren, el periodista la juzga «suicida» porque, según sus propias palabras «el político no es sino la versión civilizada del animal de presa que el hombre alberga en sí. La pequeña política lleva a la disensión interior de un país, y la gran política, a la expansión y la guerra» (Umbral, 1964). Con un trasfondo de guerra de Vietnam y la apología de los movimientos hippies del *Peace and Love*, se entiende la preocupación por el futuro de una juventud, de por sí rebelde, y la figura de Aranguren, en adelante voz de nuevo autorizada[7], le da al tema la seriedad preconizada, a la vez que le sirve de palanca a Umbral para abordar dos

7. En 1965 fue expulsado de la Universidad Complutense de Madrid junto a Enrique Tierno Galván, Agustín García Calvo y Santiago Montero Díaz por apoyar las protestas estudiantiles.

de los puntos candentes del Régimen: el sexo y la política. Mediante su táctica y técnica escrituraria que dice sin decir, bajo un barniz aprobatorio del sistema (para el Régimen todos los vicios provienen del extranjero y los males son fruto de una conspiración judeomasónicomarxista) que le permite enredar al censor, denuncia la llamada «moralidad pública» y la falta de libertades que sufre el país. El periodista abre una brecha que irá agrandándose estratégicamente en los años del tardofranquismo como veremos más adelante.

De momento y para concluir aquella primera etapa de los años 60 de reportajes y entrevistas *frívolas*, cabe subrayar dos estudios cuya temática aparentemente no pueden ser más ligera y superficial cuando, en realidad, denuncian la hipocresía y la doble moralidad de la sociedad franquista. El primero (Umbral, 1969)[8] se centra en la niña prodigiosa Marisol, cuya historia íntima está al opuesto de la vida de ensueño que sus mentores (los Goyanes) venden al público pero que Umbral desvelará en *Madrid 1940*. En efecto, Juana, la «princesa apócrifa» de 13 años que sobrevive con su familia en la miseria y la mugre de la orilla derecha del Manzanares y a quien invitan a participar en unas curiosas actividades de la Sección Femenina, a saber, practicar gimnasia desnuda con sus compañeras ante las miradas viciosas de los viejos verdes del Régimen, no es sino la verdadera historia de la malagueña Mari Pepa, Marisol. El segundo, de mayor extensión, *Lola Flores: Sociología de la Petenera* recalca la demagogia y el «elitismo folklórico-aristocrático-culto-nacional-conservador-taurino» (Umbral, 1971: 28) de la época y cómo una niña jerezana logra triunfar en Madrid y convertirse en mito nacional y, puede que a pesar suyo (se defiende de no saber nada de política), ser instrumentalizada.

Política y mujeres, sexo y política, sexo y moda… todo está mucho más ligado de lo que parece, aunque la política sigue siendo univocal y el sexo un tema tabú. Sin embargo, la censura a menudo exacerba la creatividad, sobre todo cuando se moldea en torno al humor y la ironía. El 9 de febrero de 1967 se estrena en Televisión Española un programa dirigido por Narciso Ibáñez Serrador con guiones del propio Serrador y de Jaime de Armiñán y música de Augusto Algueró, *Historia de la frivolidad*. Según su ficha cinematográfica, «La película narra, en forma de sketches humorísticos, la historia del erotismo y los esfuerzos denodados para ocultar los encantos del cuerpo humano, desde Adán y Eva hasta el siglo XX, con la narración de *La Conferenciante* […] como hilo conductor». Entre los momentos más logrados de la película subrayemos el estribillo del himno de las integrantes de Liga Femenina contra la Frivolidad

8. En 1982 Umbral proyectó un monográfico «Marisol: sociología de una ninfa», que terminó diseminando en varios artículos como en *Crónica de esa guapa gente*, 1991: 17-19.

(interpretadas por unas inolvidables Irene Gutiérrez Caba, Rafaela Aparicio, Lola Gaos, Pilar Muñoz y Margot Cottens): «Somos puritanas [...]. Usamos tijeras, usamos tinteros […]. Cortamos, rompemos, echamos borrones, […] bajamos las faldas, subimos escotes». No se trata ni más ni menos de un nuevo motín de Esquilache… pero, al revés. Esta escritura en negativo, estos dejes de humor e ironía son la base misma de la pluma umbraliana que, desde sus inicios, había vaticinado el valor explosivo de la mujer en la sociedad española tardo y postfranquista; de ahí que se convirtiese en el meollo de su obra, amén de su inclinación pasional por el género femenino.

Mientras prosigue sus colaboraciones *serias* con la agencia Colpisa, Umbral en los años 70 desarrolla una vena aparentemente mucho más *frívola*, aunque de una inusual fuerza socavadora, junto a Manuel Vicent, Carlos Luis Álvarez (Cándido) y los humoristas Chumy Chumez, Perich, Forges, Summers, etc. en *Hermano Lobo*, cuyo subtítulo, «Un semanario de humor dentro de lo que cabe», enfoca claramente el «marengo» panorama de un Régimen que no acaba de morirse. Umbral firma 388 colaboraciones en una multitud de secciones con otros tantos nombres U., F. U., Lord, Tío Oscar, como fueron «Los monólogos de Maripi»[9] (1973 y 1975) cuyos textos fueron reunidos en *Las respetuosas* (1976); «En plan rollo», «Crónica de salones», «Rincón de la mujer», «Grandes centenarios nacionales», «Un día en la vida de…», «Quién es quién en Spain», «Teléfono de góndola», «Grandes encuestas», «Cabecitas locas, boquitas pintadas y corazones solitarios» (véase el jocoso estudio de Marta Cabrera Cobos: «A la democracia por la teta», en Buron-Brun, 2015: 376-390) que dieron lugar a un libro con el mismo título que esta última sección (1975); el «desvergonzado cuento de la Caperucita» (Anón., 1976), «Caperucita y los lobos» escrito a tres manos, Francisco Umbral, Manuel Vicent y Carlos Luis Álvarez (Cándido) e ilustrado por el dibujante Ramón y publicado en el libro epónimo (1976c) (véase Buron-Brun en Buron-Brun y Bottin, 2015: 405-434) al que seguirá *España de parte a parte* (1976d) con la colaboración asimismo de Antonio Burgos, «la historia esperpéntica y punzante de los años que van desde el parte final de la guerra civil (1939, año de la Victoria), al parte de la muerte de Franco (1975)» (4ª de portada). La nota que figura en cuarta de portada expresa abiertamente el tono jocoso de la revista: «Este libro no está recomendado ni por la Santa Sede ni por el Ministerio de Educación y Ciencia como texto complementario en los cursos de E. G. B. Para qué vamos a engañarnos».

9. De sumo interés es el estudio culto de dicha *frivolidad* de Gaspar Garrote Bernal, 2012: 239-255.

Cabe recordar que a pesar de la «minilibertad»[10] aportada por la llamada «Ley Fraga» (Ley de Prensa e Imprenta, 15 de marzo de 1966), dos temas estaban totalmente prohibidos para poder registrar una revista de humor, el erotismo y la política. Transgredir la norma era exponerse a convocatorias judiciales, multas, secuestros y/o cierre de la misma, amén de la violenta reacción de los ultras[11] de los que no se salvará *Hermano Lobo*[12] a pesar de cierta autocensura, sobre todo en torno al Generalísimo y su familia[13]. De hecho, el fenómeno del destape que va a invadir los medios de comunicación y, en primer lugar, el Séptimo Arte, gracias a la permisibilidad del desnudo «siempre y cuando el guión lo exija» (OM, 1-03-1975) hace mella en la rigidez gubernamental mucho antes de dar rienda suelta a la libertad de expresión política, tal y como lo recalcan Pablo Álvarez Lobato y Carlos Álvarez San Miguel, para quienes «El lema sería sexo sí, política no» (2010: 77).

Umbral en *Hermano Lobo* va a unir los dos cabos arremetiendo contra los ministros y políticos de la «España orgánica» (Cruz Martínez Esteruelas, Juan Miguel Villar Mir, Carlos Arias Navarro, Manuel Fraga Iribarne, José Antonio Girón de Velasco, Pedrosa Latas, Mónica Plaza, Gonzalo Fernández de la Mora, Blas Piñar, Jesús Suevos, Miguel Ángel García Lomas, José María de Areilza, etc.) y desplegar un abanico de mujeres, en particular sus «musas del destape» (Sanz, 2014) conocidas (Susana Estrada, Ágata Lys, Bárbara Rey, Nadiuska, Marisol, etc.) y desconocidas (Pepi, Chuchi, Loli, Petrita, Cuqui, Tere, Marisa, Pacita); famosas (Carmen Sevilla, María José Cantudo, Lola Flores, Emma Cohen, Rocío Durcal, etc.) y otras famosas: las «suecas».

Títulos provocadores («¿Ha tenido usted experiencias prematrimoniales?», «Travesti de provincias», «La celulitis nacional», «Consultorio político-sentimental de la mula Francis»…) y fotos con poses sugestivas de carácter erótico

10. Término forjado por *Cuadernos para el Diálogo*. Véase Álvaro de Diego González, 2017: 200-201.
11. Francisco Rojas Claros en su artículo «La represión cultural durante la Transición: los últimos libros "prohibidos" (1976-1979)» sitúa el cénit de las denuncias en 1976 y 1977 (véase Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, 2005: 3-4. Véase también Galán, 1974, nota 1: 11-12).
12. Fue el caso, por ejemplo, del n.º 183, bajo secuestro y punible de expediente, que no fue puesto a la venta y la revista reapareció a la semana siguiente con el nº 184 o el número 153 por el que el dibujante Ramón fue procesado el 24 de mayo de 1975 por el Juzgado decano y especial de Prensa por la portada de *Hermano Lobo* (12 de abril de1975) y reconocido culpable porque «el contenido del dibujo [era] de manifiesto desprecio a los Tribunales de Justicia». La fianza fue de 300 000 ptas; ¡una suma astronómica para la época! (*ABC* de Sevilla, 24 de mayo de1975). Para más detalles véase *Hermano Lobo* digital: www.hermanolobodigital.com/ [consulta: 14 agosto 2018].
13. De hecho, la sección titulada «El lobopardo de la semana» (nº 203, 27-03-1976) es la única que no figura en el libro *Caperucita y los lobos*.

ilustran unos textos de humor puro que para Umbral se define como «sutilizar la crítica y el político o la señora cursi objeto de la parodia hasta extremos de verdadera creación y metaforización». A lo cual añade: «El verdadero humor funciona siempre por elipsis, en todos los géneros, y en esto se diferencia del chiste, lo grotesco, la sátira y otras maneras» (Umbral, 1997). Paradójicamente, son estas elipsis las que más elocuencia emiten. Al fin y al cabo, la voz silenciada, amordazada, brota con mayor fuerza apagando el martilleo machacón de la univocidad ambiental.

El papel de las revistas de humor fue primordial para eludir la Ley, lo que les confirió una verdadera dimensión política como lo remarca el periodista Ignacio Fontes, quien no duda en compararlas con «un arma de intervención en la realidad» (548), porque el humor tiene ante todo una función fundamental: quitar miedo(s). Por consiguiente, se puede considerar a *Hermano Lobo* como una auténtica arma de combate y los escritos umbralianos estuvieron aullando feroz y lobunamente en contra de la férrea política dictatorial, y abriendo el camino a la pluralidad de voces mujeriles, el futuro del país. Los años 70 se revelan pródigos en ambas vertientes, tanto en compendios de artículos *serios*, o sea políticos (*Crónicas antiparlamentarias*, 1974; *Crónicas postfranquistas*, *Iba yo a comprar el pan…*, *Los políticos*, 1976, etc.) como *frívolos*, o sea dedicados a la mujer y/o de contenido erótico[14] (*Las europeas*, 1970; *Las españolas*, 1974; *Las cartas*, *Mis mujeres*, 1976; *Las jais*, 1977; etc.). Huelga decir que la seriedad del poder se codea cada vez más estrechamente con la frivolidad de las estrellas. Eso sí, «unas estrellas nacionales, unas estrellas de régimen interior, unas estrellas dentro de un orden, que alumbran con su luz –polvo de estrellas– la opaca vida nacional» (9), tal y como escribe Umbral en el prólogo de *Estrellas y Stars* de Antonio D. Olano, Premio Manuel del Arco en 1974.

Una opacidad que en 1973 va a cubrir de un velo funesto su propia existencia con la muerte de su hijo de apenas cinco añitos a quien dedicará el libro, *Mortal y rosa* (Destino, 1975), que le dará a conocer como uno de los más grandes prosistas líricos del siglo XX (véase VV.AA., 2014). Únicamente quien ha vivido esa desgarradora experiencia descubre el verdadero valor de la vida, y eso cuando logra superar el sinsentido resentido. Entonces, fuera de esa vida que le ha sido arrancada de cuajo, el hombre regresa a lo más primitivo: sus

14. «Es vano escribir sobre la mujer tanto como se escribe hoy en España, es vano organizar años internacionales y cosas, si las realidades últimas de la mujer se ignoran, rechazan, ocultan o condenan. Se me dirá que esto es sólo una parte o una anécdota de la realidad, pero ya sabemos que, queramos o no, el sexo es afectividad y la afectividad centre la vida toda. La mujer, la sociedad, los convencionalismos, la moral, la educación pueden engañar, pero el cuerpo no engaña, y por eso este informe es valioso». Umbral, 1976a: 161.

necesidades elementales. Ante la pérdida aciaga y el vacío abismal, el hombre (tanto más cuanto que es un personaje público) va a ocultar sus penas tras una máscara. Y cuanto más herido, desesperado esté, más revestida de frivolidad se mostrará. Mera reacción humana para no dejarse abatir. Nunca más será el mismo, muerto de por vida. Pero Umbral, muerto vivo, sobrevivirá gracias a la escritura, una vida/escritura entre *jet-set* y mundanidades.

«Matado Franco de muerte natural» (Umbral) y advenida la democracia en 1982 tras una movida Transición, Francisco Umbral abre una nueva etapa más autobiográfica aunque sigue con su crónica diaria en *El País* y luego en *El Mundo*, tras un breve paso en *Diario 16*. Su obra novelística remite a sus años juveniles en Valladolid (*El hijo de Greta Garbo, Las ánimas del purgatorio*, *Las giganteas*, 1982) y a su vida íntima y erótica en Madrid (*A la sombra de las muchachas rojas*, *Los ángeles custodios*, *La bestia rosa*, 1981; *La fábula del falo*, *La belleza convulsa*, 1985; *El fetichismo*, 1986). Sin contar con que sigue colaborando en una profusión de revistas y con respecto al tema de este estudio, en particular con *El Jueves*, *Penthouse* e *Interviú*. No olvidemos que dicha revista fue la primera que se lanzó en 1976 combinando artículos, reportajes, entrevistas de fondo (con mucho tino la califica de «cátedra de la rebeldía» Ángel Antonio Herrera [2018: 93]) con unas portadas y unas páginas centrales de lo más erótico. Con su carácter irreverente, *Interviú* provocó un auténtico *shock*, pero, al escandalizar, contribuyó a arrancar palmo tras palmo la libertad de expresión hasta entonces confiscada. Al igual que las negritas de Umbral por las que lloraban quienes no venían mencionados, las famosas se perdieron por figurar en paños menores, o menos aún, en sus portadas durante los 42 años de su larga y plebiscitada difusión. La que más impacto tuvo y, de hecho, la única en repetirse para el cierre definitivo de la revista en enero de este año 2018, fue el deslumbrante desnudo total de Pepa Flores, Marisol (2-8 de septiembre de 1976).

Desde su acercamiento a la «Sociología de la ninfa» y a la «Sociología de la Petenera», casi tres décadas han transcurrido cuando el escritor decide dedicarse a la «Sociología de la *jet*». Mas, a la publicación de su estudio, previamente prefiere dirigir un curso al respecto en los famosos cursos de verano de El Escorial de julio de 1990[15]. Durante tres jornadas intensas debaten y se enfrentan aristócratas, farándula artística, sociólogos, periodistas e investigadores en torno a la llamada *jet*, la de los veranos marbellíes para multimillonarios. Ahí comparecen Antonio Garrigues Walker, José María Stampa, Pedro Mancilla, Antonio de Senillosa, José Luis de Vilallonga, Jaime Peñafiel, Jesús

15. En realidad Umbral codirigía el curso con Beatriz Pottecher, *Sociología de la* jet, Universidad Complutense, El Escorial, 10-12 de julio de 1990.

Mariñas, María Eugenia Yagüe, Carmen Rigalt, Sisita Milans del Bosch, Lita Trujillo, Beatriz de Orleans, Rappel, Jaime Ostos, etc., en un curso académico de lo más singular, aunque no falto de interés político sociocultural, dada la amplia temática al que se abre. En efecto, como lo resume para la agencia Colpisa Beatriz Pottecher (1990): «Pertenecer a la jet requiere pasta y glamour, unos dones específicos: ligereza, simpatía, belleza, juventud, bronceado, mundología, nocturnidad, saboir [sic] faire, bon goût, dominio del juego en cuatro o cinco idiomas, un toque de distinción y agudeza, hablar por hablar, especialmente en las comidas, aguante psíquico para soportar una fiesta continua. Desarrollar una seducción fatal, una curiosidad real o ficticia, epatar y despertar la envidia». Umbral, que los califica de «marginales de lujo» (véase Díaz, 1990), no olvida el interés que despiertan «los cuentos de la Cenicienta» en la España profunda. No podía entonces ni imaginar que la futura reina de España, doña Letizia, fuera una plebeya.

Por una parte, la tal *frivolidad* no sólo permite superar los malos pasos o, en palabras del escritor, «porque hay una insatisfacción social profunda […] la gente vive vicariamente la felicidad que no tiene» (véase Santemases, 1990), sino que el hecho de que se haya convertido en un fenómeno tan real lo convierte en un tema importante, serio, grave, que debe tomarse en cuenta. Por otra parte, la princesa Beatriz de Orleans recalca otro elemento: la diferencia entre la jet internacional y la de España en que «la primera no tiene ese afán impresionante por captar la atención de todos los medios de comunicación, mientras que la segunda sí» (A.A., 1990). Sólo un ojo exterior (aunque vive en España) repara en que incluso la prensa política y financiera española incorpora, cosa impensable en el resto de Europa, una sección dedicada a la prensa del corazón, propio de una prensa *light*, como decía Forges. Una vez más, la amplitud del fenómeno pone en tela de juicio el propio concepto: ¿diverge de un país a otro?, ¿se ha modificado a lo largo de los años?, ¿es revelador del carácter de los pueblos?, ¿cuándo bascula uno en la frivolidad?, ¿por qué o para qué?, ¿se pierde el carácter frívolo con el paso de los años? Paradójicamente, este concepto plantea una multitud de preguntas trascendentales que nos va a transmitir Umbral mediante la escritura de un libro publicado al año siguiente, *Crónica de esa guapa gente. Memorias de la jet* (1991)[16].

Cierto es que, por su posición social, el escritor no es un espectador vulgar que se circunscribe a la lectura de *Hola*, *Lecturas*, *Diez Minutos* o *Blanco y Negro*, sino que es invitado a las prórrogas o anticipos del veraniego escenario

16. Publicará otro libro en la misma vena en 1996, *Los cuerpos gloriosos. Memorias y semblanzas* (Barcelona, Planeta).

marbellí a una multitud de cenas, saraos, y demás fiestas en Madrid donde, aparentemente, se codea a placer con *la crème de la crème*. Umbral no es uno de ellos, bien lo sabe y ellos también, pero le convidan porque es un hombre público y necesita esta *beautiful people* que hable de ellos. Sin su nombre mencionado en negritas en sus columnas no son nadie; el espejo sólo refleja un espejismo: ¡no existen! (véanse, por ejemplo, el soneto de agradecimiento que le escribió Joaquín Sabina a Umbral [Sabina, 2001] o el orgullo de Paloma Segrelles más conocida socialmente por su nombre de casada, Segrelles, que de soltera, Arenaza, merced al columnista [Segrelles y Segrelles, 2012: 173]). Son el blanco del chismorreo, del cotilleo, que cultivan a menudo cobrando por las exclusivas de sus andanzas sentimentales, a veces puramente ficticias, mero teatro. Se escenifican en el gran teatro del mundo para la alegría del pueblo, mas un pueblo que no es tan paleto o palurdo si se fija uno en la tirada semanal del *Hola*: ¡hasta medio millón de ejemplares! Umbral cotiza incluso más; un millón de lectores leen entonces su columna diaria en *El Mundo*.

Sin embargo, a diferencia del pueblo, el intelectual no se deja engañar por los fugaces oropeles de la vida/fiesta y lo demuestra el añadido en letras pequeñas al título del libro que dedica a «esa guapa gente»: «Un álbum familiar de las familias que hoy rigen España mediante el dinero, la influencia, el sexo o el miedo» (Umbral, 1991). O sea que la frivolidad del señorito sigue siendo la misma, aún peor, tras ser imitada por las clases medias y la pequeña burguesía, con la llegada de la sociedad del bienestar, se ha ganado al pueblo. Si en otros tiempos, ociosidad y política parecían oponerse, en el fondo no eran y no son más que las dos caras de la misma medalla. Las 100 familias (Umbral, 1976a: 191-192), aunque hayan reavivado el cuento de la Cenicienta, siguen congregando el dinero, el poder y una vida social intensa, siendo, de puertas afuera, más *frívola* la de las nuevas generaciones que la de sus mayores que siguen prefiriendo cierta discreción en lo tocante a su intimidad.

Poder de las 100 familias, poder de la Monarquía, poder del gobierno, poder de los medios de comunicación que han comprendido el poder de la imagen y cómo «los espíritus frívolos se ganan con frivolidades». Una verdad que, pronunciada ya en remotos tiempos por Ovidio, se ha ido haciendo palpable en una sociedad de consumo que ha sobrepasado todos los sueños imposibles de las generaciones que habían sufrido los rigores de la postguerra, y que ha afectado seriamente al mundo de la política. Una política de mucha teatralidad, de brillante oratoria (no siempre), pero de palabras hueras, vacías, insustanciales, puro viento. O sea FRÍVOLAS, sí, pero peligrosas y abocadas a argucias y contraverdades. Una manipulación de las mentes tan perfecta que el pueblo que imagina haber alcanzado la felicidad absoluta se ha olvidado de los principios

marcusianos y no se da cuenta de su enajenación. En cuanto al *frívolo* Umbral[17], su lectura sigue siendo de una actualidad asombrosa: ¡quién hubiera pensado que algún día una simple *fashionista* se convirtiese en *influencer*!

Bibliografía citada

A. A., «Beatriz de Orleans, 'En España no existe la llamada jet-set'», 12 de julio de1990, sin referencias, Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

ÁLVAREZ LOATO, Pablo, ÁLVAREZ SAN MIGUEL, Carlos, «La censura cinematográfica en España», en Ángel Luis Montejo González (ed.), *Sexualidad, Psiquiatría y Cine*, Barcelona, Glosa, 2010.

ANÓN, «Lobo de lobo», *Pueblo*, 21 de enero de 1976.

BURON-BRUN (de), Bénédicte, «A nous les petites suédoises !», en B. de Buron-Brun (ed.), *Identité, altérité, interculturalité, perceptions et représentations de l'étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique,* Paris, L'Harmattan, Rives, Cahiers de l'Arc Atlantique, T. 1, 2010a, pp. 127-143.

— «La buena educación», en B. de Buron-Brun (ed.), *Mujeres de Umbral*, San Sebastián: Utriusque Vasconiae, 2010b, pp. 241-256.

— «Spain is different: gay!», Revista *Siglo XXI*, Valladolid, nº11, Diciembre 2013, pp. 91-114.

— «Umbral, Cándido, Vicent: Los tres hermanos lobos del tardofranquismo», en B. Bottin y B. de Buron-Brun, *El humor y la ironía como armas de combate. Literatura y medios de comunicación en España 1960-2010*, Renacimiento, Sevilla, 2015, pp. 405-434.

CABRERA COBOS, Marta, «A la democracia por la teta», en B. de Buron-Brun (ed.), *Francisco Umbral y la Prensa. Verdades y contraverdades del Cuarto Poder*, Renacimiento, Sevilla, 2015, pp. 376-390.

COVARRUBIAS (de), Sebastián, M. de Riquer (ed.), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelona, Horta, 1943.

DÍAZ, Mariana, «La "jet" española no es tal», *El Sol*, 12 de julio de 1990.

DIEGO GONZÁLEZ (de), Álvaro, *La Transición sin secretos*, Madrid, Actas, 2017.

FONTES, Ignacio, *El humor como arma de intervención en la realidad: de La Codorniz a Por Favor y Muchas Gracias*, <www.tebeosfera.com/1/Obra/Libro/Monografía/ElParlamento/2_HumorArmaIntervencion.pdf> [consulta: 14 agosto 2018].

17. Calificativo del que se defiende: «Personalmente no me considero un frívolo, aunque procuro corregir mi tendencia natural al patetismo y a la tristeza con una cierta frivolidad» (Miguel Ángel García-Juez, 1977). El entrevistador se quedará únicamente con la segunda parte de la frase para redactar el títular de la doble página que le dedica a Umbral. Huelga subrayar la parte de culpabilidad que recae en algunos periodistas que únicamente buscan cierto sensacionalismo.

GALÁN, Diego, *Reírse en España? El humor español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

GARCÍA-JUEZ, Miguel Ángel, Entrevista a Francisco Umbral, «Procuro corregir mi tendencia natural al patetismo y a la tristeza con una cierta frivolidad». «Escribir no sirve para nada», *La Mañana*, 21 de junio de 1977.

GARROTE BERNAL, Gaspar, «Umbral durante la Santa Transición: su funesta manía de leer, en J. Ignacio Díez (ed.), *Los placeres literarios: Francisco Umbral como lector*, Madrid, Fundación Francisco Umbral, 2012, pp. 239-255.

HERRERA, Ángel Antonio, «Una cátedra de la rebeldía», *Interviú*, Edición especial 42 años de nuestra historia, 29 de enero de 2018, p. 93.

IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso, *Historia de la frivolidad*, programa estrenado en Televisión Española el 9 de febrero de 1967, guiones de N. Ibáñez Serrador y Jaime de Armiñán, música de Augusto Algueró. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/historia-frivolidad/1000898/> [consulta: 5 septiembre 2018].

Internet, Ficha cinematográfica de *Historia de la frivolidad*, <https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=525350> [consulta: 5 septiembre 2018].

MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1977.

Nouveau Larousse Illustré, Claude Augé (dir.), Paris, Librairie Larousse, 1898.

OLANO, Antonio D., *Estrellas y Stars*, Premio Manuel del Arco, pról. F. Umbral, Barcelona, Dopesa, 1974.

OVIDIO, *Ars amandi*, lib. I, v. 159.

POTTECHER, Beatriz, «Sociología de la jet», Colpisa, 16 de julio de 1990.

ROJAS CLARO, Francisco, «La represión cultural durante la Transición: los últimos libros "prohibidos" (1976-1979)», en Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (coords.), *II Congreso Internacional de la Historia de la Transición: los inicios del proceso democratizador*, Universidad de Almería, 28 de noviembre-2de diciembre de 2005. <http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo6.html> [consulta: 14 agosto 2018].

SABINA, Joaquín, *Ciento volando de catorce*, Madrid, Visor, 2001.

SANTEMASES, M. J., «El cuento de la Cenicienta es hoy verdad», sin referencias, julio de 1990, Archivos de la Fundación Francisco Umbral.

SANZ, Marta, «Umbral y las musas del destape», *Francisco Umbral: el último de la fiesta*, Cursos de verano de la Universidad Complutense, El Escorial, 21-22 de julio de 2014.

SEGRELLES, Paloma y Paloma SEGRELLES, *Tal como somos*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2012.

UMBRAL, Francisco, «Juventud 64: sexo y despolitización. Acotaciones a una conferencia de Aranguren», *El Norte de Castilla*, 1964.

— *El Norte de Castilla* y *El Norte Dominical*, 1964 y ss., Archivos Fundación Umbral.

— *Biografía completa de Marisol*, «Figuras del cine y la canción», Ibérico Europea de Ediciones, n° 11, 1969.
— *Las europeas*, Barcelona, Ediciones G.P., 1970.
— *Lola Flores: Sociología de la Petenera*. Barcelona: Dopesa, 1971.
— *Amar en Madrid*, Barcelona, Planeta, 1972.
— *Diario de un snob*, Barcelona: Destino, 1973.
— *Crónicas antiparlamentarias*, Madrid, Júcar, 1974.
— *Las españolas*, Barcelona, Planeta, 1974.
— *Cabecitas locas, boquitas pintadas y corazones solitarios*, Madrid, Ediciones 99, 1975.
— *Crónicas post-franquistas*, Madrid, A. Q. Ediciones, 1976a.
— *Las respetuosas*, Barcelona, Planeta, 1976b.
— *Iba yo a comprar el pan…*, Madrid, Sedmay, 1976.
— *Los políticos*, Madrid, Sedmay, 1976.
— *Mis mujeres*, Barcelona, Planeta, 1976.
— *Las jais*, Madrid, Sedmay, 1977.
— «Reencarnaciones», *Diario de un snob 2*, Barcelona, Bruguera, 1978, p. 76.
— *A la sombra de las muchachas rojas*, Madrid, Cátedra, 1981.
— *Los ángeles custodios*, Barcelona, Destino, 1981.
— *La bestia rosa*, Barcelona, Tusquets, col. de Erótica, Luis G. Berlanga (dir.), 1981.
— *El hijo de Greta Garbo,* Barcelona, Destino, 1982.
— *Las ánimas del purgatorio*, Barcelona, Grijalbo, 1982.
— *Las giganteas*, Barcelona, Plaza Janés, 1982.
— *La fábula del falo*, Barcelona, Kairós, 1985.
— *La belleza convulsa*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
— *El fetichismo*, Madrid, El Observatorio, 1986.
— *Crónica de esa guapa gente. Memorias de la jet*, Barcelona, Planeta, 1991.
— [1993], *Madrid 1940*, pról. B. de Buron-Brun, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, n° 805, 2013.
— *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996a.
— *Los cuerpos gloriosos. Memorias y semblanzas*, Barcelona, Planeta, 1996b.
— «Por fin, el humor», *El Mundo*, 28-07-1997.
— *Un ser de lejanías*, Barcelona, Planeta, 2001.

UMBRAL, Francisco, Manuel VICENT, Carlos Luis ÁLVAREZ (*Cándido*), *Caperucita y los lobos*, Madrid, A. Q. Ediciones, 1976c.

UMBRAL, Francisco, Manuel VICENT, Carlos Luis ÁLVARO (*Cándido*), Antonio BURGOS, *España de parte a parte*, Madrid, A. Q. Ediciones, 1976d.

VV. AA., *Hermano Lobo*, 1972-1976, 213 números. Hermano Lobo digital: <www.hermanolobodigital.com/>

VV. AA., *Francisco Umbral Estudios críticos en torno a* Mortal y rosa, Carlos X. Ardavín Trabanco (ed.), *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* (CIEHL), Universidad de Puerto Rico en Humacao, vol. 21, Agosto-Diciembre 2014.

VILLACASTÍN, Rosa, *Los años que amamos locamente. Amor, sexo y destape en la Transición*. Barcelona. Plaza Janés, 2017.

Fecha de recepción: 8-10-2018
Fecha de aceptación: 22-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.12

Puede citar este artículo como:
Catalán Romero, Noemí, «El personaje histórico en la novela histórica del Romanticismo español», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 201-214.

EL PERSONAJE HISTÓRICO EN LA NOVELA HISTÓRICA DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Noemí Catalán Romero
Universidad de Alicante

Resumen

La novela histórica se configura como género literario en el siglo XIX impulsada por el Romanticismo, elevándose así la novela al rango de la historia. Debido a ello, el personaje histórico adquiere mayor relevancia. El artículo pretende, pues, acercarse al tratamiento del personaje histórico en la novela histórica del Romanticismo español a través del análisis de cuatro novelas.

Palabras clave: novela histórica, Romanticismo, personaje histórico, tratamiento.

Abstract

The historical novel appears as a literary genre in the 19th century boosted by Romanticism, so raising the novel to the status of history. Due to this, the historical character acquires greater relevancy. The article pretends, therefore, to approach the treatment of the historical character in the novel of Spanish Romanticism through analysis of four novels.

Keywords: historical novel, Romanticism, historical character, treatment.

1. Introducción

La importancia del Romanticismo en el peregrinar histórico-literario es indiscutible. En el caso español adquiere un halo especial porque se arropa en una cultura adormecida por una visión mítica y nostálgica del pasado (Romero Tobar, 1994:74). A este sentir parece responder la insistencia en diversos personajes históricos que deambularán por novelas y dramas, como es el caso de Felipe II, Gabriel de Espinosa o Juan de Padilla, tratados aquí, y a través de los

cuales estudiaremos el tratamiento del personaje histórico en cuatro novelas del Romanticismo español. Ya sea por la pervivencia de un romanticismo histórico o por la alianza con el liberalismo (Flitter, 1992:35; Navas Ruiz, 1990: 49), la impronta política del movimiento es innegable, hecho reforzado por la elección de ciertos personajes y sucesos históricos. La búsqueda incesante en la Edad Media revelaba en realidad un medievalismo político que además no era romántico porque carecía de perspectiva histórica (Lloréns, 1989: 45).

El liberalismo intentó conjugar la identificación del Estado con la Corona y los preceptos de soberanía nacional. Estas contradicciones corrieron parejas a los debates que surgieron en el seno del propio movimiento romántico. Así, Alberto Lista consideraba que era el reflejo de una sociedad monárquica y cristiana, que hundía sus raíces en el Siglo de Oro. Otros críticos vinculan el movimiento con el Neoclasicismo, dado que presenta una cosmovisión distinta a la del Barroco (Sebold, 1983); Mientras, Antonio Gil y Zárate lo relacionaba con la modernidad en su confrontación con el clasicismo (Peers, 1973, I: 325); desde las páginas de la revista *El Europeo*, Ramón López Soler exaltaba el medievalismo y el cristianismo como cúspide de la literatura romántica. Finalmente, Agustín Durán lo asociaría al cristianismo.

Aunque se pueda debatir sobre su naturaleza, su relación con otros movimientos literarios o su proyección en el tiempo, no cabe duda de que el Romanticismo contribuyó a la definición de la identidad nacional rescatando del pasado aquello que mejor convenía, y ante esta difícil tarea cada uno ofreció su interpretación. El Romanticismo «abanderará el valor de la tradición a caballo de su ansiedad de mitos y leyendas instrumentalizables» (García Cárcel, 2011: 39). Para ello utilizará uno de los géneros más emotivos, la novela histórica, que se «convierte en buen auxiliar de la historiografía, como la posibilidad de completar la historia llegando hasta donde ella no puede llegar» (Cirujano Marín, Elorriaga y Pérez, 1985: 89). Esta dará acogida a unos personajes y acontecimientos históricos construidos ya en y por la historiografía. Sin embargo, se ofrecía ahora una historia total que atendía a la vida cotidiana del pueblo anónimo (Fernández Prieto, 1998:87). Un hecho que influirá en el tratamiento que recibirán los personajes históricos en la literatura romántica, cuyas peripecias se mezclarán con la de los personajes novelescos.

La novela histórica se desarrollará en el Romanticismo al amparo del bastión de Walter Scott, ahora bien, tal y como veremos, las plumas románticas españolas optarán no sólo por héroes anónimos de condición media (Lukacs, 1966) o personajes históricos de segunda fila. La novela histórica romántica española reunirá la reconstrucción detallada del pasado, al estilo de Walter Scott, con el sublime rechazo de la sociedad humana, por influencia de Lord

Byron (Sebold, 2002: 39). Así, se constituirá integrando elementos de diversos modelos genéricos, asumirá la tradición del romance antiguo en sus tácticas narrativas, empleará técnicas de la novela social-realista en el análisis del mundo privado de los personajes o las sugerencias del arte cervantino en la configuración de la instancia enunciativa. Además, los novelistas escogerán pasajes críticos que se desarrollarán en unos escenarios que reflejarán la esencia de la literatura gótica, el gusto por lo terrorífico, común ya en toda Europa (Rubio Cremades, 1982: 269-280).

El artículo analiza cuatro novelas que han sido seleccionadas teniendo en cuenta dos periodos históricos de nuestro país; el iniciado tras la muerte del monarca Fernando VII, con las regencias de María Cristina y Espartero (1833-1843), donde brillará la novela histórica romántica bajo la luz del comienzo de la vida política de la burguesía y, por otro lado, el largo periodo de Isabel II (1844-68), que supondrá la afirmación de la burguesía nacional, así como el nacimiento de la industria nacional engendrará la novela de folletín. Esta selección nos permite apreciar la diferencia que puede haber en el tratamiento del personaje histórico en las diferentes tendencias de la novela histórica (Ferreras, 1987).

2. «¡Miente la tradición, miente la historia!»

El título de este apartado, donde se analiza el corpus de novelas seleccionadas, responde a una frase dicha por el conde Don Julián en el cuadro VII del drama del mismo nombre, escrito por Miguel Agustín Príncipe en 1839. La expresión refleja el gran límite donde en un forzado equilibrio se halla el personaje histórico en la literatura, atrapado entre la tradición y la historia.

Con Felipe II nos adentramos por el sendero del quizás más discutido monarca de la historia, un personaje del que todavía no se ha podido desentrañar los entresijos de su personalidad (Kagan, 2004). Entre los aspectos más debatidos se halla la fuerza que ejerció la religión en sus decisiones políticas (Parker, 2010). A este respecto, la Inquisición, y un tema de índole personal, el príncipe Carlos, serán los temas más tratados por los escritores románticos.

Eugenio de Ochoa escribe en pleno contexto constitucional, con el trasfondo de la desamortización de Mendizábal, *Auto de Fe* (1837), impresa en Madrid, en la imprenta de don Ignacio Sancha. Se subtitula cuento romántico a pesar de la insistencia del autor de que se considere novela, aludiéndose en el título al que será su tema principal: el ataque a la Inquisición y a Felipe II. Así, focaliza el mal absoluto en el rey, máxima expresión del antiliberalismo, siendo todo cuanto acontece en la novela expresión del presente en el pasado. La trama comienza en el año 1578, coincidente con el año del arresto del príncipe

Carlos y la revuelta de los moriscos de las Alpujarras. Enrique Van Homan es el héroe que busca conseguir la independencia del pueblo flamenco. A partir de entonces conspirará contra el tiránico y sádico monarca desde el castillo del Espectro, recreándose un ambiente gótico en el que el castillo parece tener entidad propia, siendo la extensión del propio rey.

En el capítulo X del tomo I se describe al que será el héroe romántico por excelencia, el príncipe Carlos, destacándose en él una belleza melancólica: «Brillaba en el semblante del joven Carlos un atractivo inefable, que era como el reflejo de un alma hermosa y desgraciada, que es ser dos veces hermosa, observándose en su mirada cierto carácter de delirio» (196). El príncipe se siente desatendido por su padre y menospreciado en su papel de futuro heredero. Este hecho le obliga a conspirar. De esta manera, dice en el capítulo XI del tomo I: «Yo he empezado a conspirar contra mi padre y muchos han abrazado mi causa, sin embargo, el cielo maldice a los hijos que se rebelan contra su padre» (203). El personaje está preso por cierto sentido de la fatalidad contra el que parece luchar, manifestándose un espíritu romántico que coincide con el de Enrique Van Homan. Ambos están enfrentados a sus respectivos padres, naciendo así el conflicto interno con el que tienen que lidiar.

A través del personaje de Juan de Escobedo se nos presenta en el capítulo XVII del tomo I el semblante tétrico de Felipe II, un rey que disfrutaba con el auto de fe con el que recibió a su esposa Isabel: «¡Oh, cómo se complacía el cruel Felipe en mirar la angustia pintada en el bello semblante de la reina!» (208). Un rey a quien su propio hijo temía y al que hacía confiar en los sortilegios que le anunciaban su siniestro final, como reflejan sus palabras en el capítulo III del tomo II: «Muchas veces resuena en el fondo de mi alma una voz misteriosa que anuncia amargos infortunios y me dice que será muy terrible mi fin» (66).

El capítulo V del tomo II nos revela otra de las cualidades con las que se ha venido retratando a Felipe II, su sentimiento mesiánico: «El cielo me es testigo de que si no fuera mi deber cumplir en la tierra mi santa misión, no tardaría en seguir el ejemplo de mi padre retirándose al monasterio de Yuste» (113). Mientras, la reina Isabel es descrita con todos los rasgos propios de la heroína romántica: débil, melancólica, con una belleza divina. El personaje siente un amor casto, pueril, inocente, hacia el príncipe Carlos, muy distinto al que profesa el rey hacia la princesa de Éboli. De esta manera, en el capítulo VI del tomo II se nos dice: «Sólo el atractivo de ver desgraciada a la princesa de Éboli, era el que le hacía preferirla a las demás mujeres y nunca le parecía más hermosa que cuando la veía llorar» (201).

La trama amorosa interfiere en el devenir histórico. Por ello, el príncipe Carlos, Enrique Van Homan y la reina, determinados como héroes románticos, no podrán escapar. Escobedo será asesinado, corriendo la misma suerte el príncipe Carlos tras ser penitenciado por un auto de fe al que asiste Isabel.

Nos hallamos ante una novela histórica romántica en la que el énfasis en lo político y la constante irrupción del presente histórico[1] amenazan con romper precisamente con su condición de romántica. El autor construye el universo histórico en un ambiente que rezuma romanticismo, tal y como refleja la importancia dada a los sentidos, la estética sublime y la constante presencia de las ruinas (Muñoz Sempere, 2008: 185). En la obra se recrea la leyenda romántica sobre la muerte del príncipe Carlos y la relación padre-hijo, ya manifiesta por algún autor del Siglo de Oro[2]. Gracias a la temática legendaria y personal en torno al personaje histórico, se salvaguarda el romanticismo de la novela. El recuerdo del Santo Oficio es el de una época lejana en la que la nación estaba dominada por el oscurantismo, pero también es el reflejo de un presente que revela otros problemas como el fanatismo clerical o la represión estatal. Esto constituiría la trama política desarrollada mediante el personaje histórico principal, Felipe II.

Los héroes románticos son los personajes históricos de segunda fila, víctimas de Felipe II, tales como, el príncipe Carlos, Isabel de Valois, y Enrique Van Homan, protagonistas de la temática amorosa. En ese segundo plano pueden desarrollar todas sus inquietudes personales, reflejando la colisión con el universo histórico, tal y como hiciera cualquier personaje inventado.

Ramón Ortega y Frías escribe *El diablo en palacio*, impresa en Madrid en la imprenta de don Antonio Gracia en 1857. La novela nos adentra por los pasillos del Alcázar Real, en un ambiente terrorífico, de puertas y pasadizos secretos, testigo de los encuentros de los personajes que conspiran contra el rey, intentando ayudar al desdichado príncipe Carlos, descrito así en el capítulo II: «Sus negros ojos tenían una viveza muy extraordinaria y parecían animados por el fuego de un alma ardiente […] una sombra de profunda tristeza solía anublar su frente» (12). Después se nos presenta al villano, Felipe II: «Cuya mirada era penetrante y dura, sin que en su rostro se pintase nunca o por los menos, muy raramente, la alegría o el enojo» (20). Rasgos que tipifican a unos personajes históricos carentes de cualquier profundidad psicológica.

El capítulo séptimo recoge muchas de las cuestiones relativas a la mala gestión de Felipe II como rey, tales como el carácter ambicioso que condujo

1. En la reunión de los conjurados se hace evidente la referencia al presente histórico a través de alusiones a pronunciamientos y proclamas.
2. Nos referimos a la obra de Diego Jiménez de Enciso, *El príncipe don Carlos*.

el país a la ruina, debido a la multitud de empresas bélicas que llevó a cabo, o el hecho de que la religión motivara la mayor parte de sus acciones. El autor transmite su interpretación de los hechos históricos a través de la caracterización del personaje histórico.

Un paje, de origen misterioso, se convertirá en el protagonista principal de una historia rocambolesca en la que se valdrá de todo tipo de artimañas y fantasmagorías para asustar al monarca y liberar al príncipe Carlos. Este personaje novelesco arrastra a los históricos a su mundo aventurero, evitando que el novelista consiga crear un universo histórico. El paje se divierte fastidiando al rey, pero no hay nada mágico en sus artimañas porque es poseedor de una caja con documentos comprometedores y unas llaves que le permiten deambular a sus anchas por el palacio.

Mientras, el príncipe Carlos reniega de Felipe II como rey y como padre. Así dice en el capítulo XXI: «No, no es mi padre porque se goza en atormentarme […] no, no es mi rey, porque yo no rindo vasallaje a quien no sólo esclaviza mi cuerpo sino mi razón y mis afecciones» (149). El discurso del capítulo XLVI manifiesta las supuestas buenas intenciones del rey: «Quiero castigarlo para evitar que lo castigue la Inquisición, quiero poner preso a mi hijo pero que no vaya a un calabozo» (318). Pero esto es tan sólo un espejismo porque, finalmente, actuará en nombre del Estado, aludiendo a la supuesta demencia de Carlos. A pesar de los esfuerzos del paje, el príncipe morirá, no sin antes hacer confesión delante de un Felipe II que no es capaz de ver cómo expía su hijo. Así se describe en el capítulo LXVIII: «Más que el príncipe deseo yo bendecirlo, pero no me siento con fuerzas para verlo. El mundo no me oye ahora, os hablo solo a vos y puedo mostrarme tal como soy, sin que puedan echarme en cara mi debilidad» (465).

Dado que en este tipo de novelas el final no está cerrado, no todo está perdido, y el lector esperará ávido a que en otra entrega Felipe II sea castigado, tal y como advierte el personaje al rey en el capítulo LXXI: « ¡Felipe II, acuérdate del diablo de palacio, del que tanto te ha perseguido, del que tantas veces se ha burlado de ti, pero que pudo haber sido tu vasallo más leal! Me voy del Alcázar pero en Flandes vengaré a tu hijo, a tu esposa» (486).

En este tipo de novelas los personajes históricos se convierten en un estereotipo, llegando a degradarse en lo que podríamos llamar héroes y villanos. Los personajes novelescos buscarán quedar reintegrados en una sociedad que, en principio, les había negado la felicidad. Así, el personaje novelesco principal, el paje, asciende socialmente, siendo el encargado de vengarse de un rey que simboliza el paradigma de la perversidad.

La historia de Gabriel de Espinosa es una de las más fascinantes relacionadas con las suplantaciones del rey Sebastián de Portugal[3]. El pastelero de Madrigal formaba parte de una trama compleja en donde se ve involucrada la sobrina del rey Felipe II, Ana de Austria. Su proceso judicial será secreto de Estado hasta la mitad del siglo XIX. Un personaje con una personalidad misteriosa y arrolladora. Se puede decir que fue el único impostor que despertó dudas respecto a su auténtica identidad, hecho que deslumbró a los románticos.

Cuando el monarca asume todos los poderes de su condición regia, Portugal se halla en una crisis, latente en la amenaza cada vez mayor del Imperio español[4], lo cual suponía la pérdida de su identidad. Aquí es donde se sitúa la relación entre el *sebastianismo*[5], el nacionalismo portugués y la sucesión de impostores (Villacorta, 2005).

Patricio de la Escosura retrató a Gabriel de Espinosa en la novela *Ni rey ni Roque* (1835), impresa en Madrid, en la imprenta de don José María Repullés. La ambigüedad del título revela el ambiente misterioso que envolverá toda la novela. Sobre el trasfondo histórico, la historia de Gabriel de Espinosa, el autor tejerá la trama novelesca basada en los amores de Juan de Vargas con doña Inés, cuñada del pastelero. El encuentro entre el supuesto impostor y el héroe romántico, Juan, se da el día en el que Fray Miguel de los Santos está dando un sermón por la muerte del monarca. Cuando Gabriel da una moneda de plata a un cómico, empieza a despertar las sospechas sobre su identidad porque todos le creen humilde pastelero. Los elementos dramáticos son frecuentes en la novela. Algunos de ellos, como el relatado, influyen en el desarrollo de la trama y contribuyen al ambiente de confusión e intriga, tal y como ha manifestado la crítica sobre el tema (Gutiérrez Sebastián, 2012).

Juan de Vargas está retratado, como héroe protagonista, con tintes románticos, pues sufre por amor. Cree que Inés es esposa de Gabriel, de ahí nace su conflicto interior. Así lo manifiesta en el capítulo I del tomo II: «Yo también he querido luchar, y también he opuesto a mi pasión todo género de reflexiones» (15). Juan siente fascinación por Gabriel, sin embargo, el impostor es mucho más práctico, porque pretende utilizarlo para sus fines, como refleja su discurso en el capítulo IV del tomo II: «La adquisición de Vargas nos va a ser preciosa. Es entusiasta y valiente […] las pasiones, padre mío, son el resorte que hay que

3. Recordemos a este respecto, que diversos autores del Siglo de Oro le dedicaron sus obras, como Jerónimo de Cuéllar, *El pastelero de Madrigal* (1660).
4. Tras la muerte de Sebastián en Alcazarquivir, el infante-cardenal don Enrique asume el gobierno, pero tras su muerte, se desata una crisis política cuyo resultado será la proclamación de Felipe II como rey de Portugal.
5. Se trata de un movimiento místico-secular que forma parte del nacionalismo luso.

tocar: ser muy diestro en la fantasmagoría» (73). En el capítulo III del tomo III de la novela, Inés le da un manuscrito a Juan de Vargas donde le cuenta la historia de Gabriel, retratándolo de la siguiente manera: «Si la casualidad hacía que se mencionase al rey de España, se hubiera dicho que una gran chispa eléctrica le inflamaba. Siempre miré a aquel hombre con cierta especie de temor» (69). Inés conoció al supuesto rey cuando éste yacía enfermo en la choza de su tía, Francisca de Alba. Un hombre que se esforzaba por ocultar su identidad, incluso el mismo día de su boda. De esta manera, cuando el cura le pidió el nombre, respondió: «Es inútil que me nombréis. Ella sabe quién soy y vos también» (80).

El capítulo I del tomo IV nos presenta la puesta en marcha del plan para recuperar el reino luso. El rey Sebastián, rodeado de los conjurados, hace un discurso político en el que se manifiesta un ataque explícito hacia Felipe II[6], como aniquilador de las libertades: «Aún humean en Aragón las cenizas de la pasada revolución. Y la sangre de Lanuza, que ya corrió traidoramente en un cadalso […] aragoneses y castellanos están malcontentos con la Inquisición» (17). Esta novela tiene la peculiaridad de presentarnos al propio Felipe II encargándole a Rodrigo de Santillana que vigile a Fray Miguel de los Santos. Un rey que causa pavor al mismo juez, como refleja el capítulo II del tomo IV: «El monarca, conociendo el gran efecto que sus palabras habían producido, contemplaba el terror de Santillana con un maligno placer» (53).

La trama amorosa acaba felizmente; Sebastián de Portugal otorgará el título de Madrigal a Juan de Vargas que, además, se casará con Inés. No así la trama política, dado que el supuesto impostor será apresado y asesinado. Para el enjuiciamiento el autor ha seguido la *Historia verdadera de Gabriel de Espinosa* (1683), de Juan de Tarazona, aunque se ha permitido algunas licencias, como la de hacer que sea el personaje novelesco el que envíe las cartas anónimas en defensa del pastelero. Gabriel morirá, y respecto a Rodrigo de Santillana, se nos dice en el capítulo VII del tomo IV: «Se asegura que le dieron garrote secretamente en la cárcel de la Corte para sepultar con él tan atroz misterio» (119).

El autor juega a lo largo de toda la novela con el tema tan recurrente del ocultamiento, que resulta altamente dramático. El personaje histórico, Gabriel de Espinosa, adquiere rasgos de héroe romántico: siendo Sebastián de Portugal, el auténtico rey, morirá, atrapado por una identidad que el narrador no llega a esclarecer. Por otro lado, aunque no se configura como el héroe principal porque este protagonismo recaerá en el personaje novelesco, la supuesta impostura del personaje queda asociada a una buena dosis de teatralidad,

6. Nos hallamos ante la primera novela de la década de los 30 que trata la figura de Felipe II.

dado que el impostor requiere de una buena puesta en escena. De esta manera, resulta un individuo con un alto potencial melodramático. Esto le permite vivir el conflicto con el universo histórico circundante como cualquier personaje inventado, a pesar de su condición de personaje histórico de primer plano. El final feliz del principal héroe romántico, Juan de Vargas, dado que no es habitual que esto suceda en las novelas históricas románticas, viene justificado por el final desgraciado del personaje histórico principal.

La década de los 30 es la del pleno auge del liberalismo, esto justifica las constantes digresiones políticas que influyen en el tratamiento de los hechos históricos y ayudan a caracterizar al personaje histórico, respondiendo a su vez al sentido didáctico de la historia.

Los románticos sintieron auténtica debilidad por los Comuneros de Castilla, cuya historia, amparada en la tradición, se convirtió en el gran mito político, considerados por el romanticismo liberal como los precursores y defensores de la libertad y las identidades castellanas. La revuelta, además, entendida como el primer alzamiento popular de los tiempos modernos (Valdeón, Pérez y Maravall, 1971), sublimaba el concepto de comunidad a través de la creación de la Junta. El ideal político del movimiento, sumado al carisma de los líderes comuneros, atrajo a los románticos, sobre todo, la figura de Juan de Padilla, considerado por el pueblo como un guía espiritual (Moreno, 2004).

Vicente Barrantes dedica al insigne cabecilla comunero la novela *Juan de Padilla* (1855), impresa en Madrid, en la imprenta de don Ramón Campuzano. El autor hace una recreación histórica detallada, lo cual revela una novela en la que ya no habrá ruptura con el universo por parte del héroe, dado que se acentúa el contenido político ya patente desde la introducción: el autor se refiere a España y a Carlos V a través de un lenguaje simbólico, destacando la tiranía de un monarca que acabó con la libertad, y donde alude también a Isabel la *Católica*. De esta manera lo referencia en la introducción del libro I del tomo I: «La matrona de las cadenas era la libertad de Castilla, la matrona que la consolaba era la Reina Católica, Carlos V era el asqueroso fantasma que se ciñó la sangrienta corona sobre el rollo de Villalar» (12). La novela lleva por título a un personaje histórico de primera línea, lo cual hasta ahora supone una excepción[7]. El elemento novelesco lo desarrolla la trama amorosa: Juan Bravo está enamorado de la hija del diabólico Alcalde Ronquillo, y tiene un

7. Es frecuente que las novelas históricas románticas presenten en los títulos el nombre de personajes históricos, pero no de primera fila, abundando los nombres alusivos a leyendas o a personajes novelescos que se constituyen como los auténticos protagonistas. Es habitual, no obstante, en las novelas históricas de aventuras o en las novelas de folletín, que sí aludan en sus títulos a relevantes personajes históricos, debido a la instrumentalización

hijo secreto, fruto de su relación con Sara, hija extramatrimonial de Juan de Padilla. El autor recoge los elementos histórico-legendarios expuestos en las crónicas para retratar a los personajes. Ejemplo de ello es la descripción que se ofrece del alcalde Ronquillo en el capítulo VI del libro I del tomo I: « ¿Es cierto que no come pan bendito ni bebe agua? ¿Y que tiene pacto con Satanás?» (99).

El capítulo VII recrea la entrada de Juan de Padilla en Segovia, describiendo el entusiasmo de una ciudad hacia un hombre que era recibido como un auténtico Mesías: «Las doncellas sonreían a sus espejos de cristal antes de asomarse a la ventana, de todas las bocas salían mil veces por minuto el grito de ¡Padilla!» (215). Un ser excepcional que ejercía un poder magnético sobre el pueblo. Así lo describe el autor en el capítulo IX del libro II del tomo I: «Aquel hombre debía atraer a los otros hombres como atrae la tierra a los astros, encadenándolos a su voluntad con los lazos de la simpatía» (243). Se destaca en el personaje su espíritu místico y patriótico. Así lo revela su discurso en el capítulo X del libro II del tomo I: «Su pueblo, después de Dios, es lo que el hombre honrado debe amar; y cuando su pueblo se ve humillado, ¡quién voto a mi corona niega su brazo a la lanza!» (263).

Los discursos de los personajes históricos están cargados de elementos políticos, tal y como denuncian las palabras alusivas al movimiento agermanado, pronunciadas por Juan de Padilla en el capítulo X del libro II del tomo I, y que suponen una crítica abierta al movimiento: «No pecan para mí de sobradamente populares, pecan por sobradamente atrevidas. Ellas van contra la nobleza toda» (264). De María Pacheco se exalta su pasión religiosa y se alude a sus supuestas consabidas dotes de brujería. Así se refiere a ella Fray Antonio de Guevara en el capítulo X del libro VI del tomo II: «Tú ignoras que tu consorte mantiene impío comercio con una bruja negra» (268). El personaje se erige en portavoz de la revuelta, justificando si es necesario también los errores, puesto que la misión es lo más importante y se hace por el bien común. Así se describe en el capítulo III del libro II del tomo II: «Quisiera que la sangre de nuestros claros varones sólo contra los moros o contra los franceses se vertiese, mas rota ya la valla por los imperiales, prestos hemos de sacrificar en aras de la humanidad los sentimientos de la humanidad misma» (39).

La escena truculenta del final del capítulo V del libro VII del tomo L, rezuma un romanticismo exacerbado: Blas Antolínez enseña la cabeza de Juan de Padilla para que beba su sangre su nieto: «Sara desgarró con sus uñas aquella boca y el sediento niño bebió gozoso aquella sangre» (1855: 317).

---

que hacen de los mismos y a la relevancia del mensaje político, queriendo captar de esta manera la atención del lector.

El autor enjuicia el movimiento de los comuneros en diversas ocasiones, siendo evidente su deseo de manifestar su propia opinión al lector a lo largo de la novela. Así, en el capítulo VII del libro VI del tomo II, dice: «Desordenada había dicho Doña María que estaba la Junta, y de hecho, nada hubo más desordenado, ni más fatal a la buena causa de las comunidades» (240). A continuación, valora la figura de Juan de Padilla: « ¿Había nacido Padilla sin las dotes necesarias para imponer su voluntad a las gentes?, ¿había nacido sólo para víctima expiatoria?» (242).

Nos encontramos ante una novela histórica de aventuras, por tanto, el tratamiento del personaje histórico es diferente al de una novela histórica romántica. Debido al objetivo del autor, que es destacar el contenido político, manteniendo una comunicación constante con el lector, el personaje histórico se convierte en un instrumento de transmisión ideológica. En la novela el héroe romántico ha sido sustituido por un aventurero porque aunque aún se recrea el universo histórico, el personaje histórico no interactúa con él. Podemos decir que del romanticismo se conservan algunos rasgos con los que se describe la ambientación, tales como las escenas truculentas que se describen al final de la novela. Rasgos propios de las novelas de folletín y de entregas que ya algunos estudiosos en la materia han resaltado (Rubio Cremades, 1997).

3. Conclusiones

Las novelas analizadas pertenecen a dos periodos que corresponden con el esplendor de la novela histórica romántica y la convivencia de ésta con otras tendencias, como la novela folletinesca. Los románticos destacarán los aspectos histórico-legendarios del personaje histórico, sobre todo, en la novela histórica romántica, puesto que van adquiriendo mayor carga ideológica en la llamada novela de folletín.

Convertir a estos relevantes personajes en protagonistas de las novelas históricas románticas suponía atentar contra la propia condición natural del Romanticismo porque ya no podían materializar la ruptura con el mundo, puesto que sus vidas ya están diseñadas en la historia misma. Sin embargo, en un segundo plano, el personaje histórico podía vivir y desarrollar con total libertad y plenitud sus cualidades, como revelan las dos novelas de la década de los años 30 aquí estudiadas. El protagonismo quedaba reservado a personajes más comunes, novelescos, que permitían captar la esencia de la época, adquiriendo ellos los rasgos románticos, como apreciamos en *Ni rey ni roque*. Sin embargo, en *Auto de fe*, el príncipe Carlos podía vivir su tragedia con total plenitud porque aun siendo un personaje histórico no tenía el protagonismo principal. En estas novelas las digresiones políticas son frecuentes, pero sigue

prevaleciendo la trama novelesca, de temática amorosa, naturaleza de la novela romántica.

Cuando el historicismo está en el universo, pero no en los personajes históricos es posible salvaguardar la ruptura romántica debido a que la «concepción romántica de la historia concibe que los grandes personajes de la misma deben de ser siempre al mismo tiempo los héroes protagonistas» (Lukács, 1966: 90). En las novelas históricas románticas estos personajes pierden en parte su historicidad porque no recae en ellos el protagonismo, esto hace precisamente que puedan desarrollarse como cualquier personaje inventado. No ocurre así en la novela histórica de aventuras estudiada aquí y que nos permitió comprobar cómo el personaje histórico se convertía en un aventurero, adquiriendo más carga ideológica, resaltándose su historicidad.

En la novela de folletín el personaje histórico está al servicio del novelesco, de favorecer u obstaculizar su reintegración en la sociedad, puesto que «en la novela histórico-folletinesca la lucha de las facciones por el poder oculta la lucha de clases» (Tierno Galván, 1977:43). Convertido el personaje histórico en un estereotipo, no tiene otra funcionalidad más que la de transmitir la interpretación de los hechos históricos que ofrece el novelista mediante un laberíntico entramado de aventuras históricas que pretenden divertir al lector, ansioso por la próxima entrega de la novela, pero también instruirlo.

El personaje histórico puede optar a mayor protagonismo en el teatro porque el «individuo histórico tiene carácter dramático […] mientras que en la novela, dada que la intrincada complejidad del proceso histórico-social en su totalidad es la protagonista, el individuo histórico sólo puede presentarse como figura secundaria», tal y como apuntara Georg Lukács en la anterior obra citada (1966: 180). Nosotros pudimos comprobarlo con Gabriel de Espinosa, que a pesar de ser un personaje histórico, alcanzó cierto protagonismo en *Ni rey ni roque* debido a su potencial melodramático.

Bibliografía citada

BARRANTES, Vicente, *Juan de Padilla*, Madrid, Imprenta de don Ramón Campuzano, 1855.

CATALÁN ROMERO, Noemí, *El tratamiento del personaje histórico en la literatura del Romanticismo: reyes, impostores y revolucionarios,* Tesis doctoral, *Universidad de Alicante, 2016;* <http://hdl.handle.net/10045153745>.

CIRUJANO MARÍN, Paloma, Teresa Elorriaga, Juan Pérez Garzón, *Historiografía y nacionalismo español (1834-1858)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1985.

ESCOSURA, Patricio, *Ni Rey ni Roque*, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1835.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: Poética de la novela histórica,* Navarra, Eunsa, 1998.

FERRERAS, Juan Ignacio, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica,* Madrid, Taurus, 1976.

— *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*, Madrid, Taurus, 1987.

FLITTER, Derek, *Teoría y crítica del Romanticismo español,* Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *La herencia del pasado, las memorias históricas de España,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Ni rey ni roque, de Patricio de la Escosura», *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica),* 18, Valladolid, 2012, pp.107-124.

KAGAN, Richard, *El rey recatado, Felipe II, la historia y los cronistas del rey,* Valladolid, Serie Síntesis, 2004.

LLORÉNS, Vicente, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1989.

LUKÁCS, Georg, *La novela histórica,* México, Editorial Era, 1966.

MORENO VAQUERIZO, Antonio, «Milenarismo y Comunidades de Castilla. A propósito del liderazgo mesiánico de los caudillos comuneros», en Jaime Contreras, Alfredo Alvar y José Ignacio Ruíz (coords.), *Política y cultura en la Época Moderna (cambios dinásticos, milenarismos, mesianismos y utopías),* Madrid, Universidad de Alcalá, 2004, pp. 553-563.

MUÑOZ SEMPERE, Daniel, *La inquisición española como tema literario: política, historia y ficción en la crisis del antiguo régimen,* Woodbridge, Támesis Books, 2008.

NAVAS RUIZ, Ricardo, *El Romanticismo español,* Madrid, Cátedra, 1990.

OCHOA, Eugenio de. *El auto de fe,* Madrid, Imprenta de don Ignacio Sancha, 1837.

ORTEGA FRÍAS, Ramón, *El diablo en palacio,* Madrid, Imprenta de don Antonio Gracia, 1857.

PARKER, Geoffry, *Felipe II. La biografía definitiva,* Barcelona, Planeta, 2010.

PEERS, Edgar Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1971.

ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

RUBIO CREMADES, Enrique, «Novela histórica y folletín», *Anales de la Literatura Española,* 1 (1982), pp.269-280.

— «La novela histórica del Romanticismo español», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX,* I, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp.610-642.

SEBOLD, Rusell Philip, *Trayectoria del Romanticismo Español,* Barcelona, Crítica, 1983.

— *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

TIERNO GALVÁN, Enrique, *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1977.

VALDEÓN, Julio, Joseph Pérez, José Antonio Maravall, «Los Comuneros», *Cuadernos de Historia 16*, 53, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp.1-31.

VILLACORTA, Antonio, «Portugal y su mito. Don Sebastián y el Pastelero de Madrigal», *La Aventura de la Historia,* 83, 2005, pp.72-79.

Fecha de recepción: 6-9-2019
Fecha de aceptación: 16-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.13

Puede citar este artículo como:
GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 215-228.

TRAS LAS HUELLAS DE UNA POÉTICA DEL CUENTO EN ANA MARÍA MATUTE

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Universidad de Cantabria

Resumen

En el artículo se realiza una revisión de los cuentos de Ana María Matute y se repasan en primer lugar los discursos en los que la autora explicó su concepción del género, para posteriormente analizar algunos de los relatos más significativos en la producción de la autora y exponer algunos de los caracteres más relevantes de la producción cuentística de la escritora barcelonesa.

Palabras clave: Matute, cuentos, poética, temas.

Abstract

In the article, a review of the stories of Ana María Matute is carried out and the speeches in which the author explained her conception of gender are reviewed first, to later analyze some of the most significant stories in the author's production and expose some of the most relevant characters in the short story production of the Barcelona writer.

Keywords: Matute, stories, tales, poetic, themes.

> Le debemos hoscas baladas legendarias, viñetas urbanas o rurales, esquirlas de sagas broncíneas, cuajarones de epopeyas de nuestro tiempo envueltas en papel de periódico ensangrentado. Le debemos, muy principalmente, este instante de revelación abismal que permite vislumbrar los intersticios del ser, lo que en lo hondo somos –«Yo sé quién soy», decía don Quijote–, lo que la palabra común antes ignora que nombra, la comarca que sólo el poeta, o quien la alteza del habla poética ha conquistado, descubre para maravilla de cada lector. Era humosa y coqueta sin gracia y redicha aquella Barcelona; pero aquellas

> palabras de Ana María Matute eran muy de verdad y, aventada la ciudad del tiempo de impostura, permanecen» (Gimferrer, 2010).

Con esta depurada prosa trazaba Pere Gimferrer las líneas de un extraordinario retrato literario de Ana María Matute (1926-2014) con motivo de la concesión en 2010 del premio Cervantes a la escritora barcelonesa. Y en ese perfil sabiamente delineado destacaba el poeta y crítico la intensidad lírica y la calidad de la prosa de Matute, así como los principales temas que en ella se abordan: la infancia crucificada, la adolescencia herida o la guerra, temas que la escritora plasma con una prosa depurada, asuntos literarios que surgen del imaginario fantástico de una persona extremadamente sensible, de una mujer cuya literatura brotaba, en muchos momentos, de lo que vivía, sentía y observaba. Así lo revelaba la propia autora en una entrevista:

> Mi vocación literaria nació durante los castigos en el cuarto oscuro de mi casa. A solas, y en total oscuridad, me inventaba cuentos y cuentos que me liberaban del miedo. Aprendí a valorar la luz de la oscuridad y a recordar una y otra vez, recomponiéndolos, los cuentos de mi admirado Andersen. (…) Escribir es magia. Yo tuve una infancia de papel. No vivía, sólo leía (Redondo Goicoechea, 1994: 16).

Palabra frente a silencio –recordemos el largo silencio en su creación literaria cuando había alcanzado la plenitud[1]– y palabra frente a miedo, pues sus circunstancias personales marcadas por una compleja relación con su madre, una extrema sensibilidad y las dificultades de la época que le tocó vivir condicionaron en gran medida su producción, pero, al fin, palabra liberadora a través del refugio secreto de Ana María Matute, el universo literario.

La escritora nace a la literatura en los primeros años de su niñez, y lo hace a través del cuento maravilloso, que no dejará de admirar y defender, generalmente a contracorriente, a lo largo de su peripecia vital. A los cinco años escribió e ilustró su primer relato (Mas, 1985:14) y muy pronto descubrió la tradición oral, que formó parte consustancial de su vida a partir de 1934, cuando residió durante un año en el pequeño pueblo riojano de Mansilla se la Sierra de donde procedía su madre y donde conoció el mundo campesino y la tradición del cuento (Redondo Goicoechea, 2000:8).

En una interesantísima entrevista con Antonio Ayuso en 2006 explicaba Ana María Matute la importancia de las dos mujeres que le transmitieron los cuentos, tanto en su vertiente oral como en la escrita, fundamentalmente a través de la lectura de los cuentos de Andersen:

1. En ocasiones se la ha designado como «La voz del silencio» y también la de los y las silenciadas de este mundo tan injusto (Goicoechea, 2000: 13).

> La cocinera Isabel era un prodigio, pues no sabía ni leer ni escribir, pero te contaba unos cuentos que los había recibido de padres a hijos, orales… Aquellos cuentos eran terribles… –pronunciando con voz que trata de asustar, aclara– ¡Unos miedos!, ¡unos miedos tremebundos!, –con la voz ya suavizada–, pero no es malo, no para mí; hombre, si hay niños que tienen terrores infantiles, aunque también los tendrán sin cuentos.
>
> Y ¡la tata!, la tata Anastasia me leía los cuentos de Andersen. Aquello para mí era no pisar el suelo, ¿sabes?, era una cosa… Yo veía los cuentos de Andersen, pero no los leía, porque todavía no sabía, tendría entonces tres años. Pensaba: De estas hormiguitas –señalando las líneas mecanografiadas donde llevo apuntadas las preguntas que, en verdad parecen hileras de hormigas a causa de estar en negrita– se levantan esas historias, esos personajes, esos mundos, ¡cuando yo sea mayor, quiero hacer esto! (en Ayuso: 2007).

Esta admiración y defensa del cuento, de la tradición oral y de la fantasía será una constante en su trayectoria literaria, como lo demuestran estas palabras pronunciadas en su *Discurso de ingreso en la Real Academia Española* en 1998:

> Todo esto, llamado despectivamente por algunos, por demasiados; «cuentos; de; viejas; cuentos; para; niños»–como si los viejos y los niños fueran una tribu desdeñable y escasamente «humana»– no fueron transmitidos de padres a hijos, generación tras generación, para entretenimiento frívolo y banal. Lo que ellos nos cuentan, nos recuerdan y advierten, se repite siglo tras siglo, año tras año, hora tras hora. (…) Los sentimientos, por ahora, se mantienen exactamente iguales a los de los «cuentos de hadas» (Matute, 1998: 21).

La valoración que la autora hace del cuento popular como instrumento esencial en la transmisión de valores sociales, así como la dignificación de la capacidad de la infancia como receptora de estas historias son constantes en las declaraciones de la narradora y entroncan con la idea romántica del *volksgeist* que también expone Matute en este mismo *Discurso*:

> Así de reales eran aquellos mundos en los que me sumergía, porque los llamados «cuentos de hadas» no son, por supuesto, lo que la mayoría de la gente cree que son. Nada tienen que ver con la imagen que, por lo general, se tiene de ellos: historias para niños, a menudo estupidizadas y trivializadas a través de podas y podas «políticamente correctas», porque tampoco los niños responden a la estereotipada imagen que se tiene de ellos. Los cuentos de hadas no son en rigor otra cosa que la expresión del pueblo: de un pueblo que aún no tenía voz, excepto para transmitir de padres a hijos todas las historias que conforman nuestra existencia. De padres a hijos, de boca en boca, llegaron hasta nosotros las viejísimas leyendas. Pero en esas leyendas, en aquellos «cuentos para niños»—que, por otra parte, fueron recogidos por escritores de la talla de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, por ejemplo— se mostraban sin hipócritas pudores las infinitas gamas de que se compone la naturaleza humana. Y allí están reflejadas, en pequeñas y sencillas historias, toda la grandeza y la miseria del ser humano (Matute, 1998:19-20).

Y como quiera que esta pasión por el cuento no se limita a su faceta como receptora del relato oral o como lectora, sino que la autora cultivó este género desde sus inicios como escritora (parece ser que escribió sus primeros cuentos con cinco años, textos afortunadamente conservados en la Universidad de Boston), me propongo en este trabajo centrarme en la reflexión sobre la producción cuentística de la escritora barcelonesa, menos estudiada que su obra novelesca. Este menor interés de la crítica por la producción de cuentos de Ana María Matute contrasta con la calidad de sus relatos breves y con el hecho de que el mundo literario que presenta la narradora en todos sus textos es el mismo, independientemente de que se exprese en forma de novela, cuento o novela corta, pues todas las variedades de subgéneros narrativos, especialmente las dos primeras, han sido profusamente cultivadas por la autora.

Matute publicó veintiséis libros de relatos breves que fueron recopilados en el volumen *La puerta de la luna*, editado en 2010. El título de la recopilación, el mismo que aparece al frente de uno de los relatos, alude a un espacio a caballo entre la realidad y la ensoñación infantil, que, como señala el propio cuento, corresponde a un espacio físico, una plataforma:

> de piedra, sobresaliente en la cresta de la montaña detrás de la casa, llamada «el Sestil», pero también a un paisaje simbólico, patrimonio de niños y adultos: aún tenemos la puerta de la luna. Se recupera, lo sé muy bien, en la hora de soledad que todos buscamos en el transcurso del día. En ese día de soledad que todos pedimos, necesitamos, en el transcurso de los meses, de los años. En la puerta de la luna los niños crecían despacio, dentro de sí. En nuestra hora de soledad, la puerta de la luna nos devuelve al niño que aún vaga dentro de nosotros, buscando inútilmente puertas y ventanas por donde escapar. (Matute, 2010:826).

Este volumen de relatos, pese a subtitularse *Cuentos completos*, ha dejado al margen algunas producciones de la escritora, por tratarse de textos de circunstancias, y en él se agrupan cronológicamente libros de relatos como *Los niños tontos* (1956)[2], *El tiempo* (1957), en el que aparece un cuento largo o novela corta del mismo título al que posteriormente me referiré, *Tres y un sueño* (1961), *Historias de la Artámila*, del mismo año, que se inicia con el magistral cuento titulado «El incendio», *El arrepentido y otras narraciones* (1967) o *Algunos muchachos* (1968), que incluye textos muy conocidos de la escritora como «Cuaderno para cuentas». Relatos por tanto escritos o publicados

2. Este libro fue reeditado en el año 2000 por Media Vaca, en una edición en la que los cuentos de Matute se acompañan de excelentes ilustraciones de Javier Olivares en las que este artista traslada gráficamente el desgarro y dolor que impregnan estos relatos, valiéndose de unos dibujos llenos de fuerza expresiva.

fundamentalmente en los años 50 y 60 del siglo XX (aunque también aparecen textos de los 90), años de gran producción creativa de la autora y en los que el cuento era para ella, entre otras cosas, el medio para salir de una precaria situación económica. El hecho de que podamos disponer de esta recopilación, nos permite sacar algunas conclusiones sobre la unidad que mantienen los relatos breves de Matute, pues como indica María Paz Ortuño, autora del prólogo a esta edición de Destino: «Todos los cuentos, desde los escritos en la más temprana juventud hasta los más recientes, mantienen de una forma u otra su estilo literario, su imaginación, fantasía y capacidad de fabular, que la distinguen de otros escritores de su generación.» (Ortuño, 2010:10).

Asimismo, esta relectura de todos los relatos breves de Matute me permitirá en este trabajo detenerme en las reflexiones de la autora sobre el subgénero narrativo del cuento y profundizar en los temas que aborda en la mayoría de sus relatos breves. A estos dos aspectos dedicaré las páginas siguientes.

Ana María Matute y la antiquísima voz del bosque de los cuentos

Para valorar, en su justa medida la importancia del cuento para Ana María Matute, hemos de tener presente el decisivo papel de las vivencias infantiles para ella. La escritora se autodefinía como una niña retraída, difícil, aislada de su mundo. En la citada entrevista con Antonio Ayuso resume el entrevistador la autocaracterización de la escritora, que se define como una «mujer inocente como una niña, por su pureza, pero de ninguna manera ingenua, o sea, tonta» (Ayuso, 2007).

Y en esa búsqueda de sí misma desde la infancia, en la infancia y volviendo la mirada hacia la infancia, la autora encuentra el cuento, que ha considerado siempre como uno de los géneros literarios de mayor interés. Sus palabras sobre este subgénero narrativo, recogidas también de la misma entrevista, no dejan lugar a dudas:

> Para mí el cuento es un elemento literario importantísimo. Tan importante en prosa, como la poesía. Porque a mí, lo que más me gusta, lo que más me atrae, lo que más me fascina de la literatura, es la poesía. Pero yo nunca he sido capaz de escribir ni un poema. En prosa lo que más se aproxima a la poesía es el cuento.
>
> El cuento que tiene que tener las palabras justas, ni una más ni una menos, ni una coma más, ni un punto menos, si me apuras, lo justo. Digo que debe tener, no que yo lo haya conseguido, que eso es otra cosa.
>
> Es curioso porque en los países anglosajones el cuento está valoradísimo. Ahí hay grandes escritores, que solamente han escrito cuentos, que han ganado Premios Nobel. En nuestros países latinos no es así. El cuento parece que es una cosa de viejas, de niños (Ayuso, 2007).

En estas declaraciones es evidente que la intensidad lírica que la escritora concibe como principal característica del relato breve es lo que guía su actuación como narradora y un elemento que consigue, junto con los finales sorprendentes, atrapar a los lectores de sus textos.

Siempre que tuvo oportunidad, Ana María Matute hizo hincapié en la dignificación literaria del relato breve, y una de las últimas ocasiones en las que lo hizo fue en su *Discurso de recepción* del Premio Cervantes:

> Desde aquel primer cuento inventado a los cinco años hasta el último libro, que recoge casi todos, compruebo con satisfacción que por fin el cuento ha ingresado entre los géneros respetados de nuestra literatura. Aun cuando contemos entre sus cultivadores desde el inmenso Cervantes, que honra con su nombre este premio, hasta los más recientes de nuestros escritores, jóvenes y no tan jóvenes, hasta hace poco aún se lo ha considerado literatura menor. Pero por fin se empieza a reconocer el cuento.» (Matute, 2011:5)

Y es que para Ana María Matute el cuento es una experiencia emocional e imaginativa que no debe faltar en nuestro mundo, como explica en un conocido texto titulado «Los cuentos vagabundos», editado a principios de los años 50, recogido en 1957 en *El tiempo* y transcrito también en la revista *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* en 1999:

> Pocas cosas existen tan cargadas de magia como las palabras de un cuento. Ese cuento breve, lleno de sugerencias, dueño de un extraño poder que arrebata y pone alas hacia mundos donde no existen ni el suelo ni el cielo. Los cuentos representan uno de los aspectos más inolvidables e intensos de la primera infancia. Todos los niños del mundo han escuchado cuentos. Ese cuento que no debe escribirse y lleva de voz en voz paisajes y figuras, movidos más por la imaginación del oyente que por la palabra del narrador. (Matute,1999:30)

Después de estas evocadoras reflexiones, en este texto vuelve Ana María de nuevo a la rememoración de la infancia y recoge el cuento «La niña de nieve», un relato oral que le contaba su abuela castellana en el que un matrimonio sin hijos decide hacer una niña con nieve que cobrará posteriormente vida. La escritora se da cuenta, ya de adulta, de que ese relato también es una vieja leyenda ucraniana y se apoya en su experiencia personal como receptora de historias para aludir al carácter universal del cuento y a su importancia para la psicología del niño y del hombre:

> He llegado a creer que solamente existen media docena de cuentos. Pero los cuentos son viajeros impenitentes. Las alas de los cuentos van más allá y más rápido de lo que lógicamente pueda creerse. Son los pueblos, las aldeas, los que reciben a los cuentos. Por la noche, suavemente, y en invierno. Son como el viento que se filtra, gimiendo, por las rendijas de las puertas. Que se cuela, hasta los huesos, con un estremecimiento sutil y hondo. Hay, incluso, ciertos

> cuentos que casi obligan a abrigarse más, a arrebujarse junto al fuego, con las manos escondidas y los ojos cerrados (Matute, 1999:31)

Cuando Ana María Matute se refiere al relato breve, está aludiendo al cuento popular, al cuento para niños y al relato de ficción. No resulta una tarea fácil establecer unas fronteras precisas entre cuentos y novelas en la escritora, si dejamos al margen la extensión, ni entre cuentos para adultos y para niños, que en ocasiones distinguimos por los paratextos, pues el mundo literario que en ellos se plasma es el mismo. Sin embargo, uno de los elementos diferenciadores entre ambos tipos de relatos es la distinta imagen de la infancia que aparece en cada uno de ellos. María del Mar Menéndez ha estudiado este aspecto en un interesante artículo en el que plantea esta reflexión:

> en la literatura infantil de Ana María Matute el niño triunfa, es una fuerza transformadora del universo que le rodea, frente al niño de sus relatos para adultos (mucho más abundante numéricamente hablando). Este último es un ser desvalido, fracasado, tarado o marginal, víctima de ese mismo universo que aparece ahora con tintes sombríos y donde el niño forma un mundo intrincado en el que nuestra autora se sumerge de un modo poético y conmovedor (Menéndez Lorente, 1994: 272).

Lo que resulta evidente si analizamos las obras de Ana María Matute escritas para niños, entre las que destacan *El saltamontes verde*, *Sólo un pie descalzo*, *Paulina*, *Caballito loco*, *El país de la pizarra*, *El aprendiz*, *El polizón del Ulises*, *El verdadero final de la Bella Durmiente* o *Carnavalito*, es la calidad de la prosa de la autora, pues para ella el receptor infantil no es menos importante que el adulto y así lo revela en la entrevista a Antonio Ayuso:

> Te voy a decir una cosa, los cuentos para niños son importantísimos, cosa que yo también he hecho. Yo he escrito cuentos para niños porque me parece que es importante. Yo he sufrido de niña la carencia de cuentos para niños españoles, solo había dos autores, que eran Elena Fortún y Antonio Robles, quitados éstos, no había nadie, que mereciera la pena, claro. En cambio, me he tenido que nutrir de escritores anglosajones, cuando era niña, o escandinavos o alemanes, pero no españoles. Pensé: «Tienes que escribir para niños desde tu país, desde España», y por eso lo hice. Pero fíjate, todavía, en mi época, al principio, ahora ya no, algunos escritores importantes, que no quiero nombrar, me decían: «¿Porqué haces eso, si es literatura menor?» No hay literatura menor, hay Literatura, y nada más, buena y mala, y nada más (Ayuso, 2007).

De la infancia crucificada a la Guerra. Temas de las narraciones de Ana María Matute

Ana María Matute parte en sus relatos de la convicción y el sentimiento de que el niño es una criatura dotada de una especial sensibilidad que, a menudo,

debe enfrentarse con la dureza del mundo. De esa idea nace la mayor parte del quehacer cuentístico de Matute y el entramado temático que lo vertebra. En la escritora niño y adulto coexisten/compiten en un mismo individuo como «siameses que, fatalmente unidos, tiraran cada uno de su lado hasta que se descoyuntasen y aniquilasen.» (Mas, 1985: 31).

Y dentro de ese gran universo de la infancia, eje vertebrador de toda la narrativa de Matute y especialmente de sus narraciones breves, encontramos algunos temas reiteradamente abordados en los cuentos. Estos asuntos son la educación y los maestros, la guerra y la posguerra, asociadas a la crueldad y el cainismo, la naturaleza, siempre relacionada con el mundo de los niños, y la incomunicación, teñida en ocasiones de soledad o aislamiento, que arrastra muchas veces a los personajes hacia la violencia contra los demás o contra sí mismos.

El niño es el protagonista de muchas de sus narraciones, especialmente de algunos de los mejores libros de cuentos de la escritora, por ejemplo *Los niños tontos* (1956), un conjunto de magníficos y sombríos relatos protagonizados por niños, que, como siempre aclara la autora, no tiene a los más pequeños como destinatarios y en los que se exhibe lo mejor de su prosa. Otro gran grupo de textos de la escritora presenta precisamente el final de la infancia, que se produce por un tránsito a la vida adulta casi siempre traumático, como sucede en «El tiempo» (1957), donde se cuenta una historia de amor entre Pedro, un muchacho pobre que lleva una existencia sin sentido y Paulina, que escapan juntos hacia una vida nueva siguiendo el camino de las vías del tren. En las últimas páginas, en las que el relato se dota de una tensión creciente, se leen estas palabras:

> –¡Corre!–Dijo Pedro. Pero al tirar de ella notó cómo se resistía. Algo sujetaba con fuerza el pie de la muchacha. Paulina forcejeaba inútilmente. Tenía los ojos muy abiertos.
>
> –No puedo–dijo al fin. Su voz llegaba ya de algún lugar desconocido, lejano. Se ha metido el tacón en la hendidura de la vía y no puedo sacarlo. ¡No puedo! Vete tú...Corre, déjame. ¡Corre, corre tú!...
>
> No hablaron más. El grito estaba allí mismo, dentro de sus vidas. Inmóviles, se miraban fijamente. En el centro de los ojos dorados parecía crecer el grito, dilatarse. Pedro apretó más las manos sobre la cintura de Paulina. En las palmas notaba latir violentamente aquella vida joven, suya. La estrechó más y más, sin dejar de entregarse desesperadamente a aquellos ojos fijos, diáfanos. (...)Hundido en los ojos abiertos y dorados, que le miraban con un asombro infinito, como un sueño polvoriento tras el cristal de la ventana, apretó aquella cintura contra sí. «No podemos esperar». «Tenemos que salvarnos al tiempo», escuchó confusamente.

> El grito llegó. Los atravesó. Los dejó atrás. Desaforado y frío, agujereando la niebla, el grito desapareció de nuevo tras las últimas rocas (Matute, 2010:101).

Con este grito del final del relato se trunca la vida de sus protagonistas, y el lector asiste al espectáculo de la muerte, como los personajes asisten al fin de un mundo inocente que viene a romper siempre la maldad de los adultos, en la que a menudo entran los niños o los adolescentes de un modo traumático, con un dolor causado por la propia muerte, la envidia o la miseria. Precisamente la originalidad de esta escritora está en haber hecho de estas criaturas motivo preferente de su literatura.

Detrás de su visión y su pintura artística de los primeros años de la vida está, como siempre, su propia experiencia biográfica, la de una niña hipersensible, con una figura materna que no la comprende, educada por las monjas, esas Damas Negras que se burlaban de su tartamudez y la empujaban a la soledad, y amparada por el amor de su padre y de su tata Anastasia y por la complicidad de los hermanos. Sobre estas bases biográficas y la observación de un mundo radicalmente injusto en el que ella pretende dar voz a los más desfavorecidos, construye Ana María su identidad y su mundo literario.

Y en ese mundo infantil de Matute aparece reiteradamente una referencia, la escuela y una figura, el maestro. Por ejemplo, en el cuento «Los niños buenos» se pinta con la mirada fascinada de una niña de ciudad una escuela rural a la que asiste la protagonista del relato cuando es castigada a pasar una temporada con su abuelo en el pueblo:

> La escuela era una casa cuadrada, con paredes bastante bien encaladas, lo que la hacía resaltar blancamente del resto de la aldea. (...) Algunos «pájaros del frío», amoratados y tristes se apiñaban en el antepecho de las ventanas en busca de una miga de pan.(...) Sobre la puerta, el maestro había clavado un letrero que decía patéticamente: «Se agradecerán las clases particulares. Todos los días, de 6 a 8. No importan domingos». Aunque lo de los domingos aparecía medio tachado, sin duda por orden del párroco (Matute, 2010:141).

En este mismo cuento, el retrato de León Israel, el maestro titular de la villa, acuciado por los problemas económicos, desterrado en una escuela húmeda y llena de niños salvajes, siempre llevando a su hijo en brazos, arrepentido de haberse dejado la vida estudiando y que se lamenta continuamente de su mala fortuna, recuerda mucho, incluso en las pinceladas humorísticas que le dedica la narradora, a Don Pío, el maestro de escuela jubilado que intentaba adoctrinar a las niñas de Albrit en la novela *El abuelo* de Galdós. En ambos casos, la piedad del narrador hacia el personaje despierta en el lector una suerte de ternura y en este y otros textos de Matute hay un tono crítico de denuncia de la

situación de la escuela española de la posguerra y del hambre y las penalidades de los maestros, aunque se censuren sus métodos pedagógicos y su falta de comprensión hacia los muchachos. Así, en el cuento «El maestro» del libro *El arrepentido y otros relatos*, el narrador retrata el proceso de enloquecimiento del maestro, al que todos gritaban ¡loco, chota!, que llegó al pueblo joven y muy bueno y se transformó por acción de «el maldito, el cochino tiempo» (Matute, 2010:495) en un ser detestable: «Se levantaba tarde, y no se tomaba molestia por nada ni nadie. No se tomaba ningún trabajo, tampoco, con la escuela ni los chicos. Zurrarles, eso sí. Había un placer en ello, sustituto acaso, de otros inalcanzables placeres.» (Matute, 2010:495).

En el espléndido cuento «El incendio», que inicia el libro *Historias de la Artámila*, el protagonista, un enfermo crónico, un marginado sobre el que la narradora proyecta, como es habitual su benevolente mirada, es apodado «el maestrín», al ser hijo de un maestro que, como el del cuento anterior, vive pobre y alcoholizado, viudo y con un hijo enfermo del que tiene que ocuparse.

Esta metamorfosis del maestro tiene lugar en el contexto de la posguerra, que junto con la propia contienda es otro de los temas siempre recurrentes en los relatos breves de Ana María Matute. Por supuesto, en el transfondo está la peripecia vital de la escritora, que pasó los años de la guerra civil en Barcelona, intentando distraer a su familia de los problemas cotidianos en aquellos difíciles años a través de la literatura. Para Matute, la posguerra supuso el encuentro directo con la cerrazón y el desierto cultural, la imposibilidad de ir la universidad y la profundización en un autodidactismo que no ha dejado de cultivar hasta su muerte. Fueron años muy difíciles porque coinciden las dificultades materiales y culturales de la contienda y la posguerra con la desolación existencial que le supone a la escritora el tránsito de la infancia a la adolescencia. En los recuerdos que de aquellos momentos tiene Ana María Matute se mezclan el horror y una cierta fascinación, la de una observadora de un hecho extraordinario. En sus cuentos la guerra está presente, como hecho histórico concreto, como sucede en «La ronda», un relato que recoge una historia de brutal violencia que tiene como trasfondo la noche anterior a la incorporación a filas de los mozos de un pueblo, noche de fiesta tabernaria, de llantos de las madres y de desgarradora violencia, un cuento cuyo inicio es antológico:

> La entrada al mundo de Miguel Bruno costó trescientas pesetas de honorarios al médico rural, cincuenta más por gastos especiales, tres comidas extraordinarias y la vida de la madre. Además, como era tiempo de las lluvias el viejo galeno hubo de hacer al efecto un viaje de tres kilómetros, llegó con barro hasta las rodillas y su reuma se agravó considerablemente (Matute, 2010:102).

Palabras que nos sumergen en una atmósfera emparentada con el realismo mágico, en un espacio irreal pero lleno de detalles concretos, un Macondo-Artámila en el que los más bajos instintos humanos se desatan.

Y la guerra trae consigo la traición y el cainismo, el enfrentamiento entre hermanos o la lucha entre el bien y el mal, entre la fuerza y la inteligencia, elementos presentes en los cuentos y novelas de Matute. Así, de nuevo en *La ronda* la causa del asesinato es la envidia que la fuerza de Miguel suscita en Víctor Silbano, el hijo del maestro, y en *Noticia del joven K.* la propia necedad del personaje le hace matar a su propio hermano sin ningún motivo.

Precisamente esta referencia, muy continua al mundo de la guerra y la posguerra se relaciona con otros aspectos siempre presentes en la obra de Ana María Matute: la injusticia social, las desigualdades y la crueldad. En las novelas, pero sobre todo en los cuentos para niños y para adultos, describe Ana María un mundo hostil, lleno de egoísmo hacia los sin voz, los marginados y desheredados. A veces son simplemente seres asombrados o desplazados y en otros casos marginados por algún defecto psíquico o físico, o son únicamente pobres y desgraciados. El cuento *El hijo de la lavandera* puede ser un buen ejemplo del protagonismo de este tipo de marginados sociales:

> Al hijo de la lavandera le tiraban piedras los niños del administrador porque iba siempre cargado con un balde lleno de ropa, detrás de la gorda que era su madre, camino de los lavaderos. Los niños del administrador silbaban cuando pasaba, y se reían mucho viendo sus piernas, que parecían dos estaquitas secas, de esas que se parten con el calor, dando un chasquido. Al niño de la lavandera daban ganas de abrirle la cabeza pelada, como un melón-cepillo, a pedradas; la cabeza alargada y gris, con costurones, la cabeza idiota, que daba tanta rabia. Al niño de la lavandera un día le bañó su madre en el barreño, y le puso jabón en la cabeza rapada, cabeza-sandía, cabeza-pedrusco, cabeza-cabezón-cabezota, que había que partírsela de una vez. Y la gorda le dio un beso en la monda lironda cabezorra, y allí donde el beso, a pedrada limpia le sacaron sangre los hijos del administrador, esperándole escondidos, detrás de las zarzamoras florecidas (Matute, 2010:32).

Otros ejemplos de la crueldad gratuita y la desazón y tristeza de los débiles los encontramos en «La niña fea», a la que sus compañeras no daban la mano, ni dejaban participar en sus juegos, o «El negrito de ojos azules», rechazado porque no lloraba y la compasión de la voz narradora hacia ellos es uno de los aciertos literarios de la escritora.

Como una proyección del mundo infantil en el entorno se recrea de modo muy especial en la obra de Matute la naturaleza. Es un mundo natural en el que las piedras cobran trascendencia, hay una mirada ingenua sobre el paisaje y fundamentalmente sobre los animales, de los que se hacen cómplices los niños, que detestan la crueldad del mundo adulto hacia ellos, como sucede

por ejemplo en el relato «El corderito pascual», en el que el hijo del ropavejero se encariña con un cordero, blanco y dulce, que aparece en la mesa el día de Pascua, listo para ser devorado por:

> los dientes de papá, los grandes y blancos dientes de papá-ropavejero, papá-compra-venta-no-vale-nada-prestamista-siete-pesetas-está-roto. Y el niño gordo saltó de la silla, corrió a la cocina con el corazón en la boca y vio, sobre una mesa, despellejada, la cabeza de su amigo. Mirándole, por última vez, con aquella mirada que no vio nunca nadie» (Matute, 2010:44).

La crítica social a la usura y las dificultades económicas de la posguerra se unen aquí con la ternura que desprende la tristeza del niño gordo que tenía por amigo al cordero. Este tema reaparece en otros relatos, como «Fausto», en el que una niña que mendiga por las calles con su abuelo, un organillero, se encariña con un gato enfermo, al que mata al final del texto por la incapacidad del animal de adaptarse a un mundo hostil, lo mismo que les sucede a ella y a su abuelo.

En muchos otros cuentos se repite esta asociación entre la muerte y la naturaleza y en particular el mundo animal; así, en el relato «Cementerios de mariposas», la niña-narradora despierta de su ingenuidad infantil y confiesa: «se acabaron los cementerios de luciérnagas, mariposas y amapolas desmembradas.»(Matute, 2010:824) y la conciencia de la muerte surge también en «El cementerio de los caballos» que «un día nos aterró de tal modo, que nunca más, hasta que la infancia quedó lejos, volvimos a él.» (Matute, 2010:808). El barro, los árboles, las piedras, los vidrios, los pequeños tesoros infantiles o las cosas sin nombre: flores, animales, fuentes o grutas, se abren paso entre las páginas de los relatos de Matute, adquiriendo una simbología y una vida especial, propia de la mirada inocente de esta narradora con voz de sempiterna niña.

Finalmente quiero referirme al tratamiento de la incomunicación en los cuentos de la autora. La soledad de muchos de sus personajes se debe a que no son capaces de expresar sus sentimientos, a que se sienten muy lejos del otro, como sucede en el relato «Muy contento», del libro *Algunos muchachos* (1968), considerado por Matute como «uno de los libros en que más estoy yo, mi yo profundo» (Redondo, 1994: 19). En él un narrador-protagonista, un joven, tres días antes de casarse, vive una experiencia aparentemente insignificante, pero que marca un giro inesperado en su vida. Contempla una foto al minuto y la vista de su imagen le hace tomar conciencia, por un lado, de su atraque definitivo en la vida adulta a través del matrimonio, y de lo anodino y extraño de su futura vida de casado con una mujer con la que no puede comunicarse y de la que se considera mentalmente alejado, como el protagonista de *Tres sombreros de copa* de Mihura: «Elisa seguía diciendo cosas, y me di cuenta de que hacía muchos años que yo no escuchaba esas cosas.» (Matute, 2010:588).

El texto concluye con la destrucción de la quesería, la gran empresa familiar, provocada por el protagonista .El personaje encuentra la paz y la alegría en la soledad, el silencio y la incomunicación de la celda de la cárcel, único lugar en el que puede escapar a una vida que han planeado por él.

Tampoco es casual que muchos de los protagonistas de las obras de Matute sean niños mudos, como en el cuento «El niño que encontró un violín en el granero», cuyas páginas destilan lirismo:

> Entre los hijos del granjero había uno de largos cabellos dorados, curvándose como virutas de madera. Nadie le oyó hablar nunca, pero tenía la voz hermosa, que no decía ninguna palabra, y sin embargo, se doblaba como un junco, se tensaba como la cuerda de un arco, caía como una piedra, a veces; y otras parecía el ulular del viento por el borde de la montaña. A este niño le llamaban Zum-Zum (Matute, 2010:35).

En conclusión, la calidad está muy presente en las páginas de los relatos de la escritora, en los que hay un abanico de aciertos literarios: el lirismo que emparenta su prosa con las páginas de *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio, la ironía y la pintura realista de los silenciados, los humildes y los perdedores, típica de muchos escritores de su generación, como Ignacio Aldecoa, Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, o Francisco Fernández Santos, pues no en vano ella vive inmersa en el contexto del realismo social, que trata de defender los derechos de aquellos que no tienen palabras para hacerlo (Casas, 2007, 100-103). La autora consigue recrear de un modo extraordinario un microcosmos fantástico donde refugiarnos de ese mundo hostil, patente en hirientes pinceladas expresionistas en sus cuentos, lo que mezclado con imágenes despersonalizadoras, personificaciones de minúsculos objetos y una presencia frecuente del sensorialismo, la sinestesia y el símbolo atraen con irresistible fuerza a los lectores. Es destacable asimismo, la fuerza impactante de los inicios de los relatos o el desgarro y carácter sorpresivo de los finales, así como la riqueza de los personajes, sobre todo, de los infantiles.

Un cúmulo excepcional de aciertos literarios[3] que hacen de Ana María Matute una gran escritora, que dio voz al silencio y a los silenciados con unas

3. Entre los críticos y escritores que han reivindicado la calidad de la prosa de Matute están Alicia Redondo, Paz Ortuño, Juana Salabert, Pere Gimferrer, Antonio Vilanova, Marisa Sotelo o Ana Rodríguez Fischer, pero hemos de hacer notar las voces críticas que descalifican su obra narrativa, como las de Sobejano, Eugenio de Nora, Alborg o Sanz Villanueva que señalaba: "Ana María Matute no ha sabido tampoco desprenderse de paisajes y localizaciones brumosas, exóticas y alejadas –fantásticas, en una palabra–, de la creación de un simbología a veces rígida y poco operativa y de la invención de personajes poco convincentes o convencionales." (recogido de Rodríguez Fisher, 2011, http://anarodriguezfischer.blogspot.com).

palabras que le brotaban del corazón y con las que construyó un baluarte que consiguió defenderla de la oscuridad del mundo y protegerla, sin duda, del olvido.

Bibliografía citada

AYUSO PÉREZ, Antonio (2007). «Yo entré en la literatura a través de los cuentos. Entrevista a Ana María Matute» en *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense*, número 35. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html.

CASAS JANICE, Ana (2007).*El cuento español en la posguerra*: presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969), Madrid, Mare Nostrum.

GIMFERRER, Pere (2010). «Posible imagen de Ana María Matute», *ABC* tercera 25-11-2010.

MAS, José (1983). «Prólogo» a *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute, Madrid, Cátedra.

MATUTE, Ana María (1998). «En el bosque» *Discurso de Ingreso de Ana María Matute en la RAE,* Madrid, Real Academia Española. Disponible en: http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf.

MATUTE, Ana María (2010). *Discurso de la ceremonia de entrega del Premio Cervantes*. Disponible en: http://www.mcu.es/premiado/busquedaPremioParticularAction.do?action=busquedaInicial&cache=init&language=es&layout=premioMiguelCervantesPremios&params.id_tipo_premio=90.

MATUTE, Ana María (2010). *La puerta de la luna. Cuentos completos*. Prólogo de María Paz Ortuño, Barcelona, Destino, Clásicos.

MELÉNDEZ LORENTE, María del Mar (1994). «Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute» *Compás de Letras*, Editorial Complutense, 4, pp. 254-274.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1994). «Entrevista a Ana María Matute», *Compás de letras. Monografías de literatura española,* número 4, pp.15-26.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2000). *Ana María Matute*. Biblioteca de mujeres. Madrid. Ediciones del Orto.

RODRÍGUEZ FISHER, Ana (2011). «La Matute». 7-5-2011.Blog consultado en la siguiente dirección de internet: http://anarodriguezfischer.blogspot.com.

Fecha de recepción: 18-9-2018
Fecha de aceptación: 29-10-2018

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.14

Puede citar este artículo como:
Moreno Alcaraz, Rosa, «La huella de Larra en la Argentina romántica», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 229-246.

LA HUELLA DE LARRA EN LA ARGENTINA ROMÁNTICA

Rosa Moreno Alcaraz
Universidad de Alicante

Resumen

El siglo XIX supone un momento determinante en la configuración del país argentino: las luchas políticas y culturales dadas anhelarán, en última instancia, la construcción de una nación libre íntegramente. En esta línea, emergen unos combatientes singulares que emplearán un arma inusual en semejante lucha: la Generación del 37 argentina, compuesta por jóvenes bonaerenses que buscan la configuración de una nación autónoma y que empuñará su pluma para publicar textos cuyo objetivo será la educación popular en aras de la independencia. No obstante, pese a la originalidad de tales obras, este estudio se propone analizar la huella que el español Mariano José de Larra habría legado a este grupo y, por tanto, a la literatura romántica argentina decimonónica.

Palabras clave: Periodismo, Generación del 37, Literatura, Larra, Argentina, Romanticismo.

Abstract

The nineteenth century is a defining moment in the configuration of the Argentine country: the successive political and cultural struggles given in the territory will ultimately crave the construction of a free country in its entirety. In this line, some unique fighters emerge who will use an unusual weapon in such a struggle: the Generation of 37, composed of Buenos Aires young people who yearn for the configuration of an autonomous and educated nation, will wield their pen to give rise to textual creations that seek popular education for the sake of independence. However, despite the originality of such literary works, this study aims to analyze the footprint that the Spanish journalist Mariano José de Larra would have bequeathed to the youth of Buenos Aires and, therefore, to the nineteenth-century Argentine romantic literature.

Keywords: Journalism, Generation of 37, literature, Larra, Argentina, Romanticism.

El momento histórico en que se insertan los personajes que protagonizarán el estudio desarrollado en las páginas que siguen constituye una época convulsa, de grandes cambios, de inestabilidad política y social y luchas internas decisivas en cuanto a la configuración de los países a los que se referirá este trabajo. Es decir, el siglo XIX, tiempo en que la Generación del 37, por un lado, en Argentina, y Mariano José de Larra, por otro, en España, supone una época que condicionará fuertemente la cultura nacional y, por tanto, la escritura, en tanto que se producen acontecimientos que difícilmente podrían ser desatendidos por autores comprometidos con el entorno, tal como sucede en el caso de los literatos citados.

En esta dirección, Argentina, que durante un largo periodo de tiempo había sido sometida al poder del régimen colonial español, despierta de su adormecimiento a consecuencia de las invasiones británicas que se producen a inicios del siglo XIX, y es en este momento cuando, al lograr la victoria contra el asaltante foráneo sin el apoyo de España, advierte su capacidad para defender y gobernar el territorio *per se*.

Numerosos acontecimientos posteriores conducirán esta nación hacia la autonomía política proclamada en 1816[1]. No obstante, la construcción de un país posterior a la independencia argentina se reveló compleja: un territorio que desconoce la libertad, que ignora la forma de proceder de manera autónoma, en tanto que había permanecido durante un largo periodo temporal sometido a la voluntad de otra potencia, difícilmente lograría abordar semejante estado con éxito. Argentina ignoraba el *modus operandi* de un país independiente, emancipado, de manera que sus ciudadanos inician nuevas luchas internas relacionadas con la forma de poder adecuada para esta flamante nación. De hecho, se produce un enfrentamiento entre unitarios y federales que, al fin, desemboca en una situación anárquica e inestable. Semejante coyuntura, por tanto, conduce al país a anhelar el orden colonial perdido con la declaración de la autonomía patria en 1816 (Gelman, 2000: 23).

Juan Manuel de Rosas, en semejantes circunstancias, irrumpe en la escena porteña decimonónica erigiéndose ante el pueblo como el hombre apto para abordar los cambios precisos con el objeto de concluir con el citado periodo anárquico y, por tanto, para reestablecer la paz en el territorio rioplatense. En esta dirección, el flamante gobernador instaura un régimen absolutista con el fin de, según afirmaba en un primer momento, devolver la paz y el orden al país porteño.

1. Para un estudio exhaustivo de semejante momento histórico, remitimos a la obra íntegra de Acevedo, *La independencia de Argentina,* citada en el apartado bibliográfico de este mismo trabajo.

Es en este contexto en el que se desarrollan las personalidades bonaerenses en torno a las que versa este estudio. Alrededor de 1810, con el clamor de las primeras revueltas que conducirían a Argentina hacia la liberación política, nacen los integrantes de la futura Generación rioplatense de 1837 señalada en líneas previas: hombres como Miguel Cané, Esteban Echeverría, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez o Juan Bautista Alberdi, entre otros, integrarán las filas de esta particular tropa que batallará, luego, contra el atraso y la sumisión nacional. Frente a la situación nacional dada después de la declaración de la autonomía argentina, determinan congregarse en el Salón literario de Marcos Sastre[2] para conformar, apoyándose en la razón, una alternativa a las luchas internas motivadas a consecuencia de la mentada indecisión en cuanto a la forma de gobierno óptima a abordar en la recién nacida nación rioplatense[3] y, más tarde, para superar el régimen tiránico impuesto por Juan Manuel de Rosas[4] gracias a la educación del pueblo porteño decimonónico. Se trata, por tanto, de la conclusión de la labor emprendida por los revolucionarios de 1810, que iniciaron el movimiento que, al fin, conduciría a la emancipación argentina.

En esta línea, Juan Bautista Alberdi había señalado en su *Fragmento preliminar al estudio del Derecho,* publicado en 1837, la necesidad de una «conquista inteligente» (Alberdi, 1886: 113) en el país; la precisa revolución ideológica que, al fin, condujese a la libertad cultural y, por ende, íntegra, de la recién emancipada nación argentina:

> Nuestros padres nos dieron una independencia material: a nosotros nos toca la conquista de una forma de civilización propia, la conquista del genio americano. Dos cadenas nos ataban a la Europa: una material que tronó; la otra inteligente que vive aún. Nuestros padres rompieron la una por la espada: nosotros romperemos la otra por el pensamiento. […] Pasó la época homérica, la época heroica de nuestra revolución. El pensamiento es llamado a obrar hoy por el orden necesario de las cosas […] Una sien de la patria lleva ya los

2. Weinberg señala que la prensa argentina decimonónica no da noticia de tal inauguración, por lo que se ha convenido el 23 de junio de 1837 como fecha de comienzo, a consecuencia de los testimonios que analiza el mismo investigador (1977: 45).
3. Nos referimos, tal como se ha mencionado anteriormente en este estudio, a las luchas dadas entre aquellos a quienes se les denominó unitarios, partidarios, en líneas generales, de otorgar el poder de Argentina a un gobierno central sito en Buenos Aires, y los federales que, por el contrario, apoyaban que cada una de las provincias integrantes del Río de la Plata ostentase su propio gobierno. Así, «enfrentadas desde los comienzos mismos de la revolución de Mayo, una y otra corriente se había esterilizado en un confuso forcejeo, hasta que arrojaron al flamante país en las puertas de la anarquía» (AA. VV., 1959: 13).
4. En torno al régimen de Juan Manuel de Rosas, remitimos a las obras de Gabriel di Meglio, señalada en la bibliografía de este estudio, por un lado, y a textos tales como el publicado por Fanlo en la *Revista Contratiempos*, por otro lado.

> laureles de la guerra; la otra sien pide ahora los laureles del genio (Alberdi, 1886: 113).

Así pues, tal como asevera Esteban Echeverría, las ciudades porteñas mudan su carácter: superan el servilismo político gracias a la tarea revolucionaria de 1810, para llegar, al fin, a la soberanía nacional. La democracia, según el mismo autor, impregnó el ámbito porteño, se convirtió en el móvil y organizador social (Echeverría, 1915: 1-14), por lo que la labor de los jóvenes sucesores de aquellos revolucionarios de principios de siglo supondría la conclusión de la misma mediante la razón[5]. Considerando semejante propósito, el mismo Esteban Echeverría, que había marchado a Francia con el fin de abordar sus estudios, regresa hacia 1830 a Argentina, portando consigo las doctrinas en boga en la Europa del siglo XIX, de suerte que el movimiento romántico llega al suelo hispanoamericano.

No obstante, frente a la «evasión romántica» que, según Roggiano (1975: 74) observaron en algunas obras del Romanticismo europeo decimonónico, el individualismo y la localización espacio-temporal en lugares lejanos y momentos remotos, en el Río de la Plata la Generación romántica del 37 se enfrentará a la coyuntura en que se halla inserta a través de las producciones literarias a las que dará lugar: «el presente no es inalienable, sino un error histórico, un mal que se reconoce como temporáneo y que hay que corregir. No lo evaden, sino que lo asumen como necesidad vital» (Roggiano, 1974:74).

Es, por tanto, evidente el influjo que ejercen en la citada Generación autores como Lerminier, Jouffroy, Leroux o Rousseau, entre otros pensadores europeos adoptados como guías en la tarea de regeneración que pretenden mediante la producción literaria a la que dan lugar estos periodistas. No obstante, destaca, sobre todo, en la citada nómina de fuentes de consulta, la huella que lega Mariano José de Larra, el célebre periodista español decimonónico, a esta asociación. *Fígaro,* en la España del siglo XIX, se desenvuelve en un contexto que despunta en cuanto a la restricción de libertades individuales impuesta

5. «Antes de Mayo el pueblo era vasallo, después de Mayo fue soberano [...] El principio de la Democracia [...] entró desde entonces a ser el nuevo móvil y regulador social. Pero ese principio o nueva fuerza motriz, para obrar de un modo eficaz y regular, debió haberse de antemano incorporado en la educación, en nuestras costumbres, en la inteligencia de todos, y esto no sucedió porque era imposible, porque un pueblo no se transforma de un soplo, no cambia de hábitos, de modo de ver y de sentir, sino después de una larga y laboriosa educación. Cierto es que el principio de la Democracia, inaugurado en Mayo, apareció desde luego consignado en algunas de las instituciones revolucionarias, pero esas instituciones no fueron comprendidas ni se arraigaron, y por consiguiente poca o ninguna influencia tuvieron para regenerar moralmente la sociedad, y prepararla al régimen democrático» (Echeverría, 1873: 209).

por el poder de Fernando VII, así como en relación con la incultura dada en el pueblo que, consecuentemente, favorece semejante forma de gobierno. De este modo, el autor apunta con sus publicaciones contra semejante decadencia y la combate mediante la redacción de textos divulgados a través de la prensa periódica de su tiempo. Se trata, en definitiva, de un proceso de educación de masas con el que, estima, conduciría al país hacia la plenitud, hacia el engrandecimiento social, político y cultural y, en última instancia, hacia la verdadera libertad española[6]. Tal como señala en uno de sus artículos:

> [...] esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza, joven, en fin, como la España que constituimos. [...] He aquí la divisa de la época, [...] en nuestros juicios críticos preguntaremos a un libro: «¿Nos enseñas algo? ¿Nos eres la expresión del progreso humano? ¿Nos eres útil? Pues eres bueno» [...] Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia[7] (Larra, 2007: I, 211-212).

La Generación del 37, por su lado, había mostrado abiertamente el rechazo que profesaba con respecto a la cultura española de forma reiterada. Estimaba que Argentina había sido liberada desde el punto de vista político, material, por tanto, según se ha advertido previamente, pero no en lo que respecta a su ser, de modo que la esclavitud en el mismo país se prolongaría a consecuencia de la perpetuación de las costumbres heredadas de la época colonial. De este modo, la Generación del 37 se posiciona abiertamente contra la cultura española y la

6. «El pueblo, para vivir en democracia, antes debe aprender a ser democrático; por eso es absolutamente necesario que se eduque a la niñez y a la juventud en los principios que sustentan esta forma de vida [...] Una educación para la democracia, debe ser lo más alejada posible de una educación libresca y autoritaria. Debe ser una educación capaz de sustituir un sistema de ideas y hábitos; para ser efectiva debe atender no solo a las ideas, sino también a la vida práctica, a las costumbres de la sociedad» (Piossek de Zucchi, 1986: 214).

7. «Diametralmente opuesto a la filosofía del "arte por el arte", Larra entendía que la literatura servía como un importante barómetro del progreso social. Como expresión de una sociedad en particular, debía ser dinámica, capaz de cambio, y tenía que permanecer estrechamente concordante con el ritmo, que fluctuaba, de esa sociedad. En orden a conseguir que el artista creador reflejase con exactitud el carácter específico de su tiempo, resultaba imperativo, según *Fígaro*, que se le permitiese trabajar sin el estorbo de unas normas globalmente restrictivas y preceptos literarios de esta índole. En realidad, las mismas libertades concedidas al individuo en otras áreas, debían serle igualmente permitidas al escritor» (Servodidio, 1976: 126).

prolongación de la misma en un país recién nacido como el propio: España es símbolo de esclavitud; España es el país que había sometido al Río de la Plata a su voluntad por la fuerza, de manera que era precisa la ruptura de las cadenas culturales que unían ambos territorios para, luego, obtener la emancipación íntegra del enclave hispanoamericano[8].

Esteban Echeverría señala que esta labor se adoptaba como «legítima herencia las tradiciones progresivas de la revolución de Mayo con la mira de perfeccionarlas o complementarlas» (1915: 40), mientras que Juan Bautista Alberdi, en su ya mencionado *Fragmento preliminar al estudio del Derecho* apuntaría:

> Nuestros padres nos dieron una independencia material: a nosotros nos toca la conquista de una forma de civilización propia, la conquista del genio americano. Dos cadenas nos ataban a la Europa: una material que tronó; otra inteligente que vive aún. Nuestros padres rompieron la una por la espada: nosotros romperemos la otra por el pensamiento. Esta nueva conquista deberá consumar nuestra emancipación. […] Pasó la época homérica, la época heroica de nuestra revolución. El pensamiento es llamado a obrar hoy por el orden necesario de las cosas […] Tendremos héroes, pero saldrán del seno de la filosofía. Una sien de la patria lleva ya los laureles de la guerra; la otra sien pide ahora los laureles del genio. La inteligencia americana quiere también su Bolívar, su San Martín (Alberdi, 1886: 113).

La misión, por tanto, de estos jóvenes consiste en la liberación cultural de Argentina, la conformación de un pensamiento y una cultura propiamente rioplatense y, paralelamente, alejada de la tradición colonial peninsular para, al fin, obtener la emancipación íntegra[9]. De esta suerte, los miembros del Salón literario de Marcos Sastre crean el primer periódico a partir del que buscan

8. En el discurso que los miembros de la Generación del 37 pronuncian para la apertura del Salón literario de Marcos Sastre, manifiestan: «[…] en mayo de 1810 comenzamos nuestro desarrollo; pero es cierto también que lo comenzamos mal. Lo comenzamos sin deliberación; lo hemos seguido sin conciencia: nosotros no nos hemos movido; hemos sido movidos por la impulsión *fatal* de otras cosas más grandes que las nuestras. […] es tiempo pues de interrogar a la filosofía la senda que la Nación Argentina tiene designada para caminar al fin común de la humanidad. Es pues del pensamiento, y no de la acción material, que debemos esperar lo que nos falta. La fuerza material rompió las cadenas que nos tenían estacionarios, y nos dio movimiento: que la filosofía nos designe ahora la ruta en que deba operarse este movimiento» (Alberdi, 1886: 265). La tarea, pues, que se encomienda a esta agrupación de jóvenes consistirá en la conclusión de la labor iniciada por los revolucionarios de 1810: unos habían usado la fuerza para obtener la liberación política con respecto a España; ahora los jóvenes consagrarían su inteligencia a la independencia del ser nacional para dar, en última instancia, con un país íntegramente autónomo.
9. El mismo Juan Bautista Alberdi había publicado *Contestación al Voto de América,* en 1835. En esta obra de tan solo veinte páginas, a modo de respuesta al *Voto de América*, de Rivera Indarte, ya se expresa abiertamente en relación con la necesaria liberación de Argentina

esa modificación de la esencia de la masa y, en última instancia, la liberación del país argentino: *La Moda*[10]. Esta publicación surge como una herramienta a partir de la que se anhela educar a la sociedad, instruir al pueblo en aras al progreso y, en última instancia, la citada tarea de conclusión de la emancipación iniciada a principios de siglo.

Así pues, disfrazadas de una aparente inocencia, en tanto que, a priori, el periódico abordaría temas triviales como tendencias textiles en boga en el siglo XIX, o bien novedades relacionadas con la música o la literatura[11], se hallarían mensajes dotados de contenido ilustrativo dirigido hacia esa meta educativa señalada previamente. Un país instruido, en definitiva, estimaban estos jóvenes, supondría una nación indoblegable en relación con cualquier forma de esclavitud[12], y en esa dirección son concebidos los textos que compondrían la publicación señalada.

De este modo, considerando los objetivos que se proponen estos jóvenes, a pesar del confeso *antiespañolismo* profesado por dicha generación bonaerense, en tanto que la Península supondría para la misma un símbolo de sometimiento, de retroceso a una época desfasada, a un periodo de sometimiento y servidumbre, en *La Moda* se observa, tal como hemos adelantado en páginas previas, una incuestionable influencia que emerge de este territorio: Mariano José de Larra, a quien la Generación del 37 adopta como una fuente básica a la que recurrir en busca de ideas para las composiciones en que depositan sus esperanzas de consumar la liberación de la patria de manera íntegra[13]. La obra

con respecto a la Península, por un lado, y con la decadente situación dada en este último enclave, por otro (Alberdi, 1886: 77-81).

10. *La Moda. Gacetín Semanal de música, de poesia, de literatura, de costumbres* (1837-1838).

11. Las palabras que preceden esta publicación señalan: «Este papel contendrá: 1. Noticias continuas del estado y movimientos de la moda [...] en trajes de hombres y señoras, en géneros, en colores, en peinados, en muebles, en calzados, en puntos de concurrencia pública, en asuntos de conversación general. [...] / 2. Nociones claras y breves, sin metafísica, al alcance de todos, sobre literatura moderna [...] / 3. Nociones simples y sanas de una urbanidad democrática y noble en el baile, en la mesa, en las visitas, en los espectáculos [...]» (Alberdi, 2011: 27).

12. «Un pueblo ignorante no es libre porque no puede: un pueblo ilustrado no es libre porque no quiere. La inteligencia es la fuente de la libertad: la inteligencia emancipa los pueblos y los hombres […] Los pueblos ciegos no son pueblos, porque no es pueblo todo montón de hombres, como no es ciudadano de una nación todo individuo de su seno […] La soberanía, pues, pertenece a la inteligencia. El pueblo es soberano cuando es inteligente […] la forma de gobierno es una cosa normal, un resultado fatal de la respectiva situación moral e intelectual de un pueblo […] no está en que un pueblo diga –quiero ser república– sino que es menester que sea capaz de serlo» (Alberdi, 1886: 113).

13. Juan Bautista Alberdi había aludido a Larra en el ya citado *Fragmento preliminar al estudio del Derecho* como sigue: «que Larra abdique de la sátira, y quedará un escritor mediocre. Sin duda es la España la que ha producido estos dos genios; pero los ha

periodística elaborada por *Fígaro* en España, se revelaría como el programa óptimo a aplicar en un país como el argentino, que busca su identidad y se encuentra en un proceso de conformación. De esta suerte, la Generación porteña del 37 se acoge a las ideas impresas por *Fígaro* en cuanto a la literatura y su función, y las adapta al contexto argentino para dar lugar, luego, a textos enteramente originales que anhelan el progreso nacional.

Fígaro, pues, considerando el contexto en que se inserta, combate a favor de la renovación de las humanidades en su país para, según hemos apuntado previamente, de esta manera configurar una literatura acorde con el momento en que se ubica, por una parte, y con la sociedad a la que se dirige, por otro lado. La literatura, por tanto, en esta dirección, versaría en torno al aquí y al ahora que lo abraza: el país se halla en un momento complejo, de cambios que requieren la atención de los humanistas y hombres ilustrados, así como su labor con el fin de guiar al mismo hacia la prosperidad. De esta suerte, el literato constituiría una especie de soldado garante de esa evolución, un faro que conduciría a la sociedad mediante la luz de la educación hacia esa prosperidad anhelada. Las letras, en definitiva, suponen el manifiesto de la realidad, «un importante barómetro del progreso social. Como expresión de una sociedad en particular, debía ser dinámica, capaz de cambio, y tenía que permanecer estrechamente concordante con el ritmo, que fluctuaba, de esa sociedad» (Servodidio, 1976: 126). Así pues, la literatura, según el mismo Mariano José de Larra señala en las líneas que siguen, motivaría el cambio social con el fin de lograr la prosperidad española:

> Emitir nuestras ideas tales cuales se nos ocurran […] para divertir al público […] porque en cuanto a aquello de instruirle, […] ni tenemos la presunción de creer saber más que él ni estamos muy seguros de que él lea con este objeto cuando lee. […] A nadie se ofenderá, a lo menos a sabiendas […] si algunas caricaturas por casualidad se pareciesen a alguien, en lugar de corregir nosotros el retrato, aconsejamos al original que se corrija: en su mano estará, pues, que deje de parecérsele […] nuestra sátira no será nunca personal (Larra, 2007: I, 241).

En consonancia con las ideas señaladas en torno a la producción de Mariano José de Larra, la Generación del 37 busca regenerar el país que la abraza: Argentina, según hemos señalado anteriormente, se encontraba en un momento

producido por sus defectos, no por sus luces. Si la España no hubiese sido ridícula, no hubiese habido Cervantes. Si la España no fuera hoy ignorante, no existiera Larra […] Larra debe a la España su Fígaro, como yo la debo estas páginas» (Alberdi, 1886: 252). Más tarde, varía su parecer y adopta a *Fígaro* como una referencia indiscutible en la elaboración de sus escritos.

de cambio, de modificaciones que la conducirían a la construcción de un país nuevo, alejado del pasado colonial que lo había sometido a un poder extranjero. En tales circunstancias, la literatura supondría el faro que guiaría al pueblo en ese proceso de ascensión hacia un estado superior, hacia la libertad. *La Moda*[14], pues, constituye la materialización del proyecto de instrucción social que se estima preciso en cuanto a la evolución de Buenos Aires, tal como se expone en el párrafo siguiente en torno a la obra que Juan Bautista Alberdi configuró para el mismo semanario:

> Quería *Figarillo* un arte útil al hombre, ni detenido ni demorado en sutiles vericuetos sin destino visible. Pedía que el fondo del hecho artístico estuviera en estrecha y armónica intimidad con el fin de la sociedad [...]. Estas ideas [...] se enriquecen con estas otras: el escritor estará totalmente asociado a su tiempo, asociando su corazón y su inteligencia a los grandes y trascendentales acontecimientos [...] poesía solitaria y egoísta que expresara sentimientos individuales desconectados de lo social no es la suya ni la quiere para su patria, la califica de pueril y frívola en su fondo y la suntuosidad de sus galas[15] (Alberdi, 1964: 11).

La Generación del 37, así pues, adopta el programa de regeneración del ser popular de Mariano José de Larra y lo adapta a su país: se busca la educación del pueblo argentino a través de la literatura con el fin de la mentada liberación nacional. En esta dirección, los artículos del periódico porteño *La Moda* abordan la censura, aunque disfrazada de ironía y aparente burla, de la literatura, las costumbres, la sociedad e incluso la política del momento para que, en última instancia, se obtenga esa meta libertadora señalada en las líneas inmediatamente anteriores. Como *Fígaro*, este grupo de jóvenes bonaerenses anhela la regeneración de la esencia popular, pues, tal como Juan Bautista Alberdi había señalado en uno de los artículos que publica en *La Moda*, «la libertad reside en las costumbres de los pueblos, y no en los códigos escritos»[16] (1886: 355).

14. Piossek señala que Alberdi y Corvalán habrían emprendido, poco antes, la escritura de otra publicación, *El Semanario de Buenos Ayres* [*sic*]. No obstante, únicamente habría aparecido el prospecto de este periódico (1986: 161).
15. En esta línea, el profesor Rubio señala en cuanto a la obra de Larra: «Larra siente un tremendo dolor por España, dolor consecuente que le lleva a analizar los males que aquejan a su patria […] Su crítica nace de un profundo amor a su patria […] Tal vez esto contrastara con la voz de aquellas personas que utilizaban este sentimiento como sinónimo de alabanza por todo lo que fuera español, se tratara o no de oscurantismo, de costumbres soeces, de conceptos inequívocos» (Larra, 2001: 38-39).
16. En la misma creación continúa como sigue en cuanto a la necesaria modificación del ser del pueblo en aras al progreso: «Una carta constitucional que declarase hoy esclava a la Inglaterra sería tan nula como otra que declarase libre a la España; porque la libertad de Inglaterra vive en sus costumbres, como la esclavitud española vive en las costumbres

Una literatura de compromiso, por tanto, de su aquí y su ahora; una labor literaria que abandona el sentimiento del que escribe para, al fin, abordar cuestiones de interés general, tal como había sucedido con *Fígaro*, según hemos visto previamente, y sus textos periodísticos en España. Asistimos, en conclusión, al nacimiento en Argentina de un arte socialista que, asentando sus bases en pensadores y literatos como los citados hasta el momento, pretende la conformación de un país nuevo, alejado del pasado colonial que lo había oprimido hasta el momento de su liberación material en 1816 (v. Batticuore, 2006: 164).

No obstante, de entre los integrantes de la Generación porteña del 37 despunta sobre todo, en cuanto a la admiración por la obra de Mariano José de Larra, Juan Bautista Alberdi, que incluso adopta el seudónimo *Figarillo*, un evidente diminutivo del *Fígaro* usado por Larra en España, con el fin de rubricar sus textos. Según ya hemos adelantado, en la obra inmediatamente anterior a *La Moda*, Alberdi señala a Larra como un autor regular, intrascendente si no se considera la sátira a la que da lugar gracias al estado en que se encuentra la Península en el siglo XIX (cfr. Alberdi, 1886: 252). Sin embargo, en noviembre de 1837, meses más tarde de la trágica muerte del periodista español, cuando el periódico *La Moda* ve la luz, el tucumano se declara *hijo* de Larra, el continuador de su obra en Hispanoamérica, tal como él mismo declara en el artículo «Mi nombre y mi plan»:

> Me llamo *Figarillo*, y no otra cosa, porque soy hijo de *Fígaro*, es decir, soy un resultado suyo, una imitación suya, de modo que si no hubiese habido *Fígaro*, tampoco habría *Figarillo*: yo soy el último artículo, por decirlo así, la obra póstuma de Larra […] Que haya tomado para distinguirme una modificación del nombre del genio que me ha dado el ser, lejos de ser un acto de extrañeza, lo es más bien de gratitud (Alberdi, 1886: 289).

De este modo, los artículos de *Figarillo* para su publicación en el periódico *La Moda*, así como los que configurará más tarde, en el exilio, para otros periódicos en que colabora, asientan su base en el esquema del cuadro de costumbres elaborado por Larra en la nación española a lo largo de su existencia: el objeto de la creación literaria es la censura de los vicios que encuentra en la sociedad que lo envuelve para movilizar, finalmente, a la masa y generar el progreso hacia un estado superior, como hemos adelantado al referirnos a la labor abordada por la Generación de la que forma parte el doctor Alberdi. Asimismo, con la misma finalidad renovadora, apunta con sus dardos satíricos contra la literatura

españolas. Quien dice costumbres dice ideas, caracteres creencias, habitudes» (Alberdi, 1886: 355).

decimonónica, por una parte, que prolongase la estela de las letras españolas, y la sociedad y las costumbres argentinas, por otra, que impedían la evolución hacia la prosperidad nacional tras la independencia política firmada en 1816, en tanto que se hallarían sujetas todavía al dominio colonial español.

Los textos periodísticos, de esta manera, anhelan esa citada revolución de la esencia popular para que, en última instancia, la libertad surja del mismo ser popular[17]. De esta suerte, *Figarillo* critica mediante sus escritos las trabas, como hemos señalado, que observa en la sociedad y juzga contrarias al programa evolutivo que pretende en su país con el fin de que el pueblo, a quien dirige sus composiciones literarias, identifique semejantes vicios y los modifique en aras al progreso hacia un estado superior[18]. Ejemplo de ello supondría el texto «Peinados», en que Alberdi, a propósito de abordar las modas relacionadas con los peinados de su tiempo, señala:

> La moda participa entre nosotros de la indecisión que afecta todas nuestras cosas sociales. No tenemos modas dominantes, como no tenemos ideas, ni costumbres dominantes. Entre tanto, es menester caminar a la homogeneidad; y como para llegar a un punto común es indispensable también partir de un punto común, bueno es entenderse sobre este punto común de arranque. El faro, digámoslo así, sobre el cual deben clavar sus ojos, para escapar del caos de antítesis que nos envuelve, la legislación, la moralidad, la educación, la ciencia, el arte, lo mismo que la moda, es la democracia (Alberdi, 1886: 276).

Se busca, pues, el arraigo de costumbres que, practicadas por la mayoría popular, definan una nación porteña nueva y que favorezcan, al mismo tiempo, el progreso hacia la libertad del país. Mariano José de Larra, por su lado, ya

17. Oria apunta: «tuvieron del género literario que cultivaban un ideal convergente: el de modificar, no tan solo los usos […] sino el alma, el organismo de la sociedad a la cual pertenecieron» (1936: 32).

18. Esta actitud contemplativa, de aparente alejamiento con respecto al objeto de estudio, ya habría sido profesada por Mariano José de Larra, quien redactaba sus textos a partir de la observación social desde una distancia favorecida por la ilustración del mismo autor. Es evidente semejante proceso contemplativo, por ejemplo, en el texto «El café», como se observa en el párrafo expuesto a continuación: «Este deseo, pues, de saberlo todo me metió no hace dos días en cierto café de esta corte donde suelen acogerse a matar el tiempo y el fastidio dos o tres abogados que no podrían hablar sin sus anteojos puestos, un médico que no podría curar sin su bastón en la mano […] yo, pues, que no pertenecía a ninguno de esos partidos, me senté a la sombra de un sombrero hecho a manera de tejado que llevaba sobre sí con no poco trabajo para mantener el equilibrio, otro loco cuya manía es pasar en Madrid por extranjero; seguro ya de que nadie podría echar de ver mi figura, que por fortuna no es de las más abultadas, pedí un vaso de naranja, aunque veía a todos tomar *ponch* o café, y dijera lo que dijera el mozo, de cuya opinión se me da dos bledos, traté de dar a mi paladar lo que me pedía, subí mi capa hasta los ojos, bajé el ala de mi sombrero, y en esta conformidad me puse en estado de atrapar al vuelo cuanta necedad iba a salir de aquel bullicioso concurso» (Larra, 2007: I, 126).

había expresado esta idea de homogeneización cultural con fines progresistas en artículos publicados previamente, según se observa en el párrafo expuesto a continuación:

> ¿Tiene en el día nuestro pueblo y tienen sus costumbres un carácter fijo y determinado, o tiene cada familia sus costumbres, según la posición que ha ocupado en este medio siglo anterior? Mucho me temo que sea esta la verdad, y que nos hallemos en una de aquellas transiciones en que suele mudar un gran pueblo de ideas, de usos y de costumbres. Paréceme, por otra parte, que esta gran revolución de ideas y esta marcha progresiva se hace solo por secciones (Larra, 2007: I, 666)[19].

Semejante proyecto literario, por tanto, enfrenta a *Fígaro,* por una parte, y a *Figarillo*, por otra, con «rancias costumbres, preocupaciones antiguas hijas de una religión mal entendida y del espíritu represor que ahogó en España, durante siglos enteros, el vuelo de las ideas» (Larra, 2001: 257), así como con la sociedad que se opone a su proyecto renovador y que, por ende, defiende la postergación de tradiciones pasadas y, por último, con un humanismo desfasado, que desatiende al momento en que se inserta y se ubica en tiempos remotos o lugares lejanos, o bien aborda temas irrelevantes en función del momento histórico en que se insertarían.

Del mismo modo, la crítica contra la política dada en el siglo XIX argentino recuerda, indudablemente, a la censura emitida en esta misma línea contra la forma de poder española del mismo momento histórico. Mariano José de Larra se había proclamado contra el despotismo desde bien temprano, de tal modo que el autor analiza la situación política española y, partiendo de los resultados obtenidos mediante ese proceso de contemplación nacional, transmite a sus contemporáneos ideas relacionadas con la citada renovación social y, por ende, patria, a través de la educación, en tanto que lo estima el único medio apto

19. «Un tratado de meras costumbres, podría llegar a ser el tratado más constitucional del mundo, supuesto que en las costumbres de un pueblo es donde verdaderamente reside su constitución política. Es este código vivo lo que nosotros hemos descuidado hasta hoy, mientras nos hemos ocupado de escribir códigos abstractos. Hemos querido siempre empezar por el fin, por el resultado de aquello de que no queremos hacer un sistema nuevo de ideas y de costumbres democráticas. Pero, ¿qué son las costumbres de un pueblo? Nada más que las prácticas habituales de las ideas sociales de ese pueblo. Ocuparse pues de esas ideas y de esas costumbres, investigar las más adecuadas y emprender su propaganda, es hacer más por la constitución de ese pueblo, que pudieran hacer todos los congresos del mundo a ese respecto [...] un sistema nuevo de ideas y de costumbres democráticas. Ocuparse pues de esas ideas y de esas costumbres, investigar las más adecuadas y emprender su propaganda, es hacer más por la constitución de ese pueblo, que pudieran hacer todos los congresos del mundo a este respecto» (Alberdi, 2011: 146).

para lograr la libertad íntegra de España: un pueblo ilustrado supondría, según estimaba, el único remedio contra el absolutismo, contra la imposición del poder mediante la fuerza. En esta dirección, el estudio de la censura emitida por Larra en sus textos constituye «el contraste entre la prosa toda risas de *Fígaro* y su tiempo todo sangre» (Benítez, 1987: 51).

La Generación del 37, por su parte, se había declarado abiertamente contra la esclavitud nacional cultural, por un lado, y política, por otro. De esta manera, en el periódico *La Moda* se opone más al régimen tiránico impuesto por Juan Manuel de Rosas, que al propio dictador, y lo combate mediante los mensajes educativos que emite a través de los textos que imprime para el periódico bonaerense. Como su maestro, *Andrés Niporesas*, los miembros de este grupo estimaban que un pueblo educado supondría el remedio óptimo contra toda dominación, en tanto que la masa educada abordaría un sistema democrático que impediría cualquier forma de esclavitud en el país. En definitiva, confiaban en el poder de la educación contra el sometimiento cultural y político en que se encontraba inserto el país argentino y, por tanto, como el factor básico con el fin de arribar a un futuro nacional próspero. La autonomía, según señala Alberdi en las líneas siguientes, de un país residiría en su manera de vivir, y es en ese sentido se dirigen sus textos, a saber, hacia el asentamiento de las bases de la democracia en el ser nacional, tal como se ha argumentado en páginas previas:

> La libertad inglesa existe en sus costumbres. La esclavitud española existe en sus costumbres. Es tan difícil extinguir una como la otra. […] Quien dice costumbres dice ideas, costumbres, habitudes, usos. La democracia de Norte-América vive en las costumbres de los norteamericanos: no data de ayer [...]. La libertad no es el parto de un decreto, de una convención. Es una facultad, una costumbre, que se desenvuelve por la educación[20] (Alberdi, 1886: 393).

Frente a las luchas políticas abordadas proponen, pues, el autor español, por una parte, y los escritores argentinos, por otra, una «revolución interna, "pedagógica" [...] una revolución que transformara las entrañas de la vieja sociedad» (Zolesí, 1927: 171) española y argentina decimonónicas respectivamente. La libertad, así pues, reside en el pueblo, de forma que únicamente una nación instruida es competente en relación con el logro de la autonomía no solo política, sino de pensamiento y cultural. De esta manera, Domingo Faustino Sarmiento apunta: «sin la mejora de las costumbres, las constituciones

20. En esta dirección, Domingo Faustino Sarmiento, otro miembro de esta misma agrupación de jóvenes porteños, señala: «sin la mejora de las costumbres, las constituciones democráticas son una burla; sin amor por la libertad, las garantías son un nombre vano» (Sarmiento, 1909: 116).

democráticas son una burla; sin amor por la libertad, las garantías son un nombre vano» (Sarmiento, 1909: 116).

Por tanto, en síntesis, sugieren, frente a la situación política experimentada en ambos países, una revolución interna, educativa; una revuelta que transformara las entrañas de la sociedad en que se insertaban respectivamente Mariano José de Larra, por un lado, y la Generación del 37, por otro lado. La libertad, así pues, reside en el pueblo, de forma que la masa educada es competente en relación con el logro de la autonomía no solo política, sino de pensamiento y cultural.

Sin embargo, semejante proyecto emancipador no podía ser abordado, considerando la situación política absolutista en que se insertaban los protagonistas de este estudio, de forma abierta: el absolutismo imperante impedía la expresión con libertad de los literatos, de tal manera que se vuelve precisa la configuración formal del texto, la elaboración de la apariencia del artículo con el fin de que se burlase la censura, por un lado, y se obtuviese la simpatía del pueblo, a quien el contenido textual pretendía movilizar contra la situación descrita. Por tanto, tal como se señala en el párrafo que exponemos a continuación, Larra aboga por una literatura que se incline hacia el mensaje, que emplee los recursos formales con el fin de favorecer la transmisión de contenido, que convierta el mensaje en aprehensible para la masa, a quien se dirige en última instancia; en definitiva, que utilice un lenguaje sencillo y unas herramientas literarias útiles con el fin de transmitir un mensaje renovador de manera clara en aras al progreso del país. No se produce, por tanto, el abandono de la forma del texto, sino que se cultiva con el fin de convertir el texto en una producción atractiva a la par que sencilla y educativa para la masa:

> Sentimiento, intención, es lo que buscamos en el poeta [...] esta imitación de la griega sencillez, es la que distingue sus obras poéticas de las demás de su época: la oscura ampulosidad es una montaña que abruma nuestra poesía; nada más necesario que el que se resuelvan los jóvenes, en fin, a segregar del fruto precioso el lujurioso pámpano que le ahoga. No es la palabra lo sublime; séalo el pensamiento; parta derecho al corazón; apodérese de él, y la palabra lo será también (Larra, 2007: I, 573-574).

De esta suerte, los autores que nos ocupan advierten la relevancia de la forma del texto en su proyecto de regeneración popular y, consecuentemente, crean sus artículos a partir de un amplio repertorio de recursos literarios y lingüísticos: «el escritor costumbrista ha de tener la habilidad de mostrar los defectos de la sociedad, corregirlos y desterrarlos de una vez para siempre» (Larra, 2001: 80) mediante un texto que, por un lado, según hemos advertido, burle

la censura impuesta por el poder y, por otro lado, logre avivar al pueblo sin que se sienta herido por la crítica abordada[21].

Así, se configuran textos literarios que despuntan por el empleo de metáforas, exageraciones, juegos de palabras, adivinanzas o, entre otras herramientas, la configuración de personajes que encarnan los vicios que los autores estiman preciso erradicar de la sociedad con el objeto de prosperar: se crean «caracteres [...] tan generales, que nadie podría decir: –este no soy yo, sin ser un zonzo; ni dejar de serlo tampoco, diciendo: –aquí no hay nada mío» (Alberdi, 1886: 312). El lector, pues, y el contexto que envuelve el texto se convierten, por un lado, en el objeto de estudio de estos militantes, al mismo tiempo que en necesarios cómplices en relación con el proyecto regenerador que se proponen:

> ¿Quién ríe? Y ¿con quién se ríen las gacetas? La respuesta, en gran medida, va a depender del objeto de la risa: si se trata del oponente político o ideológico, solamente podrá reír el partidario, el lector afín a la propuesta editorial particular que se sustenta [...]. En cambio, cuando el que produce el humor es a la vez motivo de la risa misma, el público se amplía: cualquiera puede reír del ridículo aparecido en una situación trivial, cotidiana (Bocco, 2004: 180-181)[22].

Las páginas, así pues, que componen este artículo nos han ubicado en un momento histórico tan significativo como complejo en la historia de Argentina. A lo largo del siglo XIX, el Río de la Plata experimentará modificaciones de tipo social, económico, cultural y político, según se ha señalado anteriormente, de suma importancia en relación con la construcción de la nación: invasiones, combates por la liberación nacional frente a la tradicional dominación peninsular, luchas internas relacionadas con la conformación de una identidad propia, la dictadura de Juan Manuel de Rosas, etc. De esta manera, la Generación del 37, cuya existencia transcurre a lo largo de este inestable periodo histórico, y

21. Martino, en relación con la Generación del 37, señala: «[…] se pronuncian por la utilidad oral y social de la literatura [...] Se trata, en definitiva, de un pronunciamiento contra la concepción de la literatura como un artefacto meramente estético [...] La forma [...] es una de las exterioridades que caracterizan el plano de la expresión de una obra, junto con el estilo y el plan [...] Este aspecto formal, como vimos, no es dejado de lado por los escritores del gacetín al momento de juzgar las obras literarias» (2011: 114-119).

22. En esta dirección, *La Moda* apunta: «*La Moda* no es un plan de hostilidad contra las costumbres actuales de Buenos Aires, como han parecido creerlo algunos. Hija ella misma de las ideas porteñas, no admite por blanco de sus ataques, sino costumbres cuya vejez y tendencias las hace indignas de pertenecer más a Buenos Aires. Es el joven Buenos Aires que se levanta sobre Buenos Aires viejo. Redactores, redacción, ideas, miras, todo es de nuestra patria: ¿por qué pues ofendernos de sus tiros? Somos nosotros mismos los que nos criticamos; no es ningún extranjero: es nuestra sociedad que se critica a sí misma. Si pues sus faltas la humillan, su criterio la levanta. Son más porteñas nuestras críticas que los defectos exóticos y viejos que censuramos» (Alberdi, 1886: 324).

las obras a las que dan lugar, tal como hemos demostrado anteriormente, constituyen un indiscutible resultado de su tiempo: comprometidos con la nación porteña decimonónica, con la situación en que se halla el mismo rioplatense y con su conducción por la senda de la razón hacia el progreso, se entregan a un combate cuya meta no será otra que lograr un país íntegramente libre, autónomo, tanto política como culturalmente.

Fígaro, por su lado, tal como ocurría con sus discípulos del 37 argentino, se hallaría inserto en un contexto peninsular de incultura, de atraso nacional tanto económico, como político y social, anhela la renovación de su país, la configuración de una nación culta, aventajada e íntegramente libre. En esta dirección, emplea el artículo impreso en los periódicos de su tiempo como el arma a través de la que lograr su cometido; confía en la palabra, en las luces de la educación, en la ilustración de las masas como herramienta básica en la renovación nacional que anhela.

En esta dirección, la juventud porteña, pese a haberse declarado abiertamente contraria a la cultura española, estudia la obra del periodista español señalado y, finalmente, la toma como fuente de inspiración: el proyecto ideado por *Andrés Niporesas* mediante su producción literaria se ajustaría de manera inmejorable a las necesidades, según hemos comprobado previamente, de Argentina en el siglo XIX, de tal manera que *Fígaro* se erige como guía del citado grupo y la literatura porteña se transforma, como en España, en un arma contra el atraso y, por ende, contra la esclavitud; en una pintura satírica, a veces incluso triste, de la sociedad a la que se dirige en última instancia la misma producción literaria. Artículos, por tanto, que versan, como hemos visto en las páginas que preceden, en torno a literatura, costumbres, sociedad y política argentina decimonónica, componen el periódico bonaerense *La Moda*, la publicación con que inician el combate que habría de culminar la liberación emprendida por los revolucionarios de 1810.

El atormentado *Fígaro*, en conclusión, constituye una guía para la Generación porteña de 1837, un faro que guiaría a sus integrantes en la batalla cultural que lideran; *Fígaro* es «algo así como esos utensilios o recipientes de cocina que las dueñas de casa comparten [...], en calidad de préstamo, sin que los ingredientes por ellas empleados, ni el resultado obtenido sean para todas los mismos» (Oria, 1936: 257). Tanto es así que los rastros de Larra son perceptibles incluso en publicaciones posteriores a *La Moda*, tales como *El Iniciador, El Nacional, ¡Muera Rosas!* o *El Grito argentino*, entre otros periódicos en que colaborarían autores como los citados Echeverría, Corvalán, Alberdi o Cané, entre otros. En semejantes creaciones se evidencian rasgos tanto temáticos

como formales que, una vez más, evocan la producción periodística española de *Fígaro*.

El exilio que viven estos jóvenes autores bonaerenses, por tanto, constituye una nueva oportunidad para liberar el país de la servidumbre. El objeto, pues, no ha variado; tampoco se ha modificado el medio a través del que lograr su cometido: la literatura continúa erigiéndose como arma de combate básica contra la realidad circundante; la fuente, pues, Larra, se prolongará incluso en los artículos y obras posteriores a *La Moda*: el atormentado periodista español lega una huella en estos autores que los convertirá, hasta el fin de sus días, en fervientes soldados de un país al que aman.

Bibliografía citada

AA. VV., *Proyección del rosismo en la literatura argentina: seminario del instituto de letras*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1959.

ACEVEDO, Edberto Óscar, *La independencia de Argentina*, Madrid, MAPFRE, 1992.

ALBERDI, Juan Bautista, *Obras completas de J. B. Alberdi* (8 vols.), Buenos Aires, La Tribuna Nacional, 1886-1887; <www.cervantesvirtual.es> [consulta realizada el 5 de diciembre de 2013].

— *Escritos sobre estética y problemas de la literatura*, ed. Horacio Néstor Casal, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1964.

— *La Moda*: edición facsimilar, pról. Alberto M. Perrone, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.

BATTICUORE, Graciela, GALLO, Klaus y MYERS, Jorge (eds.), *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

BOCCO, Andrea, *Literatura y periodismo, 1830-1861: tensiones e interpretaciones en la conformación de la literatura argentina,* Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, 2004.

DI MEGLIO, Gabriel, *¡Mueran los salvajes unitarios! La Mazorca y la política en tiempos de Rosas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007.

ECHEVERRÍA, Esteban, *Obras completas de D. Esteban Echeverría* (IV), Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1873.

— *Dogma Socialista,* Buenos Aires, La Facultad, 1915.

FANLO, Luis, «Caudillo entre caudillos: Juan Manuel de Rosas y las guerras civiles argentinas», *Revista Contratiempos*, 2 (2003), pp. 1-20; <www.elortiba.org> [consulta realizada el 10 de marzo de 2014].

GELMAN, Jorge, «Crisis y reconstrucción del orden en la campaña de Buenos Aires», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, 21 (2000), pp. 7-31; <www.ravignanidigital.com.ar> [consulta realizada el 22 de febrero de 2014].

LARRA, Mariano José de, *Artículos*, ed. Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 2001.

— *Artículos Completos*, ed. Carlos Seco Serrano, Barcelona, RBA, 2007.

MARTINO, Luis Marcelo, «Valor literario y valor social en *La Moda* (Buenos Aires, 1837-1838)», *Anuario de estudios filológicos*, 34 (2011), pp. 113-123; <www.dehesa.unex.es> [consulta realizada el 1 de diciembre de 2013].

ORIA, José A., *Alberdi* «Figarillo». Contribución al estudio de la influencia de Larra en el Río de la Plata, Buenos Aires, Coni, 1936.

PIOSSEK DE ZUCCHI, Lucía (ed.), *Alberdi*, Tucumán, Universidad Nacional del Tucumán, 1986.

ROGGIANO, Alfredo A., «Proposiciones para una revisión del Romanticismo Argentino», *Revista Iberoamericana*, 90 (1975), pp. 69-77; <www.revista-iberoamericana.pitt.edu> [consulta realizada el 5 de mayo de 2014].

RUBIO CREMADES, Enrique, «La prensa satírica madrileña en el Romanticismo», en AA. VV., *Romanticismo III: el lenguaje romántico: actas del III Congreso del Romanticismo español e hispanoamericano (12-14 de abril de 1984),* Italia, Bulzoni Editore, 1984, pp. 168-174.

— «El artículo de costumbres o "Satyraquaeridendocorrigit mores"», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 70 (1994), pp. 147-167; <www.cervantesvirutal.com> [consulta realizada el 24 de enero de 2014].

— «Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela», *Siglo diecinueve*, 1 (1995), pp. 7-25; <www.cervantesvirutal.com> [consulta realizada el 24 de enero de 2014].

— *Influencias del costumbrismo romántico español en las colecciones costumbristas hispanoamericanas del siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008; <www.cervantesvirtual.com> [consulta realizada el 8 de febrero de 2014].

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Tomo I: Artículos críticos y literarios (1841-1842),* París, Berlín Hermanos editores, 1909.

SERVODIDIO, Joseph V., *Los artículos de Mariano José de Larra: una crónica de cambio social*, New York, Eliseo Torres & sons, 1976.

WEINBERG, Félix, *El Salón Literario de 1837,* Buenos Aires, Librería Hachette, 1977.

ZOLESÍ, Clara Inés, *Mi primer viaje literario: de Garcilaso a Rodó; el Renacimiento en Italia y en España (síntesis); la Prosa bucólica: su origen y evolución; Garcilaso; Santa Teresa; el Género picaresco; Poetas y prosistas del periodo clásico; la tristeza de Quevedo; poetas y prosistas del siglo XIX; el pesimismo de Larra; Sarmiento; José Enrique Rodó,* Montevideo, Editorial Fides, 1927.

Fecha de recepción: 14-12-18
Fecha de aceptación: 28-2-19

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.15

Puede citar este artículo como:
Ribao Pereira, Montserrat, «Catalina de Lancaster y Leonor López de Córdoba en la novela decimonónica española: *Doce años de regencia* (1863), de Narciso Blanch e Illa», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 247-266.

CATALINA DE LANCASTER Y LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA EN LA NOVELA DECIMONÓNICA ESPAÑOLA: *DOCE AÑOS DE REGENCIA* (1863), DE NARCISO BLANCH E ILLA

Montserrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo

Resumen

Narciso Blanch e Illa publica, en 1863, una novela histórica protagonizada por Catalina de Lancaster, regente de Castilla (1406-1418), y por su valida Leonor López de Córdoba. Se trata de una obra muy bien documentada, que sigue al pie de la letra los episodios de la regencia referidos por la historiografía medieval disponible en el siglo XIX, a la que se suma una intriga romancesca atractiva y bien trabada con la trama histórica. El resultado es un texto de contenido político que, como su autor, busca en el ideario carlista respuestas a la convulsa situación de España en vísperas de la revolución del 68.

Palabras clave: novela histórica, Catalina de Lancaster, Leonor López de Córdoba, Narciso Blanch e Illa.

Abstract

Narciso Blanch e Illa published, in 1863, a historical novel starring Catalina de Lancaster, regent of Castilla (1406-1418), and Leonor López de Córdoba. It is a very well documented work. The work follows literally the chapters of the regency that appear in medieval historiography. To this is added an attractive love intrigue and very well related to the historical plot. The result is a text with political content that, like its author, searches in Carlism for answers to the complicated situation of Spain before the revolution.

Keywords: *historical novel, Catalina de Lancaster, Leonor López de* Córdoba, Narciso Blanch e Illa

Perdí mi marido, mi Rey, mi señor:
assi que jamás bivré con dolor,
poniendo mi messa sin rica baxilla.
(Alfonso Álvarez de Villasandino, *Cancionero de Baena*, 34)

El entorno de Catalina de Lancaster y el Romanticismo español

Es bien sabido que, con la eclosión del Romanticismo, los escritores vuelven sus ojos al medievo para buscar en él argumentos, temas y motivos que les permitan hablar de su presente a la luz de las enseñanzas de esos siglos en que, desde su perspectiva, se forja el origen de su identidad como nación y los principios sobre los que sustentarla[1]. En este contexto, el acercamiento literario a los primeros Trastámara de Castilla, más especialmente al entorno de Enrique III, tiene un valor político insoslayable. Se trata del primer rey de su dinastía legitimado en el trono, gracias al matrimonio con Catalina de Lancaster, nieta de Pedro el Cruel, con el que se pretende zanjar el conflicto pedrista. Por otra parte, pese al apelativo *el doliente* o *el enfermo* con que ha pasado a la historia, representa también —en el imaginario decimonónico— al monarca que frena las ambiciones de la nobleza e impone la autoridad real a los viejos linajes castellanos. Por otra parte, su temprana muerte coloca en el trono a un rey niño cuya regencia, enormemente conflictiva, se sostiene (explican los románticos) gracias a la fidelidad del infante Fernando de Antequera, cuyo respeto al difunto Enrique y a la reina regente, su esposa Catalina, permite a Castilla mantener cierta paz civil pese a la actividad militar en todas las fronteras del reino. Teniendo en cuenta que la muerte de Fernando VII en 1833 coloca en el trono de España a una niña de pocos años, bajo la conflictiva y contestada regencia de María Cristina, alterada civilmente por la primera de las tres guerras que, a lo largo del siglo, agitan las aspiraciones del infante Carlos, a las que habrá de sumarse la compleja y paulatina incorporación de España al parlamentarismo democrático, la revolución del 68, el fracaso de la república y un no menos complejo proceso de restauración monárquica, es fácil entender que los escritores acudan al tiempo del rey doliente para exponer, literariamente, su personal toma de postura ante el suyo propio. De ahí también la relevancia, en las letras decimonónicas, de Catalina de Lancaster, como reina primero y como regente después, de sus favoritas (Leonor López de Córdoba e Inés de Torres), de los validos (López de Ávalos y el todavía joven doncel Álvaro de Luna), de sus poetas (especialmente Macías) o de Fernando de Antequera,

1. Este trabajo se inserta en el ámbito investigador del proyecto PGC2018-093619-B-100.

contrapunto heroico o paralelo regio, según la ideología del escritor que le aborde, del pretendiente Carlos.

La reina Catalina, reinterpretada a la luz de las circunstancias sociopolíticas y estéticas del XIX, se convierte en el eje que articula un ciclo literario propio, en estrecha relación con el nodo enriqueño[2] y conectado con la significativa producción relativa al infante Fernando. La figura de la regente, al contrario de lo que trasluce la literatura en torno a los personajes masculinos de su tiempo (reyes, nobles o validos) es observada desde puntos de vista no coincidentes. Así, y en términos generales, mientras el teatro lleva a escena su perfil público y la relevancia histórica de sus decisiones como monarca, el relato breve la traslada al fondo de la acción, hasta desdibujarla en el entrono cortesano en que se imbrica, y la novela la coloca en el vértice de esas mismas intrigas, como sujeto, agente en unos casos, paciente en otros, del conflicto central que desarrolla la obra. La narrativa extensa sobre Catalina de Lancaster, perfilada desde la perspectiva patriarcal predominante —pero no exclusiva— en el siglo XIX, desmitifica a la reina-mujer de que da cuenta la tradición historiográfica y literaria previas y mitifica a la mujer-reina, asociando su forma de proceder no a los condicionantes histórico-políticos que determinan los actos de los personajes masculinos que la rodean, sino a caracteres propios de su condición femenina, como la volubilidad y la inconstancia, o a determinadas conductas que consiente o de las que participa[3]. Entre los títulos protagonizados por la nieta del rey Pedro, es mi intención destacar un texto, poco conocido, en el que tanto la reina como su favorita, Leonor López de Córdoba, orientan el devenir de la acción por encima, incluso, de la férrea insistencia historicista del narrador. Me refiero a *Doce años de regencia. Crónica del siglo XV*, publicada por Narciso Blanch e Illa en 1863.

Un autor poco conocido: Narciso Blanch e Illa

No son muchos los datos que, en tanto literato, conocemos de este autor. El 11 de abril de 1876, la Asociación Literaria de Gerona celebra una sesión de homenaje a varios hijos ilustres de la ciudad, entre ellos el propio don Narciso (23 septiembre, 1827-26 septiembre, 1874)[4]. En dicho acto se glosan algunos aspectos de su formación, como la temprana estancia en Barcelona, donde ven

2. Remito al concepto de nodo que explican Domínguez, Saussy & Villanueva, 2015.
3. Este recorrido sería en inverso al trazado por Sinués en el tratamiento de doña Urraca, como recientemente ha puesto de manifiesto Servén (2018).
4. La conferencia dictada en dicho homenaje sirve a Emilio Grahit como punto de partida para la biografía de Narciso Blanch que se publica en el número de junio de la *Revista Histórica*. Los otros homenajeados son Fernando Pou y Norberto Guiteras. Otros datos

la luz sus tomos de leyendas y poesías en 1850 (*Vergel poético* y *Horas de solaz*), y en cuya prensa periódicas da a conocer numerosos trabajos de creación y ensayísticos. Entre ellos destacan los dedicados a los monumentos arquitectónicos de Gerona, aparecidos en *El Áncora* entre 1851 y 1852 y punto de partida para una obra más ambiciosa, su *Gerona histórica y monumental* de 1853 (revisada y aumentada en 1862)[5]. Colabora, asimismo, en *El Constitucional* (el diario del partido liberal), en *La Primavera* o en *El Gerundense*, que dirige. Para entonces, terminada su licenciatura en jurisprudencia, ha editado ya el relato *Una romería a los Ángeles*, el drama *Flaquezas del alma* y opúsculos de tipo político como *Dos palabras sobre una cuestión de interés político y moral*[6]. De 1863 son sus dos primeras novelas, *El lazo verde* y *Doce años de regencia*, a las que, si bien la crítica censuró «una parte del fondo y de la trama o invención de la fábula», en cambio «debiera reconocer que son interesantes por su exposición, que tienen unidad de plan y que están redactadas en estilo elegante y correcto» (Grahit, 1876: 179). Luego elaboraría las crónicas de Gerona y de Albacete para la *Crónica General de España* dirigida por Cayetano Rosell, el drama *Un día de borrascas*, estrenado en 1868, poesías, folletos políticos y narraciones religiosas, como *El ángel del claustro* (1872), en la colección *La familia cristiana*[7]. Su militancia política en el partido carlista durante la segunda de sus guerras le conduce al ocaso público definitivo. Muere, solo y pobre, en Olot; sus restos son arrojados a la fosa común.

biográficos en la sección «Efemérides» del *Diario de avisos y noticias de Gerona* (Anónimo, 1894: 1).

5. Es investido como cronista oficial de Gerona el 22 de enero de 1864 (Grahit y Grau, 1957: 2).
6. Ostenta en este tiempo diferentes cargos: «socio corresponsal de la Sociedad Económica Matritense, socio fundador de la Sociedad de Real Orden establecida para la educación popular de Gerona, vocal de la Junta de beneficencia domiciliaria de esta ciudad, presidente del consejo de la sociedad de San Vicente de Paul, socio corresponsal de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, y otras varias que demuestran el aprecio y estima en que era tenido, tanto por las autoridades, como por corporaciones y particulares» (Grahit, 1876:178).
7. La *Revista Histórica* sintetiza así su labor literaria: «Publicó dieciséis obras originales, algunas bastante extensas, de manera que su colección completa ocuparía muchos y muy abultados volúmenes. Baste decir que escribió dos dramas, cuatro novelas, cuatro obras puramente literarias, cuatro de historia y tres de carácter jurídico; una inmensa multitud de artículos sueltos, algunas traducciones del francés, dejando inéditos otros muchos trabajos en catalán y en castellano» (Grahit, 1876: 181). Para las referencias completas de su bibliografía *vid.* Elías de Molins, 1889: 287-288 y Cejador y Frauca, 1918: 62.

Doce años de Regencia, novela histórica

Doce años de regencia se publica, por entregas, desde mediados de 1863, a razón de dos cuadernillos *de a real* por semana[8], hasta completar los cinco libros de que consta. Vuelve a editarse en 1864 y 1865, de lo que se deduce su, acaso, relativo éxito[9]. Las reseñas de la novela, además de recoger los habituales tópicos sobre su amenidad e interés, coinciden en hacer hincapié en la pretendida historicidad a la que alude el título mismo. Así, *La Nación* explica:

> En efecto, la larga minoridad de don Juan II de Castilla presenta rasgos de sumo interés, por el choque de las pasiones varias que la agitaron. La lealtad y el desinterés del infante don Fernando, conocido después por *el de Antequera,* en rechazar el trono que le ofrecía la ambición de algunos cortesanos; el temor de la infeliz viuda doña Catalina, que creía a cada momento ver arrebatada de las sienes de su hijo la corona de los Recaredo y San Fernando; el espíritu de venganza y de odio contra la dinastía de los Trastámara, que en el fondo de su corazón alimentaba doña Leonor López de Córdova, favorita de la reina madre… constituyen especialmente la acción de la novela. La mayor parte de los personajes que en ella figuran están tomados de la historia y, como evocados de la tumba por el autor, parecen haber recobrado el alma, el movimiento, la palabra, y hasta los mismos hábitos que los caracterizaban cuando vivieron (Anónimo, 1864a: 4).

Se alaba la mesura con que el escritor combina la severidad histórica, las tradiciones populares y la ficción, así como la fineza, vigor y sensibilidad en la descripción de las pasiones. El mayor de los méritos de Blanch e Illa parece

8. En la sección «Anuncios particulares» de *La Corona* puede leerse el siguiente: «*Doce años de regencia (Crónica del siglo XV)*, por don Narciso Blanch e Illa. Constará de unas treinta entregas de dieciséis páginas, en 1ª mayor. A cada tres entregas se repartirá una lámina del señor Planas. Se repartirán dos entregas semanales, al precio de un real la entrega. Se suscribe en la Librería Española, Rambla del Centro, n. 20, y calle Ancha, n. 26 y en las demás de esta capital» (Anónimo, 1863: 4).
9. En *La Nación*, el 21 de mayo de 1864, p. 4, leemos: «El escritor catalán Narciso Blanch e Illa está publicando la segunda edición de su novela intitulada *Doce años de regencia, crónica del siglo XV*, en la cual desarrolla uno de los períodos más dramáticos de nuestra historia»; en *La Nación*, el 17 de diciembre del mismo año 64, p. 3: «El mejor elogio que puede hacerse de una obra es manifestar que se procede a su segunda edición, apenas terminada la primera. Así sucede con *Doce años de regencia*, con esa linda novela en la cual don Narciso Blanch e Illa, su autor, ha sabido combinar con feliz acierto la severidad histórica con el interés de las tradiciones populares y las galas de la ficción, escribiendo un libro ameno y de muy grata lectura». El aviso de 1865, en el madrileño *La Época*, es similar al barcelonés de 1863: «*Doce años de regencia (Crónica del siglo XV)*. D. Narciso Blanch e Illa. Esta novela histórica consta de veintinueve entregas de dieciséis páginas en 4ª mayor, de impresión clara y esmerada, a real la entrega. A cada tres se repartirá una magnífica lámina litografiada por el inteligente artista don E. Planas. Se repartirán sin interrupción una o dos entregas semanales» (Anónimo, 1865: 4).

ser, a juicio de *La Nación,* sin embargo, la elección «de los personajes de su obra, cuyo principal interés estriba en presentarnos el encono de una favorita contra la dinastía de los Trastámara y en las debilidades de una mujer reina, que muchas veces no fue más que una reina mujer» (Anónimo, 1864b: 3).

En efecto, es patente en la novela el esfuerzo de su autor por documentar el período histórico al que remite, a diferencia de lo que suele ser habitual desde mediados de siglo, tiempo en que comienza a abandonarse el documentalismo positivista y se camina hacia la —en palabras de Establier— descomposición del molde canónico de la novela historica romántica (Establier, 2018: 58). Ello se traduce en la descripción de usos y costumbres cortesanas muy concretas. Así, los festejos con motivo de la proclamación de don Fernando como rey de Aragón, que ocupa el capítulo X del libro cuarto, toma como referencia —e incluso cita literalmente— la epístola XVI de *Centón Epistolario del Bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal*, una impostura que se reedita en varias ocasiones a lo largo del siglo XVIII y que nuevamente publica Eugenio de Ochoa en 1850. Del mismo modo, el libro que Catalina lee mientras aguarda la vuelta de Fernando de su campaña en Antequera contiene *La dança de la muerte*, que en la novela se atribuye todavía a don Sem Tob de Carrión (Blanch 1863: 102)[10]. Y, como en la mayoría de los textos del XIX ambientados en el tiempo de los primeros Trastámara, los poetas de la corte, junto a otros enteramente ficticios, recitan sus poemas en veladas públicas o en privadas citas de amor. Tal ocurre con el paje Gonzalo, que canta sus versos: «Niña de los ojos bellos/ que tan airada miráis,/ miradme, que aun con ellos /al alma herida curáis» (Blanch, 1863: 120)[11], o entona un romance especialmente dirigido a la reina para advertirla de la peligrosa influencia de doña Leonor (Blanch, 1863: 298-304); un ballestero, centinela del alcázar, recita dos trovas que resultan ser las que se imprimen con el *Centón Epistolario*, supuestamente compuestas por Gómez de Cibdarreal (Blanch, 1863: 412-413)[12]; el propio Juan II somete al juicio de

10. Florencio Janer había editado el texto en 1856 (París, Librería Española) y el mismo año en que se publica la novela, 1863, lo hace también Amador de los Ríos en el tomo IV de su *Historia de la Literatura Española*; la adscripción autorial recaía, como en la novela, en el rabí Sem Tob.
11. Recuerdan estos versos a un madrigal de Cetina («Aunque con semblante airado / me miráis, ojos serenos, / no me negaréis al menos, / ojos, que me habéis mirado») y a una de las letrillas que Quintana recopila: «Aunque con semblante airado/ me miráis, ojos serenos,/ no me negaréis al menos,/ ojos, que me habéis mirado» (Quintana, 1838: 253).
12. «Trovas que se hallaron en el protocolo del Bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal, que no se sabe si suyas fuesen, ni todas las trovas que a fin fueron fechas, mas de lo que de las trovas se saca» (Ochoa, 1850: 35). El narrador de *Doce años de regencia* sostiene también la autoría de Cibdarreal, que ya a mediados del siglo XIX se ponía en entredicho; así, al referirse a uno de los cortejos que acompañan al rey, explica: «Detrás de ellos

un todavía joven Álvaro Luna uno de sus poemas («Amor, yo nunca pensé») y conversa con él sobre el *Arte de la Gaya Ciencia*, de Enrique de Villena, y a propósito de las bondades de la escuela provenzal[13].

No solo la ambientación, sino el hilo fundamental del argumento que se desarrolla busca la verosimilitud a través de su relación con contenidos historiográficos. Las constantes alusiones a «la crónica», que serviría de punto de partida para los hechos narrados, van más allá del habitual recurso cervantino para la justificación del argumento y remiten a diversas fuentes de las que la peripecia romancesca toma los trazos esenciales para su adecuada contextualización. Tanto la *Crónica del rey don Juan, segundo de este nombre*, como las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán, editadas conjuntamente en Valencia a finales del siglo XVIII (Monfort, 1779), ya editadas anteriormente junto a *Centón epistolario* y *Claros varones de Castilla* (Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779), como las *Crónicas de los reyes de Castilla*, de Ayala, también publicadas a finales del setecientos (Madrid, Sancha, 1779-1787), se citan literalmente a lo largo de la obra. La reina Catalina de Lancaster (o Alencastre) merece capítulos significativos, asimismo, en las *Memorias de las reinas católicas*, de Henrique Flórez (Madrid, Antonio Maín, 1770), o en *Los reyes nuevos de Toledo*, de Cristóbal Lozano (Barcelona, Viuda de Piferrer, 1792), lecturas todas ellas, con probabilidad, al alcance de Blanch e Illa. Históricos son sus excursos, habituales en las novelas románticas de ambientación medieval, para explicar al lector el pasado de la acción, las razones del conflicto o el desarrollo, en líneas generales, del mismo. E históricos son también buena parte de los

seguían los altos oficiales de la casa real, entre los cuales descollaban Gómez Carrillo de Cuenca, el referido Hurtado de Mendoza, Fernán Alonso de Robles, el bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal, que hacía ya seis años que era médico del rey, y del cual debía llegar hasta nosotros su *Centón epistolario*, y Alvar García, cronista de don Juan II» (Blanch, 1863: 417).

13. En uno de los muchos guiños al lector que contiene la novela, Luna comenta al rey: «Por cierto que es muy agradable cultivar el espíritu, por medio de los placeres de la música y de la poesía que tanto lisonjean la imaginación. En tanto es así, que bien puede asegurarse que la ciencia ni embota el hierro de la lanza, ni hace floja la espada en la mano del caballero, como suele decir el joven don Íñigo López de Mendoza, que promete ser un cumplido cortesano y un verdadero hombre de letras. Es partidario de la escuela provenzal y se familiariza con la literatura italiana. Indudablemente que llegará á ser la honra de Castilla, y después de vos, el rey de los trovadores de vuestra corte» (Blanch, 1863: 401). Nótese, sin embargo, el anacronismo: el comentario del Marqués de Santillana procede de la dedicatoria de sus proverbios para la educación del hijo de Juan II, el futuro Enrique IV. Como todas las fuentes de Illa, también este texto se reedita a finales del siglo XVIII (Francisco Xavier Villanueva [ed.], *Proverbios utilísimos del ilustre caballero don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, Imprenta Real, 1788).

personajes, tanto principales como secundarios, que participan de la trama política, caracterizados de acuerdo con las indicaciones que sobre ellos ofrecen las fuentes antes mencionadas. Las libertades en el trazo del perfil público de los protagonistas son menores que en otras novelas de temática similar y franja de publicación próxima, condensándose aquellas en el ámbito de la segunda acción, la amorosa, que convenientemente imbricada en la política la determina desde los amplios límites de una verosimilitud muy ajustada.

Un buen ejemplo de esta buscada proximidad de *Doce años de regencia* a las fuentes historiográficas es el dibujo general de las dos mujeres en torno a las que se organiza el conflicto narrativo: la reina Catalina y su camarera Leonor López de Córdoba. Si bien de la relación entre ambas se recogen en la novela todos los datos que ofrecen las crónicas e historias que sirven de fuente a los escritores del XIX, el planteamiento global del personaje de doña Leonor es absolutamente original. La primera descripción de la dama se realiza a partir del dibujo de su alcoba, tibia, lujosa, embriagadora como los harenes de Oriente[14]. De la mujer —morena, voluptuosa, fina y delicada, contrapunto físico perfecto de la de Lancaster— se destaca su atractivo irresistible, la riqueza de sus vestidos, joyas y aderezos, así como su afición al opio en forma de pastillas verdosas que la transforman en un ser etéreo, que «vaga libre por los espacios del delirio» y saborea la visión de su venganza sobre los Trastámara, causantes de la ruina de su familia. (Blanch, 1863: 23-24). Su hombre de confianza, Almanzor/Ismayl, y su misteriosa relación con el mundo musulmán, así como el conocimiento de venenos, hierbas y brebajes que demuestra, completan el perfil exótico oriental con el que la valida de la reina aparece reiteradamente, en esta y en otras novelas decimonónicas[15], haciendo suyo el espacio que en la narrativa romántica suele ocupar el médico, sabio o nigromante semita, de raigambre scottiana.

En el juego cortesano que plantea la novela —como cita explícitamente la reseña de *La Nación* a que antes me he referido— será Leonor y el también histórico Fernán Alonso de Robles, su deudo, quienes manipulan los hilos de las

14. Esta atención a lo exótico oriental aparece ya en la primera publicación de Blanch e Illa, *Vergel poético. Colección de leyendas y poesías* (Barcelona, Imprenta de A. Frexas, 1850), en composiciones como «La hada (leyenda oriental)» o «Maklita o la hija de un musulmán (leyenda granadina)».
15. Así en *El condestable de Castilla*, de Manuel Torrijos, publicada en 1858. Leonor aguarda a su amante, en el Cuarto del Misterio, como una odalisca: «Echada atrás y como al descuido su negra y sedosa cabellera, inclinada la cabeza sobre su transparente seno, y posando su lánguida mirada sobre la mullida alfombra, doña Leonor López, más que mujer, parecía una deidad fascinadora…» (Torrijos, 1858: 268). Para todo ello, *vid.* Ribao 2018.

intrigas palaciegas para acabar con los descendientes de Enrique II[16]. El ámbito de actuación de la valida es siempre público; sus aposentos son, como los de la reina, estancias para la política, sus hechos se orientan en una dirección estudiada y planificada, y no hay en ella rasgo alguno de debilidad, ni física ni ideológica ni moral. Para poner al lector en antecedentes, se retrotrae la acción a 1374 y se da cuenta —no sin ciertas concesiones al melodramatismo[17]— de las circunstancias que rodearon la muerte de Martín López de Córdoba, maestre de Calatrava y custodio del tesoro y de los hijos ilegítimos del rey Pedro en Carmona, y del ensañamiento con su familia, por mandato del nuevo rey. El rencor de Leonor, tan grande como la desgracia histórica de su casa, es la razón novelesca de sus crímenes: el envenenamiento de Enrique III, los problemas de salud de Catalina, su enemistad con Fernando de Antequera…[18].

Como ya he mencionado, en la novela aparecen, bien sea recreados libremente, bien tomados al pie de la letra, todos los datos que la historiografía al alcance de Blanch[19] ofrece sobre la favorita de Catalina de Lancaster: su influencia en la corte, los conflictos que promueve, su caída en desgracia, la ayuda que reclama de don Fernando para recuperar el favor de la reina, su

16. «Hernán Alonso de Robles fue natural de Mansilla, una Villa del Reino de León, hombre de escuro e bajo linaje: fue de mediana altura, espeso de cuerpo, el color del gesto cetrino, el viso turbado e corto: asaz bien razonado, y de gran ingenio; pero inclinado a aspereza e malicia, mas que a nobleza ni dulzura de condición: muy apartado en su conversación: hablaba mocho, aunque asaz atentado. Fue muy osado e presuntuoso a mandar, que es propio vicio de los hombres bajos cuando alcanzan estado; que no se saben tener de dentro de límites e términos. Su oficio fue escribano; e después Leonor López de Córdoba hízole secretario de la reina doña Catalina, con quien él ovo gran lugar» (Galíndez, 1779: 257).
17. El narrador explica, por ejemplo, cómo la viuda de don Martín da a luz póstumamente a la niña, «cuyo primer llanto se confundió con el llanto que el amargo duelo arrancaba a su madre» (Blanch, 1863: 32), o que su entrada en la corte tuvo lugar con motivo del duelo por Enrique III, al que lloró con tanto extremo «que la misma reina madre hubo de consolarla, colmándola de caricias por el grande interés que mostraba por ella, por los infantes y hasta por el reino» (*idem*). Se trata, en este como en otros casos, de ingredientes verosímiles, aunque históricamente ficticios o inexactos que, sin embargo, no alteran el devenir de la Historia.
18. Como señala Almanzor cuando Leonor le explica cuanto ha hecho desde su llegada a la corte, «Todo lo sé […], así como no ignoro los terribles planes que tenéis formados para el porvenir, contra esa raza de reyes castellanos, maldecida por Dios, por haberse entronizado en el gobierno pasando por la sangre de un hermano, vilmente asesinado por un bastardo...!» (Blanch, 1863: 165).
19. No así de las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, cuya primera edición, debida a José María Montoro, es posterior a la publicación de la novela de Blanch e Illa, concretamente de 1875 («Reflexiones sobre un documento antiguo», *Ateneo de Sevilla*, 16, pp. 209-214).

oscura y definitiva desaparición de la corte…[20]. La ausencia de datos historiográficos sobre los últimos años de Leonor permite al novelista, no obstante, recuperar el protagonismo de la valida en los capítulos finales de la obra. Su descripción, superados los márgenes que hasta ese momento había delimitado el rigor histórico que el narrador se ha impuesto a sí mismo a lo largo de la narración, convierte en decadencia física la moral de su alma y la transforma en el ángel romántico de la destrucción:

> El rencor que iba corroyendo insensiblemente su corazón se veía retratado en el aire sombrío que se notaba en ella, en el color cárdeno de su rostro y en el enflaquecimiento de sus mejillas y de sus manos. Creyendo que realmente se encontraba sola, cogió una bugía y, levantando el tapiz que cubría la puerta que daba entrada a un gabinete contiguo, penetró en esta nueva estancia, caprichosamente adornada con bellos muebles, con jarros llenos de flores y con un inmenso espejo de bruñida plata, en el cual fue a reproducirse la figura severa y triste de Leonor. ¡Ah…! —exclamó, lanzando un quejumbroso suspiro desde el fondo de su corazón—; ajada la flor de mis mejillas, oscurecido el brillo de mis ojos y anublada mi frente por las sombras que el odio y el pesar han engendrado en mi alma, no soy ya sino un cadáver que parece haber salido de la tumba para cumplir con la misión que al nacer me impuso la venganza. ¡Cúmplanse, pues, los decretos de mi destino! (Blanch, 1863: 423-424).

Y derramando unas gotas de veneno en el agua acidulada que doña Catalina bebe por la noche para aliviar sus dolencias, venga a su padre y a su familia. Poco tiempo después, su antiguo hombre de confianza, el príncipe Ismayl, dará muerte a la favorita con sus propias manos.

La primera alusión a la reina Catalina procede del pueblo, que sospecha de su participación en la muerte del rey (Blanch, 1863: 7). La descripción de la soberna llega solo en el capítulo I del segundo libro, es decir, cuando han sido presentados ya los personajes y conflictos principales de la novela. El

20. Véase, por ejemplo, en la *Crónica del rey don Juan*: «Escribió luego al infante que si placer le había de hacer, que luego que doña Leonor López ende llegase, la mandase luego tornar para Córdova, e que en esto le rogaba mucho que no hubiese otra cosa: certificándole que si doña Leonor López a ella fuese, que la mandaría quemar. E como doña Leonor López llegó a Cuenca, e supo de las cartas que la reina había enviado al infante, fue tan turbada que pensó morir: y el infante la consoló cuanto pudo, e le rogó que luego se volviese a Córdoba, e no quisiese enojar á la reina de quien muchas e grandes mercedes había rescebido» (Galíndez, 1779: 114-115). De forma similar, en la novela: «Si me habéis de hacer placer, mi muy querido hermano, así que llegue doña Leonor López, mandadla que al momento se torne para Córdoba. Os ruego encarecidamente que no hagáis otra cosa, pues si vuelve a presentárseme la mandaré quemar... Al llegar aquí, la antigua favorita estuvo a punto de desmayarse. Se anubló su vista y el pergamino se le cayó de las manos. — Reponeos, señora —dijo el infante, procurando consolarla. […] Ya que mi hermana os rechaza ruégoos que os volváis á Córdoba, señora» (pp. 340-341).

narrador, que la contempla asomada a una ventana, ofrece una imagen benigna de la reina:

> Doña Catalina, a pesar de sus treinta y dos años y de otras circunstancias poco favorables a la belleza, conservaba aún algunos restos de su regular parecido, afectando encontrarse todavía en la primavera de la vida. Su traje de viuda, por ella introducido en el reino[21], le estaba bien, favoreciéndola mucho. [...] Era de alta estatura, rubia, no muy esbelta y de colorado cutis. Sus azulados ojos revelaban la terneza y la sensibilidad exquisita de su corazon, la cual le daba suficiente motivo para disculparse a sí misma de la veleidad de carácter que se le achacaba. [...] A fuer de verdadera inglesa, la dominaba la melancolía; sus impresiones rayaban en exaltacion, y en sus deseos contrariados se mostraba altiva e imperiosa Sin embargo, con la afabilidad y la lisonja llegaba a alcanzarse de ella hasta la llave de su arbitrio (Blanch, 1863: 84)[22].

Esta referencia a su ascendencia británica sirve de pretexto para un detallado excurso histórico, que refiere las circunstancias que conducen a su matrimonio con el hijo de Juan I y justifica su infelicidad presente y sus debilidades en la naturaleza de su esposo, «débil, enfermizo, sin fuerzas… ¡Qué mucho, pues, que aquella olvidase alguna vez sus deberes!» (Blanch, 1863: 87).

Bien diferente es este planteamiento del que podemos leer en novelas de temática similar. Citaré, como solo ejemplo, el caso de la descripción de la reina Catalina en *El rey hambriento*, que Fernández y González publica en la década de los 70. El punto de partida para explicar el «hambre del rey» es la soledad de su alma y la ausencia de afectos de que es víctima. A ello contribuye, determinantemente según la novela, la esposa que le ha sido dada en virtud de los acuerdos de paz con los partidarios de Pedro I. La reina es, como señalan tanto el narrador como diferentes personajes, «fea, vieja […] y tiene la punta de la nariz muy colorada» debido al «vicio de la embriaguez» (Fernández y González, 187-: 78). No solo «el pobre enfermo del corazón y del cuerpo no pudo hallar el contento del amor en su enlace» (Fernández y González, 187-:

21. La novela recoge, además de esta, otras alusiones a las novedades introducidas por Catalina en Castilla, como las ovejas de raza merina o las camas grandes (Flórez, 1770: 710).
22. Compárese con la que ofrece la *Crónica de las reinas católicas*: «Fue, dice la Historia del Rey D. Henrique, hermosa, alta, y bien dispuesta en el talle y gallardía del cuerpo. Era muy honesta, liberal y magnifica: pero condescendió demasiado a la voluntad de sus validos, rindiéndose principalmente al valimiento de una dama llamada doña Leonor López» (Flórez, 1770: 713); o con la mucho menos delicada de las *Generaciones y semblanzas*: «Fue esta reina alta de cuerpo, mucho gruesa, blanca y colorada e rubia, y en el talle y meneo del cuerpo tanto parecía hombre como mujer. Fue muy honesta e guardada en su persona e fama, e liberal e magnífica, pero muy sometida a privados e regida dellos. […] No era bien regida en su persona. Ovo una gran dolencia de perlesía de la cual no quedó bien suelta de la lengua ni libre del cuerpo» (Galíndez, 1779: 209).

28), sino que, además, desde el punto de vista político la consorte aporta un nuevo frente de inestabilidad en las delicadas relaciones con los reinos cristianos vecinos[23].

Como suele ser habitual, el narrador conecta el pasado de la historia con el presente a través de valoraciones cuyo sentido se desprende, precisamente, del contexto de redacción y edición de las mismas. La breve y reciente experiencia republicana, así como la tercera guerra carlista que vive España en los años 70, redimensionan las palabras del autor implícito:

> Y llamar derecho divino al derecho de los reyes, cuando constantemente en la historia vemos que este derecho está representado por el puñal y por el veneno, es hacer una injuria sacrílega al divino derecho, quedando la afirmación de este por los partidarios de la monarquía pura reducida a una frase falsa, hueca, y lo repetimos, sacrílega. Lo que entonces legitimaba a los reyes, lo que legitima hoy y legitimó ayer y ha legitimado siempre, lo que se ha dado en llamar derecho, no es otra cosa que el imperio de la fuerza obtenido por el medio brutal de la batalla y sancionado por la victoria, cuando no procurado por la traición y el crimen (Fernández y González, 1870-: 29-30)[24].

Don Enrique y doña Catalina constituyen, en Fernández y González, una sola entidad en la que se personifican las taras físicas, trasunto de las morales, de los reyes y, por ende, de la monarquía. Es por eso que la descripción de ambos, en términos antitéticos, visualiza esta unidad degradada: frente al enrojecimiento

23. «Era además intrigante doña Catalina, y andaba unida con la reina de Navarra doña Leonor, tía del rey, que separada de su marido por cuestión de caracteres y por malas inteligencias, se había acogido á su hermano el rey don Juan el I, y se había metido de lleno en las exacerbadas banderías castellanas, haciéndose una mujer política que todo lo infernaba y todo lo llevaba á puntos desesperados, aliándose unas veces con el arzobispo de Toledo, poniéndose otras contra él entre sus enemigos» (Fernández y González, 187-: 28).

24. Este tipo de excursos son numerosos en la novela, cuyo narrador establece un cervantino y constante diálogo con el sabio lector: «Salta a la cara, atendido todo esto, el que haya habido, y haya, quien quiera ser rey, y quien por ello se mate, cuando el ser rey es ser mártir y no vivir sino para ser desollado, destripado, abofeteado y reducido a la mayor de las miserias posibles. […] Los reyes han sido siempre, y serán, una calamidad; primero, para sí mismos, y después, para los pueblos que no quieren y no saben, y por consiguiente, no pueden gobernarse á si mismos. A nosotros nos entran ganas de reír cuando oímos hablar de reyes tiranos. Pues ¿qué caricia o qué bondad puede esperarse de un ser continuamente irritado y continuamente provocado por cosas, por enormidades que, como decía Cervantes refiriéndose a algo enorme, no están en el mapa?» (Fernández y González, 187-: 33-34). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Diez años de regencia*, este tipo de extrapolaciones al presente no son consecuencia de la acción novelada, sino que, por el contrario, surgen de apreciaciones generales del narrador, que da voz a un autor implícito dispuesto a incurrir en ellas con cualquier pretexto e, incluso, sin motivo argumental claro.

constante del rostro en la dama, destaca la palidez impura de la enfermedad misteriosa que consume al esposo, cuya debilidad contrasta, a su vez, con las formas enérgicas y protuberantes de Lancaster. Dolientes ambos, unidos en su debilidad personal y política, son incapaces de salvar a Castilla de los enfrentamientos civiles que la acechan: «era tan incurable la enfermedad del rey como la del reino. El rey se agravaba y continuaban los apuros de la cosa pública» (Fernández y González, 187-: 260). Al contrario de lo que ocurre en *Doce años de regencia*, cuando muere el hambriento rey de Fernández y González el protagonismo de Catalina desaparece en la novela y su nombre no vuelve a mencionarse ni siquiera en el desenlace de la misma.

Esta diferencia en el planteamiento de la protagonista es solo una de las manifestaciones sustanciales de los diferentes derroteros de la novela histórica desde mediados de siglo. Mientras en Fernández y González el patrón constructivo responde a lo que Ferreras ha denominado novela de aventuras históricas, en Blanch e Illa el planteamiento es todavía el de la novela histórica de aventuras (Ferreras, 2010: 354-406). De ahí la lectura política del texto y su tendencia a la propaganda, ya apuntada por Zellers (1938: 103) como rasgo común a un número creciente de títulos que se redactan en torno al medio siglo.

En efecto, el sentido ideológico de la novela aflora desde el inicio de la misma y se modula a medida que avanzan las tramas. El primer capítulo coloca el discurso político en boca de diferentes tipos, que comentan en las calles de Segovia la muerte del rey Enrique: las cortesanas, los pillastres que corretean dando codazos y gritos, la vieja gruñona, la dueña y la doncella, los caballeros y encopetadas damas, sastres, parejas y otros grupos, «océano humano que oreado por la curiosidad y la impaciencia se agitaba y bramaba» (Blanch, 1863: 8). De uno de estos grupos surge la explicación del conflicto sucesorio que se plantea en Castilla y del posicionamiento de los bandos en torno al testamento de Juan I. Mientras unos segovianos lanzan proclamas a favor de su hijo, otros se muestran favorables a los derechos de don Fernando, su hermano, al trono. Un escribano, que pasea y escucha las agitadas opiniones sobre la cuestión, explica a quien le quiere oír los avances en las libertades públicas conquistados por Castilla y los castellanos en las diferentes Cortes convocadas durante el siglo XIV, pero también reflexiona en alta voz, por contrapartida, sobre las desgracias que acechan en tiempos de minorías regias, sobre todo las ocasionadas por los desafueros de la nobleza y por prácticas políticas que desoyen la voluntad popular. Ahora bien, el sentido de este tipo de alegatos no es siempre evidente, sino que se concreta en apartes, ironías o juegos cortesanos que esconden el auténtico mensaje político de la novela. En el caso del

escribano, solo al final del capítulo, cuando se produce un conato de revuelta popular, descubrimos que sus palabras buscan, precisamente, el enfrentamiento y que apoya los derechos de Fernando para forzar a los partidarios de Juan II a tomar las armas, a iniciar una guerra civil y a desautorizarse, por ello, ante las monarquías europeas. Mientras se aleja de la calle, en medio de la trifulca general, el escribano masculla:

> Si don Fernando se ciñe la corona de Castilla no faltarán partidarios a don Juan II y a su madre doña Catalina. Toda guerra civil empieza por una pequeña riña de la calle, para concluir con batallas formales en el campo. El pueblo, representado por la industria, quiere derechos y prerrogativas; el verdadero pueblo, amante de las libertades, será partidario de la reina madre (Blanch, 1863: 11-12).

La misma argumentación se repite a lo largo de la novela, habitualmente en medio de un debate entre diferentes personajes, ya que son ellos, antes que el narrador, quienes verbalizan los contenidos políticos de la obra. En ocasiones, se hace al pueblo garante de los derechos de Fernando al trono. Así, Pedro de Cartagena intenta convencer al infante de la necesidad de hacerse con la corona castellana apelando a la razón popular, superior —a su entender— a los derechos de sangre, a los acuerdos de las Cortes, a los compromisos sucesorios previos:

> —No importa; teniendo en cuenta el país los males que puede reportarle la menor edad del rey y las grandes dotes que para gobernar el reino reconoce en vuestra merced, no tendrá inconveniente en aceptaros para soberano. […] Es que la nación proclamará a vuestra merced. […] El pueblo tiene derecho de aceptar para rey a quien elija (Blanch, 1863: 14).

En otros casos son los nobles quienes expresan sus argumentos a favor de don Fernando apelando a las necesidades del reino por encima del dictamen de la ley. Un ejemplo de ello es el banquete del capítulo séptimo (libro 1), en el que conversan diferentes círculos cortesanos. En uno de ellos participan tres jóvenes oficiales afines a don Fernando: Diego Pérez de Sarmiento, Rodrigo de Perea y Alvar García, a quien se saluda repetidamente como cronista de Juan II[25]. Es Perea (futuro adelantado de Cazorla), quien reflexiona sobre el motivo que da título a la novela:

25. Se trata de un nuevo anacronismo: firme partidario del infante Enrique, estuvo en la campaña que condujo a la toma de Antequera y contribuyó a la fama de don Fernando, sobre todo desde que es nombrado cronista regio, hecho que no ocurre hasta 1410 (Vicente Ángel Álvarez Palenzuela, «Álvar García de Santamaría», *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, www.rah.es).

> —¿Pero sabéis la plaga que son para una nación doce años de regencia? Aún el monarca no cuenta dos años de edad y hasta los catorce en que ha de tomar las riendas del Estado, ¡cuántos azares van a sucederle! Con una reina que según se afirma está llena de vicios, que se halla sujeta al capricho de su favorita doña Leonor López, que... (Blanch, 1863: 54).

También la jerarquía eclesiástica incita a don Fernando. El arzobispo don Pedro de Luna, recién llegado de Roma, trae al infante la bendición del Papa, que le relevaría, llegado el caso, de su juramento de fidelidad al rey Juan. El pretexto es, una vez más, la salvación del reino:

> —Acabad de una vez con esos bandos y facciones que corroen la fuerza vital del pueblo castellano, con sus guerras, sus odios y sus miserias. Hay un libro que no miente, el libro sagrado de las Santas Escrituras, que dice: «Reino dividido perecerá» ¿Permitiréis que sucumba la patria de los Recaredos y de los Pelayos, esa nación heroica, altiva y orgullosa, víctima hoy día de los caprichos de bajos favoritos? (Blanch, 1863: 223).

A juicio de los partidarios del que, al final se la novela, se convertirá en rey de Aragón, hace falta la mano fuerte de un rey para hacer frente a los conflictos exteriores de Castilla y para alcanzar el reconocimiento de otras monarquías, además de por gratitud hacia un pueblo que está dispuesto a derramar sangre por su bando en una hipotética contienda civil. El posicionamiento ideológico carlista subyacente a estos principios parece evidente.

Fijémonos, a este respecto, en los argumentos más comunes de la propaganda carlista. Desde veinte años antes de la redacción de la novela, la prensa conservadora repite argumentos similares a los que, en 1843, se divulgaron ampliamente con motivo de la crisis del gobierno esparterista y la cuestión matrimonial en torno a Isabel II. Se proclamaba entonces, desde las tribunas afines al carlismo, la necesidad de casar a la reina con el heredero del pretendiente Carlos por tres motivos que, tras el fallido intento, siguen esgrimiéndose para reivindicar los derechos al trono del pretendiente: por conveniencia política, para garantizar la paz interior y el equilibrio con otras potencias europeas, sensiblemente Inglaterra y Francia; por legitimidad dinástica, derivada de la prevalencia del varón en la sucesión dinástica; y por ley y costumbre aragonesas, que históricamente prohibirían el acceso al trono de una mujer o de un hombre educado fuera de sus límites geográficos (Anónimo, 1843). *La verdad sin máscara*, un manifiesto del entorno de Carlos VI, sustenta estos argumentos en la explicación de las circunstancias que conducen al matrimonio de Enrique III y Catalina de Lancaster, ejemplo de la concordia que el siglo XIX necesita,

a juicio del carlismo, para garantizar la paz y la estabilidad de España[26]. No resulta sorprendente, por tanto, el recurso a la dialéctica entre Catalina de Lancaster-Fernando de Antequera en la primera novela histórica que redacta Blanch e Illa, adscrito al carlismo militante en los años 60, hasta su muerte. Obsérvese, además, que si en los años 40 uno de los caballos de batalla del pretendiente Carlos es alcanzar el trono por vía matrimonial, en los 60 lo es la deslegitimación moral e ideológica de la reina, débil juguete en manos de intereses espurios y antipatriotas, tal y como plantea *Doce años de regencia*.

En 1860 tiene lugar un fallido intento de sublevación carlista. El general Ortega, desde las islas Baleares, desembarca tropas en San Carlos de la Rápita y pretende avanzar hacia Madrid[27]. El conato, que es rápidamente sofocado, surte en la opinión pública una fuerte reacción adversa a la ideología que lo promueve. Desde algunos sectores del carlismo se sugiere, incluso, que el levantamiento buscaba minar los intereses del pretendiente y que el propio Carlos VI habría sido ajeno a la trama[28]. Pues bien, en los capítulos siete y ocho

26. *La verdad sin máscara* explica: «[Juan I] tuvo que pedir y comprar la paz con condiciones muy duras, siendo una de las bases del tratado hecho en Bayona el casamiento de la Infanta doña Catalina, hija del duque de Lancaster y nieta del rey don Pedro, con el primogénito de don Juan. Se estipuló además que los Infantes don Enrique y doña Catalina habían de tomar el título de príncipes de Asturias; que el infante don Fernando, hijo segundo del rey de Castilla, no se casaría ni desposaría con mujer alguna hasta que el primogénito don Enrique fuese de edad de 14 años, para poder con derecho otorgar el matrimonio por palabras de presente; y que en el caso de morir don Enrique antes de los 14 años, sin haber consumado el matrimonio, doña Catalina había de casar con el infante don Fernando. Bajo estas y otras condiciones fue reconocida y jurada esta princesa por primogénita heredera con su esposo don Enrique, en concordia de todo el reino, y con general consentimiento de los Grandes y Prelados. […] ¿Por qué ahora, cuando aún es tiempo, cuando se aproxima el momento supremo que ha de decidir de la ventura o infelicidad de España, no se ha de imitar siquiera lo que se hizo en el reinado de don Juan I, y en el de los mismos reyes Católicos, casando al primogénito de don Carlos de Borbón con Isabel II, y reconociendo a entrambos por sucesores y herederos de la corona?» (Anónimo, 1843: 114-15 y 20).
27. El hecho, bastante precipitado, no contó siquiera con el apoyo de Cabrera. Galdós lo analiza en *Carlos VI en la Rápita*: «En San Carlos de la Rápita desembarcó la locura. Venía guiada por la necedad, y a recibirla salió la ceguera. ¡Ja, ja…! ¡Nos habían hecho creer que todo lo tenían muy bien dispuesto... que Francia estaba en el ajo... que Madrid se pronunciaba, que Palacio se pronunciaba, y que Prim en África se pronunciaba…! ¡Majaderos, canallas, mentecatos…!» (Galdós, 1905:164).
28. Dos días después del levantamiento, *La Regeneración* llama la atención de sus lectores sobre las opiniones vertidas en la prensa conservadora al respecto. De *El Pensamiento* destaca sus interrogantes: «¿Qué significa, pues, el hecho que a todos nos ha sorprendido y escandalizado? Acaso sea este el primer medio de que se piensen valer los que tienen sobre España miras de aviesa índole. El haberse dado el grito carlista significa que como medio de perturbación se escoge aquel que dista menos en resultados del objeto a que se aspira. ¿Quién duda que si en vez de apelar a un elemento monárquico, hubieran puesto

(tercer libro) Leonor y Fernán Alonso pergeñan un plan para desprestigiar al infante: promueven un motín del que han puesto sobre aviso a la reina, de modo que la sublevación será rápidamente controlada, pero dañará el buen nombre de Antequera y señalará tanto su ambición como su deslealtad a la corona. El paralelismo entre ambos incidentes (el novelesco y el histórico) es muy claro en la novela. Los promotores de la revuelta a favor de Fernando la organizan a sus espaldas, con el fin real de desestabilizar su posición, tal y como afirma la prensa conservadora del XIX que ha ocurrido en el motín de Ortega. Lo que buscan Leonor López de Córdoba y Fernán Alonso es, exactamente, lo que algunos diarios españoles apuntan con preocupación en 1860. Así, *El Clamor Público* proclama:

> Fortuna ha sido que rigiera los destinos de la nación un gobierno querido y respetado por su legalidad y tolerancia y en quien espera todavía mucho el país liberal. De otra suerte, en odio a los gobernantes tal vez se habrían formado facciones que hubieran puesto en peligro cosas más altas. No sería ciertamente la primer a vez que ciertos hombres hubiesen traído al borde del precipicio a los mismos que aparentaban defender. Pero la represión hubiera sido más difícil y las desgracias que se habrían ocasionado innumerables (Anónimo, 1860a: 1).

No son las carlistas las únicas connotaciones políticas fácilmente rastreables en la novela. Aunque en menor medida, don Fernando también alude al pueblo, a sus derechos y libertades, para lanzar soflamas que, con la cercana Gloriosa en el horizonte, son advertencias claras a la monarquía de Isabel II. El diálogo del infante con la reina no deja lugar a dudas:

> —Es que el pueblo trabaja y paga sus tributos, a la sombra de los derechos y libertades que le dan paz y seguridad; derechos y libertades que no pueden violarse, porque son sagrados y están en el deber de defenderlos.
> —Así, dadles todavía la razón.
> —No se la doy, porque la tiene —repuso con gravedad el infante.
> —Sin embargo, el pueblo no se alzaría si no tuviese quién le impulsase a ello.
> —No siempre sucede así.
> —Esa nobleza ingrata es la que tiene la culpa de todo.

en juego el democrático temerían sus excitadores en cambio de una dinastía extraña encontrarse con una república?». Reproduce, asimismo, el ambiguo discurso de *La Esperanza*: «Ahora bien, que el autor de la traición es el general Ortega no admite duda alguna; que el grito de la traición ha sido el de Carlos VI se ha dicho por los periódicos, pero no aparece confirmado hasta ahora en ningún parte oficial. Pero en la suposición de que el grito sea cierto, el partido carlista, como partido, es decir, con sus principales jefes, con la masa de sus afiliados, ¿ha sido verdadero cómplice de los traidores? ¿Ha sido cómplice único? Esto es lo que hay que averiguar» (Anónimo, 1860b: 2).

> —Cabalmente, para hacer frente a esa nobleza tumultuosa es porque tenéis que apoyaros en el pueblo
> —¡Ah...!
> —Siempre que el trono tienda su mano amiga a las comunidades, se sostendrá con brillo y dignidad, llevándose las bendiciones del pueblo; pero ¡ay del día en que trate de divorciarse de ese elemento, que le presta savia y vida!
> —¡Don Fernando, vais muy allá...! (Blanch, 1863: 105).

El conflicto de *Diez años de regencia* no se agota, ni mucho menos, en su vertiente histórica. La acción romancesca propiamente dicha tiene que ver con los amores de Violante de Cerval con Fernán Moscoso, prohibidos por el padre de la muchacha. A su vez, corre por la corte el rumor de los amores del joven con doña Leonor, de quien esperaría obtener poder e influencia. La reina se enamora, asimismo del joven y sus celos ocasionarán, indirectamente, el destierro de la favorita. No faltan tampoco los ingredientes habituales del género (la presencia del físico judío, las prendas y talismanes que favorecen la anagnórisis de algún personaje…) ni los propios de las novelas por entregas: el hijo perdido o robado, los amores entre hermanos que desconocen serlo, la pecadora que se retira a un monasterio y vuelve al siglo para revelar un terrible secreto que cambiará el curso de la historia… En los intersticios de la fidelidad a las crónicas, de la verosimilitud contextual y del sentido político de la novela se infiltran los elementos romancescos que confluyen en el desenlace y consuman la maldición de Leonor López de Córdoba: Catalina y Fernando mueren jóvenes, presuntamente envenenados por la valida, y, como vaticina el mismo astrólogo que había anunciado a la favorita su exilio de la corte, «el reinado de don Juan será muy desastroso, y con su hijo, que se hará impotente por sus vicios e imbécil por su debilidad y su indolencia, quedará extinguida la línea varonil de la dinastía reinante» (Blanch, 1863: 294).

Como en su día puso de relieve Rubio Cremades (1997), avanzando así desde las generalizadas consideraciones de Dérozier y de Lukács, en la interpretación de la novela histórica romántica (o, en este caso, en la novela histórica de aventuras) sí es determinante, para su sentido, la relación del contexto novelado con determinados sucesos del presente en que se redacta y lee el relato. Parece evidente, a la vista de cuanto hasta aquí he expuesto, que tampoco en la documentada *Crónica del siglo XV* protagonizada por Catalina de Lancaster y Leonor López de Córdoba dicho contexto es una elección baladí.

Bibliografía citada

ANÓNIMO, *La verdad sin máscara o Medio único de precaver una nueva guerra de sucesión, y el de evitar el eminente peligro de romperse la unidad monárquica de las Coronas de Castilla y Aragón, si no se verifica el matrimonio de Isabel II con el Príncipe de Asturias*, Madrid, Lalama, 1843.

ANÓNIMO, «Sección política», *El Clamor Público*, 5 abril (1860a), p. 1.

ANÓNIMO, *La Regeneración*, 5 abril (1860b), p. 2.

ANÓNIMO, «Anuncios particulares. *Doce años de regencia (Crónica del siglo XV)*, por don Narciso Blanch e Illa», *La Corona. Periódico liberal*, 8 junio (1863), p. 4.

ANÓNIMO, «Gacetillas», *La Nación*, 21 mayo (1864a), p. 4.

ANÓNIMO, «Gacetillas», *La Nación*, 17 diciembre (1864b), p. 3.

ANÓNIMO, «Doce años de regencia», *La Época*, 23 enero (1865), p. 4.

ANÓNIMO, «Efemérides» *Diario de avisos y noticias de Gerona,* 23 de septiembre (1894), p. 1.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918.

DÉROZIER, Albert, «À propos des origines du roman historique en Espagne à la mort de Ferdinand VII», *Recherches sur le roman historique en Europe*, 2 vols., Paris, Belles-Lettres, 1977-1979.

DOMÍNGUEZ, César, Haun Saussy & Darío Villanueva [2015], *Lo que Borges enseñó a Cervantes*, Barcelona, Random House, 2016.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio, *Diccionario Biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (Apuntes y datos)*, Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, 1889.

ESTABLIER, Elena, «Historia, ideología y perspectiva de género en la España del XIX: el ciclo de leyendas históricas de María Pilar Sinués de Marco (1855-1857)», *Hispanófila*, 182 (2018), pp. 55-72.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel, *El rey hambriento*, Madrid, Manini, 187-.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela histórica en España. Historia, estudios y ensayos*, Madrid, La biblioteca del laberinto, 2010.

FLÓREZ, Enrique, *Memorias de las reinas católicas*, Madrid, Antonio Marín, 1770, vol.2.

GALÍNDEZ CARBAJAL, Lorenzo (comp.), *Generaciones, semblanzas e obras de los excelentes Reyes de España don Enrique III y don Juan II, ordenadas por el noble caballero Fernán Pérez de Guzmán*, Madrid, Imprenta real de la Gazeta, 1779.

GRAHIT, Emilio, «Biografía de don Narciso Blanch e Illa», *Revista Histórica*, tomo III, nº 26, junio (1876), pp. 177-181.

GRAHIT Y GRAU, José «Los cronistas de Gerona», *Los sitios de Gerona*, 12 de enero (1957), p. 2.

LUKÁCS, Georg, *Le roman historique* [1965], Paris, Payot, 1977.

OCHOA, Eugenio de (ed.), *Centón epistolario*, en *Epistolario español*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1850, tomo I.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Carlos VI en La Rápita*, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1905.

QUINTANA, Manuel Josef, *Tesoro del parnaso español*, Paris, Baudry, 1838.

RIBAO PEREIRA, Montserrat, «Intrigas desde el lecho: perversiones cortesanas en *El condestable de Castilla* (1858), de Manuel Torrijos», en Jorge Avilés Diz (ed.), *Perversiones decimonónicas. Literatura y parafilia en el siglo XIX*, Valencia, Albatros, 2018, pp. 123-139.

RUBIO CREMADES, Enrique, «La novela histórica del Romanticismo español», en Guillermo Carnero (coord.) y Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española, vol. VIII, Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 610-642.

SERVÉN, Carmen, «Urraca de Castilla y León», en E. Amann, F. Durán, M. J. González Dávila, A. Romero Ferrer & N. Yoeli-Rimmer (eds.), *La mitificación del pasado español. Reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 25-37.

TORRIJOS, Manuel, *El condestable de Castilla*, Madrid, Ducazcal, 1858.

ZELLERS, Guillermo, *La novela histórica en España*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1938.

Fecha de recepción: 7-11-2018
Fecha de aceptación: 29-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.16

Puede citar este artículo como:
Ríos Carratalá, Juan A., «Joaquín Dicenta: "Una calamidad nacional"», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 267-279.

JOAQUÍN DICENTA: «UNA CALAMIDAD NACIONAL»

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante

Resumen

Joaquín Dicenta fue un autor muy polémico en su momento. Su controvertida fama provocó que algunos coetáneos le consideraran como «una calamidad nacional». A partir de las razones para justificar esta caracterización, el artículo repasa su trayectoria y establece las dificultades para incorporar a Joaquín Dicente al actual canon literario.

Palabras clave: Joaquín Dicenta. Centenario. Biografía. Canon literario.

Abstract

Joaquín Dicenta was a very controversial autor during his time. His controverted fame caused him to be considered as «a national calamity» by his coetaneous. Based on the reasons which justify this portrayal, the article reviews his career and establishes the difficulties that suppose adding Joaquín Dicenta to current literary canon.

Keywords: Joaquín Dicenta. Centenary. Biography. Literary canon.

El centenario del fallecimiento de un autor destacado suele propiciar un renovado interés por su trayectoria. La celebración es una coartada cronológica y puede derivar en un oportunismo académico, pero también resulta adecuada para releer sus obras, analizarlas y procurar una mejor difusión del legado literario. A pesar del relativo olvido al que ha estado sometido desde hace décadas, Joaquín Dicenta (1862-1917) ha sido recordado con ocasión de su centenario, aunque el balance del mismo revele la modestia propia de los «raros y curiosos». Esta categoría tan marginal como sugestiva apenas se corresponde

con la proyección alcanzada en vida por el autor de *Juan José* (1895), gracias a su labor como periodista, dramaturgo, narrador, poeta, político y figura pública de notable fama.

Poco antes de regresar a Alicante ya enfermo y para fallecer, Joaquín Dicenta fue entrevistado en su acomodado domicilio de Madrid por El Caballero Audaz. El escritor de vida legendaria se mostró encantador e ingenioso en esta ocasión, incluso agradecido por la visita. Su leyenda en los ambientes de la noche madrileña era contradictoria. Él mismo reconocía tener «dentro de su corazón un ángel y un demonio riñendo formidable gresca» (*Idos y muertos,* 1909). La consiguiente bipolaridad debió ser aguda, pero ese día querría dejar la mejor impresión y, como muestra de orgullo, el pionero en la defensa de la propiedad intelectual explicó a su colega de *La Esfera* que las letras le habían permitido ganar más de setecientas mil pesetas. Una fortuna basada en los derechos de autor de su citado drama, que supusieron casi la mitad o «sesenta mil duros» (1915:112).

El estreno de *Juan José* fue su gran golpe de suerte. La ocasión resultó pródiga en anécdotas relatadas por el autor con sentido dramático y recursos efectistas. El objetivo de las mismas era demostrar confianza en sí mismo cuando otros colegas dudaban de un drama donde «no hay más que gentuza que hiede a vino», como afirmaran el actor Ceferino Palencia y su compañera María Tubau. La despectiva frase de los cabezas de cartel del madrileño teatro de la Comedia y otras dudas sobre la viabilidad de *Juan José* como «drama de alpargata» se han incorporado a un anecdotario donde brilla la oferta del malvado Florencio Fiscowich. Al parecer, el episodio tuvo lugar durante el primer entreacto del estreno. Joaquín Dicenta hizo gala de su orgullo y rechazó veinticinco mil pesetas por los derechos de la obra.

Eduardo Zamacois escribió que «la vida de Dicenta es un vendaval desatado; el demonio de lo imprevisto guía sus pasos» (1903: 197). Las razones para justificar esta afirmación abundan en la trayectoria del autor, pero a veces lo imprevisto conduce a buen puerto. La apuesta por el futuro usufructo de su obra le resultó rentable, a diferencia de lo que sucediera a José Zorrilla con la venta de *Don Juan* para superar estrecheces. La anécdota de resistir la oferta del insaciable Florencio Fiscowich, a pesar de la situación económica por la que atravesaba el dramaturgo, y no caer en las redes de quien acaparó tantos derechos de autor casi parece un sablazo a la Historia. También es una manera de justificar la aparición de la Sociedad de Autores, de la que Joaquín Dicenta sería presidente desde 1904. En cualquier caso, el golpe de fortuna que supuso el estreno de 1895 se mantuvo en el tiempo. La cifra global de sus ingresos prueba que Joaquín Dicenta alcanzó la fama y el reconocimiento durante la

«bohemia dorada» de su segunda etapa (1895-1917). El problema es que, al mismo tiempo, llegó a ser calificado como «una calamidad nacional» en un clima de polémicas donde su trayectoria personal y creativa salió a menudo mal parada.

La calamitosa caracterización de Joaquín Dicenta fue obra de un joven e iconoclasta Julio Camba. En 1905, cuando el articulista andaba metido en problemas con la policía como «anarko-aristócrata» amigo del terrorista Mateo Morral, resultó categórico con tal ocasión: «Yo hablaría de él como dramaturgo, como cuentista y como poeta lírico. Es, entre todo ello, la misma calamidad nacional. [Joaquín Dicenta] cultiva siempre el desplante, ya rimado, ya prosaico: el dulce desplante que no perturba ninguna digestión y que hace gozar a los porteros y a los albañiles. El arte no le debe una sola emoción estética» (*La anarquía literaria,* junio 1905, pp. 2-3).

La descalificación publicada por el joven Julio Camba apenas esconde el componente generacional de un articulista que, con el paso de los años, entendería la escritura en la prensa desde planteamientos radicalmente diferentes. El verbo brioso y apasionado de quien fuera calificado por Ramón Pérez de Ayala como «romántico» –la definición se repite en otras valoraciones críticas de su obra– es la antítesis del cultivado por un Julio Camba que terminaría sus días en el madrileño hotel Palace, escribiendo sobre el todo y la nada gracias a la finura del escéptico. Joaquín Dicenta apuró con pasión un tanto primitiva e individualista todos los tragos de la vida y nunca fue un santón de las letras. Múltiples testimonios indican lo contrario, pero su fama como «calamidad nacional» desde la década de los ochenta constituía un objetivo a batir para Julio Camba y la trayectoria del autor, incluida la faceta más personal, aportaba suficiente munición a sus detractores.

El Caballero Audaz, en la misma entrevista donde Joaquín Dicenta daba cuenta de sus ganancias, le preguntó acerca de sus vicios. La cuestión no molestó al entrevistado, que incluso mandó una carta a la redacción de *La Esfera* para agradecer la labor realizada por José Mª. Carretero. La pregunta tampoco parece inadecuada porque desde hacía décadas circulaban historias acerca de las correrías nocturnas de Joaquín Dicenta y amigos suyos, como Manuel Machado, hablan de un autor «bebedor, pendenciero, achulado, escandaloso y trasnochador» (1917). Otro admirador que le conoció en las tertulias, Diego San José, recuerda «sus tempestades de amor, celos y desvíos con hembras de toda laya» al tiempo que, desde la nostalgia de la vejez, evoca los rumores que situaban a su amigo por tabernas y burdeles: «aún hago memoria de haberle visto en la puerta de una de esas ermitas de Baco como uno de sus devotos más conspicuos» (1952: 39).

La escandalosa fama de Joaquín Dicenta llevaba tiempo circulando por Madrid. Consciente de esta circunstancia tan eficaz para la proyección de su obra, el entrevistado por El Caballero Audaz debió ser moderadamente sincero para no incurrir en la inverosimilitud: «El vicio mayor mío ha sido el alcohol, con el cual he luchado por quitármelo y no lo he conseguido… Las mujeres también tiran bastante, pero esto no lo considero vicio. En cambio, no he sido jugador» (1915: 112).

Alguna tentación evitaría el creador de *Juan José,* que con frecuencia tiende a equiparar el vino y las mujeres. El atractivo de esta combinación le permitía una felicidad de juergas y amancebamientos en nombre del amor libre. Su transgresora moralidad, puesta de manifiesto por Enrique Gómez Carrillo (2011: 365) como guapo y entendido en cuestiones de faldas, le enfrentaría con «los eunucos» o los celosos guardianes de la moralidad burguesa. Asimismo, se deduce de los comentarios del entrevistador que Joaquín Dicenta todavía era trasnochador. No obstante, los «excesos de la edad» y la condición de cincuentón con cinco hijos reconocidos de diferentes parejas no perdonaban en esta nocturna costumbre, que había sido legendaria cuando el escritor formaba parte de la bohemia madrileña de finales del siglo XIX. De esos años provendrían los versos del autor recopilados en el volumen *Del tiempo mozo* (Madrid, 1912) y citados por el sabio Allen W. Philips en materias propias de la bohemia y la golfemia: «Mujeres, vino y juego… tres placeres/ a los que mi existencia consagré,/ despreciando consejos y deberes./ De jugar y de beber me retiré./ De lo otro no. De lo otro, ¿para qué?/ Ya me irán retirando las mujeres» (1999:140).

Un poeta en la línea de Campoamor nunca está obligado a ser sincero en unos versos concebidos para el aplauso de los partidarios del sentido común. El juego como motivo de perdición tal vez aparezca en el poema por una cuestión de métrica, pero es indudable que Joaquín Dicenta debió ser hábil a la hora de manejar la información confirmada acerca de sus «vicios», aquellos que le caracterizaron como hombre de temperamento «brioso y ardiente» (Federico C. Sáinz de Robles).

El impulsor del semanario *Germinal* (1897) y de periódicos efímeros como *La Democracia Social* (1895) participó en una corriente política y literaria dominada por «la rabia y la idea». La tensión de quien siempre «siguió mostrando el alma rebelde y valiente de su primera juventud», según Manuel Machado, debió ser notable. Tanto fue así que Eduardo Zamacois observa en el carácter de Joaquín Dicenta la fermentación de un desasosiego que, «por cualquier motivo, le tornaba irascible». La consecuencia es que al autor de *Juan José* «le gustaba reñir» y en su biografía hay «cuchilladas, un rapto y un suicidio», aparte de relaciones con hembras bizarras y castizas como las mantenidas durante años

con la bailaora gitana Amparito de Triana. La acumulación de lances y amores a lo largo de los «días de miseria y de risa» es propia de un autor «insolente, orgulloso, quimerista y también alegre, como un sombrero lanzado al aire al paso de una procesión». La imagen seduce al lector, pero Eduardo Zamacois aprecia el fondo contradictorio de quien «era vanidoso, informal, ilógico». Joaquín Dicenta resultaba «esquivo y acogedor, altanero y cordial. Bueno y malo. Todo lo quería y no quería nada. Era la juventud» (1936: 47). Y, como tal joven, a César Borgia le habría gustado sentarlo a su mesa.

José Martínez Ruiz mostró, como tantos otros colegas de las letras, entusiasmo tras el estreno de *Juan José* en 1895: «es el drama de nuestros días. Es la encarnación, el símbolo de esta sociedad 'fin de siglo' que se apresta a una lucha terrible, que no sabe cómo ha durado tanto tiempo. Juan José es el hombre, la humanidad entera que alcanzó con el cristianismo la igualdad ante Dios, que logró en la revolución la igualdad ante la ley y que hoy combate por conseguir la igualdad ante la naturaleza» (*El País,* 30-XII-1896). El entusiasmo conduce al joven a un tono profético poco habitual en el futuro Azorín, pero *El señor feudal* (1896) y los posteriores dramas sociales de Joaquín Dicenta le defraudaron: «He leído *El señor feudal*. Nunca creí que Dicenta pudiera hacer una cosa tan descabellada como ese drama. El recurso de la escritura es folletinesco. No hay grandiosidad, vigor, en la obra. Es una obra escrita deprisa, sin observación ninguna de la realidad, para salir del paso y cobrar unos cuartos» (1998: 129).

La valoración teatral se trasladó a lo personal y el polémico autor de *Charivari* (1897) acabó descalificando a un colega situado en las antípodas de sus hábitos: «Dicenta se parece a Poe en estar vagando por las regiones del espíritu; es un desordenado, sin hábitos de trabajo, sin ideales generosos, sin estudios de ningún género. Vive en los tabernáculos, rodeado de la gente del bronce, libando a todas horas, en compañía de su inseparable Molina, el picador. El otro día, es decir, la otra noche, porque su vida es de noche, estuvo a punto de ganarse una puñalada, que le quería endosar uno de sus cortesanos… Y así siempre. Se retira a las cinco o a las seis; se levanta a las dos o a las tres… Nada de trabajo sistemático ni de reflexión. Por todo esto es popular en Madrid; le conoce toda la golfería andante, toda la ilustre caballería industrial, flor y nata del hampa madrileña» (Azorín, 1998:130). En carta dirigida a Clarín y fechada el 26 de octubre de 1897, José Martínez Ruiz afirma que «Dicenta está desprestigiado por completo: es hombre al agua o al vino». La mala fama del dramaturgo provocó un infrecuente destello de humor en Azorín, que también lamentaría la ausencia de libros en la casa de un Joaquín Dicenta más preocupado por sus sucesivas parejas.

Miguel de Unamuno se sumó al coro de elogios que recibió el estreno de *Juan José* cuando colaboraba en *La lucha de clases:* el drama es «bueno artísticamente por revelar la esencia de la vida social de hoy en día en uno de sus aspectos, por ser resplandor de la verdad, por revelarnos la honda significación de un mundo. No es bueno por tener tesis socialista, sino que tiene tesis socialista por ser bueno» (7-XII-1895). La conclusión final del crítico es tan redonda como discutible (Forgas Berdet, 1990) y provocaría un gesto de aprobación entre los lectores, pero al cabo de los años Miguel de Unamuno no anduvo a la zaga de Azorín en materia de descalificaciones porque el futuro rector tampoco era simpatizante de la golfería. Ni siquiera del drama social, una vez ensimismado en las honduras de su inmenso yo. El malhumorado Pío Baroja tendría poca paciencia ante discursos redentores como los de *Aurora* (1902). El vasco puso a Joaquín Dicenta como chupa de dómine, al igual que hicieran tantos otros colegas de las letras. Y Clarín, a menudo cicatero y amargado cuando se trataba de dar paliques, fue durísimo. Tal vez porque en su fuero interno estuviera convencido de que su *Teresa* (1895) debería haber ocupado el lugar de *Juan José*.

Joaquín Dicenta debió ser, como indica su biógrafo Andrés González Blanco, «el modelo de la indisciplinada y aborrascada bohemia» (1917:211) de su época de juventud. La consiguiente pasión por vivir al límite le llevaría hasta el estreno de *Juan José,* que le permitió acceder a «la bohemia dorada» y otros placeres más tranquilizadores para sus colegas. No opinarían igual los contumaces en la denuncia de los heterodoxos como el jesuita Constancio Eguía Ruiz, que porfió en *Razón y Fe* para que la posterioridad retuviera la imagen y la fama confusa de Joaquín Dicenta como «escritor nefando». La campaña para que las obras de este autor no formaran parte de las lecturas escolares surtió efecto con la ayuda del propio protagonista, que fue inconstante en otras materias –«veleta fácilmente mudable a los vientos de todas las pasiones y de todas las veleidades de su tiempo» (San José, 1952: 42)–, pero contumaz en el «vicio» y ateo hasta el final. Consciente del postrer momento por la maltrecha salud después de tantos excesos y en compañía de una atractiva querida de unos treinta años (Larbaud, 1984: 43), Joaquín Dicenta se reafirmó ante el doctor Rico en Alicante: «Cónstele a usted que ha llegado el fin de mi vida y que muero fuera de toda confesión religiosa, manteniendo mis ideales y mirando cara a cara a la muerte» (González Blanco, 1917: 278). La frase es digna de un romántico de vida borrascosa ante la parca. Su lectura gustaría en algunos ambientes y al propio Joaquín Dicenta como personaje de sí mismo, pero a partir de 1939 lo que comporta semejante confesión resultaría letal para su pervivencia en el canon, aunque fuera en los lindes de lo raro o curioso.

Joaquín Dicenta, en el prólogo a *Aurora,* escribió que su pretensión era «colaborar al triunfo de las nuevas ideas, de las que tienen por objeto convertir esta sociedad de oprimidos y opresores, de opulentos y mendigos, de verdugos y víctimas, en dichoso y amplísimo hogar de hermanos, de compañeros, de seres iguales, aleccionados en el bien y regidos por la justicia». Cuatro años antes y a través del personaje de Pablo, Joaquín Dicenta había establecido los objetivos de su labor literaria y periodística: «Yo lucharé con la pluma, con la palabra, con la acción si es preciso, para que las injusticias se remedien, para que los poderosos caigan, para que los débiles alcancen amparo, para que los derechos se cumplan, para que las libertades se impongan, para que las aspiraciones nobles se realicen» (*Spoliarium,* 1888, p. 153). Tal vez le faltara rigor ideológico y le sobrara apasionamiento, pero con semejantes antecedentes estaba abocado a sufrir las represalias de los vencedores. José-Carlos Mainer, cuando de estos temas todavía se escribía con precaución, explica que a finales de julio de 1936 «unos vándalos derribaron el pequeño monumento a Dicenta que el Ayuntamiento zaragozano había erigido en la plaza de Salamero, la vieja plaza del Carbón» (1972: 57).

La inquina de los vándalos contra el autor no se basaría en su condición de amador de mujeres de la más diversa calaña y pertinaz bebedor de variados caldos. Estos rasgos también eran propios de «la hombría» de muchos vencedores. Su odio tenía un fundamento ideológico y social, que estaría asimismo presente en las coetáneas decisiones adoptadas por el Ayuntamiento de Alicante. La corporación municipal olvidó anteriores homenajes de los alicantinos y retiró el nombre de Joaquín Dicenta a uno de los enclaves emblemáticos de la ciudad. Pasados los años, le concedió una modesta calle en el extrarradio y allí sigue la memoria de su nombre, cuando nada más parece haber permanecido de quien fuera célebre y querido en la ciudad de su familia. Ni siquiera su tumba en el cementerio de Alicante ha merecido algún honor con motivo del centenario.

Esas represalias del franquismo contrastan con el entusiasmo habitual en tantas representaciones de *Juan José* hasta la Guerra Civil, sobre todo cuando se acercaba el 1º de Mayo y el orgullo de la clase trabajadora quedaba satisfecho con las rememoradas andanzas del protagonista enfrentado a Paco, el patrón que le robó a «su Rosa». La obra cumbre de Joaquín Dicenta es un conglomerado de celos, pasión y lucha de clases. El joven José Martínez Ruiz escribió que Juan José, el protagonista, «es el símbolo, la encarnación justísima de todo un pueblo, de toda una clase que sufre la esclavitud del patrono, que produce y muere de miseria, que trabaja para que otros no trabajen, que se deja la salud y la vida en la fábrica, en las minas, en los campos» (*El Progreso,* 10-XI-1897).

Nada se dice en estas críticas de finales del siglo XIX de otras encarnaciones, tal vez porque fueran ajenas al mundo de los varones que escribieron acerca del drama de Joaquín Dicenta. Tampoco se explica que, en la citada combinación, los celos y la pasión ocupan un lugar preferente con respecto a la lucha de clases. El drama de honor y la pasión desatada por los celos se impone a lo social: «la propuesta de un teatro social por parte de Joaquín Dicenta pivota entre la denuncia descarnada y el cultivo de un melodrama pasional en que lo social se cuela de rondón a modo de un telón que otorga al periclitado subgénero una pátina de modernidad referencial» (Peral, 2008: 75). Otros colegas han insistido en la misma dirección. No obstante, *Juan José* se convirtió en un símbolo para los obreros españoles y –se supone– esta circunstancia debería haber sido positiva de cara a una recuperación crítica de la memoria del autor.

La posible recuperación de Joaquín Dicenta siempre habría sido limitada al ámbito académico y, de hecho, el autor cuenta con una apreciable bibliografía crítica que impide hablar de un «olvidado» en el sentido estricto del término. José-Carlos Mainer en su pionero estudio ya considera que Joaquín Dicenta «permanece en un olvido literariamente justificado» (1972: 57). El tiempo transcurrido desde entonces no ha hecho sino confirmarlo, aunque aportaciones como las de Jaime Mas, Javier Barreiro, Allen W. Phillips, Fernando Castellón, Antonio Fernández Insuela y otros nos permitan acceder al conocimiento crítico de su obra. Arrumbadas en el pasado las cuestiones relacionadas con la vida disipada y hasta pendenciera de Joaquín Dicenta –que tanto atrae a quienes gustamos de la bohemia sin menospreciar a la golfemia–, la clave de ese relativo olvido reside en los textos de un autor con demasiado poso decimonónico para gustar, a principios del siglo XX, más allá de los círculos de «porteros y albañiles» que menospreciara Julio Camba. La obviedad en esta cuestión del tardío romanticismo o neo-romanticismo de un admirador de Echegaray, otro «olvidado» como el resto de los dramaturgos de la época, debería desanimar a cualquier estudioso. No obstante, cabe plantear desde una perspectiva diferente la dificultad para que Joaquín Dicenta pueda sumarse a la lista de autores con una bibliografía crítica adecuada a la fama y la trascendencia alcanzadas en vida.

La lectura de *Juan José* justifica la valoración del «alcohólico, pendenciero y provocador» Joaquín Dicenta como «escritor macho» (Cansinos-Asséns, 1985: 213) y haría palidecer a cualquier seguidor de la «teoría del género» o líneas de investigación similares. Su inclusión en los programas de las asignaturas acarrearía problemas al profesorado. Las críticas aparecidas con motivo de su estreno y los estudios posteriores hablan de un drama de celos, honor y pasión. La caracterización es certera, pero *Juan José* también representa la tragedia de

una violencia machista ejercida hasta las últimas consecuencias. La tensión dramática se vive desde la primera escena y resulta manejada por el autor con especial habilidad. El público permanece atento porque los recursos utilizados por Joaquín Dicenta son de probada eficacia. Todo se encamina hacia el final por el camino de lo que parece incuestionable y esa misma tensión, dosificada hasta alcanzar el pico en el desenlace, se traduce en una violencia cuyo principal destinatario es la mujer. Rosa muere asesinada por haber elegido a Paco, el patrón que le garantiza una vida ajena a la pobreza. Cabe dudar si lo hace por conveniencia o por voluntad propia –«el hambre es mal consejero del querer y la miseria mala compañera de la honra» (p. 122), afirma Juan José–, pero con Rosa también se sentencia a otras mujeres, «honradas» o no, que pretendan escapar de la mentalidad posesiva y los celos de quienes las consideran una propiedad privada. La situación se repite en diferentes obras del mismo autor como *El crimen de ayer* (1908) o *Curro Vargas* (1898).

La violencia machista no solo la ejerce el protagonista convertido en asesino múltiple. Su amigo Andrés, otro honrado representante del pueblo, contextualiza el comportamiento de Juan José en una mentalidad tan socialmente admitida como eficaz desde el punto de vista de atraer la atención del público. Andrés, en la «taberna de los barrios bajos» donde se inicia el drama, concluye que «la madre es la sola mujer que no engaña» (p. 85). La frase merece un tatuaje. A partir de esa mentalidad, no debe extrañar que el trabajador alardee de haber sujetado a «su Toñuela», una mujer de buen conformar (p. 78). La amancebada se lo confirma a la celestinesca Isidra: «Prefiero sujetarme a mi Andrés y sufrir su pobreza, y aguantar su genio, a pasar lo que pasan otras, y llegar a vieja y verme como usted se ve, sola, sin la calor de nadie» (p. 95).

El público asentiría ante esta advertencia de una mujer del pueblo que también recrimina a Rosa por su comportamiento con Juan José: «Si te vio con quien le das celos, ¿qué iba a hacer? Si yo me hubiese atrevido a lo que tú, y Andrés se hubiese *portao* como se portó Juan José, más le querría yo desde entonces, y todo lo llevaría con gusto sabiendo que él se jugaba la vida y el pan porque otros ojos que los suyos no me mirasen como él me mira» (p. 113). Visto el conflicto así, todo el público aplaudiría a Juan José cuando sentencia a su pareja: «Rosa, ¡tú eres mala!» (p. 127), aunque «¡No quiero perderte y no te perderé!» (p. 133).

El conjunto del drama de Joaquín Dicenta es una justificación del desenlace con el doble homicidio a manos del *honrao* Juan José: el de su rival Paco –«¡Asesino, no! Le he *matao* dándole tiempo *pa* defenderse; de cara, peleando, como matan los hombres» (p. 158)– y el estrangulamiento de Rosa: «¡Ya era razón que callases y no te movieras!» (p. 158). Al final, el homicida contempla

el cadáver de su pareja y renuncia a un futuro en libertad: «¡Huir! ¿Y *pa* qué voy a huir?... ¿Qué libro con huir?... ¡La vida! ¡Mi vida era esto (*Por Rosa*) y lo he *matao*!».

La bajada del telón subrayaría la emoción y la admiración del público, que comprendería y aplaudiría cada año al *honrao* Juan José después de haber cometido un doble homicidio que hoy, en un contexto cultural radicalmente distinto, constituiría un paradigma de la violencia de género. Sus orígenes nos remiten a los tiempos de Calderón, pero su plasmación en un escenario sigue siendo brutal a la espera del aplauso del público, acostumbrado a los maniqueísmos que manejó un Joaquín Dicenta dispuesto a simplificar cualquier asomo de realidad.

La negación de estas evidencias en nombre de lo políticamente correcto sería un absurdo. Las representaciones de *Juan José* durante décadas se convirtieron en un rito laico y obrerista para las clases populares. Los espectaculares derechos de autor obtenidos por Joaquín Dicenta y diferentes testimonios acerca de este rito, con destacado protagonismo sindical, prueban la persistencia de una mentalidad machista sin apenas contrapesos capaces de relativizar sus consecuencias. Al cabo de las décadas, lo observamos como una evidencia, pero hasta hace relativamente poco ha permanecido en los términos propios de un drama de honor y celos, sin ese añadido de violencia machista que tanto clarifica.

La circunstancia es habitual para cualquier historiador del teatro español. Casos similares se reparten por diferentes épocas y, en la misma obra teatral y novelística de Joaquín Dicenta, comprobamos que lo visto en *Juan José* no representa un fenómeno aislado. De haberlo sido, nunca hablaríamos de un auténtico éxito de público, de «un drama de alpargata» que, por su vinculación con las prácticas sociales y culturales más allá de los escenarios, ayuda a comprender lo arraigado de un fenómeno que parece de actualidad por el tratamiento dado en los medios de comunicación. No obstante, esta obviedad solo figura como tal para el historiador o quien analiza la realidad coetánea con una conciencia histórica. Otros muchos lectores o espectadores, la mayoría, podrían sorprenderse y hasta achacar a Joaquín Dicenta un nuevo adjetivo para redondear su memoria de escritor nefando: el machismo.

El problema no radica en la peculiaridad de «un escritor macho», sino en un público dispuesto a aplaudir el efectismo de obras redentoras donde la mujer solo alcanza la felicidad gracias al hombre. El drama *Aurora* supone un buen ejemplo. La homónima protagonista es una obrera deshonrada por el patrón y huérfana. Su tabla de salvación es Manuel, un joven médico que ha estudiado en el extranjero y regresa a España dispuesto a heredar una fortuna.

También a sentar cátedra en cualquier diálogo con su familia: «La ciencia se cuida poco de religiones. Solo tiene una: la verdad. Como solo tiene dos enemigos irreconciliables: el fanatismo y la intolerancia». Esta caricatura de algunos textos del admirado Benito Pérez Galdós incluye a la mujer que engaña (Matilde), el amigo traidor (Enrique), el malvado santurrón (Homobono) y una familia que desprecia a Aurora como si fuera «la tonta del bote», aunque sin las notas cómicas de este popular personaje. Al final, Manuel acoge a la resignada Aurora y, dirigiéndose al público con aires de orador, lanza la tesis de un drama construido como ejemplificación de la misma: «¿Qué culpa tienes tú de que la ignorancia y la miseria, y el abandono y el ejemplo, te cercasen y te empujaran como a todos los tuyos? La culpa es de los que os abandonan, y os empujan y os hacen caer. Yo debí tenderte la mano, ayudarte, regenerarte. ¡Y no lo hice y te dejé cobardemente, despreciando todo lo bueno que hay en ti para ir en busca de esta gente! Te dejé por ello. Tú pagas mi abandono salvándome. ¡Perdóname!». Aurora, una mujer de «sangre joven, sentimientos puros y conciencia virgen» le perdona y se une a un Manuel donde prevalece «la inteligencia y la voluntad», aparte de la condición de heredero.

Estos recursos también presentes en *El señor feudal* imposibilitan una representación en la actualidad y debilitan la posición de Joaquín Dicenta en el polémico apartado del teatro social. Ya, en 1909, Manuel Bueno señaló este punto débil del dramaturgo: «nuestra avidez sociológica no llega a advertir en el teatro de Dicenta más que esta sencilla verdad: que hay mucho dinero en pocos bolsillos y muchos bolsillos con poco o ningún dinero. Nada más» (1909: 115). No obstante, un título como *Daniel* (1906) bastaría para justificar la presencia destacada en dicho apartado de un autor que cultivó diversos géneros y buscó siempre el aplauso del público, pero también mostró osadía para, llegado el caso, recrear sin atenuantes un conflicto minero en los escenarios españoles de la época. El empeño de *Daniel* era dificultoso por múltiples razones y a veces parece un desafío de cara a la puesta en escena, que el dramaturgo cuida con detalladas acotaciones. Solo un autor avalado por la fama y un carácter de leyenda lo podría asumir en medio de un coro de protestas, dudas y descalificaciones. Nunca afectaron demasiado a un Joaquín Dicenta que desde su etapa de adolescente se puso el mundo por montera, vivió al límite y desafió numerosas convenciones sin caer en el cinismo de quien oculta sus «vicios». El resultado fue un personaje público de probada eficacia para la difusión de sus textos periodísticos y teatrales.

Al igual que ocurre con otros bohemios de la época, tal vez la creación más sugestiva de Joaquín Dicenta fuera su propia vida, aquella que a menudo se confunde con una leyenda de «escritor nefando». Muchos colegas le denostaron

por sus hábitos y comportamientos, algunos amigos apreciaron el carácter contradictorio de una trayectoria demasiado impulsiva, pero todos acabaron escribiendo de sus anécdotas en los bajos fondos, amoríos con mujeres bravías y juergas en un Madrid capaz de justificar el esperpento de su contertulio Valle-Inclán.

La «calamidad nacional» es una imagen novelesca donde resulta difícil deslindar la realidad y la ficción, pero esa tarea sería irrelevante si aceptamos la voluntad del autor de crear un personaje a partir de sus experiencias. Joaquín Dicenta considera que la materia dramática debe ser extraída de la vida misma y presentada al público para su reflexión y remedio. Y, en paralelo, construye un personaje a partir de su propia vida, con las manipulaciones necesarias para hacerlo atractivo al público sin necesidad en esta ocasión de reflexión o remedio. Tal vez le bastara la sensación de sentirse libre frente a los convencionalismos que tanto ridiculiza en «las personas de orden» de sus obras. Esa libertad de Joaquín Dicenta cae en numerosas contradicciones por una vaguedad ideológica extrapolable a muchos autores coetáneos. No obstante, la sensación de rebeldía llegó al público y resultaría molesta para muchos de quienes le rodearon. Ahora, al cabo de un siglo, permanece como un soplo de aire más tormentoso que fresco en aquella España. Un aire de calvatrueno capaz de caracterizar a quien anheló la justicia social, defendió la cultura como medio de superación y reivindicó a los desdichados. La fórmula, claro está, no parece adecuada para incorporarse al canon porque requiere una dosificación difícil de establecer en la obra de un neorromántico más iluminado que pensante. Tal vez una alternativa sea tenerla en cuenta como síntoma de los tiempos y disfrutar con el personaje de una «calamidad nacional» dispuesta a beberse la vida a grandes tragos y en buena compañía.

Obras citadas

AZORÍN (1998), *Obras escogidas,* II, Madrid, Espasa.

BARREIRO, Javier (2001), *Cruces de bohemia,* Zaragoza, UnaLuna.

BUENO, Manuel (1909), *Teatro español contemporáneo,* Madrid, Renacimiento.

CABALLERO AUDAZ, El (1915), *Lo que sé por mí. Confesiones del siglo.* 1ª serie, Madrid, Renacimiento.

CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1985), *La novela de un literato,* II, Madrid, Alianza.

CASTELLÓN, Antonio (1994), *El teatro como instrumento político en España (1895-1914),* Madrid, Endymion.

DICENTA, Joaquín (1982), *Juan José,* ed. de Jaime Mas, Madrid, Cátedra.

— (1998), *Juan José. Los semidioses,* ed. Antonio Fernández Insuela, Madrid, Biblioteca Nueva.

— (2005), *Juan José,* ed. Fidel López Criado, Madrid, Marenostrum.
DICENTA, José Fernando (1976), *La santa bohemia,* Madrid, Ediciones del Centro.
FORGAS BERDET, Esther (1990), «Ideología y recepción teatral, lo social en el teatro de Joaquín Dicenta», *Anales de Filología Hispánica,* nº 5, pp. 71-84.
GÓMEZ CARRILLO, Enrique (2011), *Treinta años de mi vida,* Sevilla, Renacimiento.
GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1917), *Los dramaturgos españoles contemporáneos,* Primera serie, Valencia, Cervantes.
LARBAUD, Valery (1984), *Diario alicantino, 1917-1920,* Alicante, Inst. Juan Gil-Albert.
LÓPEZ CRIADO, Fidel (2011), «El teatro de Joaquín Dicenta: la otra revolución social», *Arbor,* nº 752, pp. 1197-1207.
MACHADO, Manuel (1917), *Un año de teatro (Ensayos de crítica),* Madrid, Biblioteca Nueva.
MAINER, José-Carlos (1972), *Literatura y pequeña burguesía en España,* Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
MAS, Jaime (1978), *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta,* Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
PERAL VEGA, Emilio J. (2008), «Entre denuncia y melodrama: *Juan José* y el teatro social de Joaquín Dicenta», *Revista de Literatura,* nº 139, pp. 67-84.
PHILLIPS, Allen W. (1999), *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste.
SAN JOSÉ, Diego (1952), *Gente de ayer (siluetas literarias),* Madrid, Reus.
TRUJILLO, José Ramón (2015), «Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta», *Creneida,* nº 3, pp. 115-149.
ZAMACOIS, Eduardo (1903), *De mi vida,* Barcelona, Sopena.
— (1936), *Tipos de café (Siluetas contemporáneas),* Madrid, Imp. Galo Sáez.

Fecha de recepción: 11-10-18
Fecha de aceptación: 14-2-19

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.17

Puede citar este artículo como:
Ripoll Sintes, Blanca, «La poética antiheroica de José Suárez Carreño y su relación con la censura franquista», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 281-297.

LA POÉTICA ANTIHEROICA DE JOSÉ SUÁREZ CARREÑO Y SU RELACIÓN CON LA CENSURA FRANQUISTA

Blanca Ripoll Sintes
Universidad de Barcelona

Resumen

Este artículo tiene como propósito principal analizar el contenido crítico de la obra literaria de José Suárez Carreño y su singular relación con la censura franquista. Debido a la escasa atención que ha merecido su poesía vamos a estudiar el carácter antiépico de sus textos, así como las relaciones culturales y literarias que atraviesan su obra narrativa. El caso de Suárez Carreño nos permitirá explicar la naturaleza múltiple y cambiante con el paso de los años de la censura franquista.

Palabras clave: *José Suárez Carreño, Censura, Franquismo, Novela, Poesía.*

Abstract

The main purpose of this article is to analyze the critical meaning of José Suárez Carreño's literary works and his peculiar relation with Franquism censorship. Due to the scant attention that his poetry has deserved, we are going to study the anti-epic character of his texts, as well as the cultural and literary connections through his narrative works. Suárez Carreño's case will allow us to explain the multiple and changing nature of Franquism censorship.

Keywords: *José Suárez Carreño, Censorship, Franquism, Novel, Poetry.*

José Suárez Carreño: sus trabajos y sus días

Pese a contar en su haber con tres de los más prestigiosos galardones literarios surgidos después de la guerra civil española (el Adonais de poesía, el Nadal de novela y el Lope de Vega de teatro), José Suárez Carreño sigue siendo un autor

desconocido para el gran público y apenas mencionado por las historias de la literatura o los volúmenes dedicados al estudio de la literatura española durante el franquismo. Reconstruir su biografía implica acumular datos puntuales, recuerdos, anotaciones fugaces de todos aquellos que le conocieron en su vida noctámbula y azarosa en el Madrid de la primera posguerra, en el autoexilio parisino o en su fase final de estudio socioeconómico y trabajo periodístico. En consecuencia, la primera parte de nuestro trabajo tendrá más de mosaico aglutinante que de relato coherente y sólido. Valga, sin embargo, como una aproximación a su vida y su obra.

Siguiendo el consejo de Lázaro y procurando comenzar por el principio, debemos partir de un primer baile de fechas. Se apuntan como posibles años de nacimiento 1914 o 1915; la confusión se debe a que Suárez Carreño nace en Guadalupe, México, en el seno de una familia leonesa que quiso hacer fortuna en América. Recuperamos al futuro escritor como estudiante de bachiller en León, ciudad en la que su familia había invertido los ahorros indianos en un café cantante, el Iris, local prestigioso en la capital castellana. Sus años universitarios transcurrirán en Valladolid, donde cursó Derecho y se afilió a la F.U.E. –hecho que le garantizaría su primera estancia en las cárceles franquistas durante la contienda (Vidal Bendito, 2002)–. Sus aficiones culturales y literarias ya pueden ser probadas en esos convulsos años treinta, como atestigua una carta personal fechada en Valladolid (1934) dirigida a Jorge Guillén y atesorada por el Archivo Jorge Guillén de la BNE (94/15).

Soldado de infantería durante la guerra en el rápidamente sublevado Valladolid, Suárez Carreño verterá su experiencia bélica en textos como el interesante relato «Emboscada» o en su primer poemario, *La tierra amenazada* (1943). A partir de 1939, lo encontraremos ya en Madrid, en la órbita de José María de Cossío, con quien coincidía en origen castellanoleonés y con quien compartía pensión. Suárez Carreño transitó por las tertulias auspiciadas por Cossío, como la Musa Musae (Gullón, 1965: 1-24; Utrera, 2012: 234) y bien pronto acudió a la meca poética de Velingtonia nº 3, como atestigua la correspondencia entre Vicente Aleixandre y José Antonio Muñoz Rojas: «Sí, algunos vienen, poetas que comienzan o poetas que ya no comienzan pero vienen. Carlitos [Rodríguez-Spiteri] viene. Viene Suárez Carreño. Viene José Luis [Cano], Rafael Morales, Garagorri, Gurruchaga, etc., etc.» (Aleixandre/Muñoz Rojas, 2005: 147-148).

Como desarrollaremos más por extenso en el siguiente apartado, el escritor de origen mexicano logró entrar en determinados círculos poéticos españoles, tales como el de *Escorial* o el de *Ínsula* y la colección Adonais. En ella aparecerán sus dos primeros y únicos volúmenes de poesía: *La tierra amenazada* (1943) y *Edad de hombre* (1944) que mereció el premio Adonais.

Poco sabemos de cómo logró superar los difíciles años de la década de los cuarenta, en que, según recuerda Benet en «Una época troyana» (1976: 93-95), Suárez Carreño no dormía dos noches seguidas en la misma cama por temor a ser apresado, pues sabía que la Brigada Social tenía su nombre presente debido a la citada militancia en la F.U.E. antes de la guerra. Cuando el 6 de enero se hizo pública la concesión del Premio Nadal a la novela *Las últimas horas*, Suárez Carreño fue apresado y pasó la noche en el calabozo.

En el próximo lustro aparecerán dos publicaciones fundamentales: *Condenados*, tragedia que mereció el Premio Lope de Vega 1951 y *Proceso personal*, publicado por Eds. Destino en 1955. *Condenados* fue adaptada al cine por Manuel Mur Oti en 1953. Son años en los que la presencia de José Suárez Carreño en el campo cinematográfico es notable y, probablemente, mayor de lo que se conoce a día de hoy: es probable que en los años cuarenta ya hubiera participado como redactor de guiones, si bien la cuestión de la autoría en aquellos años no pasó por su mejor momento histórico. Sí tenemos constancia de que trabajó como guionista en la década siguiente, en *Cabaret* (1952) de Manuel Pilares, *Juicio final* (1955) de José Ochoa, *Juanillo, papá y mamá* (1957) de Julio Salvador y Juan Alberto Soler, *Fulano y mengano* (1959) de Joaquín Romero Marchent, y ya en los sesenta, en *Llovidos del cielo* (1962) de Arturo Ruiz-Castillo o *Proceso a la ley*, que acabó titulándose *Proceso de conciencia* (1964) de Agustín Navarro, por problemas con la censura.

Coinciden estos dos últimos estrenos con la implicación de nuestro escritor en el Congreso para la Libertad de la Cultura, de 1962 en München, por lo que se hallaba fuera del país y no pudo intervenir en las decisiones que tomó el director de la película. La presencia del autor de *Las últimas horas* en el extranjero no puede entenderse si no atendemos a la deriva que tomaron sus intereses después de la publicación de *Proceso personal*. Apunta Juan Benet a propósito de este viraje: «A los pocos meses de publicarse la novela desapareció Carreño del mundillo literario para llevar una vida aún más secreta y celosamente guardada, dedicada al estudio de la Economía Política. Apareció en Munich quince años después (...)» (Benet, 1976: 95). Durante esa década y media, Suárez Carreño se vinculó al grupo capitaneado por Dionisio Ridruejo, y configurado por, entre otros, Ignacio Aldecoa, el mismo Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Pablo Martí Zaro, Jesús Fernández Santos, Fernando Baeza y José María Moreno Galván.

En 1962 salió a pie por la frontera de forma clandestina, pues carecía de pasaporte, junto con Dionisio Ridruejo y el editor Fernando Baeza. Decidió quedarse un par de años en París con Ridruejo, gracias a las becas concedidas por el Movimiento Europeo organizador del Congreso que acabó conociéndose como el «Contubernio de Múnich». De vuelta en Madrid y todavía en

buenas relaciones con Ridruejo, Suárez Carreño colaboró en la fundación de la Sociedad Española de Escritores y en la del Partido de Acción Democrática, junto a Ruiz-Giménez. Las tensiones entre Ridruejo y Suárez Carreño, quizá debidas al complejo carácter de este último, desembocó en la salida de la Sociedad del autor de *Las últimas horas*. Reaparece en la plaza pública hacia 1976 como colaborador de temas de sociología y política en el diario *Pueblo*, que buscó en los primeros años de la Transición alejarse de la sombra de Emilio Romero. Y muere en 2002, en su vivienda madrileña, rodeado por el olvido general en que sus trabajos y sus días se habían sumido.

Poéticas antiheroicas: la ceguera del censor

La escasa atención que ha recibido por parte de la crítica académica la obra lírica de Suárez Carreño nos invita a dedicar más tiempo y espacio a esa primera etapa en su trayectoria literaria. Al análisis de sus poemarios y a los primeros tanteos con la prensa literaria de su tiempo, sumaremos el cotejo de los expedientes de censura almacenados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. El estudio del caso de Suárez Carreño confirma una tendencia general, que fue la mayor libertad del género poético –hasta la llegada de los cantautores en los años cincuenta y sesenta–, frente a una vigilancia mayor sobre géneros con un receptor mayor como la novela y, por supuesto, el teatro y el cine.

En los primeros años de la posguerra española, observamos cómo José Suárez Carreño entra en los círculos poéticos de *Escorial*, *Garcilaso* y *Corcel*. Quizá el conocimiento con Dionisio Ridruejo pudo trabarse desde estas tempranas fechas, pues ya en 1941 aparecen nueve poemas en la revista que éste dirigía entonces: «El dolor», «A unas peñas», «Ansia de amor», «Cementerio», «Final», «Amor», «Tristeza para una mujer», «De noche» y «Elegía a un mozo español» (Urrutia, 1978: 83; Penalva, 2005: 176). Dos años después, también en *Escorial* publicará Suárez Carreño el interesante relato «Emboscada», sobre cuya temática y estética nos detendremos más adelante.

Ese mismo año de 1943 verá en los escaparates españoles su primer libro de versos: *La tierra amenazada* halló cobijo en la prestigiosa colección Adonais de la Editorial Hispánica, creada por José Luis Cano bajo el signo de Vicente Aleixandre. En la correspondencia del poeta madrileño con Muñoz Rojas, se explica que el libro de Suárez Carreño se hallaba detenido desde 1941 en las prensas de Editorial Nacional, en cuya colección Escorial debía hacer aparecido (Aleixandre/Muñoz Rojas, 2005: 156). Podemos aventurar que el carácter antiheroico de los poemas de *La tierra amenazada* pudo ser un motivo que obstaculizara su publicación, si bien la vigilancia con frecuencia estrábica de

la censura no observó tal inconveniente. Juan Guerrero Ruiz de la Editorial Hispánica subscribió la petición a censura el 17 de mayo de 1943 para una tirada de 500 ejemplares y en el Expediente número 3391, firmado por el censor número 10, se sentencia: «Un libro de versos, en el que no hay nada que objetar. Autorizado», para el 25 de mayo del mismo año.

Estructurado en cuatro partes numeradas con romanos, de 9, 10, 8 y 12 poemas respectivamente, *La tierra amenazada* fue gestada, así reza el subtítulo, entre 1937 y 1939, es decir, durante su estancia en el frente. El espíritu crítico y la voluntad democrática que Suárez Carreño defendió siempre –ajeno al corsé de cualquier partido o formación política– determinaron la naturaleza del libro bélico, que escapa a cualquier visión sesgada, épica y mitificadora del hecho de la guerra. El escritor dedica el volumen a su hermano médico, Luis, y brinda un libro de horas de su tiempo como soldado de infantería. La ausencia de retoricismo vacuo, de panfletarismo bélico, fue destacado apenas un año después de su publicación por José Luis Cano en *Escorial*, en una valiente reseña:

> El gozo que nos proporciona la aparición de este primer libro de Suárez Carreño parece más justificado si nos paramos a considerar la pobreza que, en general, informa la poesía inspirada en aquella guerra. No muy abundante (al menos del lado nacional, que es del único que puedo hablar con algún conocimiento de causa), y aunque cuenta ya con alguna mediana antología, era sobre todo su pobre calidad, su bajo tono medio, lo que nos hacía desear un libro como éste, cuya poesía, tan desnuda de retórica como de tópicos bélicos, se sostiene a sí misma en gracia a la impresionante evocación del paisaje de la guerra, de los elementos naturales que sirven de fondo a la soledad y al tiempo del soldado: los campos desiertos, la tormenta, la sierra, el viento, la muerte... (Cano, 1944: 457)

Cano coincide con su maestro Vicente Aleixandre en el juicio que sobre *La tierra amenazada* había vertido en una carta a Muñoz Rojas en septiembre de 1941: «libro de guerra, único en su género: el poeta en la soledad de la tierra amenazada; no tiene, por tanto, nada de lo que se suele llamar un libro de guerra» (Aleixandre/Muñoz Rojas, 2005: 156). Más tibiamente, Juan Ramón Masoliver incidiría, un año más tarde, en el mismo sentido que apuntaba Cano: celebrar la aparición de un buen libro sobre la guerra (Masoliver, 1945: 13-14) –comentarios que, sin lugar a dudas, denotan la pésima calidad literaria y el hartazgo que suscitaban los libros de propaganda bélica–.

De la primera lectura del volumen, salta a la vista una cuestión no mencionada por la crítica coetánea, apenas insinuada en el artículo que en 1950 dedicaría Antonio Vilanova a la poesía de Suárez Carreño (1950: 17), quizá debido a las circunstancias políticas de la Dictadura: la omnipresencia de la

poesía de Federico García Lorca, aquí en este primer libro con un evidente trasvase de ritmos, imágenes y motivos. Es este un aspecto en el que vamos a detenernos, pues será medular en su concisa obra literaria. Esperamos poder dedicar un estudio mayor en un futuro, pero nos atrevemos a señalar libros como el *Romancero Gitano* (1928), *Poeta en Nueva York* (1929) y los *Sonetos del amor oscuro* (1936), así como sus tragedias rurales, en especial *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934).

Además de sintagmas inspirados en el gran poeta de Granada[1], *La tierra amenazada* entronca con la corriente del romancero que resurgió durante los tres años de contienda para vehicular las preocupaciones, los sueños y las esperanzas de los soldados en el frente. Así, el verso octosílabo, la rima asonante en los pares y fórmulas estróficas como cuartetas o tercetas son preponderantes en todo el libro, a excepción de la extensa composición que cierra el volumen, «Sombra en desvelo» de 48 versos también de ocho sílabas (1943: 77-79). Establece asimismo un puente con la lírica cultivada antes de la Guerra Civil a partir del uso de imágenes surrealistas[2], que consolidarían con maestría Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre en los dos grandes hitos poéticos de 1944: *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*. El sujeto poético que protagoniza muchos de los textos que componen *La tierra amenazada* se presenta como un hombre huérfano ante una tierra baldía («Yo solo. Sobre un mundo / hostil, de piedra» en «Centinela al oscurecer» – 1943: 13), si bien inocente, pues ha sido desprovista de toda vida, de toda humanidad, por la guerra («Los campos ahora de nadie / de la guerra» en «Campos del frente» – 1943: 11). Un yo poético que lamenta la muerte de otros soldados (como en el estremecedor «El soldado y su muerto» – 1943: 32-33), que siente la soledad de las noches de guardia o de los avances hacia el frente enemigo, que lamenta cómo se le escapan la juventud, la fuerza, el deseo, en las horas muertas de la guerra; un tiempo a veces denso, pero inaprensible («¿De qué sirve mi mochila? / No puedo guardar las horas / que aquí quedan de mi vida» en «Canción del relevo» – 1943: 70). La reflexión existencial e identitaria emerge en las duras condiciones de la guerra en la montaña («Tengo el corazón ausente / tengo la cara desierta» de «Oscureciendo» – 1943: 59) y aparece con fuerza en la última composición,

1. Como el verso «¡Qué soledad agolpada / de oscuridad y de niebla!» del poema «Las horas de la noche» (Suárez Carreño, 1943: 14); los ecos de «Muerte de Antoñito el Camborio» en «El desaparecido»: «Ay, que nadie caminaba / ... y aquel soldado pasó, / ya de noche, entre las jaras» (1943: 21); «Este pinar de la sierra, / este pinarillo verde» de «Paisaje en forma de pinar» (1943: 28); «Ay, que ha pasado mi suerte / como una yegua espantada, / galopando duramente / entre la luna y el agua» de «Canción de la suerte» (1943: 38).
2. Por ejemplo, «Aquí está el barro, parece / que me resbala por dentro» de «El barro» (1943: 16).

«Sombra en desvelo», que lanza al viento un lamento casi a modo de monólogo interior: «Nadie sabrá que la muerte / como un perro gris, tremendo, / con su lengua de metal / dibuja mi rostro muerto» (1943: 78).

Reflexión existencial que no podía ser colectiva en 1943, y que, como sentencia Antonio Vilanova en el citado artículo de 1950 (donde señala como fundamentales la huella de Jorge Guillén, Antonio Machado y el neopopularismo de la escuela andaluza):

> Sin revelar un auténtico genio de poeta, sin elevarse a una trascendencia metafísica ni rebasar los límites del puro sentimiento humano, este libro es un símbolo perfecto de la profunda conmoción espiritual que la tragedia de nuestra guerra suscitó en los jóvenes poetas españoles (Vilanova, 1950: 17).

En esta primera publicación, el escritor de origen mexicano ya muestra una preferencia por el soneto que conservará en sus primeros libros de poesías publicados años después, fórmula estrófica a la que suma una elegía en tercetos endecasílabos.

Todavía en 1943, Suárez Carreño participa en dos números de *Garcilaso*, en los que incluye poemas recogidos en *La tierra amenazada*: «Canción desesperada», en el número 3 y «La sierra resonante», «El barro», «Canción junto a los pinos», «La voz lejana» y «Sombra en desvelo», en el 7. Al año siguiente, colaboró en el número extraordinario 5-6 de *Corcel* dedicado a Vicente Aleixandre como homenaje con motivo de la publicación de *Sombra del Paraíso* (Urrutia: 1978: 90). El soneto «A Vicente Aleixandre» no fue recogido en volumen impreso, pese a que ese mismo año Suárez Carreño sería galardonado con el Premio Adonais por *Edad de hombre*:

> Cuando se oye tu voz hay que volverse
> asombro sideral, sombra vacía;
> hay que estallar informe de agonía,
> hay que nacer, morir, desvanecerse.
> Hay que hundirse en la tierra, hay que perderse
> en un viento pelado que se enfría;
> hay que ser pena, amor que desvaría
> como en sangre mortal al deshacerse.
> Tu instantáneo soñar es luz, locura
> traspasadora y ciega que ilumina
> como el sueño de un dios el mundo inerte.
> Tu verso es como el rayo, sin figura,
> furioso y sin sentido, que se inclina,
> misterioso, hasta el fondo de la muerte (Suárez Carreño, 1944b: 30).

Es inevitable escuchar ecos de los sonetos de Miguel Hernández, así como la huella de Jorge Guillén que tan atinadamente señalaría Vilanova. Una presencia,

la del poeta de Orihuela, que será observada asimismo –y con excesiva vehemencia y subjetivismo– por Luis López Anglada a propósito de *Edad de hombre*, libro íntegramente conformado por sonetos:

> En *Edad de hombre*, la poesía de Suárez Carreño se remansa en sonetos de exquisita construcción y de hondo y dolorido sentir. Garcilaso y Miguel Hernández unen en los versos de Suárez Carreño sus apasionados arrebatos y el empleo de un lenguaje iluminado y lleno de humanidad nos da el primer ejemplo de una forma de hacer que constituiría toda una época y de la cual sería, más tarde, su mejor apóstol Carlos Bousoño (López Anglada, 1965: 109).

Efectivamente, los sonetos garcilasianos se dejan entrever como modelo en las composiciones de tema amoroso que son protagonistas en *Edad de hombre*, volumen premiado con el Adonais en su primera convocatoria, con un jurado compuesto por Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Enrique Azcoaga, Juan Guerrero y Rafael Ferreres[3], que otorgó el premio *ex aequo* a Vicente Gaos, José Suárez Carreño y Alfonso Moreno, cuyos libros iban a ser volúmenes también de la misma colección. Curiosamente hallamos la firma «L. Panero» en el informe de censura del Expediente 5997-44 que escuetamente aseveraba: «Colección de poesías líricas. Puede autorizarse», con fecha final del 26 de octubre de 1944. Si bien desconocemos la personalidad del censor ocupado de calibrar la adecuación de *La tierra amenazada*, sí podemos afirmar que Panero conocía a la perfección el volumen de *Edad de hombre* y que no podía pasar desapercibida la crítica existencial presente en el poemario. Con todo, el escaso peligro que el género poético podía implicar para el sistema del régimen franquista permitió que Panero ayudara a sus amigos del círculo Adonais, del mismo modo que había intentado hacerlo –esta vez sin éxito– para salvar *La colmena* de Camilo José Cela defendiendo el valor artístico y literario del texto frente a las críticas morales del censor eclesiástico (Sotelo, 2008: 50).

Edad de hombre está integrado por cinco partes estructuralmente equilibradas, de 9 sonetos cada una (quizá en homenaje a las nueve musas clásicas), de forma que Suárez Carreño muestra más oficio, no solo en la elección de una fórmula estrófica más compleja, sino también en el cuidado estructural y compositivo del libro, concebido ya como un todo y no como una acumulación. Desamor, destinataria femenina, odas al placer, tópicos románticos (como el del sujeto poético como «vagabundo de amor»), que se entrelazan con la temática existencial ya presente en el libro anterior (como en «Muerte que espera» – 1944a: 19; «Al pasado» – 1944a: 21; «El dolor» – 1944a: 29;

3. Vicente Aleixandre rechazaría formar parte de dicho jurado, pese a la insistencia de Cano, por temor a desencuentros con sus muchos amigos poetas (Aleixandre: 1986: 55 y ss.).

o el soneto que da título al volumen «Edad de hombre» – 1944a: 43, entre otros) y con, una novedad de este libro apreciada por la crítica, la reflexión metafísica (en imágenes tan calderonianas como las presentes en «La noche, si se sueña» – 1944a: 30).

Más allá del comentario textual de los sonetos, es interesante la miríada de dedicatorias presentes en *Edad de hombre*, pues nos permite situar a José Suárez Carreño su presencia en la constelación de poetas, escritores, intelectuales y personas interesadas por la cultura, en el Madrid de la década de los cuarenta. Por un lado, cabe destacar la dedicatoria general del libro, al *pater* poético Vicente Aleixandre (al que se suman dedicatorias internas a las voces de la *auctoritas* lírica de la época como Gerardo Diego y Dámaso Alonso). A continuación, aparece la nueva generación de poetas agrupados en torno a, sobre todo, la colección Adonais: su principal responsable, José Luis Cano, Rafael Morales, Ricardo Juan Blasco y Carlos Bousoño. José María de Cossío y Juan Antonio de Zunzunegui, amigo el primero y gran frecuentador de las tertulias madrileñas el segundo, de buen seguro acompañaban a Suárez Carreño en las muchas noches madrileñas y están asimismo presentes en las páginas de *Edad de hombre*.

Del mismo modo, habría conocido en espacios como el Café Gijón al pintor Eduardo Vicente y al traductor y gran arabista, Emilio García Gómez. Dos filósofos que muy difícilmente pudo conocer después de la Guerra Civil –debido a que ambos se marcharon al exilio– y que, por tanto, cabe situar en lecturas o conocimientos personales anteriores al 36 y vinculados al círculo de José Ortega y Gasset, son Carlos Gurméndez y Fernando de la Presa. La lectura de Ortega, bestia negra del Franquismo en este momento (regresa en 1945), será importante en Suárez Carreño y probablemente amordazada en estos primeros textos, si bien aparecerá, como lo hará también García Lorca, en interesantes apartados de *Proceso personal*, novela publicada en el año de la muerte del filósofo español, 1955, como se verá más adelante.

Tres nombres propios, aparentemente ajenos al mundo cultural, reciben dedicatorias en *Edad de hombre*: Jesús Gómez Muñoz, Mateo Vicente Jelicich y Branko Kadich. Los tres comparten profesión médica y quizá debamos relacionarlos con el oficio del hermano, Luis Suárez Carreño. No obstante, tanto Jelicich como Kadich formaban parte de la comunidad croata afincada en España por escapar del comunismo debido a sus creencias religiosas y que se ampararían en las políticas exteriores y de acogida de refugiados políticos desarrolladas por el ministro de exteriores y presidente de Acción Católica, Alberto Martín Artajo, y el presidente del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella (Orella Martínez, 2015: 59). En este sentido y más allá

de sus profesiones, fueron personas integradas en el campo cultural oficial del Madrid de la época y bien pudieron coincidir en las tertulias literarias de la capital.

En su artículo de 1950, el profesor Vilanova destaca la hondura reflexiva y la actitud romántica enarbolada por el poeta en torno a la expresión de la intimidad del sujeto lírico: «La armoniosa contención del molde clásico reduce a sus límites estrictos el impulso romántico de esta angustia vital, que se desboca en el cauce del verso con el ritmo salvaje de la pasión refrenada» (Vilanova, 1950: 17). Y concluye el crítico barcelonés: «(...) ninguno de los jóvenes poetas españoles ha captado con tan rotunda perfección la torturada angustia de lo humano ante el huracán salvaje que empuja nuestra vida hacia la muerte» (1950: 17).

También en 1944 volveremos a ver el nombre de José Suárez Carreño en letras de molde, pues Josefina Romo incluyó su relato «Emboscada» en la antología *Cuentistas españoles de hoy*, que recogía el relato publicado inicialmente en *Escorial* (Suárez Carreño, 1944c: 293-301). Como en *La tierra amenazada*, el tono del cuento de tema bélico marca una distancia abismal respecto de la narrativa dedicada a la Guerra Civil durante el primer lustro de dictadura. María Martínez-Cachero lo reivindica por su calidad literaria y su alejamiento de la narrativa propagandística de la época:

> Suárez Carreño no delimita a qué bando pertenece el protagonista de su cuento, llamado simplemente Juan, un hombre que avizora, lucha, se defiende y parece va a morir y que, por último, mata y vence; contempla después a su rival que es otro hombre, otro inocente llevado a la lucha, condenado a hacerla. No hay ninguna arenga o declamación –patriótica, política, remarquiana o anti-Remarque–, pero resulta evidente la intención del autor, enemigo de tales enfrentamientos. Apenas existe acción externa y el ritmo narrativo es muy lento, exasperante incluso, a lo que se añade la oscuridad total que reina en el paraje –campo–, la soledad y la lejanía relativa de otros hombres de ambas trincheras (Martínez Cachero Rojo, 2000: 188).

La excelente descripción de María Martínez-Cachero define a la perfección el contenido y el propósito de la obra de Suárez Carreño. Y no nos sorprende igualmente que en el Expediente 2182-44, firmado también por Leopoldo Panero y dedicado a evaluar la antología de Josefina Romo, se obvie la mirada antiépica de Juan, el soldado protagonista de «Emboscada», o la humanización del enemigo que aparecía normalmente cosificado, convertido en «hombre-masa» o extranjerizado en la literatura bélica al uso. El estudio comparativo de *La tierra amenazada* y de «Emboscada», enfrentando dichos textos al canon de la literatura propagandística a favor del régimen, bien merece ser abordado con detenimiento.

El control censorial sobre las novelas y los homenajes velados a José Ortega y Gasset y Federico García Lorca

Como era de esperar, la vigilancia del aparato censor del régimen se detuvo con mucho mayor interés sobre el género de la novela. *Las últimas horas* se hacía con el deseado Premio Nadal el 6 de enero de 1950. La crítica ha atendido con rigor la naturaleza estructural y la técnica narrativa de *Las últimas horas* (Villanueva, 1994: 208-219) y nosotros nos hemos ocupado de ella en otro lugar (Ripoll Sintes, e.p.), de forma que abordaremos con más detenimiento la segunda de sus novelas. No ha sido justipreciada, no obstante, la relación que *Las últimas horas* y *Proceso personal* mantuvieron con la censura franquista.

Pese a que la presencia de la prostitución en el personaje de Carmen o de prácticas sexuales sadomasoquistas en el de Ángel Aguado podía haber sido motivo para no autorizar *Las últimas horas*, Ediciones Destino logró el beneplácito censor el 25 de marzo de 1950 para una tirada de 3000 ejemplares del Premio Nadal de aquel año. En el informe del Expediente 669-50, con una firma ilegible, se anota:

> Novela un tanto cruda que describe escenas de la vida bohemia en el Madrid actual, principalmente de una muchacha perdida... Entiendo que puede autorizarse suprimiendo lo subrayado en la página 13 donde empieza «y de que...» y termina en «...misterio»; también debe suprimirse una interjección subrayada en la página 169.

A día de hoy es imposible saber qué frases aparecían tachadas, por la ausencia del original y por estar ya corregidas las galeradas adjuntas al Expediente 669-50 del Archivo General de la Administración.

Más interesante es el informe relativo a *Proceso personal*. La novela de 1955 propone un nuevo triángulo amoroso a través del cual se teje el tapiz cultural e ideológico de toda una época. En el protagonista Tomás Ozores, pese a su redención final, se encarna una dura crítica contra todos aquellos que, al amparo del régimen, se enriquecieron gracias al estraperlo. Y en el grupo de estudiantes con el que se relaciona la ex mujer de Tomás, Maruja, hallamos una ácida sátira contra la superficialidad del movimiento estudiantil antifranquista y probablemente el vehemente anticomunismo del escritor, Suárez Carreño. Nada de todo eso es observado por el censor, Luis Pereda[4], quien en el Expediente 1011-55 manifiesta su entusiasmo por el argumento del libro:

4. Podríamos estar ante Luis Pereda Aparicio, hermano del empresario y naviero santanderino Fernando Pereda Aparicio, que había sido en los primeros años de la Guerra Civil director de la Sección de Prensa Extranjera en Burgos (Moreno Cantano, 2008: 56).

> Tomás Ozores, brazo oficial en nuestra Cruzada, al llegar la paz realiza negocios de índole delictiva. Maruja, su esposa, condena este género de vida y ello origina la separación del matrimonio. Las ganancias obtenidas le permiten operar en un terreno menos ilegal, alcanzando una posición sólida y honorable, pero al cabo de los años presentan una denuncia que se cierne sobre él a lo largo de la novela como soporte y nervio de toda la narración. El denunciante resulta ser un muchacho protegido de Maruja, que utilizó las confidencias de ésta, en contra de su voluntad. Finalmente Tomás –reconciliado con su mujer– se entrega, llevado por un sentido expiacionista basado en motivos éticos. La obra tiene una veta sana y española haciéndose una crítica inteligente de los mocitos existencialistas –barbas, chaquetas de pana, calle del Príncipe, irresponsabilidad, charlatanería, estupidez y cobardía– que adornan la capital de España.

La asepsia y cinismo de la enumeración final entre guiones del censor incluye una probable mención a una de las muchas cárceles que existían en Madrid después de 1939: la prisión de la calle Príncipe de Asturias (Ortiz García, 2014: 459). *Proceso personal* fue autorizado y publicado en Barcelona ese mismo año.

Volviendo a la novela de Suárez Carreño, es interesante reseguir cómo aparecen en la novela personajes del mundo estudiantil, completamente satirizados como niños que no han vivido la guerra y que, cuando llega la ocasión, no saben reaccionar como adultos («Estos muchachos están sedientos de que ocurran cosas y no saben lo terrible que es cuando ocurren» – Suárez Carreño: 1955: 187), encarnados en los personajes de más entidad como Juan, Oti y Ricardo Oliva. Importa señalar cómo *Proceso personal* se adelanta una década a la crítica similar, no tan agria, contenida en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1965) a lo que Vázquez Montalbán denominaría «los años épicos de los señoritos de izquierda» (1997: 161).

No es tampoco baladí que en las conversaciones entre estos estudiantes y personajes ajenos a su mundo, aparezcan dos referencias intelectuales y literarias fundamentales para Suárez Carreño: Federico García Lorca y José Ortega y Gasset. Así, los jóvenes reunidos en el bar La Cueva menosprecian la obra del poeta granadino:

> –¿De qué habláis? –preguntó Oti a uno de los chicos, como si en realidad no le interesase saberlo.
> –De basura –contestó el chico con voz torva–, de García Lorca.
> –Federico no es basura –dijo otro de los de la mesa.
> –Bah –volvió a decir el chico–; tenía unas preocupaciones artísticas idiotas. Creía en lo popular y en lo bello (Suárez Carreño, 1955: 101).

Y, del mismo modo, Juan (el joven estudiante, tercer vértice del triángulo amoroso junto con Tomás y Maruja) desprecia a Ortega en la conversación con el vocero de Suárez Carreño en la novela que es Manuel Palomero:

> –Quieres saberlo todo –dijo Juan de mal humor.
> –No es eso. Es que te llevo muchos años –lo dijo con tristeza–. Es que ya tengo cuarenta. Yo he vivido la guerra nuestra, mientras que tú...
> –Ya lo sé, pero yo no tengo la culpa de que ahora no ocurra nada.
> –No se trata de culpa –dijo Manolo–. Llámalo circunstancia, como diría Ortega.
> –No me interesa Ortega –dijo Juan.
> –A mí sí –dijo Manolo–, pero eso ahora no importa (Suárez Carreño, 1955: 180).

Existe casi una ironía histórica en el hecho de que estos estudiantes satirizados, ególatras incapaces de ver la profundidad de la obra orteguiana, sean los mismos que vayan a protagonizar los acontecimientos que precedieron a la noche de San Daniel en febrero de 1956. Asimismo, es importante recalar en el hecho de que la reivindicación de la experiencia de la Guerra Civil no se da desde el triunfalismo ni desde la vanagloria, ni en el personaje de Manuel, ni en el de Tomás Ozores. Por su parte, Manuel es a todas luces un antihéroe, un perdedor tanto en la guerra («–También hice la guerra... de soldado... y al otro lado, enfrente» – 1955: 186), como en la carrera por el éxito literario. Tomás, a su vez, no protagoniza ninguna heroicidad, tal como conocemos a través de su rememoración de los años de contienda, de hecho, ocurre todo lo contrario: se aprovecha de sus galones para eliminar sospechas cuando da comienzo a sus actividades como estraperlista.

Queremos, asimismo, profundizar en la presencia de personajes que funcionan como *alter ego* del escritor real. Si en *Las últimas horas* hallamos al misterioso Carlos, aquí la criatura escogida es Manuel Palomero. El personaje va cobrando mayor protagonismo en la trama argumental, sobre todo hacia los capítulos finales de la novela, y asistimos directamente al desarrollo de sus pensamientos, sin intermediarios: Manuel, un escritor, estudiante de Derecho antes de la Guerra –como Suárez Carreño–, mayor que los jóvenes estudiantes de La Cueva, pero que no acaba de hacerse un hueco en el mundo cultural español de la época. Secretamente enamorado de Maruja y conformado con ser su amigo, Manolo es un personaje empobrecido por la Guerra Civil y sus consecuencias: «Manolo sí sabía lo que es no tener dinero como costumbre. Llevaba una apariencia de decencia, pero examinándolo, uno se daba cuenta de que todo era ajeno y viejo» (1955: 185); y vive acobardado por la miseria y por la derrota: «Tomás notó todo esto. Notó que tenía miedo este hombre alto, flaco, estropeado de salud, con una piel lívida que no recibe el sol desde muchos meses» (1955: 184).

Palomero, perteneciente a una generación truncada por la contienda, siente una profunda frustración artística: «Porque yo soy fallido. Una vida fallida... Un hombre fallido. A su lado lo noto menos. Ellos están empezando; dicen

que van a ser más grandes que Baroja y que Ortega (...)» (1955: 187); y una frustración social, en esta novela sí postulada explícitamente por el personaje:

> –Envidia, resentimiento. Y hasta dignidad a su manera. Se lo digo porque yo mismo pensé algo parecido contra gente como usted. Chicos de la Universidad, compañeros de carrera que un día aparecen ante nuestra vista poderosos, situados, como dice la gente, y que nos hieren con eso (1955: 188).

Va a ser precisamente este personaje quien cierre la novela, con un leve atisbo de esperanza en el campo literario:

> Manuel Palomero llegaba a la Puerta del Sol en este instante. Hoy no le parecía tan fastidioso el espectáculo de la multitud y del tráfico, que se destacaban aún más en el esplendor de la tarde. Tenía algo esperanzador que le había puesto nervioso. Bueno, a ver si ahora resultaba que no podía triunfar, que estaba tan acostumbrado al fracaso que cualquier pequeño triunfo le desconcertaba. Porque era un triunfo que le publicasen el cuento en esa revista. La animaba el grupo de escritores que más bullía ahora en España, y le darían quinientas pesetas (1955: 289).

Un relato inspirado en la historia vivida por Palomero en los días anteriores (Maruja, Tomás, el suicidio de Juan, el estraperlo y la entrada de Tomás en la cárcel, etc.) que, por tanto, confiere un final metaliterario a *Proceso personal*. Palomero imagina, como en el cuento de la lechera, la posibilidad de publicar un libro suyo y brinda casi un manifiesto ético-estético, atribuible al escritor real, Suárez Carreño:

> Allí estaría algún día un libro suyo, escrito con mesuradas palabras, un libro sin rabia, comprendiendo no ya las miserias ajenas sino la propia y encontrando la consoladora verdad que en el fondo esas mismas miserias no son muchas veces más que apariencias, signos equivocados de la limitada condición del hombre (...) (1955: 290).

Si *Las últimas horas* se adelantaba al uso de la reducción temporal (una noche) y a la técnica narrativa multipolar que aparecería en *La Colmena* en 1951 –aunque las lecturas públicas de fragmentos de la novela celiana se remontan a 1945–, a propósito de *Proceso personal* podemos fijar una huella de lectura evidente de la gran novela del escritor gallego: es un final que no puede sino recordarnos al capítulo final de *La Colmena* en que Martín Marco regresa de la visita a la tumba de su madre al centro de Madrid, henchido de optimismo mientras a su alrededor se gesta la probable tragedia de una detención policial.

Por último, tanto en el caso de la obra ganadora del Premio Nadal 1950 como la novela de 1955 hallamos dos finales que lastran los hallazgos narrativos de ambos libros debido a la carga moralizante que el autor puso en ellos. La moraleja final de las dos novelas sorprende si se contrasta con los

valores éticos e ideológicos que subyacen en sus libros de poesía o en el relato «Emboscada» y podría explicarse por los aprendizajes que como guionista de cine pudo haber realizado José Suárez Carreño para evitar contratiempos con la censura franquista.

La mirada antiépica de José Suárez Carreño

Quizá la falta de coordinación entre los cuerpos de control y vigilancia del régimen franquista permitió que José Suárez Carreño publicara sus textos en revistas poéticas y aparecieran sus libros con el visto bueno de la censura, y que no fuera hasta el aldabonazo del Nadal en 1950 cuando la Brigada Social consiguió dar con él. A su vez, la escasa atención al género poético durante los años cuarenta y un control mayoritariamente moral y religioso son factores que explican la relación entre la obra del escritor nacido en México y la censura dictatorial. Su obra se erige ante nosotros ideológicamente amordazada, especialmente si atendemos a su implicación, ya en los cincuenta y sesenta, en los movimientos de renovación democrática gestados en torno a los hechos de München de 1962.

Los homenajes velados a Federico García Lorca y a José Ortega y Gasset desde sus primeros textos poéticos hasta los más explícitos en su última novela, *Proceso personal* proclaman las convicciones cívicas de Suárez Carreño, la defensa de la libertad individual y la reivindicación del valor del arte y del trabajo intelectual como mecanismos de civilización y humanidad.

Libertad del individuo, mirada crítica y preeminencia de lo humano frente a la idea: estos tres vectores rigen el pensamiento, la obra literaria y la trayectoria personal de José Suárez Carreño. Sin ellos no podría haber escrito *La tierra amenazada* o «Emboscada», obras en las que la guerra es un conflicto absurdo entre iguales que olvidan la profunda soledad existencial del hombre sobre la Tierra. Ni podría haber creado personajes derrotados por tantas circunstancias como los que habitan *Las últimas horas*, *Condenados* o *Proceso personal*. La visión antiépica de Suárez Carreño nos brinda otra realidad histórica, con frecuencia desatendida, y tan lejana de la grandilocuencia oficial como de la capitalización –real pero también hábilmente gestionada– que el Partido Comunista llevó a cabo de los movimientos antifranquistas. Denostado por unos y por otros y ajeno a modas literarias, José Suárez Carreño merece ser recuperado por la academia como uno de los agentes que mejor explican los claroscuros del franquismo.

Bibliografía citada

ALEIXANDRE, V., *Epistolario* (selección, prólogo y notas de José Luis Cano), Madrid, Alianza, 1986.

ALEIXANDRE, V., *Los Encuentros*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.

ALEIXANDRE, V., *Cartas de Vicente Aleixandre a José Antonio Muñoz Rojas (1937-1984)*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

BENET, J., *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.

CANO, J. L., «*La tierra amenazada*», *Escorial*, 40, t. XIII, febrero de 1944, pp. 456-460.

Expediente 3391 del 25 de mayo de 1943, Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración.

Expediente 2182-44 del 24 de mayo de 1944, Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración.

Expediente 5997-44 del 26 de octubre de 1944, Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración.

Expediente 669-50 del 25 de marzo de 1950, Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración.

Expediente 1011-55 del 7 de marzo de 1955, Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración.

GULLÓN, R., «La generación española de 1936», *Ínsula*, julio-agosto de 1965, pp. 1 y 24.

LÓPEZ ANGLADA, L., *Panorama poético español: historia y antología (1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional, 1965.

MARTÍNEZ-CACHERO ROJO, M., «Panorama del cuento español entre 1940 y 1969», en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. 3, 2000, pp. 187-208.

MASOLIVER, J. R. («Andrónico»), «La vida de los libros. Cuatro poetas jóvenes», *Destino*, 399, 1945, pp. 13-14.

MORENO CANTANO, A. C., *Los servicios de prensa extranjera en el primer franquismo (1936-1945)*. Tesis doctoral dirigida por Feliciano Montero García, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2008.

ORELLA MARTÍNEZ, J. L., «La diplomacia cultural en la España de Franco», *Przegląd Europejski*, 3, 2015, pp. 50-64.

ORTIZ GARCÍA, C., «Avenida de los Poblados, sin número. La cárcel de Carabanchel como heterotopía», en Pedro Oliver Olmo y Jesús Carlos Urda Lozano (coord.), *La prisión y las instituciones punitivas en la investigación histórica*, Cuenca: Eds. Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 453-473.

PENALVA, J. J., *La Revista Escorial: Poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*. Tesis doctoral dirigida por el dr. Ángel L. Prieto de Paula. Alicante, Universidad de Alicante, 2005.

RIPOLL SINTES, B., «Cine y literatura: el singular caso de José Suárez Carreño», *Homenaje a José Manuel González Herrán*, Santander: Universidad de Cantabria, e.p.

SOTELO VÁZQUEZ, A., *Camilo José Cela, perfiles de un escritor*, Sevilla: Renacimiento, 2008.

SUÁREZ CARREÑO, J., *La tierra amenazada*, Madrid, Ed. Hispánica (Adonais), 1943.

—, *Edad de hombre*, Madrid, Ed. Hispánica (Adonais), 1944a.

—, «A Vicente Aleixandre», *Corcel. Pliegos de poesía (Homenaje a Vicente Aleixandre)*, 5-6, 1944b, p. 30.

—, «Emboscada», en Josefina Romo (ant.), *Cuentistas españoles de hoy*, Madrid, Editorial Febo, 1944c.

—, *Las últimas horas*, Barcelona, Destino, 1950.

—, *Proceso personal*, Barcelona, Destino, 1955.

URRUTIA, J., «La poesía española de posguerra y la obra poética de Camilo José Cela», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, X, 18, marzo de 1978, pp. 81-96.

UTRERA, F., «La Academia Poética Musa Musae», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 2012, pp. 229-248.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica, 1997.

VIDAL BENTIDO, T., «José Suárez Carreño, escritor y luchador por la democracia», *El País*, 27 de diciembre de 2002; https://elpais.com/diario/2002/12/27/agenda/1040943608_850215.html [consulta: 15 de septiembre de 2018].

VILANOVA, A., «La poesía de José Suárez Carreño», *Destino*, 665, 1950, p. 17.

VILLANUEVA, D., «El precedente formal de *Las últimas horas* (1950)», *Estructura y tiempo reducido*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 208-219.

Fecha de recepción: 15-10-2018
Fecha de aceptación: 15-1-2019

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.18

Puede citar este artículo como:
THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «Luis Landero, memoria histórica, autoficción y *evidentia*», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 299-318.

LUIS LANDERO, MEMORIA HISTÓRICA, AUTOFICCIÓN Y *EVIDENTIA*.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Resumen

Algunas novelas y libros de ensayo de Luis Landero ponen de manifiesto que la memoria histórica, entendida en su sentido primigenio, se compone de la historia personal y colectiva y forma parte de la Tradición. En el caso del autor, estos conceptos adoptan vida literaria en gran parte de su obra, que él compone a partir de un importante sustrato autobiográfico. La recuperación de la memoria para Landero representa un regreso vital a su juventud, a sus orígenes extremeños, a la tradición rural y al relato oral. Puesto que Landero prefiere emocionar y sugerir antes que exponer y argumentar, el recurso a la clásica *evidentia* favorece la interpretación verosímil e, intencionalmente, realista de los elementos autoficticios de sus creaciones.

Palabras clave: Luis Landero, memoria individual, memoria colectiva, memoria histórica, tradición, oralidad, autoficción, conocimiento emocional y subjetivo, *evidentia*.

Abstract

Some novels and essays by Luis Landero show that historical memory, understood in its original sense, is composed of personal and collective histories, and that these are part of the Tradition. In the case of the author, these concepts adopt literary life in much of his work, which he composes from an important autobiographical substrate. The recovery of memory for Landero represents a vital return to his youth, to his Extremadura origins, to the rural tradition and to the oral story. As Landero prefers to excite and suggest rather than expose and argue, the recourse to classical *evidentia* encourage the credible and, intentionally, realistic interpretation of the self-fictional elements of his creations.

Keywords: Luis Landero, individual memory, collective memory, historical memory, oral tradition, self-fiction, emotional and subjective knowledge, *evidentia*.

A primera vista los conceptos de memoria histórica y de autoficción pueden parecer, si no incompatibles o contradictorios, sí distantes en el campo del saber. El primero, memoria histórica, por haber sido campo de estudio de los estudios sociológicos e históricos desde que Maurice Halbawachs, Paul Ricoeur, Jacques Legoff, Charles Blondel, Marcel Bloch y Pierre Nora instrumentalizaron el concepto de memoria para estudiar el pasado reciente y traumático de las guerras mundiales y sus consecuencias (Soah, guerra civil, exterminios, fusilamientos, genocidios etc). El segundo, autoficción, por haber sido un concepto manejado exclusivamente en el campo literario para estudiar mundos autónomos que, sin embargo, guardan complejas relaciones con la ficción.

Estos conceptos de memoria histórica y de autoficción resultan productivos en el corpus novelístico de Luis Landero si el primero de ellos se considera en sus acepciones primigenias, puesto que los elementos autobiográficos jalonan toda la obra del escritor y a su vez forman parte de la historia individual y colectiva de la España de su presente. Porque Luis Landero considera que la vida y sus experiencias de vida son el motor para la composición de sus novelas:

> Todas las novelas tienen que ser vividas, lo que pasa es que hay estratos de experiencias más profundos, más evidentes y más próximos. [...] lo que uno vive es lo que uno lee, ve, experimenta, oye, es aquello que uno soñó, aquello que a uno le contaron, lo que uno imaginó o entrevió. Todo eso es vida. La imaginación ayuda al observador, complementa.
>
> [...] El escritor es alguien que va llenando sus alforjas a lo largo del camino y que va recogiendo materiales. Cuando se pone a escribir todo eso sale, y a veces cosas que uno escribe y piensa que son gratuitas, en el fondo son experiencias muy profundas (Velázquez, 2002).

Las obras de Luis Landero se caracterizan por estar salpicadas de elementos autobiográficos literaturizados, procedentes de esas alforjas personales, en particular, *Juegos de la edad tardía* (1989), *Caballeros de fortuna* (1994), *El mágico aprendiz* (1998), *Entre líneas: el cuento o la vida* (2001), *El guitarrista* (2002), *Hoy, Júpiter* (2007) y *El balcón de invierno* (2014).

El interés de estos materiales, intencionalmente declarados autoficcionales, no reside en su veracidad y fidelidad, sino en su validez como representaciones de una sociedad y de un pasado reciente. Ahora bien, cabría preguntarse qué entiende un historiador o un sociólogo por validez cuando desde sus disciplinas contemplan el objeto literario y si su objetivo se limita a recabar información. Si particularizamos, todo ello equivaldría a preguntarse qué relación mantienen los textos de autoficción con la realidad histórica o la novela autoficticia con la sociedad. Obvio es que todo empirismo racional resulta inoperante, tanto más si las expectativas son las de establecer relaciones miméticas entre la literatura y la realidad, propias del discurso crítico, o si se pretende volver al concepto

de verdad del primer Lejeune, presuponiendo la sinceridad del relato de las experiencias vividas o transmitidas de la historia personal, colectiva y oficial, ya sea de manera oral o escrita. La autoficción, bien se sabe, deja abiertas otras puertas como vamos a intentar indagar. Precisamente, si hemos seleccionado para ello las creaciones de Luis Landero es porque su obra no obedece a la etiqueta tradicional de literatura comprometida social y políticamente, como fueron, por ejemplo, la de los años 60 o aquella que ha ido intentando recuperar la historia silenciada de los vencidos desde finales del XX.

En 2002, el escritor respondía a la pregunta de Santiago Velázquez Jordán sobre las diferencias entre la literatura latinoamericana, en la que prevalece la literatura comprometida social y políticamente, y la española, que a juicio del novelista iba por derroteros distintos: «Es la diferencia entre lo que se llama primer y tercer mundo, entre la sociedad del bienestar y la emergente. En la sociedad de bienestar se han cumplido ciertos objetivos, se ha llegado a un consenso de satisfacción social, hay un cansancio político, histórico y social» (Velázquez, 2002). De hecho, a uno de sus alter ego, el profesor de literatura, al lector y escritor Manuel Pérez Aguado, quien andaba buscando como alejarse para aislarse para poder escribir, le hacía decir:

> No entiendo el mundo, no lo abarco. Veo un árbol y un sistema político, digamos, pero eso es todo, cada cual por su lado: fragmentos, calderilla, cordeles. La sociología, como perro, me mordió en las nalgas y yo me he revuelto y me defiendo a voces o a silbidos. Leo cada día periódicos como si recibiese encima unas mondas de patatas, mayonesa y restos de fideos. Yo no debería salir a ningún lugar de alterne, porque lo que me dan y oigo me impide luego intentar un brinco de arlequín. Hay ciertas noticias que merecerían ser tratadas con la santa ira de la inocencia, y no con la complejidad intelectual que las admite a trámite, les ofrece su casa. Habría que detenerlas en la puerta y decir: «El señor no está, vuelva usted mañana, como se lo advirtió hace ya tanto tiempo» (Landero, 2001: 28-29).

En los imprecisos y permeables límites entre ficción y realidad, entre la autobiografía y el relato novelesco, tal vez se podría considerar ese extracto como puramente imaginativo. Lo curioso es que el mismo escritor lo había utilizado ya en el documental realizado en 1999 para TVE y después lo transcribió en *Esta es mi tierra* (2002a), un libro de ensayos en el que recordaba sus lugares preferidos de su Alburquerque natal:

> Me gustaría entender el mundo. Vendería mi alma al diablo por ser sabio. Pero hay días en que no entiendo nada, y sólo me llega el fragor de algo absurdo caótico. Percibo un árbol, un niño, un sistema político, pongamos por caso, pero eso es todo: fragmentos, calderilla, cordeles, trozos inservibles de papel. (...) A veces uno escucha la televisión y lee el periódico como si recibiese encima unas mondas de patatas, mayonesa y restos de fideos. Quizá uno no

> debería salir demasiado a lugares de alterne, porque el peso de lo que oyes, de lo que recibes, te impide luego intentar un brinco de arlequín. Hay noticias que merecerían ser tratadas con la santa ira de la inocencia, y no con la complejidad intelectual que las admite a trámite, les ofrece su casa. Habría que detenerlas en la puerta y decir: «El señor no está, vuelva usted mañana, como se lo advirtió hace ya tanto tiempo» (Landero, 2002a: 16-18).

El escritor vive, por lo tanto, extrañado en su propio mundo; en un mundo moderno, desordenado y «caótico» en el cual no puede o no quiere dar sentido a ciertas cosas. Ello no quiere decir que viva completamente al margen, sino que está abiertamente adoptando una actitud de cierto rechazo, de renuncia y de un aparente escepticismo, lo cual es ya una respuesta o, más bien, una postura.

Luis Landero es un avezado lector de prensa –suele leer unos siete periódicos al día– y un excelente observador de la realidad de la que recoge los materiales para sus «alforjas» antes citadas. De hecho, él considera que «el lenguaje que mantienen novela y sociedad es fundamental»[1]. No es el dato ni el hecho de la gran Historia, de la Historia oficial lo que le interesa. Así, por ejemplo, ante los símbolos históricos de su pueblo, poco le importan aquellos que representan el poder. Entre el castillo y la plaza, es ésta la que le atrae, por su «belleza más humilde, pero más limpia y más humana y más profunda, de la pequeña aldea primitiva que se extiende a sus pies», en donde «están los que hacen la historia y los que la sufren» (Landero, 2002a: 30).

En *Caballeros de Fortuna* los cronistas de la plaza observan el acontecer cotidiano, público y privado, de la ciudad y de sus habitantes, como lo hicieron aquellos «hombres ociosos» de su natal Alburquerque. La plaza era el centro neurálgico de la comunicación en el pueblo y hacía las veces de «telégrafo, estafeta, periódico, heliógrafo, radio, teletipo...» (1991: 39). Aquellos cronistas que forman parte también del relato autobiográfico de *Esta es mi tierra* (2002), estaban siempre:

> sentados en hilera y meciendo en el aire los pies. Cuando pasaba algo excepcional (la llegada de un automóvil o de un forastero, el encuentro fortuito de dos adversarios...), los pies se movían más deprisa; luego, otra vez se remansaba el vaivén. El grupo comentaba así los sucesos diarios de la comunidad, tanto los públicos como los privados. De tanto golpear con los talones, se había formado abajo una franja erosionada y sucia, como un bajorrelieve, y allí estaba registrada la crónica ilegible de nuestra historia cotidiana (Landero, 2002a: 41-42)

1. Prosigue: «Si hay una novela nada brillante es porque no hay una sociedad brillante. Esas cosas van unidas. Yo no veo que en nuestra sociedad haya desasosiego, inquietud, puede ser que en algún momento aflore, pero yo no lo veo. La novela anda desconcertada en busca de un referente» (Velázquez, 2002).

Esa crónica de la vida cotidiana que configura la memoria de los habitantes de Alburquerque fascinaba a Landero más que los discursos históricos legitimados por aquellos cronistas oficiales e historiadores. Eran ellos quienes «marcaban el paso del tiempo y los aconteceres de la vida» (Landero, 2002a: 43). Eran, en definitiva, los guardianes de la memoria.

Cuando Landero se refería a aquellas relaciones entre el escritor y la sociedad a la que antes nos referíamos concluía: «A veces, se escribe lo que la sociedad exige o pide, las inquietudes de la sociedad es lo que da el novelista» (Velázquez, 2002). Aquellos cronistas de la plaza, igual que el escritor, están consignando o reflejando «el tiempo en que viven» (Landero, 2002a: 43) y, en ese quehacer reside, a su entender, el compromiso del escritor con la sociedad y, bajo esta perspectiva, este siempre existe:

> No me imagino un libro que no sea rebelde, que no remueva creencias e ideas, que no signifique una revolución. Hay que ir más allá del puro entretenimiento, por lo menos si es un libro que aspira a ser literatura, cultura. Tampoco sé hasta qué punto asocian en Latinoamérica la literatura con el compromiso. Me imagino que habrá de todo. Siempre hay un diálogo vivo entre literatura y sociedad. Sólo tienes que ver la Generación del 98, y cómo refleja el tiempo en que viven sus autores (Velázquez, 2002).

¿Cuál es el compromiso rebelde de Luis Landero? ¿Cómo se articula en sus obras la autoficción, la memoria? ¿Es su memoria histórica? Detengámonos primero en el concepto de memoria.

Tal vez porque en España al hablar de memoria histórica se piensa indiscutiblemente en el sintagma acuñado y banalizado en la Ley que lleva su nombre y las reivindicaciones que impulsaron su nacimiento. Ahora bien, la memoria desde el punto de vista de la historia, al margen de contextos y cronologías, es un concepto historiográfico que sirvió para poner en tela de juicio los discursos y las construcciones cuya finalidad era legitimar el orden social, la Nación-Estado y/o contribuir a crear un sentimiento de identidad. A través de la memoria, la historia se propuso recuperar todos aquellos elementos que formaban parte de la vida social y colectiva no forzosamente considerados como objeto de estudio. O sea, aquellos que formaron parte del olvido, de la desmemoria, pero también los considerados asuntos secundarios en el campo de la historiografía.

Los estudios de historia social de finales del siglo XX[2] contribuyeron, sin embargo, a enriquecer el conocimiento de la sociedad y de su pasado. Sus trabajos se centraron precisamente en el estudio de todos los factores y mecanismos

2. Si bien la historia se fundamenta en el estudio factual y su objetivo es reproducir un discurso supuestamente objetivo, abstracto y lo más científico posible.

asociados a la memoria, tales como el recuerdo, el olvido, el silencio, la nostalgia o la reconstitución. Analizaron, por lo tanto, los modos de funcionamiento y la evolución de las sociedades teniendo en cuenta los contenidos y las distintas formas de representación del pasado, los mecanismos de conservación y las estrategias de actualización, pero también, de alineación y de olvido selectivo tanto en el seno de un grupo social como de la sociedad en su conjunto.

El recuerdo es *per se* subjetivo y su representación es una construcción verbal que funciona según los mismos mecanismos en el campo historiográfico como en el literario, sobre todo cuando el autor hace voto de sinceridad. En ambos casos, el relato autobiográfico y social o incluso autoficticio pretende ser mero testimonio y asume las célebres trampas de la memoria personal y de los modos de funcionamiento de los recuerdos compartidos. Porque en las creaciones literarias, ya sean las que se consideran realistas o aquellas que se definen como autónomas y subjetivas, «las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos» (Landero, 2002a: 133), como bien dijo Valle Inclán. Para Landero, quien toma también como referentes a Antonio Machado y a Marcel Proust, recordar es una vía principal de conocimiento, puesto que la nostalgia y la memoria nos devuelven la realidad en clave poética al operar por imprevisibles selecciones y depuraciones de nuestras vivencias (Landero, 2002a: 134).

Maurice Halbwachs, pionero en la reivindicación de la memoria como fuente de estudio, distinguía tres estratos o tipos de memoria. El primer estrato se compone de los recuerdos individuales o memoria individual, que están relacionados con las experiencias vividas, mientras que el segundo, el de la memoria colectiva, que es de mayor amplitud, se construye de recuerdos comunes a todos los individuos de un grupo. Estos individuos han conocido los mismos acontecimientos y han guardado las huellas objetivas que han dejado esos acontecimientos en el espacio, en las instituciones, en los archivos escritos o en los relatos relativos al pasado. El tercer estrato corresponde a la tradición, que emerge cuando los actores de los acontecimientos que se consideran ya han desaparecido. Los rituales, los mitos, los relatos colectivos, los peregrinajes ocupan entonces el lugar del recuerdo (Noiriel, 1998). En este paradigma, el sociólogo francés concede la primacía a lo social por encima de lo individual, aunque las fronteras, intercambios y límites entre lo individual, lo popular (que es memoria impuesta a amplias capas de la sociedad y aceptadas por ella), lo colectivo y lo social están tan imbricados que son difíciles de acotar. Para Marc Bloch, por ejemplo, que las relaciona sobre todo con las clases sociales, la memoria colectiva es la «conservación de recuerdos comunes a todo un grupo humano y su influencia en la vida de las sociedades» (Cuesta,

2008: 67). En definitiva, el funcionamiento de la memoria, al igual que el del sueño o el de la afasia, aunque sean expresiones individuales, está determinado, según Halbawchs, por un marco de memoria social, un lenguaje colectivo o un sistema de referentes y convenciones determinadas:

> Todo recuerdo, por muy personal que sea, incluso aquellos de los acontecimientos que hemos visto, incluso aquellos de los pensamientos y sentimientos que no se expresan; están relacionados con un **conjunto de nociones compartidas**, **con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas lingüísticas, con razonamientos e ideas**; es decir, con toda la **vida material y moral de las sociedades** a las que pertenecemos o hemos pertenecido[3] (1997: 34).

A partir de estos estudios pioneros se han ido identificando diferentes géneros y tipologías de memorias: la individual, la familiar, la intimista, la ritualista, la privada o pública, la de minorías y grupos étnicos, la social, la colectiva (o marco social), la nacional, la de género, la política, la popular, la burguesa, la oral, la escrita; también la memoria histórica, o sea, aquella que sucedió y aquella que se contó, pero también la que políticamente se instrumentalizó como estrategia de dominio y de legitimación junto con la silenciada que posteriormente se quiso rememorar. Todas ellas se entrecruzan en los laberintos de los tiempos. Como indica Josefina Cuesta, habría que hablar de ellas en plural (2008) porque el pasado se aprehende según necesidades del presente, consciente o inconscientemente, de modo que las memorias son de naturaleza concreta y sensible.

La memoria individual es insoslayable, por lo tanto, de la memoria colectiva, por constituirse dentro de unos marcos de memoria; o sea de factores y formas que sirven de referentes y que la estabilizan en la sociedad. Estos referentes vienen a ser los mismos que los realemas literarios. Son localizaciones espaciales y temporales, y quedan conformados asimismo por los códigos y las formas que adoptan en los procesos de rememoración que la memoria comparte con la historia, por ser ambas, pese a las diferencias ontológicas y metodológicas, discursos y relatos. Obsta afirmar, en este sentido, que el realismo absoluto es una falacia y que incluso la novela, que se proclama realista, no puede escapar de la subjetividad de la palabra y de la creación. Pero también, visto a la inversa, es evidente que el mundo posible de toda ficción verosímil, por autónoma que se defina, también se fundamenta en unos referentes y unos mecanismos que responden a las diferentes niveles y reglas de veridicción, así como a la enciclopedia de cada lector que es capaz de desentrañarlos como tales, según estudió Darío Villanueva en su propuesta de realismo intencional.

3. El subrayado y la traducción son nuestras.

En el caso del relato autobiográfico e, incluso de la autoficción, estos elementos son fundamentales.

Por otra parte, no se ha de obviar que la autobiografía propone –incluso con todas sus limitaciones, imperfecciones y licencias–, la fusión:

> entre el objeto y el sujeto de la historia, entre su protagonista y su estudioso. Lo que tenemos entre manos es lo más semejante posible a la contemplación directa de la vida del pasado. La vida real no es sólo el acontecimiento bruto en sí, sino también la idea que el sujeto de este acontecimiento se hace del mismo; y aún más, el asentimiento, disentimiento o desprendimiento experimentado respecto al hecho desnudo en sí. Y la deformación subjetiva que este conjunto de elementos crea a expensas del acontecimiento en cuestión. Todo este cúmulo de resultantes *son* la vida, no *sólo* el hecho bruto (por lo demás inexistente en la realidad). Et «texto subjetivo» nos proporciona esa resultante vital, que hay que tratar como tal y no con la fe del carbonero, obviamente (Espinet 1991: 66).

Aunque los juegos y espejos de la ficción oculten, silencien o deformen elementos, cuando el escritor recurre a la *evidentia*[4] retórica –o sea, cuando representa una realidad de una forma especialmente viva y detallada– el lector es capaz de identificar, de actualizar el conjunto de realemas y de suspender su juicio crítico:

> La *evidentia* no depende tanto de lo que se pone ante los ojos, sino de los ojos que describen y de los ojos que miran. El análisis de la evidencia no puede, ni debe, considerarse aislado del contexto ni del receptor. Si así fuera el discurso sería incomprensible por cuanto estaría alejado de su voluntad comunicativa (Fernández, 2012).

No le interesa a Luis Landero el discurso transparente del realismo aséptico y de corte científico, aquel de la lente fina pero forzosamente torpe y sesgada. Entre las normas que se impone el escritor Manuel Pérez Aguado, en *Entre líneas*, nos da a conocer dos de ellas «muy inocentes», que definen perfectamente la estética del propio escritor y que nada tienen de inocentes, aunque el narrador externo así las valore, tal vez confundiendo voluntariamente sencillez y concisión de la expresión con la hondura de su pensamiento: «Por ejemplo, la norma 13 dice: "No pintar la cosa, sino el efecto que produce, que es quizás una frase de Mallarmé". Otra advierte: "No pienses con conceptos ni palabras sino con imágenes"» (Landero, 2001: 30)

4. La *evidentia* (o *demonstratio*) utiliza como recursos: la descripción pormenorizada, la enumeración, la *translatio temporum* o «cambio de perspectiva temporal», o sea, utilizar un presente histórico para que la acción parezca más cercana al receptor; el apóstrofe, *la sermocinatio,* la *similitudo* y la *subiectio*.

Las descripciones de Landero, a la manera de Flaubert, contribuyen a la *evidentia*. Al apelar a la sensación, a la emoción y a la intuición compone descripciones vivas y detalladas de los objetos y personajes mediante la enumeración solo de algunos rasgos singulares, ya sean reales o inventados como en el ejemplo siguiente cuando empieza a recordar a su familia en *El balcón de invierno*. Nótese como su contexto laboral y socioeconómico los enmarca y los condiciona, sobre todo a sus hermanas, que de ser «doncellas» en el campo se convirtieron, con la emigración y el progreso, en «obreras textiles»:

> Sin querer, pensando en aquel entonces, imaginándome el silencio que habría en la casa y en la calle aquella apacible noche de septiembre, de pronto se me vino a la memoria el ruido rudo y acompasado que durante años fue la música de fondo de toda la familia, y supongo también de la cercana vecindad. Yo tenía tres hermanas: la mayor, la mediana y la pequeña. De la pequeña lo que mejor recuerdo son unos leotardos rojos y unos zapatos de charol negro abrochados por una trabilla con un botón de nácar. También que tenía un colmillo fuera de sitio y que a veces se pasaba el día llorando y rabiando porque quería que se lo arreglaran y en casa no había dinero para tanto. La mayor y la mediana, junto con mi madre, trabajaban en un taller de punto y de costura que habíamos instalado en casa apenas llegamos a Madrid, cuatro años antes.
>
> El taller consistía en una enorme tricotosa manual, toda de hierro macizo, una devanadora eléctrica, la máquina de coser y creo que poco más. Todo eso en una habitación interior de unos nueve o diez metros cuadrados. El carro de la tricotosa, movido enérgicamente de dos manos de extremo a extremo del carril, que debía de medir casi dos metros hacía un ruido abrupto y machacón, ras, ras, ras, todo el día mis dos hermanas turnándose en aquel trabajo abrupto y agotador. Mi madre cortaba, ensamblaba y cosía las prendas, jerséis, rebecas, chalecos, cárdigans, niquis, y mi padre y yo nos encargábamos a veces de la devanadora, lo cual se podía hacer sentado y, en el caso de mi padre, sin dejar de fumar y pensar (Landero, 2014: 32-33).

A Manuel Aguado, su *alter ego* en *Entre líneas: el cuento o la vida*, Landero le hace desarrollar una lección sobre la importancia de la sinestesia como técnica descriptiva y memorística porque, a juicio de Landero, las fronteras literarias entre realidad y ficción son permeables. Para que los objetos, espacios y personajes tengan alma, el relato tiene que asociarlos a «cualidades que pertenecen a otro ámbito de la percepción: verde viento, dulce melodía» (2001: 101), debido a que el recuerdo enriquece o «contamina» de detalles el primer recuerdo y la primera evocación fiel de las cosas. En palabras de su personaje Aguado, todo ello se debe al carácter quebradizo del tiempo, el cual nos permite reunir experiencias e impresiones, incluso las alejadas en el tiempo, estrategia a la que suelen recurrir muchos de los personajes del escritor y como otras citas mostrarán después, él mismo en sus ejercicios de autoficción:

> Si yo rescato hoy un color de hace tres años y en ese instante oigo la risa del niño, quizá cuando quiera recordar el color recordaré también la risa, y llegará el momento que no se conciban el uno sin la otra; y entonces habré de decir: azul risueño, y juraré que es una expresión tan oportuna como exacta. […] Porque la sinestesia existe en la vida antes que en la literatura. Es una experiencia vital, y surge de los rotos que el olvido va creando en la memoria (Landero, 2001: 101-102).

Heinrich Lausberg explicaba que la *evidentia* se basa en «la simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación de testigo ocular» (1984: 810). A ello contribuyen otras estrategias tales como la descripción pormenorizada, la enumeración, el apóstrofe, *la sermocinatio, la similitudo, la subiectio,* la personificación y la prosopopeya. La variedad de puntos de vista y el ajuste de los tonos a las situaciones –incluso a las más absurdas y tragicómicas– y un importante grado de teatralidad de los diálogos estimulan asimismo la *evidentia* y favorecen el enmascaramiento de los realemas sociohistóricos y autobiográficos en sus universos de ficción. No es el dato ni el contenido factual lo que importa, sino las emociones y sugerencias que convierten en verosímil el discurso literario y las situaciones recreadas. Citemos, a título de muestra, uno de los ejemplos más singulares de su autobiografía, el periodo juvenil en el que, bajo la influencia de su primo Paco Manzano, Landero descubrió el faranduleo trabajando de guitarrista en un bar de París que llevaba por nombre «Barcelona. Restaurante Español» (Landero, 2002b: 45 y Blanco, 2007). En aquellos años en que Madrid representaba para el escritor y sus personajes un espacio de rutinas y de escasas esperanzas:

> Yo iba y venía entretanto por el Madrid de entonces, una ciudad que no había aprendido aún a querer y que era sólo el escenario inhóspito de mis incertidumbres y trabajos, de casa al taller, del taller a la academia o más bien a donde me hubiese citado esa tarde Raimundo, y otra vez a casa (Landero, 2002b: 204).

Para los jóvenes de la urbe postfranquista, París encarnaba la ciudad moderna y un espacio de libertad. Frente a la grisura de la rutina, era «un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin» (Landero, 2002b: 322) en el que ansiaban perderse. En *El guitarrista*, que acabamos de citar, las conversaciones que el joven Emilio mantiene con su primo Raimundo al respecto son un claro ejemplo de memoria colectiva y privada; una memoria compuesta de realemas inmersos en sugestivos mundos de ficción, habitados por personajes en los que puntualmente se va desdoblando Landero. De hecho, al joven Emilio le resultaba difícil sustraerse a la fantasía y las emociones de los relatos del primo cuando este, locuaz y creativo, le contaba su vida en París.

Allí había llegado como emigrado chapista y acabó, dicho con petulancia, como famoso guitarrista. Estos hechos autobiográficos se entremezclan, al igual que en el subgénero de las memorias, con otros acontecimientos sociales e históricos que condicionan a los protagonistas. Valga citar, siguiendo con *El guitarrista*, los problemas de la emigración a Francia y de la creciente xenofobia en París cuando dos neonazis tiraron a dos turcos al Sena en 1975 (Landero, 2007). El españolito emigrante, llámese Luis, Paco o Raimundo, no sabía nadar y vivía con miedo de que lo tirasen al Sena, lo cual, nutría sus agitadas pesadillas nocturnas. Si Landero no se atrevió a cruzar el Sena en siete meses y, atemorizado, disfrazó las tapas de los libros de Virgilio y de Onetti sobre los que estaba escribiendo una tesis (Blanco: 2007), Raimundo, en la ficción, se protegía con los *Poèmes* de Víctor Hugo con el que iba «a todas partes, como si fuera un santo y seña» (Landero, 2002b: 42 ss). En sus conversaciones con su primo Emilio, entre lamentos de nostalgia y un espontáneo –pero pasajero– examen de conciencia, el novelista recurre a las figuras literarias de la *evidentia* para caracterizar al charlatán de Raimundo y para no dejarle olvidar, ya pasado el tiempo, sus marcos históricos en el siguiente soliloquio. Nótese cómo el escritor, para potenciar la *evidentia,* desdobla en su monodiálogo –como diría Unamuno– las voces de la conciencia y las perspectivas para la percepción de la realidad en aras a potenciar con la *sermocinatio y la subiectio*:

> Hacía mucho frío y apenas había gente en las calles, sólo viandantes sueltos, y a ratos el silencio se extendía más allá de los dominios del oído. No se oía nada, ni siquiera el runrún de la ciudad. Y yo pensé entonces en el silencio de los campos, aquel silencio que tanto me había descorazonado en otras noches como esa, y que ahora volvía para llenarme de pesares. No tenías que haber salido de casa, me decía a mí mismo, y me iba llenando de saña contra mí. Madrid se te he hizo poco y te tuviste que venir a estas tierras donde te hacen de menos y eres sólo un extraño. Tu lugar estaba allí, junto a los tuyos, y no que ahora, que mira por dónde vas, con un libro en la mano, sin cenar, sin identidad, tiritando de frío, pelón y medio cano, sin conocer a nadie, sin otro refugio que el altillo, ni más compañía que las palomas y expuesto a que te tiren de cabeza a las aguas profundas, ahí tienes lo que has hecho con tu vida, y a ver ahora cómo vuelves con las manos vacías qué les contarás a los tuyos, y a Hortensia, y a ti mismo (Landero, 2002b: 42 ss).

Luis Landero urde sus historias de ficción con materiales personales. Son elementos profundos de su propia existencia; unos «demonios» (García-Posada, 2002: 57) que, en un principio, incorporó a sus creaciones sin elegirlos conscientemente o sin racionalizarlos[5]. Fue la literatura, merced a sus funciones

5. En *Juegos de la edad tardía*, cuando el abuelo le pregunta a Gregorio qué quiere ser de mayor:

liberadoras, la que le permitió tomar conciencia de ello[6]. «La historia salió sola y se me impuso; luego supe, que era trasunto de mis experiencias más profundas» (García-Posada, 2002: 57), declaraba el escritor. Se puede, por lo tanto afirmar, que la autoficción es insoslayable en sus textos, aunque solo *Un balcón de invierno* es plenamente una autobiografía novelada.

Si admitimos el concepto de memoria histórica en sentido lato e historiográfico del término, como el esfuerzo consciente de los grupos humanos por encontrar su pasado, sea éste real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto (Nora, 1984), las limitaciones que podíamos encontrar al binomio autoficción y literatura se superan, puesto que engloba los conceptos de memoria tal y como los percibió Halbwachs, a la vez que admite todos los subterfugios y recursos de la memoria, que consideraremos, como hemos observado, en mayor o menor grado realista en función de los contextos, de la factura del relato y del acto de recepción.

La obra de Luis Landero se caracteriza por ofrecer la conciencia personal que el escritor tiene de la realidad a través de sus propias vivencias en aquella España que fue, la rural de sus espacios natales y la del Franquismo, en la que Madrid fue uno de los símbolos de desarrollismo y de progreso[7]. Como él mismo precisa:

«"–Yo quiero ser toro – dijo Gregorio.
–Tonterías– dijo el padre– será almirante. Se le ve en la cara que va a ser marino y va a casarse con una princesa.
–Tú deja que hable el chico –gritó el abuelo–. Vamos a ver, ¿qué quieres ser? –Toro
–Eso no es un oficio –protestó el padre–.
–Si él quiere ser toro, será toro –volvió a gritar el abuelo–. ¿De verdad quieres serlo?
–Sí, toro.
–¡Toro! –exclamó el abuelo maravillado. Entonces intervino la madre.
–Hijo mío, ¿y no quieres ser sacerdote?
–Nunca –aulló el abuelo–. Por lo menos santo, o papa.
–Yo quiero ser toro, toro santo.
–Pues toro serás –dijo el abuelo–. Es un crimen quitarle a un niño la ilusión. Toro, qué gran afán".
Es una escena de apariencia absurda, pero con un gran fondo real y autobiográfico. Cuando yo lo escribí, estaba seguro de que estaba escribiendo una cosa absolutamente realista.
Mi padre, y también a su modo mi abuelo, era puro deseo, puro afán, y puro absoluto fracaso. Entonces, en *Juegos,* Gil quiere ser químico y pensador. Se quedó en el camino. Gregorio quiso ser ingeniero y poeta y explorador y algunas cosas más, y no logró ninguna» (García-Posada, 2002: 57).

6. Por ello confiesa: «La literatura ha acabado por ser, después de la tormenta, una reparación de daños» (Landero, 2002a: 14).
7. En sus últimas novelas ofrece también el testimonio de la sociedad de los 90.

> Pero aquellos tiempos están ya muy lejos, y no solo en la memoria personal sino también en la memoria histórica. De Alburquerque a Madrid hay 400 kilómetros. El viaje duraba entonces unas diez horas en aquellos viejos trenes de carbón. Pero ese tiempo era engañoso, porque en realidad aquel era un viaje hacia el futuro. Uno salía del siglo XIX y, diez horas después, se encontraba de pronto en el siglo XX. Así que, como tantos otros, yo he tenido la experiencia histórica de vivir un siglo en miniatura. Es decir, que pasamos casi de golpe de una mentalidad rural y campesina a una mentalidad urbana e industrial (Landero, 2002a: 103-105).

Mediante la retrospección, el escritor busca el sentido de su existencia y el de la colectividad con la que compartió y comparte su presente y su realidad. Ahora bien, es la más distante, la que primero perdió, la que finalmente se convirtió en principal faro de su memoria íntima, familiar y colectiva. En ella encuentra sus principales marcos históricos, sus referentes fundamentales, en el espacio y el tiempo iniciales de su vida:

> Esta es la Calle de la Calzada, y ésta es la casa donde yo nací y me crié. Al principio el mundo era para mí la casa de mis padres y la calle que hoy se llama de la Calzada (que fue su nombre de siempre), pero que entonces era del General Sanjurjo. Aquí, en ese breve microcosmos, yo conocí en mis primeros años todo cuanto hay que conocer en la vida: la felicidad, el dolor, el amor, el miedo, la amistad, el lenguaje... (2002a: 61)

Con el retorno literario al mundo rural extremeño, Landero nos lleva a los orígenes, al espacio y al tiempo de los valores primitivos, mágicos y de la tradición que dan razón de ser, en parte a su actividad creadora[8]. Estos configuran desde su presente un espacio desaparecido y lejano, en consecuencia, constituyen la memoria de un mundo idílico ya extinguido[9], «un paisaje hecho de tiempo, donde puede percibirse el poderoso latir de la historia, y algo del eco de otras historias más humildes que se perdieron y que ya nadie, nunca, contará (Landero 2014: 51-52). Se puede deducir de ello que la autoficción de Landero se distancia del narcisismo exhibicionista. El viaje que su memoria

8. Paulino en la *Hoy, Júpiter* es un claro ejemplo de cultura oral y rural. Landero lo caracteriza por sus decires supersticiosos y fantásticos: «Paulino era viejo y decía que si te arrancas un pelo de la cabeza y lo dejas en el charco de una pisada de vaca, a los quince días el pelo se había convertido en una culebrilla, y que ese era todo el misterio de la vida, Decía también que el toro bravo se amansaba debajo de la higuera, que la ortiga no te pica si no le tienes miedo, y otras muchas cosas que le venían de antiguo» (2009: 64).
9. Lejano en el tiempo y en el espacio, como las historias de la tradición oral y de los cuentos que le relataba su abuela: «Hace mucho tiempo, en un país lejano» (Landero, 2002a: 36 ss), en un espacio maravilloso que no era el de Alburqueque, sino un Maricastañas, fantástico por estar distante, fuera del allí y del ahora de su pueblo. Sobre estos aspectos, consúltense los estudios de Beltrán.

realiza hacia el pasado le guía hacia la búsqueda de lo esencial del hombre y de una sociedad en vías de extinción, con el fin de que esta sociedad perdure a través de la intuición y de la emoción:

> Y quizá allí pudiera escribir como soy, qué gran invento ese, dejar en cada frase, más que la voz, el gesto que antecede a la voz, y más que decir, llorar la pérdida de lo que muere al ser nombrado. Como el amante que sustenta el amor con el cuchillo, el vano fruto de la mano que engendró la caricia, y un retumbar de palabras terribles que nada dicen pero que no dejan nunca de decir lo que saben, como las olas, como la plegaria que del corazón yerra el camino hasta los labios y se resuelve ¿en qué?, no en suspiro ni en balbuceo sino sólo en plegaria. En resto neto de naufragio. Si uno pudiera en cada frase naufragar y ofrecer sólo los despojos. Morir aquí y aparecer más tarde. Apurar las palabras como el pájaro la última plata de la tarde. Rey en tu enredadera. Meter la mano bien adentro y sacar cosas calientes, tibios latidos, cáscaras roídas, el nulo acontecer de la mano vacía pero nunca cobarde. Decir «plata» con el apenas gesto del poderoso que concede la mitad de su reino.... (p. 30)

En la obra de Luis Landero la palabra se convierte en asidero, en huella, en testimonio y a la vez en fuente eterna de vida de aquello que ya está abocado al olvido. Por ello, restaurar el universo mítico de la infancia, en aras a la preservación de la memoria personal y familiar, se convierte en una necesidad fundamental, animada también por la firme creencia en la urgencia de la preservación y transmisión de la cultura rural, de la sabiduría popular, de la tradición oral, de la arcadia que fueron perdiendo todos aquellos españoles que emigraron a la ciudad. No por nada le fascina a Landero la capacidad narrativa del hombre:

> Y el gusto por oír y contar. En verano en la calle, al fresco, y en invierno alrededor de la lumbre, por la noche la gente hacía corros y hablaba durante horas y horas. A veces se comentaban y criticaban episodios de la vida pública, y a veces también se contaban cuentos y sucesos (más o menos legendarios) que ocurrieron en el pueblo muchos años atrás (Landero, 2002a: 61).

Contar se ha convertido, a su juicio, en un deber; el deber de la transmisión de las experiencias y de los conocimientos de los tres niveles de memoria individual, social o colectiva y de la tradición que el relato cristaliza y continuamente renueva, sobre todo porque la escritura y la cultura letrada les fueron extrañas. De hecho, como él mismo narraba y explicaba con minucia:

> En mi familia, como en tantas familias campesinas del sur, había siempre un miedo difuso, primario, no sé sabía muy bien a qué. Miedo a la autoridad, por ejemplo, pero no tanto a la autoridad que se sustenta en las armas y en la violencia como en los papeles. En cualquier momento, por un descuido, por un error, por una denuncia anónima, por un viejo pleito que se cerró en falso, podía llegar una citación que nos atrapara en un enredo judicial.

> Todos los términos que tenían que ver con la justicia, con las leyes, con la política, con los documentos, se pronunciaban en voz baja y aprensiva. Quizá el analfabetismo, además del trabajo bien hecho de las tiranías en la memoria colectiva, propiciaban esos vagos espantos ante la palabra escrita o hermética (Landero 2014: 165).

En sus ensayos y creaciones, el novelista se apropia y reformula la historia familiar, la de idilio rural roto, pero asimismo, la de las clases sociales que directamente conoció, porque «como decía Camus, están los que hacen la historia y los que la sufren» (Landero, 2002a: 30), ahora que «pronto no habrá nadie a quien preguntar sobre aquellas vidas anónimas y humildes, y a punto de extinguirse ya del todo de la memoria colectiva» (Landero 2014: 200). Obviamente, la familia es asunto o marco privilegiado en sus obras y en ellas incorpora aspectos de la suya, formada por labradores que «civilizaron tierras bravías» (Landero 2014: 49) y hojalateros que fueron personajes anónimos, pero emblemáticos, de la intrahistoria, en una sociedad:

> fuertemente jerarquizada, con una gran conciencia de clase y con sus señoritos y sus caciques, y su mísera tropa de plebeyos analfabetos que trabajan por poco más de la comida y algo conservan aún de la vieja servidumbre feudal. Y esa situación se prolongó hasta el *boom* económico de los 60 y la debandada de la emigración (Landero, 2002a: 49).

Su familia, al igual que tantas otras, vivía en un mundo encerrado en su tradicionalismo, endogámico, «bruto y zafio, y era mucho el trabajo, mucha la servidumbre» (Landero 2014: 178); un mundo, no obstante, de contrastes que Landero valora por permanecer aferrado a la naturaleza, por su inteligencia práctica, por su sentido común y por ser transmisores de un saber práctico heredado «que tenía los refinamientos propios de una cultura milenaria. Entre unos y otros sabían hacer primores con el barro, con el cáñamo, con el esparto, con el mimbre, con el corcho, con las cañas, con las juncias y juncos, con la madera, la piedra y la pizarra» (Landero 2014: 178), recordaba el novelista al intentar reconstruir la desaparecida arcadia familiar, en constante interacción, entre el individuo, el grupo y la sociedad en sus fluidas y bilaterales relaciones entre pasado y presente.

Era un universo en el que las esferas masculinas y femeninas convivían con sus particulares reglas y particulares códigos; y así es como les suele dar vida literaria, como grupo e incorporando los diferentes tiempos de sus vidas, sus facetas más singulares, sus normas y sus modos de relacionarse en una sociedad fuertemente jerarquizada. El ámbito colectivo se combina perfectamente con el personal del escritor, quien no oculta nunca que el pasado es sobre todo reconstrucción y que la evocación de sus sensaciones y recuerdos sonoros son

tan significativos como los contenidos y representaciones que la descripción y la enumeración aportan en la *evidentia*:

> Nosotros no éramos señoritos ni menos aún criados. Por lo demás, todos en mi familia vestían más o menos igual, los hombres chaqueta, chaleco y pantalones oscuros, de pana, de drí o de cutí, camisa clara de rayas, sombrero rígido de fieltro, pelliza en el invierno, y botines de becerro color caoba hechos a medida por los dos o tres maestros zapateros que había en el pueblo en aquel entonces. Y todos aquellos botines, no sé por qué, chirriaban mucho. Quizá sea una licencia de la memoria, pero cuando se juntaban varios hombres de la familia yo recuerdo que los botines hacían allá abajo un concierto de demonio, y había que hablar muy alto para entenderse. Puede que sea un capricho imaginario, pero yo lo recuerdo así. Los hombres, por cierto, creo que como signo de autoridad y emancipación, tenían su propia navaja… (Landero 2014: 49).

A pesar de su autoridad, los varones miembros de su familia se caracterizaron por ser hombres fantasiosos, inadaptados, fracasados, impotentes ante la realidad en sus múltiples contextos, hombres, en definitiva, que no pudieron ser sino inútiles. Por su parte, las mujeres –que tienden a ser personajes de menor protagonismo en sus obras, pero no por ello poco relevantes– se caracterizaban por ser de uniforme identidad:

> Casi todas vestían de marrón o de negro, medias oscuras, pañuelo oscuro, alpargatas oscuras; como si fuesen penitentes de una congregación. Con el cabello se hacían moños apretados y duros como terrones resecos. Cuando se vestían más formalmente, se ponían una pequeña peineta en el moño. Jóvenes o viejas, las recuerdo todas iguales. Eran ellas y punto (Landero 2014: 45).

Las mujeres del entorno rural se sustraen en estas representaciones a la temporalidad. Salvo el paréntesis del casamiento su condición era la misma, siempre condenadas a ser mujeres trabajadoras y reproductoras, subyugadas incondicionalmente a las necesidades de los varones y de la familia. Al observar antiguas fotografías, el retrato que nos ofrece Landero de ellas es el de mujeres anuladas y desprovistas de personalidad, «pánfilas, medio asustadas», «sin saber que hacer con las manos, con la sonrisa parada en los labios, sin atreverse a ser guapas y alegres, ni siquiera espontáneas» (Landero 2014: 45). No obstante, las madres de sus novelas suelen ser como la suya, mujeres cariñosas, pacientes y tolerantes con la suficiente clarividencia y lucidez para mantener cierta distancia crítica con sus fantasiosos y frustrados maridos; verdaderos pilares del hogar, mujeres vitales y fuertes, luces en sus oscuras y anónimas vidas. A ellas, a las madres es a quienes mejor homenaje rinde. En el capítulo que a la suya le dedica en *El balcón de invierno* recordaba que «fuera de algún enojo momentáneo, jamás la he visto enfadada ni abatida por las adversidades» (Landero 2014: 199); Leonor en *Caballeros de fortuna* vive en un

entorno adverso, pero, sin embargo, ella nunca pierde la risa, ni sus ganas de cantar; en suma, su optimismo y vitalidad (Landero 2001: 27). Pues bien, de la memoria íntima Landero, cuya voz quiere recrear una supuesta objetividad distante, extrapola sus remembranzas a la memoria colectiva. En opinión del novelista, las mujeres siguen siendo personajes olvidados de la historia y nadie les agradece ni «los servicios prestados», por lo que se pregunta:

> Yo no sé de dónde ha sacado esta gente, esta generación infortunada, su temple y su entereza. Una generación, casi dos, que sufrieron la guerra y la posguerra, que vieron truncados sus proyectos de vida en plena juventud, que trabajaron como mulas y lo sacrificaron todo para que sus hijos corrieran mejor suerte que ellos y cuya obra, no sé si humilde o grande, es esa, el bienestar de los suyos: esa fue la causa por la que lucharon, y esa su recompensa (Landero 2014: 199-200).

Landero logra, los ejemplos citados lo muestran, ir más allá de su memoria familiar para, de lo personal, extractar lo social, lo histórico e incluso lo universal; y ello, pese a su constante voluntad de eliminar de sus textos cualquier información socio-histórica que desvíe la estética esencialmente subjetiva y simbolista de sus relatos hacia el realismo social.

De todas sus experiencias vitales de la infancia recuerda Landero su descubrimiento inocente del pasado de la Guerra Civil y del presente de la posguerra, de modo que en casi todas sus novelas los personajes han vivido o recuerdan la Guerra civil como una experiencia ajena, que poco o nada comprendieron y en la que se vieron involuntariamente inmiscuidos. Si de algo les sirvió fue pedagógicamente, ya que a todos les hizo tomar consciencia de que existían otros horizontes y modos de vida radicalmente distintos de aquellos en las que habían vivido encerrados. Su memoria de adulto, contaminada inevitablemente por el cine neorrealista, rescata en blanco y negro el espíritu de aquellos tiempos, y ve aún la tropa muy peladita de escolares haciendo turno para la leche americana, todos con su vasito y el tirante del pantalón de pana cruzado en el pecho, o las imágenes que discurren a modo de fotograma el día que llegó el camión de la Coca-Cola a su pueblo, la visita de Eisenhower a Madrid y el desfile con Franco, los métodos pedagógicos de don Joaquín, su maestro mutilado de guerra, quien dividía la clase entre provincias republicanas y nacionales y a cada alumno clasificaba según los nombres de sus capitales y pueblos. El escritor, igual que su *alter ego* Manuel y que el personaje de Esteban –el protagonista cortito en *Caballeros de fortuna* al que maestro asignó «la última fila de pupitres, bajo la foto divulgativa del conejo con mixomatosis» (Landero, 2001a: 40)–, no llegó a ser más que la ciudad de Albacete, ni tampoco logró salir de las filas republicanas, las de los ignorantes que suspendían, por lo que se convirtió, como el escritor, en la frustración de su padre. Sin embargo,

el estudio era la vía de ascensión social, puesto que en el campo del sur de la España de los años 50, ser jornalero o «destripaterrones», «significaba llevar una vida infrahumana» (Landero, 2002a: 50-51).

La memoria, que es tan caprichosa, pero a la vez tan certera en la selección de los detalles, estimulaba el relato, por ejemplo, de datos, hechos y anécdotas, en distinto grado íntimas o en contacto con la vida sociopolítica. Los lectores de su generación podrán recordar que sobre la pizarra en las escuelas y en todos los lugares oficiales y públicos flanqueaban un crucifijo los retratos embellecidos de Franco y de José Antonio, de modo que para Landero quedaron asociados al misterio de la Trinidad que el cura siempre le explicaba. A estos símbolos del poder los solían acompañar carteles de índole pedagógica sobre la mixomatosis. A aquella trinidad se acabó sumando en la mente infantil la foto del ineludible conejo, lo que configuraba, en definitiva, una mirada grotesca y paradójica del poder[10]. En las ficciones de Landero, a imagen del absurdo kafkiano, este tipo de asociaciones inesperadas constituyen «a veces una burla lógica desde la lógica» (Ruiz Aguirre, 2015: 30, Beltrán), ya que el novelista cree que la paradoja es un «arma intelectual» y el absurdo, una «paradoja razonada» (Ruiz Aguirre, 2015: 30, Beltrán).

Así es como Landero da vida literaria a la memoria personal e histórica. Los ejemplos reproducidos ponen de manifiesto que lo anecdótico y personal siempre guarda relación con la memoria colectiva y que, en aquel aislado mundo rural, con sus singulares ritmos, rara vez se pueden sustraer de la memoria histórica y milenaria, o sea, de la tradición. Por ser sus novelas de personaje, tales relaciones se establecen de manera bastante natural incluso en las novelas menos salpicadas de autobiografía y aunque sea por imagen especular, deformada y carnavalesca. En ellas Luis Landero nos devuelve una imagen precisa, pero exenta de costumbrismo, de las conciencias individuales y colectivas de la España en la que creció. En ello reside la contribución del escritor para preservar la memoria más allá de la autoficción y hace de la literatura un patrimonio de la memoria individual, social, colectiva y de la Tradición. De ello claramente nos desea concienciar pues, una vez:

> Muertos y rematados. Lo mismo que no sé nada de mis bisabuelos, y menos aún de ahí para atrás, los que nazcan dentro de veinte o treinta años no llegarán tampoco a saber nada de nosotros. No seremos ni siquiera fantasmas. Quizá ni siquiera un nombre flotando a la deriva de los tiempos. Pienso entonces que acaso estas páginas puedan servir para que lo vivido no se pierda del todo (Landero, 2014: 243-244).

10. Anécdota que nos relató durante mi entrevista en el marco de las *Conversaciones literarias* del Festival de la Palabra, Alcalá de Henares, 12 de abril de 2018.

Bibliografía citada

ANDRÉS SUÁREZ, I. y RIVAS, A. (2013), *Luis Landero, Cuadernos de narrativa,* Neuchátel, Madrid, Universidad de Neuchátel, Arco Libros.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992), «Luis Landero en el País de Maricastaña», *Castilla: Estudios de literatura*, 17, 1992, pp. 33-48.

— (1994), «La estética de Luis Landero», *Cuadernos hispanoamericanos,* 532, pp. 130-133.

— (2013), «El simbolismo de Luis Landero», en Andrés Suárez, I. y Rivas, A., *Luis Landero, Cuadernos de narrativa,* Neuchâtel, Madrid, Universidad de Neuchâtel, Arco Libros, pp. 81-98.

BLANCO, L. (2007), «Luis Landero. La imaginación de lo cotidiano. "A mi padre le reprocho que me robara la infancia"», *Babelia, El País,* 7 de abril.

CUESTA, J. (2008), *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España, Siglo XX,* Madrid, Alianza.

ESPINET I BURUNAT, F. (1991), «Cataluña 1888-1936 a través de las autobiografías», *Anthropos,* 125, octubre, pp. 65-68.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Mª A. (2013), La «evidentia» retórica como rasgo interdiscursivo para un análisis comparado, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Edición digital a partir de Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico, (eds.), *Actas XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* Universitat d'Alacant, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, pp. 203-214.

GARCÍA-POSADA, M. (2002), *Medios siglo de narrativa española (1951-2000), Cinco voces ante el arte de narrar,* Madrid, Comunidad de Madrid.

HALBWACHS, M. (1991), *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris, Albin Michel.

HALBWACHS, M. (1997), *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel.

LANDERO, L. (1989), *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets.

— (2001a), *Caballeros de fortuna* (1994), Barcelona, Tusquets.

— (2001b), *Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets.

— (2002a), *Esta es mi tierra*, Badajoz, Editorial Regional de Extremadura.

— (2002b), *El guitarrista,* Barcelona, Tusquets.

— (2012), *Hoy, Júpiter* (2007), Barcelona, Tusquets.

— (2014), *El balcón de invierno*, Barcelona, Tusquets.

LAUSBERG, H. (1984), *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura* (1966-1968), Madrid, Gredos.

NOIRIEL, G. (1998), *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine,* París, Hachette.

NORA, Pierre (dir.) (1984), *Les lieux de mémoire,* París, Gallimard

RICOEUR, P. (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli,* París, Seuil.

RUIZ DE AGUIRRE, A. (2015), «El balcón en verano», *Ínsula*, marzo, 819, pp. 28-32.

RUIZ DE AGUIRRE, A. (2015), *Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval,* Madrid, Pliegos.

VELÁZQUEZ JORDÁN, S. (2002), «Luis Landero: "Cervantes es el arcángel del idioma español"», *Espéculo*, 20 https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/landero.html

VILLANUEVA, D. (2004), *Teorías del realismo,* Madrid, Biblioteca Nueva.

RESEÑAS

Francisco Umbral, *Mis queridos políticos. Retratos poéticos y antipoéticos*, edición de Guillermo Laín Corona, Renacimiento, Los Cuatro Vientos, 2017.

MARGARITA GARCÍA CANDEIRO
Universidad de Huelva

Con el título de *Mis queridos políticos* vio la luz, a finales de 2017, este volumen que reúne un significativo conjunto de artículos de prensa y fragmentos de otras prosas escritos por Francisco Umbral a lo largo de los años que conformarían la transición y las primeras décadas de democracia en España. En una extensa y documentada introducción, Laín Corona ofrece una serie de claves interpretativas para abordar la selección de la que fue una de las principales pasiones umbralianas: la del periodismo, ejercida especialmente a través de su columna de opinión en las páginas de *El País* y, después, *El Mundo*, y que lo convirtieron en un creador tremendamente prolífico, que pergeñó una pieza al día durante casi cincuenta años, con pocas excepciones. La actividad periodística de Umbral, no obstante, aparece como una flexión más de su condición de polígrafo, y Laín Corona ofrece un somero repaso del acercamiento del autor a distintos géneros, siempre desde una óptica que une el *épater* con el lirismo. En ese sentido, el editor se detiene en reflexionar sobre la «estética de la provocación» de un escritor que recurre a todo el abanico que media entre el humor y el insulto, y emplea la noción de «autoficción» para explicar el sofisticado mecanismo con el que, al cabo, se ha apuntalado la construcción de un personaje: el Umbral bronco y polémico, desvergonzado, hipercrítico y atrabiliario a la vez, que ha generado una imagen de autor acorde que, como ocurre con muchos perfiles públicos, acaba por devorar al hombre de carne y hueso que hay debajo.

En este sentido, la antología parte de un propósito correctivo, el de equilibrar un tanto esa percepción extendida del Umbral punzante y corrosivo para ofrecer sus virtudes líricas, exhibidas en su poemario *Crímenes y baladas* (1981) pero, sobre todo, en su inolvidable *Mortal y rosa*, así como en su prosa

más benévola, donde exhibe sin reparos su admiración por algunas figuras que poblaban el escenario político y social de una época. A este primer criterio selectivo se unen otros que lo completan: los textos proceden, en una gran proporción, de sus colaboraciones periodísticas, como se ha dicho, y algunos, los menos, están extraídos de libros estrechamente ligados a la actualidad histórico-política, como prueban títulos como *Del 98 a Juan Carlos* y *Amado siglo XX*, por citar solo dos de ellos. Laín Corona distingue entre «retratos poéticos» y «antipoéticos» para referirse, en el primer caso, a aquellos que alaban y, en el segundo, a los que se recrean en la censura y la sátira. Se centran, además, en un perfil específico: el de los políticos, sobre todo en aquellos cuya actividad era contemporánea a la escritura umbraliana, pero con algunas inexactitudes afortunadas: al lado de Franco, Rajoy, Fraga, Pujol, Borrell o González, desfilan Allende, Juan Pablo II, Rigoberta Menchú o Fidel Castro.

La muestra se divide, asimismo, en dos partes: la primera, titulada «Políticos/as desplegados», aborda las figuras de diferentes políticos siguiendo un orden alfabético. Para ello, compone una especie de collage de textos umbralianos que se aproximan al personaje en cuestión desde distintas épocas y desde distintas ópticas, aportando una perspectiva poliédrica que permite, en ocasiones, identificar una determinada evolución en la mirada umbraliana. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el personaje de Aznar, merecedor de una displicencia inicial que se va trocando en admiración y elogio rendido después. Anguita, Cascos, Botella, pero también Barrionuevo (y su inseparable Vera), Miguel Ángel Rodríguez, Rosa Conde y Jesús Gil, Caldera y Zapatero, Díez de Rivera y Suárez, Gutiérrez Mellado, Enrique Múgica y Nicolás Redondo van siendo objeto de una aproximación caracterizada por el aprecio desmedido, el desprecio sin ambages o, en fin, la ambivalencia. En ese sentido, resulta sugestivo comprobar cómo ese «compromiso con el comunismo» al que hace alusión Laín en la introducción, y que se plasma de modo obvio en su retrato de La Pasionaria, se concilia con «sus simpatías por ciertos políticos de derechas» hasta el punto de conformar una arista muy productiva en los posicionamientos umbralianos, que acaban revelando contradicciones que, sin duda, se podrían explicar desde las nociones bourdieuanas de *habitus*. También es especialmente llamativo el repudio que le merece Felipe González, protagonista principal de muchos de los años aquí recreados, en la medida en que la crítica acerba de Umbral reconoce, en tiempo real, la desideologización progresiva de los partidos de izquierda y, en general, de una sociedad entregada al desenfreno del consumo y la aparente modernidad. En otras ocasiones sus diagnósticos no parecen tan lúcidos, como cuando define a Esperanza Aguirre como cercana al socialismo, pero eso no resta, como es evidente, valor a sus pinceladas

amables. La segunda parte de la antología, con el nombre de «Cacao maravillao», compila textos de otras procedencias alrededor de los mismos personajes y, frecuentemente, desde las mismas posturas. En una edición sumamente cuidada, algo a lo que ya nos tiene acostumbrados la casa de Abelardo Linares, Laín Corona también se ha dedicado a identificar, en notas a pie de página, el uso de algunos recursos métricos en la prosa umbraliana y la procedencia de algunos guiños intertextuales, recurso muy socorrido en el escritor. Con vistas a una futura reedición, habría que pensar en introducir algunas referencias a los contextos que han provocado determinados artículos o determinados juicios, en la medida en que la actualidad va derivando en historia.

Mis queridos políticos es un volumen divertido, de lectura amena y un tanto punzante, cuyo lenguaje, en ocasiones, nos permite darnos de bruces con las ventajas y las desventajas de la corrección política. No es la única lección que extraemos del libro. Si, como decía Goethe, toda poesía es de circunstancias, eso no hará más que encarecer el valor de esta escritura articulística, que, nacida con vocación efímera y volátil, acaba superando su propio carácter coyuntural para ofrecer un muestrario de los vicios y virtudes de los géneros de opinión, pero también de las luces y las sombras de una época, la configurada por los primeros años de libertad política, con sus éxitos y sus derrotas. Y, sobre todo, ofrece un testimonio inestimable sobre una transición especialmente compleja: la del intelectual de izquierdas y los espinosos equilibrios malabares que tuvo que poner en práctica para relacionarse con un poder que, súbitamente, se hacía inusitadamente próximo.

Ana Rodríguez Fischer, *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viaje en los escritores españoles de Fin de Siglo,* Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 2018.

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO
Universidad de Alicante

A la hora de tratar sobre un libro como este, lleno de aciertos, cumple decir que el primero de ellos es el de su asunto: los textos relacionados con la experiencia viajera de media docena de escritores fundamentales en el Fin de Siglo; acierto, claro está, logrado por el tratamiento del asunto y por mostrar su relevancia. Todos estos textos no ocupan un lugar secundario en la producción de esos autores, sino que (con la excepción de Valle) se muestran al lector perspicaz como admirables creaciones que alcanzan la altura de sus mejores logros.

El libro está dividido en siete capítulos de extensión desigual. El primero, titulado «Entre dos siglos», es en realidad una introducción referida a la nueva sensibilidad que aparece en la época y a la presencia predominante del autor en su texto.

Tres aspectos caracterizan las obras tratadas: en primer lugar, el sentido del viaje que, realizándose por lugares reales, se convierte en «metáfora del conocimiento interior» (17). No se trata solo de referir una experiencia resuelta en descripciones del espacio recorrido, sino de mostrar los sentimientos, ideas, emociones, estados de ánimo que suscitan en el viajero. Esa actitud determina el carácter creador y propicia «la naturaleza específicamente literaria del relato, la crónica […]» (18). Estas obras se alejan del carácter paraliterario (tan propio de los libros de viajes) para alcanzar el pleno estatuto literario. No son obras de carácter referencial, sino expresivo y poético; y así, el texto afecta también a su creador, quien, al incluirse en él, al mostrarse, se ficcionaliza.

Es notoria la diferencia entre los siguientes seis capítulos, que forman la totalidad del libro. Los tres primeros —del II al IV— son breves: entre cuatro y diez páginas; los tres restantes, extensos: los correspondientes a J. Martínez

Ruiz, *Azorín,* y a Miguel de Unamuno vienen a ocupar 70 páginas; el dedicado a Baroja, situado entre ambos, algo más de cuarenta. La extensión depende, claro está, de la producción de cada uno en el género. En Regoyos y Ganivet se reduce a un solo libro; en Valle-Inclán, a un exiguo conjunto de artículos, mientras que Unamuno, Baroja o Azorín cultivan el género a lo largo de su vida.

El segundo capítulo está dedicado a un curioso volumen, con ilustraciones, que ha de tener trascendencia: publicado en 1899, *España negra* es un libro del 98; ese es el año que Darío de Regoyos señala en el texto, y el año en el que aparece por primera vez en la revista *Luz,* de Barcelona. Pero el viaje por algunos lugares de España tuvo lugar diez años antes, en 1888, y le sirvió a Emile Verhaeren para redactar una serie de artículos que fueron viendo la luz en la revista belga *L'Art Moderne.* El texto que se publica en España es una traducción muy modificada, adaptada por Darío de Regoyos; una versión escrita por el pintor en ese estilo «descarnado» (21), tan expresivo, con el que muestra una realidad subjetivizada. Los autores, el belga y el español, seleccionan de entre lo que ven aquello que van buscando, excluyendo todo lo que no se acomoda al personal designio del belga, que es quien realiza el viaja con el propósito de corroborar sus criterios. Regoyos afirma que *España negra* es un libro para artistas, para «soñadores de la penumbra». De este modo, la profesora Rodríguez Fischer puede calificar este libro como «fundacional, genesíaco», en cuya senda se situarán buena parte de los «escritores viajeros».

En la subjetividad se instala Ganivet, desde la distancia, como lo señala de manera explícita el título del capítulo III: «Lejos de su Granada ideal, desde Finlandia». Apunta la investigadora que son «páginas bastante atípicas en la literatura de viajes» (25), y efectivamente, no se trata del desplazamiento a un lugar, sino de una evocación desde la distancia. Su pretensión al escribir *Granada la bella* es la de «descubrir el espíritu de la ciudad» (26), pero es el de una Granada ideal que el escritor va construyendo desde su bagaje vital y libresco. Al igual que hará Azorín, las observaciones menudas, los hechos pequeños, revelan lo íntimo de las grandes cosas. Ganivet defiende en su ciudad una herencia espiritual amenazada por el espíritu uniformador del siglo. La Granada de Ganivet es «la que pudiera y debiera ser» (26).

El capítulo dedicado a Valle-Inclán tiene menos interés, por el escaso material que puede reunirse (unos pocos artículos) y lo limitado de su proyección. Se trata de escritos juveniles, impresiones de viajes en las que incluye, a veces, elementos irónicos o paródicos.

El capítulo central del libro, y tal vez el más ambicioso por su complejidad, es el dedicado a Azorín, que titula «Para escuchar el alma de las cosas». En principio, podemos pensar que el sentido de la frase poco tiene que ver con la

práctica viajera; pero se trata del arte de Azorín y resume bien su sentido: las experiencias se transforman en literatura, en la plenitud de su sentido.

La profesora Rodríguez Fischer distingue en los escritos del levantino dos modalidades, estudiadas en sendos capítulos referidos respectivamente a «las excursiones en el espacio» y a «las excursiones en el tiempo». A la primera corresponden aquellas obras en las que se relata, sobre la marcha, un viaje real: *La ruta de don Quijote,* la serie «La Andalucía trágica», *Veraneo sentimental, Crónica del viaje regio*…; a la segunda, las obras en las que se desarrollan evocaciones, y pueden estar suscitadas por una lectura o por evocaciones librescas: *España, Castilla, Un pueblecito*…

En cualquiera de estas dos modalidades, los textos no guardan similitud; no hay repetición. El escritor sabe dar a cada obra su personalidad literaria, su carácter; en cada una el viaje adquiere un diverso tono y el narrador asume diferente papel. Hay siempre una recreación de la figura, una ficcionalización de un yo narrador a quien los personajes se dirigen llamándole Azorín, personaje este cercano al protagonista de su novela epónima. Así, como afirma la autora, en *La ruta de don Quijote* Azorín es un cronista en quien «prima la mirada del observador frente a la del contemplador»; en «La Andalucía trágica», ese yo narrador es un testigo fundamental para dar testimonio de la miseria y de la injusticia; en *Veraneo sentimental* es un cronista melancólico e irónico que se desenvuelve en ambientes cuya sugestión sabe transmitirnos… Variedad de matices para resaltar la diversidad y sentido peculiar de cada uno de sus viajes.

El capítulo dedicado a «El viajero inmóvil» tiene un gran interés porque la autora, para estudiar los textos, necesita entender la estética azoriniana. La profesora Rodríguez Fischer ha realizado un esfuerzo para caracterizar un arte complejo y sutil, de sencilla apariencia, que suele ser abordado desde tópicos que dan poco de sí. Pero, a mi parecer, trata el asunto un tanto en el vacío, desligando sus criterios estéticos de su génesis, evolución y contexto europeo.

Afirma (pág. 89) que la palabra clave de la estética azoriniana es *ideísmo,* que define como «fusión de idealidad y realismo». Lo que hace es retomar un término utilizado hace años por Dionisio Ridruejo para caracterizar el arte de Azorín, entendiendo su sentido como «la reducción de la cosa a sus notas esenciales» (90). Es cierto que Azorín reitera que la poesía, la nueva poesía (con la que comulga) ha de mostrar el rasgo representativo, pero no del objeto, sino de la sugestión que el objeto produce. Lo viene a decir también en la clarificadora cita de la pág. 91 (procede del art. «Juan R. Jiménez», recogido en *Los valores literarios*), donde al referirse al poeta de Moguer habla de una poesía en la que se destacan los rasgos capitales, «pero ocultos, íntimos, de una cosa». A lo largo de su obra encontramos diversas consideraciones estéticas,

apuntadas desde antes de 1898, pero que pueden quedar explícitas en dos textos, utilizados por la investigadora: el artículo «Confesión de un autor» (1905) y el capítulo «Su estética» de *Memorias inmemoriales* (1943): en los objetos y sucesos irrelevantes, anodinos, vulgares, se nos muestra «la fuerza misteriosa del universo» (1905); en su afición juvenil por la entomología y en su sensibilidad para percibir el misterio fundamenta una estética asentada en la observación minuciosa de la realidad asociada al misterio que reside en ella. Esto es lo que una lectora atenta y perspicaz, con sensibilidad, como lo es la autora de este libro, ha percibido y ha querido clarificar y definir; y el resultado es positivo, aunque es de lamentar que no haya tenido en cuenta aportaciones relativamente recientes. Si de algo adolece el libro es de bibliografía crítica, manifiestamente escasa y no muy actualizada. En este sentido, acierta también al relacionar a Azorín con la poesía pura, y lamenta no poder extenderse en el asunto, pero debería citar aquí el voluminoso libro de Pedro Ignacio López García, titulado precisamente *Azorín, poeta puro,* publicado hace catorce años.

En resumen, la aportación de este largo capítulo, una verdadera monografía, es relevante: es un estudio denso, rebosante de ideas y de sugerencias, y lleno de citas esclarecedoras que manifiestan la altura estética de un arte sutil, complejo, de «emociones dobles y sentimientos tornasolados» que no ha sido, por lo general entendido como debiera. Y en ese entendimiento queda incluida una cierta crítica a los mejores comentaristas. Es cierto que el sintagma famoso «primores de lo vulgar» no hace justicia al arte del levantino y suele ser mal entendido; del mismo modo, acierta cuando denuncia el excesivo énfasis que se hace en la «inspiración libresca», pues siempre una experiencia vital precede a la lectura: a la secuencia que establece Fox, «leer, sentir, escribir», le faltaría el primer eslabón: «vivir, viajar, ver, contemplar» (85).

El capítulo siguiente, el sexto, se titula «La literatura nómada de Pío Baroja». El viaje, como bien sabemos, es motivo central en su narrativa —y también en los otros géneros cultivados por el escritor vasco—, desde *Camino de perfección* y los tomos de *Paradox*, hasta la última novela, recuperada y publicada hace pocos meses, *Los caprichos de la suerte*. Él mismo se definió como «hombre humilde y errante», y esa condición se aprecia en su literatura, donde encontramos una personal visión de la Europa que recorrió a lo largo de su vida.

No es don Pío un escritor realista. Él se definió como «epígono del Romanticismo» (idea expresada también por Antonio Machado en unos admirables versos). Baroja no es realista, y así queda señalado al comienzo del capítulo. Es un hombre de andar y ver (y pensar), pero lo vivido y lo observado

no queda tratado a la manera naturalista, a partir de notas tomada en vivo; él dice que las toma después «recordando las cosas».

Esta advertencia inicial es necesaria para entender el tratamiento de su actividad como «trajinante de caminos». El recuerdo incorpora necesariamente una elaboración propia, un tinte subjetivo. Baroja lo expresó en términos schopenhauerianos: lo que observa no es el mundo, sino la representación del mundo en su conciencia.

Este capítulo es, de todo el libro, el más referencial. Predomina la atención a lo relatado, resumiendo asuntos y pasajes. Pero es también una importante guía, sobre todo por señalar aquellos textos menos frecuentados (ya que, como dice la autora en su pregunta retórica: «¿hay alguna [de sus novelas] que no contenga un relato de viaje?») (125). Ahí están *Las horas solitarias, Vitrina pintoresca, Ciudades de Italia,* o el volumen *Reportajes*, perteneciente a *Desde la última vuelta del camino*. Baroja es un viajero «anti-esteta». De Italia no le interesan los monumentos; su atención se dirige a las gentes y a sus formas de vida (125). Es importante el último apartado, dedicado a los reportajes, modalidad a la que el escritor confiesa haber tenido «gran afición». Conviene destacar «La expedición de Gómez», donde sigue la ruta del general carlista, casi un siglo después, y de manera similar a la realizada por su amigo Azorín años antes en *La ruta de don Quijote*. El capítulo es un excelente punto de partida para conocer al viajero, al andariego Baroja, y a la omnipresencia del viaje en su extensa obra.

Acierto, y no menor, es concluir el libro con el capítulo dedicado a D. Miguel de Unamuno. Sus artículos de temática viajera, recogidos casi todos en libros, nos muestran a Unamuno de un modo íntegro, vivo y en su plenitud literaria: su pensamiento, su sentir, su arte… Tal vez por ello, el benemérito unamunista Manuel García Blanco puso estos textos en el primer volumen de sus *Obra completas*. Es un sector de su obra bien delimitado, pero muy desarrollado en el tiempo, pues atraviesa toda su trayectoria, desde sus primeros escritos que pueden quedar representados en el artículo «Guernica. Recuerdos de un viaje corto», de 1885, hasta el que cierra toda esta producción dándole un sentido, el titulado «Emigraciones», que vio la luz en el diario *Ahora,* el 19 de julio de 1936, compartiendo páginas con la noticia de la sublevación del ejército de África. En él, echando una mirada sobre sus libros de andar y ver, escribe que ese viajero «es más lo que ha soñado que lo que ha visto. Y sobre todo lo que ha soñado ver».

Es importante que un estudioso destaque aquellos textos fundamentales que iluminan una dilatada trayectoria. De este modo, la profesora Rodríguez Fischer señala el carácter programático del artículo «Estética montesina»

(1902), y el tono de manifiesto que se advierte en «Ciudad, campo, paisajes y recuerdos» (1911), añadiendo aquellos que explicitan una actitud, como es el caso de «Excursión» (1909), donde Unamuno expresa su necesidad de sacudirse el polvo de su biblioteca para conocer (y querer) a su patria recorriéndola, y no desde los libros, actitud que encontramos en diversos lugares , como por ejemplo en «Frente a los Negrillos» (1915).

En estos textos encontramos al Unamuno sensitivo, que siente y nos hace entender y sentir la verdad de la grandeza de las cumbres (en Gredos o en la Peña de Francia), y también la belleza de lo triste: el sentimiento profundo que suscita el páramo a la hora del atardecer.

El rector salmantino recorre tierras, escala montañas, acompaña a los ríos en su curso, y visita ciudades. En los viejos pueblos y pequeñas ciudades se nos muestra en su personal carácter de viajero soñador, fabulador y poeta. Entraña todo lo que ve y lo eleva gracias al arte, que en un pasaje queda definido desde su actitud: «imaginar lo que vemos». Implica todo ello la correspondencia entre el yo y la realidad, y cómo ambos quedan transformados. Unamuno es casi más poeta soñador y fabulador en las pequeñas ciudades, y sobre todo en las menos reconocidas públicamente por su monumentalidad. Prefiere ciudades como Zamora, Palencia, León… y, sobre todo, Ávila, la que «mira al cielo», y, desde luego, *su* Salamanca. En esos ambientes llega a comportarse como un esteta y un soñador alimentado por evocaciones literarias, un «peregrino de la belleza» como bien apunta la investigadora.

El apartado que dedica a los textos del destierro constituye como una taracea que reconstruye el itinerario sentimental vivido en esos años, desde su estancia en Fuerteventura (donde se muestra feliz) hasta la frontera de Hendaya, pasando por ese París que le desagrada, desde donde que evoca, para salvarse, su Salamanca y su clara carretera de Zamora.

El último apartado, titulado «Las voces del poeta-narrador», resume, recompone y unifica el sentido de la profusión de textos que quedan desde aquí englobados en su sentido profundo, y cierra adecuadamente un libro denso, tan rico en detalles como en sugerencias y estímulos para adentrarnos en un conjunto de obras cuya importancia incuestionable ha quedado de manifiesto en las páginas del libro.

María Isabel Jiménez Morales (ed.), *Salvador Rueda. Obras Completas. Cuentos y artículos de costumbres,* Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga, 2016 y *Los relatos de Salvador Rueda (1886-1893)*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2017.

M.ª de Los Ángeles Ayala
Universidad de Alicante

Mª. Isabel Jiménez Morales, profesora titular de Literatura Española de la Universidad de Málaga, ha publicado dos volúmenes diferentes y complementarios sobre los libros de relatos de Salvador Rueda, un autor que goza de la atención crítica y lectora gracias a sus composiciones poéticas y novelas andaluzas y que, sin embargo, cuenta con un buen número de sugerentes cuentos y artículos de costumbres, olvidados en su mayoría, que aparecieron, fundamentalmente, en las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XIX. Me estoy refiriendo a la edición, dentro de la colección «Autores Recuperados» de la Universidad de Málaga, al quinto volumen de las *Obras Completas* de Salvador Rueda, el titulado *Cuentos y artículos de costumbres*, 2016, y a su estudio *Los relatos de Salvador Rueda (1886-1893)*, editado en 2017 por la prestigiosa Editorial Renacimiento.

Es obvio que era pertinente y necesaria la edición moderna de estas obras de carácter misceláneo y nadie mejor para hacerlo que Mª. Isabel Jiménez, una destacada especialista en el autor malagueño, al que ha dedicado muchos trabajos de investigación desde que publicó «Las novelas andaluzas de Salvador Rueda» (2008), artículo al que le han seguido «Los proyectos narrativos de Salvador Rueda: las novelas que nunca escribió» (2009), «El canon modernista en Salvador Rueda: *Cuadro Oriental*» (2013), «Rasgos modernistas en el costumbrismo de Salvador Rueda» (2013), entre otros. Igualmente dirige junto a la profesora Amparo Quiles el Portal dedicado a Salvador Rueda en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

En ambos libros, especialmente el publicado en 2016, se nos ofrece, en primer lugar, la contextualización de los seis libros objeto de estudio –*El patio andaluz* (1886), *El cielo alegre* (1887), *Bajo la parra* (1887), *Granada y Sevilla* (1890), *Tanda de valses* (1891) y *Sinfonía callejera* (1893)–. La reconstrucción textual es excelente, pues señala el origen de los textos, su aparición o no en periódicos, sus variantes, ediciones, la acogida crítica de sus volúmenes, la historia individual, en suma, de sus libros y de sus relatos y artículos de costumbres. En la introducción que nos ofrece la profesora Jiménez Morales encontramos desarrollados aspectos imprescindibles a la hora de abordar el corpus prosístico de un autor como Salvador Rueda, que siguiendo las costumbres de la época, publica libros de carácter misceláneo en los que el artículo de costumbres y el cuento conviven al lado de otros géneros. La estudiosa no duda a la hora de abordar uno de los temas más controvertidos para cualquier investigador del siglo XIX: deslindar y definir, por tanto, el artículo de costumbres del cuento, una cuestión de evidente dificultad dada la enorme diversidad de tipos de artículos de costumbres que se publicaron a lo largo de todo el siglo XIX y en los que la dosis mayor o menor de la trama argumental podría ser un aspecto esencial a la hora de dilucidar si se debe o no adscribir un determinado texto a uno u otro género. Dificultad, ya señalada por Baquero Goyanes en su fundamental y vigente libro sobre el cuento español (1949) y base que sustenta, como los trabajos debidos de la profesora A. Ezama (1992), la clasificación ofrecida por la autora de los estudios sobre Salvador Rueda que estamos presentando. La propia Mª Isabel Jiménez, especialista en el costumbrismo español del siglo XIX, es consciente de esta dificultad, aunque ofrece, desde mi punto de vista, una propuesta muy acertada, aunque esta difiera en algunos relatos específicos de su calificación en las catalogaciones ofrecidas por A. Casas (2008) y M. J. García Cabrerizo (2015).

Interesante es también el análisis que realiza sobre la caracterización de esta producción en prosa breve del autor malagueño, desde la influencia de la tradición costumbrista al influjo del Modernismo que se dejaba sentir en estos últimos años del siglo XIX. Su prosa lírica, que convierte a muchos de sus cuentos en auténticos poemas, es otro aspecto que merece ser destacado, así como el exhaustivo estudio que nos ofrece la autora de los propios relatos en el segundo volumen editado, *Los relatos de Salvador Rueda*, teniendo cuenta cómo Andalucía se convierte en fuente inspiradora y referente concreto en el que situar la trama argumental, sirviéndose de los elementos lingüísticos para recrear una ambientación meridional, en la que destaca siempre la luz y el color. En ese clásico dualismo ambiental, la ciudad frente al campo, la naturaleza casi siempre gana en la obra de Rueda, una exaltación de la naturaleza que

coincide con la que realizan los modernistas en aquella época. Como señala la propia estudiosa «los cuentos rurales de Salvador Rueda se ambientan en plena naturaleza embellecida y sublimada, descrita de forma impresionista y con una prosa poética». Frente a sus cuentos alegres, de gran colorido a la hora de describir las costumbres, emergen los relatos desengañados, pesimistas, con una visión de la vida totalmente subjetiva, en los que se refleja la soledad y el ensimismamiento. Es evidente que María Isabel Jiménez estudia de forma minuciosa los diversos ingredientes que constituyen la esencia misma de los relatos de Rueda, en esas dos facetas las del escritor castizo y la del escritor inclinado hacia el Modernismo.

En definitiva, debemos congratularnos por la publicación de estos dos volúmenes que nos acercan a una de las facetas menos estudiadas de la obra de Salvador Rueda. Dos volúmenes que, como señalaba al principio de esta reseña, son pertinentes y complementarios. El primero por su completa información sobre los seis libros de prosa breve publicados entre 1886 y 1893 y por acercarnos, en una edición meticulosa, a los textos, cuentos y artículos de costumbres, del escritor malagueño. El segundo, viene a enriquecer la anterior obra con su documentado estudio sobre cada uno de los cuentos incluidos en sus volúmenes misceláneos. Desde estos renglones animamos a María Isabel Jiménez Morales a una tarea pendiente: la de recopilar los artículos dispersos de Salvador Rueda en los periódicos españoles e hispanoamericanos, tal como ella misma apunta en su estudio de 2017.

Ramón Mª del Valle-Inclán, *El Ruedo Ibérico*, edición de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2017.

BEATRIZ LÓPEZ PASTOR
Universidad de Córdoba

Dentro de la trayectoria literaria de Valle-Inclán, quizás el período menos conocido y menos explicado haya sido su última etapa, sobre todo lo que concierne a su obra *El Ruedo Ibérico*. Esta es una obra peculiar tanto en el contenido como en la forma. Se trata de una recopilación de retratos de la España del siglo XIX escrita con un lenguaje vanguardista. De hecho, la comprensión de la obra se hace especialmente ardua en algunos pasajes, que hay que releer varias veces para comprenderlos mejor. Esta labor es la que hace el profesor Diego Martínez Torrón en su edición de *El Ruedo Ibérico*. Ciertamente era necesaria una edición de este calado en la que se desentrañaran aspectos que hasta el momento habían permanecido poco claros.

Toda edición supone un trabajo de elección. De entre diversas variantes de un determinado texto hay que decantarse por una. Para realizar este cometido, cada editor se fundamenta en una metodología concreta. Pues bien, Martínez Torrón, dada su doble condición de filósofo y filólogo, ha sabido crearse una metodología propia. Este es uno de los aspectos que le otorgan más singularidad y originalidad a su trabajo. Así pues, parte del binomio ideología y literatura para abordar el análisis de la obra literaria. Este método ofrece una aproximación bastante completa al hecho artístico y es el que aplica a la edición de *El Ruedo Ibérico*. La ideología no se refiere tan sólo a la política, sino a todas las circunstancias –sociales, culturales, biográficas...– que rodean a una obra concreta–. Este enfoque es ciertamente mucho más amplio al que ofrecen otras metodologías centradas únicamente en la autorreferencialidad de la obra literaria.

La biografía de Valle, por tanto, se muestra indispensable para entender correctamente lo que el autor quiere expresar y es el primer punto que Martínez Torrón aborda en su prólogo a *El Ruedo ibérico*. Diversos aspectos de su vida

como su estancia en México o su larga enfermedad pueden haber influido en el lenguaje plagado de americanismos que usa en el *Tirano Banderas* o en la visión pesimista que nos ofrece Valle en las obras de su última etapa. Para estudiar la vida de Valle, Martínez Torrón utiliza varias fuentes y las contrasta entre sí. Biografías como la de Francisco Madrid, Gómez de la Serna, José Luis Rubia Barcia, entre otras, son cotejadas para ofrecer al lector un panorama completo de tan insigne escritor.

El propio profesor Diego Martínez Torrón siempre ha reivindicado en su obra creativa, tanto en verso como en prosa, la capacidad de la literatura para detener el momento y salvar algo de su esencia –un pensamiento, una emoción– antes de que desaparezca. En algunos de sus poemas de los últimos años, llega incluso a anotar a pie de página circunstancias de cuándo y cómo fueron escritos. Es discutible cuánta experiencia pueden guardar realmente las palabras, pero lo que es indiscutible es el deseo de encontrar la fórmula mágica para captar el instante que pasa. De esta forma, resulta coherente que, a la hora de analizar la obra de otro escritor, Diego Martínez Torrón entienda sus textos no sólo como pura labor artística, sino también como el deseo de un ser viviente y sensible de guardar el tiempo vivido en las páginas escritas. De ahí la importancia que, como hemos señalado, da a la explicación de las circunstancias biográficas de las novelas recogidas en *El Ruedo Ibérico,* algo que sin duda enriquece la experiencia del lector.

Dentro del análisis de la biografía de Valle-Inclán, su pensamiento político ocupa un lugar predominante en el estudio de Martínez Torrón, dato que ya ha estudiado profusamente en anteriores obras críticas como *Valle-Inclán y su leyenda. Al hilo de «El ruedo ibérico»* (Granada, Comares, 2015 (Interlingua, 142)). Para Martínez Torrón, Valle no es un conservador, sino todo lo contrario. En este punto, Martínez Torrón difiere de otros estudiosos como Manuel Alberca, que presenta a Valle más cercano a planteamientos ideológicos de derechas. Para rebatir la tesis de Manuel Alberca, Martínez Torrón aporta datos concretos, objetivos, extraídos de la obra de Valle y no se deja llevar de la crítica de la identificación o, lo que es lo mismo, proyectar sus propias ideas en las obras que analiza. La clave para conocer la ideología de Valle está en su obra: hay que leerla detenidamente. Como apunta el profesor cordobés en el prólogo a esta edición: «La única facción política a la que Valle trata con cierto respeto en su serie, sobre todo en *Baza de espadas* y en el *Trueno dorado*, es el anarquismo». En realidad, no es fácil saber cuál es la opción de Valle Inclán en muchos de los problemas políticos y sociales de su época, pero quizás sea más sencillo fijarnos en aquello que rechaza. En primer lugar, nuestro autor no es un liberal en sentido clásico. Seguramente, suscribiría esos versos de

Heine en los que calificaba a los ingleses de mercaderes nauseabundos. Su carlismo sentimental puede derivar, en cierta medida, de una reacción ante la modernidad, especialmente la que está vinculada al comercio y la primera globalización, aquélla que estalla por los aires con la Primera Guerra Mundial. Pero, al mismo tiempo, su sentido de la justicia social y su compasión por las clases más desfavorecidas le llevan a rechazar el autoritarismo antiliberal de otras partes de Europa. Quizás no podamos encontrar en Valle-Inclán una ideología política coherente, pero al menos sí una coherencia personal en contra de los abusos del poder y la injusticia con los que menos tienen. En las novelas que están recogidas en este volumen, así como en *Divinas Palabras* o *Luces de Bohemia*, el retrato caricaturesco de las clases populares no se traduce en puro desprecio, como sí ocurre al hablar de la corte y la clase dirigente en general.

Otro aspecto fundamental de la edición de una obra es la fijación del texto. Aunque Martínez Torrón no ha hecho una edición crítica, ha dedicado mucho esfuerzo a la hora de elegir la versión más conveniente y que mejor se adaptara a las intenciones del autor. Esta tarea, aparentemente sencilla, no lo es tanto dado que Valle-Inclán tenía varios modelos para un mismo texto. Así pues nos encontramos con variantes en la prensa que difieren de las publicaciones en libro. Ante esta multiplicidad de fuentes, Martínez Torrón sigue un criterio bastante acertado de selección. En primer lugar se da cuenta de que las versiones en prensa son, en su mayoría, más simples y menos cuidadas estilísticamente que las que presenta en formato libro. Esto se explica porque nuestro autor gallego publicaba primero un prototipo de su obra en prensa, una especie de avanzadilla que sirviera para dar publicidad a su obra, para ofrecer posteriormente una versión mucho más cuidada en libro. En algunos casos, tuvo que cumplir plazos muy ajustados para publicar en prensa, como es el caso de *Baza de Espadas*: Martínez Torrón señala en el prólogo la existencia de una carta de Manuel Aznar, director del periódico *El Sol*, apremiando a Valle-Inclán para entregar la novela por la que había recibido como anticipo mil pesetas, cifra nada despreciable en aquella época. Por lo tanto, el texto proveniente del libro tiene mayor calidad estilística y es el preferido por el editor. En los casos en los que un pasaje significativo está presente en la fuente periodística y no en el libro, Martínez Torrón los recoge en notas a pie de página para que el lector también pueda disfrutar de ellos. También cuando hay variantes importantes y no meramente de detalle. De esta forma, al igual que ha hecho con otros autores españoles del siglo XIX como Espronceda, Martínez Torrón quiere mostrar al lector la importancia de la prensa como medio de difusión literaria. Quizás para un lector del siglo XXI pueda resultar exótica la idea de seguir largas novelas en el periódico de cada día. Sin embargo, era algo habitual en una época en la

que no sólo las largas historias por entregas constituían un entretenimiento habitual, sino que también era normal encontrar poemas patrióticos o fúnebres en las páginas de la prensa diaria. Pese a la imagen de escritor difícil que podemos tener en la actualidad de Valle-Inclán, nuestro autor tenía de esta forma un contacto constante con el público a través de medios de difusión de masas, algo que quizás nos debería hacer reflexionar sobre nuestra capacidad actual para entender y disfrutar de textos de estilo complejo.

Desde nuestro punto de vista, el apartado más interesante del prólogo de la edición es el llamado *Valle-Inclán: el lenguaje y la idea.* En los primeros párrafos, Martínez Torrón nos cuenta las dificultades que cualquier editor de Valle-Inclán tiene para comprender y anotar su inmenso caudal léxico. Aporta todo un sistema de siglas para señalar los diccionarios de los que se ha valido. Destaca cómo gran parte del léxico del autor ha sido incorporado al DRAE, quizás por la labor de Alonso Zamora Vicente, gran defensor de la obra de Valle-Inclán. Por otro lado, gran parte del léxico de germanías y, sobre todo, de los gitanismos no aparece en el diccionario de la Academia, lo cual señala el editor como una asignatura pendiente de esta institución. En todo caso, lo más destacable no es el número o la rareza de las palabras, ya que cualquier escritor sin talento y con acceso a los léxicos adecuados podría repetir la misma proeza. Martínez Torrón destaca que «en Valle el lenguaje no es un fin sino un instrumento (…) El lenguaje está al servicio de la idea y la consiguiente ideología». Aunque existe un gusto por la experimentación pura en toda la obra de Valle-Inclán, podemos apreciar en *El ruedo ibérico* cómo todos los recursos del lenguaje se ponen al mismo tiempo al servicio de la crítica feroz al poder. Quizás esta reflexión política no tenga la coherencia de un ensayo académico, pero el carácter afilado de sus frases provoca en el lector un efecto más intenso y duradero que cualquier tratado. Por otro lado, Martínez Torrón deja caer también algunas palabras sobre el nivel medio del lector actual para enfrentarse al lenguaje literario de Valle-Inclán. Afirma que «estamos perdiendo vocabulario» y que, al igual que el inglés, el español se está convirtiendo en una «lengua pragmática de intercambio económico y científico». Leemos para buscar o intercambiar información o, en el caso de la literatura, para seguir la trama de una historia interesante; pero raramente nuestro centro de interés es el lenguaje mismo, es decir, la calidad del estilo. Por eso, el editor propone la lectura de Valle-Inclán como un medio excelente de redescubrir este placer.

El apartado final del prólogo está dedicado a los signos de puntuación. Martínez Torrón siempre ha dado gran importancia a este aspecto y suele explicar con detalle sus criterios, como puede verse en su edición de las obras completas de Espronceda, en la colección Bibloteca Avrea de Cátedra. La

puntuación es un aspecto que ha ido cambiando con el tiempo. A lo largo del siglo XIX no hubo unas reglas claras, por lo que la personalidad de cada autor se refleja también en sus decisiones particulares. Básicamente, podemos decir que hay un conflicto entre reflejar un determinado ritmo de lectura en voz alta –algo muy tentador para autores de tan fino oído para la prosa como nuestro autor– y el uso de la puntuación como elemento que facilita la lógica de la frase y, por lo tanto, su comprensión. Nuestro editor prefiere respetar la peculiar puntuación de Valle-Inclán incluso en los casos en los que choca con los usos actuales. Solo altera algunos pasajes en los que se puede ver comprometido el buen entendimiento de su contenido, así como elementos demasiado chocantes como los puntos suspensivos después de signos de interrogación o exclamación.

En definitiva, se trata de una edición muy necesaria de una de las grandes obras literarias de la literatura española contemporánea. No sólo nos facilita el acercamiento a la difícil prosa de Valle-Inclán, sino que nos sugiere una forma de lectura abierta a las circunstancias históricas y biográficas, más allá del disfrute y asombro ante el estilo del autor. También nos acerca al carácter azaroso de su creación y su edición, sobre todo a través de las diferentes variantes que nos ofrece la versión en prensa. En este sentido, queremos terminar con algunas de las reflexiones que Martínez Torrón incluye al final del prólogo, donde se lamenta de que la muerte del autor «dejó inconclusa la posibilidad de conocer una de las cimas de las letras en todas las lenguas y países». Quizás ésta es la curiosa fascinación que crean las obras maestras inconclusas: el lamento por lo que se ha perdido y la tentación de recrearlo en nuestra imaginación. Quizás en el caso del editor, que durante décadas ha estado sumergido en la obra y en el tiempo de los autores españoles del siglo XIX, esta tentación de ver la obra como un mero fragmento de lo que pudo ser es especialmente fuerte. En todo caso, *El ruedo ibérico* es lo que es, independientemente de los planes del autor. Y lo que tenemos es lo suficientemente valioso como para mantenerse vivo a través de los tiempos, algo a lo que contribuye la cuidada edición que ahora se presenta.

Junto a su actividad como crítico, Diego Martínez Torrón también ha cultivado la creación literaria. En los últimos años, ha recogido su obra poética y narrativa en sendos volúmenes. *Al amor de ella. Poesía completa 1974-2014* (Sevilla, Alfar, 2016) reúne todos sus poemas, mientras que todos sus cuentos y novelas aparecen en *El signo infinito. Relatos completos 1998-2016* (Sevilla, Alfar, 2017).

***Guerras de soledad, soldados de infamia. Representaciones de combatientes irregulares, clandestinos o mercenarios en la literatura española*, editado por Eva María Flores Ruiz y Fernando Durán López, Genueve Ediciones, 2018.**

M.ª de Los Ángeles Ayala
Universidad de Alicante

La presencia de combatientes o soldados singulares movidos por peculiares formas de vivir determinados conflictos bélicos a lo largo de la historia de España es patente en el mundo de ficción desde los orígenes mismos de la literatura. Dicho tema constituye, de hecho, la piedra angular del volumen colectivo titulado *Guerras de soledad, soldados de infamia*, cuyo subtítulo es, de igual forma, harto elocuente y explícito: *Representaciones de combatientes irregulares, clandestinos o mercenarios en la literatura española*. Se trata, sin lugar a dudas, de un libro académico, científico, que analiza desde múltiples ópticas los comportamientos diversos de quienes han participado en una contienda bélica sin sujetarse a un código miliar férreo, ordenancista, sino desde una visión individualizadora. Los colectores del volumen, Eva María Flores y Fernando Durán, muestran de forma expresa en la presentación de dicha monografía el matiz y contenido de un tipo de literatura que incluye en su mundo de ficción la presencia de contiendas donde los combatientes no siguen servilmente las ideas o iniciativas ajenas, sino que actúan por su cuenta, de forma individual, en solitario, según sus reglas y código de conducta. De esta forma, el término *guerra*, la lucha armada, la desavenencia y rompimiento de paz entre diversos bandos o naciones discurre por coordinadas singulares que dan entrada a otros conceptos o formas de participar en un conflicto, como las *guerras secretas*, las protagonizadas por quienes viven infiltrados en el enemigo; las *guerras perdidas*, como las referidas por los españoles en Filipinas, en el fuerte de Baler, hasta diez meses después de firmado el armisticio; las *guerras en pequeño*, la protagonizada por reducidos grupos conocedores del terreno y con su peculiar ética de la milicia; las *guerras fingidas*, las de los impostores

que se hacen pasar por soldados, las de los desertores, la soldadesca fanfarrona o mercenaria. Todo un muestrario de tipos, de personas cuyas vivencias y comportamientos discurren a través de los sucesivos estudios que configuran el presente volumen, desde la literatura áurea española hasta la época actual.

Guerras de soledad, soldados de infamia se configura en su contenido desde una perspectiva historicista, amplia, rica en matices y en contenidos, pues discurre a través de distintas épocas y desde múltiples corrientes estéticas. El conjunto de las investigaciones publicadas sigue todo este proceso diacrónico, iniciándose la publicación con el artículo debido a Pedro Ruiz sobre la figura de Cervantes, hombre de armas y letras que plasmó con maestría sus aventuras y desventuras en numerosos escritos. Su experiencia como soldado y su cautiverio se sienten en sus obras, convirtiéndose dichas experiencias en motivo de reflexión, de debate y de fuente de valores. Pedro Ruiz analiza la doble condición del escritor y soldado, estableciendo entre ambas facetas una correspondencia o relación bidireccional, entre la ficción y la realidad, entre la acción y la plasmación de los hechos, con un componente estético. Tal como sugiere Pedro Ruiz, de dimensión variable, a veces inexistente. Dualidades en las que siempre se debe tener en cuenta la plasmación textual como requisito imprescindible, al igual que la presencia de elementos que enriquecen el relato. Determinadas obras cervantinas, especialmente el *Quijote* y el *Viaje al Parnaso,* constituyen los ejes fundamentales de Pedro Ruiz; el *Quijote* por ofrecer un mosaico especial para debatir y reflexionar sobre la figura del soldado desde múltiples ópticas, especialmente, en lo concerniente a la dualidad «armas y letras» y el *Viaje al Parnaso* por ofrecer una proyección biográfica y mostrar, al mismo tiempo, la soledad del autor en la contienda, en la guerra.

Las aventuras y desventuras de la soldadesca, sus vidas y sus experiencias encuentran también acogida en el género autobiográfico, tal como se constata en el trabajo debido a Adrián J. Sáez sobre la relación de Suárez Montañés que preside la *Historia del maestre último que fue de Montera y de su hermano don Felipe de Borja* (1610). Se trata de un breve relato sobre la milicia basado en la experiencia militar, en las campañas del norte de África, en Orán. Al igual que en otros múltiples artículos que configuran el presente volumen, la pluma y la espada se funden para comunicar unos sucesos y unas experiencias desde una visión intimista que reflejan los hechos de armas de un contexto histórico con precisión.

Si bien es verdad que en el monográfico *Guerras de soledad, soldados de infamia* predominan los artículos sobre los siglos XIX y XX, no por ello se prescinde de obras teatrales estrenadas en la época de la Ilustración española, tal como se constata a través del artículo de Ana Isabel Martín Pueyo, cuyo contenido

aborda la dramaturgia del prolífico escritor Luciano F. Comella: *El buen hijo o María Teresa de Austria* y *Catalina II, emperatriz de Roma*. En ambas obras se percibe con claridad la polaridad vicio/virtud, al igual que la clara división del mundo de ficción, fragmentado entre personajes malévolos, sin honor, frente a otros cuyo comportamiento es digno de elogio y alabanza. Deserciones, delitos de guerra, indultos y reinserciones en la sociedad constituyen fundamentalmente los elementos de estas dos obras en consonancia con la moralidad e ideología de la época. Tras esta interesante ejemplificación literaria a través de la dramaturgia dieciochesca, el presente monográfico incluye un corpus analítico referido al siglo XIX configurado por los estudios debidos a Fernando Durán, Salvador García Castañeda, Eva María Flores, Pascual Riesco, Enrique Rubio y Antonio Calvo. Conjunto de estudios en el que se entrecruzan distintos géneros literarios y etapas históricas. Así el estudio de Fernando Durán analiza la crisis de valores enraizada con el Antiguo Régimen y que provoca, al mismo tiempo, una crisis de valores en lo referente al patriotismo e, incluso, en el concepto que se tenía del heroísmo. La lucha contra un gobierno ilegítimo se canaliza a través de múltiples conductas cuyas connotaciones no tenían parangón con el concepto de heroísmo o patriotismo, pero que en momentos determinados pueden ser de gran eficacia para la consecución de los hechos deseados. La insurrección contra un gobierno ilegítimo entroniza distintos comportamientos que antes no aparecían codificados o considerados heroicos, como en el caso de los conspiradores, reivindicados a través de diversas memorias justificativas analizadas por Fernando Durán, como las debidas a Juan Rico, Nicolás Tapia, Juan Van Halen y Eugenio de Aviraneta.

El mundo de la guerrilla ocupa un lugar relevante en la presente monografía gracias al análisis del profesor Carcía Castañeda de dos novelistas españoles, emigrados liberales en Londres en tiempos de Fernando VII. Nos referidos a Valentín Llanos, autor de la novela *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard Written by himself* (1825), y la debida a Telesforo de Trueba y Cossío, *Salvador the Guerrilla* (1834). Relatos que describen tanto la cotidianidad de la vida con las operaciones militares como las aventuras amorosas de sus protagonistas en un contexto histórico plagado de incertidumbre y peligro. La guerrilla, el ejército regular español y los ingleses comandados por el general Wellington ofrecen el telón de fondo a las aventuras y desventuras de unos seres de ficción durante la Guerra de la Independencia. Mundo de la guerrilla que ocupará un lugar privilegiado en la creación literaria gracias al episodio nacional *El Empecinado* que de mano maestra nos describe Galdós los avatares y episodios precisos de la Guerra de la Independencia. Juan Martín, *El Empecinado,* y Mosén Antón son los héroes de ficción analizados por Eva María Flores.

Modelos antónimos, con un código de honor distinto. Juan Martín es un ser excepcional, con un alto concepto ético, moral. Por el contrario, Mosén Antón será un soldado de infamia que solo buscará la gloria sin atender a las directrices de sus mandos, movido solo por la vanidad. Como indica la profesora Flores en su artículo, dichos personajes históricos servirán y actuarán como una especie de piedra angular para entender la interpretación que el propio Galdós manifiesta en su episodio nacional, su visión no solo de la guerrilla, sino de la guerra de guerrillas. Artículo que puede hilvanarse en cierta medida con el debido a Pascual Riesco que analiza la figura del guerrillero desde múltiples encuadres, desde la prensa periódica decimonónica o boletines oficiales hasta los partes o bandos militares y ficción literaria. Análisis que incluye los matices y perfiles de este tipo, bordeando, en ocasiones, otros comportamientos de personajes que pueden identificarse con bandidos, desertores, contrabandistas o soldados bravucones. Un artículo que ofrece variadas caracterizaciones sobre los guerrilleros y sus atributos a través de un rico mosaico correspondiente a todo el siglo XIX.

Mundo de bandidos, piratas y espías que discurre también en el específico campo del Romanticismo y en los aledaños de la novela realista, tal como se percibe en el artículo de Enrique Rubio. R. López Soler, el introductor de la novela histórica en España será el primer escritor que dé vida tanto a la figura del bandolero generoso, con un alto concepto del honor y protector de los débiles, como del pirata que surca los mares con total libertad sin desdeñar su peligrosidad y siempre en ayuda de los más necesitados. Sus novelas *Jaime el Barbudo* y *El pirata de Colombia*, respectivamente, representan ambos mundos de ficción en los albores del Romanticismo. Antonio Flores, por el contrario, se aleja de todo rasgo romántico y su propósito es crear un relato realista que estuviera protagonizado por los tipos ausentes en la magna colección *Los españoles pintados por sí mismos*. Gracias a este propósito nació su novela *Doce españoles de brocha gorda* y entre sus personajes aparecería la mujer espía, la *Cuca*, mujer que durante las guerras carlistas venderá al mejor postor los secretos de uno y otro bando. En la misma década que se publican las novelas de López Soler aparece también en el mundo editorial la autobiografía del sargento Mayoral, un histórico impostor que se hizo pasar por el Arzobispo de Toledo durante su estancia como prisionero en Francia en plena Guerra de la Independencia. En el relato autobiográfico *Historia verdadera del sargento Mayoral escrita por él mismo*, redactada en 1816, aunque publicada en Barcelona en 1836, el lector conoce la singular personalidad de un tipo de soldado pícaro que difiere en gran medida de los descritos o conocidos durante dicho periodo histórico. Gracias a las dos versiones conservadas de la obra el autor del artículo, Antonio

Calvo, analiza los modelos discursivos vinculados al sargento Mayoral, cuya conducta atípica conjuga también aspectos que no se deben desdeñar desde el punto de vista del patriotismo, pues a pesar de algunas impostadas menciones patrióticas, fue ante todo leal a su causa.

Finalmente cabe señalar la presencia de un corpus crítico referido a escritores o contextos históricos pertenecientes al siglo XX, como los artículos debidos a Carlos Píriz, José Jurado y Emilio Peral. El trabajo de Carlos Píriz analiza la última de las memorias publicadas por el periodista catalán Manuel Tarín-Iglesias, basada en su experiencia vital durante la Guerra Civil española desde la retaguardia republicana, como parte de los grupos de información clandestina. Experiencia mitificada y en consonancia con los matices que el género literario puede proporcionar al propio relato autobiográfico frente a otras fuentes científicas, como la historia, para delimitar lo auténtico con lo novelesco. El artículo de José Jurado se ciñe, fundamentalmente, a la narrativa española contemporánea, a la figura de Almudena Grandes, a su interés por la figura de los maquis durante el franquismo en su serie *Episodios de una guerra interminable*, fundamentalmente a través de su novela *El lector de Julio Verne*. La novela de Almudena Grandes podría incluirse en una especie de metagénero literario cuyo protagonismo lo ocupa la figura del maquis. José Jurado analiza múltiples aspectos de su narrativa, tal vez, el más significativo sea el de la influencia de Galdós, la presencia de los *Episodios nacionales*. Una novela, *El lector de Julio Verne*, en la que se percibe con nitidez la firme presencia del maqui en la literatura española actual, visto desde una óptica idealizada, como defensor de la libertad y de la justicia, obviándose, por regla general, cualquier tipo de vileza significativa a fin de no anular sus virtudes, La novela de Isaac Montero, *Ladrón de lunas,* es también un relato novelesco cuyo telón de fondo trascurre entre los años 1939 y 1945. Se trata de una parodia en la que no falta un cierto sarcasmo, cuyo personaje central se desdobla en dos héroes antagónicos. Una clara e interesante representación de la impostura, tal como en su día creó en su mundo de ficción Juan Marsé o en la actualidad Rafael Chirbes. Emilio Peral lleva a cabo un estudio de la novela de Montero teniendo en cuenta las teorías de W. Benjamin aplicadas al soporte histórico en el que se desarrolla la acción.

Guerras de soledad, soldados de infamia es un compacto monográfico escrito por expertos en la crítica literaria. Un lúcido ensayo sobre la impostura, sobre el fingimiento o engaño con apariencia de verdad en la historia de la literatura española, desde el Siglo de Oro hasta nuestra reciente época.

Laura Cristina Palomo Alepuz, *Posibles fuentes de* Figuras de Bethlem, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2017.

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO
Universidad de Alicante

Cuando en 1916 Gabriel Miró publicó el primer tomo de *Figuras de la Pasión del Señor,* informó epistolarmente a unos familiares que había concebido toda una colección que habría de llevar el título de «Estampas viejas», siguiendo, paradójicamente, la nueva estética y el nuevo «estado de conciencia» suscitado por la experiencia de preparar y redactar esta obra de asunto bíblico. Dicha serie se mantiene entres sus proyectos y se incluye en el plan de sus Obras completas, diseñado en 1926 para Biblioteca Nueva, y que comienza a desarrollarse en ese año, pero que el escritor no verá culminado por su fallecimiento en mayo de 1930.

De los seis libros de que habría de constar la colección, solo vio la luz el título mencionado (uniendo los dos tomos en uno) y fragmentos de *Figuras de Bethlem,* libro en el que estuvo trabajando a lo largo de una docena de años, alternando su gestación con la escritura y publicación de esa sucesión de magníficos libros, desde *El humo dormido* hasta *Años y leguas*, pasando por su magna novela sobre Oleza. Los fragmentos de ese libro nonato fueron apareciendo en la prensa desde 1919, en la revista *Voluntad* y en el diario *La Publicidad*, hasta 1925, en *El Sol,* añadiendo de manera póstuma (1932) «Los tres caminantes», publicado en *Caras y Caretas,* de Buenos Aires. De esa docena larga de fragmentos, que jalonan la continuidad de su empeño, conocimos la versión que Pedro Caravia Hevia incluyó como apéndice en el tomo VI de las *Obras completas*, en la llamada Edición Conmemorativa, en 1935; textos con los que la Editorial Losada hizo un breve libro que culminaba el plan de esas nuevas *Obras completas* en tomos sueltos. Conocíamos, pues, fragmentos del proyectado libro, y la edición crítica de un texto elaborado con el último estadio alcanzado por esa media docena de «artículos» que tratan sobre la historia de la ciudad de Belén —con especial utilización del libro de Ruth—,

la llegada de María y José y el viaje de los Magos. Conocíamos esos fragmentos, pero no cómo había de ser la forma definitiva. Y aquí debemos situar el origen del volumen académico que nos ocupa. Su autora, la Drª. Laura Cristina Palomo Alepuz, se interesó por los borradores de un libro interrumpido por una muerte sobrevenida en pocos días. Al acudir a investigar en el legado de Gabriel Miró, custodiado en la Biblioteca que lleva su nombre, se encontró con un abundante material escrito: cientos de cuartillas de diverso carácter: fragmentos redactados y luego corregidos, bocetos, apuntes, esquemas, citas de libros que habría de utilizar, mapas trazados por su mano, listados diversos… Un ingente puzle que debía ordenar, pero sin un modelo orientativo. La utilización de la metodología que le proporciona la genética textual le ha dado solidez en la ordenación de ese material heterogéneo y desordenado de notas, textos prerredaccionales y redacciones varias. Le faltaba encontrar una especie de estructura profunda sobre la que organizar aquella dispersión, hasta que una nota manuscrita le facilitó la tarea: el libro habría de ser una especie de tríptico cuyas partes estarían dedicadas, sucesivamente, a la historia de la ciudad de Belén, al viaje de los Magos desde Oriente, y, finalmente, a la figura de Herodes el Grande. Cada una presenta un sentido: el valor de la tierra (Belén), el valor de humanidad (Magos) y, finalmente, la negación de la tierra y de la humanidad (Herodes). Todo conduce a pensar que habría de ser una extensa obra de carácter pesimista.

La investigadora ha podido ordenar y dar sentido a esa profusión de fichas, asignándolas a cada uno de los apartados, y ha podido identificar buena parte de las fuentes que Miró utiliza para construir su libro; porque para estudiar su contenido es indispensable, necesario, investigar sus fuentes bibliográficas. *Figuras de Bethlem* (como lo fueron las anteriores, dedicadas a la Pasión), no es una obra que dependa de la inspiración, ni de la imaginación, sino del conocimiento; es decir: su inspiración es el resultado de un conocimiento de carácter científico. Hace años, el profesor Edmund L. King descubrió, entre los papeles del archivo de Miró, un sobre en el que el escritor había anotado: «Bibliografía para los dos tomos de *Figuras de la Pasión*». Figuran ahí más de cincuenta referencias, la mayor parte de las fichas se refiere a libros de carácter científico, de investigación y de erudición académica, junto con obras pertenecientes a escritores de la antigüedad; en ningún caso libros de devoción o de apología cristiana (pensemos que Miró fue considerado herético); la mayor parte escritos en francés por autores de ese país o traducidos a esa lengua del alemán. Allí, junto a las *Oeuvres complètes* de Flavio Josefo, en varios tomos (y una traducción al español de su *Historia de las guerras de los judíos*), está la *Archéologie de la Passión,* de Friedlieb, *La vie privée du peuple juif*, de Schwalm,

La Palestine au temps de Jesus, de Stapfer, o los muy utilizados volúmenes del *Dictionaire de la Bible,* de Fulcran Vigouroux junto con los cuatro tomos de *La Bible et les découvertes modernes en Palestine, en Egypte et en Assyrie*. Estudios de Arqueología, Geografía, Historia, Botánica… junto con obras de la antigüedad grecolatina (Heródoto, Jenofonte, Plutarco, Tácito, Floro, Suetonio…), serán transformadas en literatura después de eliminar lo que el escritor alicantino llamaba el «olor de lámpara».

La mayor parte de esta bibliografía utilizada para componer la obra de 1916-17 sirve igualmente para esta otra que ha de tratar sobre el mundo alrededor del nacimiento de Jesucristo, añadiendo novedades. Por ejemplo, los nuevos tomos del *Dictionaire* de Vigouroux, que durante aquellos años pasó de cinco a diez; en su *Epistolario* leemos que estos volúmenes viajaron con él a su lugar de veraneo, en Polop de la Marina, donde trabajaría en este tomo de sus «Estampas viejas»: en el lugar en que se desarrolla *Años y leguas*, el escritor trabaja en esta otra obra. Seguramente, ese último libro lo redactaría en Madrid, siguiendo su criterio de escribir, como él decía, «a distancia de lo que me impresionó».

La investigadora confiesa que su trabajo no pretende ser exhaustivo, limitándose a analizar las fuentes de mayor relevancia. Sin ser exhaustivo, es minucioso y riguroso, y las fuentes analizadas son abundantes. La investigadora las reúne en tres grupos: fuentes de la antigüedad grecolatina, bíblicas y moderno-contemporáneas. Destaca aquellas que pueden predominar en cada una de las partes del tríptico: en Bethlem predomina la Biblia; en Magos, Heródoto, y en Herodes, Flavio Josefo. Con ellas se van conjugando las diversas lecturas dando solidez y densidad vital, en todos sus pormenores, a la reconstrucción del mundo coetáneo al nacimiento de Jesús.

Conviene acarar el sentido del título del libro. Al decir «posibles fuentes» no está relativizando el material, dudando de su utilización por parte del escritor; las fuentes son obvias: están en su biblioteca y las encontramos aludidas en sus fichas, en sus cuartillas. Se trata más bien de indicar que algunos de los textos utilizados por el escritor pudieran estar tomados, no directamente de la fuente (Flavio Josefo, por ejemplo), sino indirectamente de uno de los estudios (Vigouroux); asunto que, en realidad, no es relevante: los libros de su biblioteca fueron utilizados siempre en la medida en que un creador, no un investigador, lo necesitara.

La doctora Laura Cristina Palomo Alepuz se convierte en la primera investigadora española en un terreno cuyas aportaciones relevantes vienen de estudiosos anglosajones. En la bibliografía mironiana contamos con obras excelentes; en concreto, en las referidas a los textos de temática religiosa —o

bíblica—, los nombres que podemos citar son los de Ian R. Macdonald, John Kirk, James Airozo, Roberta Johnson, Kevin S. Larsen, Gerald Brown… La cultura anglosajona parece haber entendido mejor el sentido de esa literatura.

Otro aspecto importante en el trabajo que reseñamos radica en el hecho de que nos permite conocer mejor la manera de trabajar del novelista alicantino. Sabemos que, una vez publicado un libro, Miró destruía todo el material prerredaccional y redaccional. Al tratarse de una obra en proceso de escritura, la muerte del escritor hizo que el trabajo quedara tal como estaba. Conocemos así el costoso proceso de elaboración de uno de los escritores que más lejos han llevado sus exigencias en un constante camino de perfección que no había de culminar. Su anhelo estaba cifrado en no ser perfecto nunca, para tener que vivir perfeccionándose. Laura Cristina Palomo se ha acercado a ese afán vital sintiendo su cercanía en la sucesión de cuartillas manuscritas que han pasado por sus manos, y en la notable cantidad de libros que ha tenido que consultar, los mismos que tuvo en sus manos Gabriel Miró para extraer de ellos unas enseñanzas, unos datos, los materiales de construcción que habría de transformar en arte: de la verdad científica a la verdad estética.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

a

Anales de Literatura Española

(Universidad de Alicante)

- Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en español y no hallarse en proceso de aceptación por otra revista. Para su publicación en *ALEUA* será necesaria la evaluación positiva de dos expertos, que juzgarán sin conocimiento de su autoría. Deberán remitirse a la dirección de la revista dos copias, una en word y otra en pdf. La extensión máxima será de 10.000 palabras totales.
- El texto irá en páginas numeradas (salvo la primera), a espacio y medio (salvo citas, notas al pie y bibliografía, a un espacio), en letra Times New Roman, cuerpo 12 (salvo título: cuerpo 14; y notas al pie: cuerpo 10). No se cortarán las palabras a fin de línea. El título figurará arriba, centrado, en mayúsculas. Tras dos retornos de párrafo y alineación derecha, se pondrá el nombre del autor, y en renglón inferior y cursiva, centro de procedencia o cargo profesional.
- A continuación, tras tres retornos de párrafo, irá un resumen y una relación de palabras clave en español y en inglés. Los rótulos figurarán a la izquierda, en versalita, separados unos bloques de otros por dos retornos de párrafo: «RESUMEN» (resumen inmediatamente debajo, máximo 150 palabras), «PALABRAS CLAVE:» (escritas a continuación, en cursiva); con las mismas características anteriores, «ABSTRACT» y «KEYWORDS:». El texto comenzará tras tres retornos de párrafo.
- El autor puede distribuir el contenido en apartados, con sus correspondientes titulillos en negrita (precedidos y seguidos de tres y dos retornos de párrafo respectivamente). La primera línea de cada párrafo irá sangrada con 1 cm a la izquierda, excepto en las citas exentas y tras títulos o titulillos, citas exentas, cuadros, tablas o imágenes.

- Se evitarán los recursos tipográficos de énfasis (mayúsculas, negritas, etc.) salvo en los casos especificados, o cuando se usen palabras que así lo exijan. Los números romanos de los siglos irán en versalitas, siempre que no estén en cursiva como en los títulos de un libro: «el siglo XIX» (pero «*el siglo XIX*»).
- Las citas exentas (4 o más líneas) deben ir con dos retornos de párrafo antes y después, sin entrecomillar, con margen de 1 cm a ambos lados. Las citas más breves irán a renglón seguido y entrecomilladas (el signo de puntuación final debe quedar fuera de las comillas). En estas, la separación entre versos se indicará con barra transversal precedida y seguida de espacio: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos». En las citas textuales, la omisión de una parte interior se señalará con [...]; la introducción de palabras o letras no textuales se hará entre corchetes; y para resaltar la literalidad de un término se usará [*sic*].
- Se usarán comillas latinas o angulares « ». Para distintos rangos de comillas (p. e., un texto entrecomillado dentro de otro también entrecomillado), el orden es este: «latinas» (primer rango), "inglesas" (segundo rango), 'simples' (tercer rango).
- La identificación de la fuente se hará por el sistema americano, en el cuerpo del texto y entre paréntesis (Apellido[s], año de la publicación: página[s]). Si hay varias obras del mismo autor y año, se coloca secuencialmente una letra minúscula junto al año en la bibliografía final, y así se reproducirá aquí (1987a, 1987b). Si se ha citado al autor en el cuerpo del texto, solo se especifica año y página(s); si se ha citado también la obra, solo página(s); si la referencia es a la obra en general, no se pone página. En la referencia a un trabajo de un autor inserto en un libro colectivo, antología, etc., debe especificarse el autor de la cita y el editor en cuya obra está inserta. Para páginas consecutivas, puede especificarse el número de la primera más «ss.»: (Silver, 1996: 13 ss.); y si se referencian contenidos dispersos en la obra, se especifica «*passim*»: (Silver, 1996: *passim*). Ejemplos:

- Resulta evidente la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996: 123-124).
- Para Silver, es evidente la precariedad del Romanticismo español (1996: 123-124).
- En esa misma obra queda clara la precariedad del Romanticismo español (123-124).

- Ya hay estudios sobre la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996).
- Para Lanz, el fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (en Abril, 2011: 13).
- El fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (Lanz, en Abril, 2011: 13).

— Para el caso de que haya más de un autor, se procede así: (Pérez & Rosales, 1972: 134) [dos autores]; (Pérez, Rosales & Ramírez, 1973: 233) [tres]; (Pérez *et al.*, 1973: 233) [cuatro o más]; (AA. VV., 1975: 201-202)... [autores varios]. Si hay referencia a dos o más obras del mismo autor, o de distintos autores, se procede así: (Silver, 1996 y 2003) [dos obras del mismo autor, sin páginas]; (Silver, 1996: 123; y 2003: 107) [lo mismo, con páginas]; (Silver, 1996; Cárdenas, 2001; Salazar, 2007) [tres autores, sin páginas].
— Las notas al pie, si las hubiere, deben reservarse para comentarios o excursos necesarios. Si contuvieran referencias bibliográficas, rige el procedimiento señalado. La llamada a nota se hará con número volado a partir del 1, fuera de las comillas de cierre, si las hay, y antes del signo de puntuación de separación (coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos) pero después de los de cierre expresivo (interrogación, admiración).
— Al final irá una «Bibliografía citada» donde figuren todas las obras referidas en texto y notas. El rótulo se pondrá en negrita, centrado, precedido y seguido de tres y dos retornos de párrafo respectivamente. Las entradas se dispondrán en párrafo francés (de 1 cm), y sus datos se separan por comas. Regirá el orden alfabético de apellidos de autores; en un autor con varias obras, el cronológico de publicación; y si tiene varias del mismo año, se coloca una letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b. Cuando la misma persona figure unas veces como autor, otras como editor..., la secuencia es esta: primero autor único, luego editor (coordinador...), por fin coautor. En estos casos de un autor con varias obras, la indicación de autoría (Apellido, Nombre,) se pone solo la primera vez; luego se sustituye por raya (sin coma).
— Si se trata de un libro, se seguirá este orden: Apellido, Nombre [completo o con inicial], *Título del libro*, Ciudad [en el idioma original], Editorial [o Imprenta, en libros antiguos], año. Cuando la obra consta de varios volúmenes, se indicará tras el título con números arábigos (5 vols.), si se cita en su conjunto, o con romanos (IV) el volumen

referido específicamente. Si se cita una reedición de una obra, pero se desea hacer constar el año de la primera edición, se pondrá este entre corchetes [ ], antes de la coma que separa el nombre del autor y el título de la obra. Si hay hasta tres autores, se nombra a todos (desde el segundo, el orden se invierte: Nombre Apellido): Forradellas, E., J. Reboredo & A. Sanjuán); si cuatro o más, al primero seguido de *et al.* (o bien: AA. VV.). En las obras colectivas, suele figurar alguien como editor, director, etc., en cuyo caso se especifica su condición entre paréntesis: Forradellas, E. (ed.). Cuando se trata de la obra de un clásico al cuidado de un editor literario, tras el autor y el título, se especifica «ed.» y –sin preposición «de»– Nombre Apellido del editor; lo mismo en el caso de un traductor («trad.») o prologuista («pról.»): Bécquer, G. A., *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá, 1965.

- Si citamos un capítulo de un libro colectivo, la secuencia es: Apellido, Nombre [del autor del capítulo], «Título del capítulo», en AA. VV. [o, en su caso: Nombre Apellido (ed.)], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. primera-última. Similares criterios se adoptan cuando se cita un prólogo, epílogo, etc., de un autor distinto al del libro.
- Si se trata de un artículo de revista, se procede así: Apellido, Nombre, «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número en arábigos (año), pp. primera-última. Si el nombre de la revista tiene varias palabras, llevan inicial mayúscula todos los términos con valor semántico: *Caballo Verde para la Poesía*.
- Si se trata de un artículo en un diario, se cita igual que en una revista hasta el título de la publicación; a partir de ahí, se hace constar la fecha: 25 de abril de 1989.
- Para citar publicaciones en soporte electrónico o en línea, las reglas son las usuales. En las publicaciones en soporte electrónico debe especificarse al final, tras punto y coma, el soporte en cuestión (CD, DVD). En las publicaciones en línea debe especificarse al final, tras punto y coma, la dirección URL entre comillas simples angulares < >, y a continuación, entre corchetes, la fecha de la consulta: [consulta: 12 enero 2013].
- He aquí una relación bibliográfica a modo de ejemplo, según las normas especificadas:

Abellán, J. L. [1979], *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

Abril, J. C. (ed.), *Campos magnéticos*, Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011a.
— (ed.), *Gramáticas del fragmento*, Granada, El Genio Maligno, 2011b.
Cotarelo y Mori, E., «La fundación de la Academia Española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena», *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 4-38 y 89-127.
Egido, A., «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6 (1984), pp. 9-26.
— «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte*, 2 (1990), pp. 144-158.
Góngora, L. de, *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
Henry, A. (ed.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
Krause, A., *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
Leopardi, G. [1975], *Canti*, Milán, Garzanti, 1989.
Llanos de los Reyes, M., «Perfil de Pedro Jara Carrillo», *Tonos*, 4 (2002); <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/perfiles/PerfilJaraCarrillo.htm> [consulta: 26 abril 2013].
Maceiras, M., *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel, 1985.
Mary, A., *Tristán*, trad. E. Galvarriato, Barcelona, José Janés, 1947.
Oliver, A., «Murcia y Salvador Rueda», *La Verdad*, 21 de julio de 1957, p. 16.
Oteo Sans, R., «Prólogo» a J. González Soto, *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez*, Barcelona, PPU, 1995, pp. I-III.
Robles Vázquez, G., *Negaciones subintuicionistas para lógicas con la Conversa de la Propiedad Ackermann*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006; 1 CD.
Ros de Olano, A., *Poesías*, pról. P. A. de Alarcón, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1886.
Savater, F., «Schopenhauer», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, II, Barcelona, Crítica, 1992.
Schopenhauer, A., *Metafísica de las costumbres*, trad. R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Debate / CSIC, 1993.
— *Parábolas, aforismos y comparaciones*, ed. y trad. Á. Sánchez Pascual, Barcelona, Edhasa, 1995.

– Si hay que incluir anexos documentales, deberán situarse tras la bibliografía, en hojas aparte, numerados (ANEXO I, ANEXO II...) y con el rótulo correspondiente.

– Si el artículo precisa ilustraciones, estas han de presentarse en CD aparte, con buena resolución y formato jpg, indicando su ubicación y el rótulo que debe acompañarlas al pie. Cada autor garantiza con la mera presentación que este material es original o puede ser legalmente reproducido.

SERIE MONOGRÁFICA DE *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA*

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)
Edición de Guillermo Carnero

Guillermo Carnero, «La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1995)».– J. Alonso Seoane, «Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide».– J. Álvarez Barrientos, «*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo».– R. Benítez, «*Vargas*, novela española de Blanco White».– G. Dufour, «Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo* de Olavide».– A. Fernández Insuela, «Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: *Zumbas*, de José de Santos Capuano».– M. J. García Garrosa, «*La Leandra,* novela moral».– M. Z. Hafter, «*Sabina y Dorotea,* a forgotten novel of 1797».– J. Pérez Magallón, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso».– Russell P. Sebold, «Novelas de "muchos Cervantes": Olavide y el realismo».– I. Urzainqui, «Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII».

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Schopenhauer, Zola y *Clarín*».– Cecilio Alonso, «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir».– Ángel L. Prieto de Paula, «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del Novecientos».– R. de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos».– P. Ribas, «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico».– J. Verdú de Gregorio, «Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno *(San Manuel Bueno, mártir)*».– F. Abad Nebot, «Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)».– D. Ordoñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación».– Roberta Johnson, «*La voluntad* de Azorín. Schopenhauer bajo prueba».– M. Á. Lozano Marco, «Schopenhauer en Azorín. La "necesidad de una metafísica"».– C. E. García Lara, «Schopenhauer en la perspectiva de Ortega».

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez & J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, «Fray Toribio Motolinía: la visión urbana de un cronista novohispano».– B. Aracil Varón, «Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *La destrucción* de *Jerusalén*».– Teodosio Fernández, «Sobre el teatro de Fernán González de Eslava».– B. Mariscal Hay, «"Entre los juncos, entre las cañas": los indios en la fiesta jesuita novohispana».– S. Poot Herrera, «Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones».– P. A. J. Brescia, «Las razones de sor Juana Inés de la Cruz».– Margo Glantz, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana».– Aurelio González, «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños* de *una casa* de sor Juana».– Octavio Rivera, «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz».– M. Á. Méndez, «Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común».– M.ª D. Bravo Arriaga, «Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez de Miranda, en el *Túmulo a Felipe IV*, de 1666».– M.ª C. Espinosa, «La palabra conquistadora. Las crónicas jesuitas sobre el noroeste novohispano».– C. Comes Peña, «La formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren».– José Carlos Rovira, «El bibliógrafo Beristáin en una contienda poética desde los balcones a fines de 1796».

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M.ª Ángeles Ayala

M.ª Ángeles Ayala, «Impresiones y recuerdos de Julio Nombela».– Anna Caballé, «Escribir el pasado, yendo al futuro».– F. Durán López, «Las *Memorias* de *un setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica».– S. García Castañeda, «Las reminiscencias de Pereda».– J. Juan Penalva, «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36».– Á. G. Loureiro, «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible».– M. Á. Lozano Marco, «*Recuerdos de niñez y de mocedad*. Unamuno y "el alma de la niñez"».– Remedios Mataix, «Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida».– J. A. Ríos Carratalá, «Los cómicos españoles y sus memorias».– José Carlos Rovira, «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo» – E. Rubio Cremades, «Visión y análisis de la prensa en *Memorias* de *un setentón,* de Ramón Mesonero Romanos».

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)
Edición de M. Á. Lozano Marco

Guillermo Carnero, «La ruptura modernista».– R. A. Cardwell, «"La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro". Los orígenes del simbolismo en España».– Ángel L. Prieto de Paula, «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900».– R. Alarcón Sierra, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX».– M.ª P. Celma Valero, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista».– César Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle Indán».– M. Á. Lozano Marco, «Azorín y la sensibilidad simbolista».– F. J. Blasco Pascual, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario* de *un poeta recién casado*».– J. M.ª Ferri Coll, «"Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida". Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos».– J. L. Bernal Muñoz, «El color en la literatura del Modernismo».– E. Trenc, «Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión».– F. Fontbona de Vallescar, «Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*».– X. Aviñoa, «El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plastica i literaria».– J. Bassegoda i Nonell, «Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí».– Jorge Urrutia, «El retorno de Cristo, tipo y mito».

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)
Edición de Carmen Alemany Bay

Remedios Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX».– Paco Tovar, «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario* de *un amor*».– Trinidad Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo».– Carmen Alemany, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces».– Paola Madrid, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente».– Margo Glantz, «Vigencia de Nellie Campobello».– M. Ruiz Bañuls, «Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñiz-Huberman ».– Teodosio Fernández, «Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo».– María Bermúdez, «La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia».– Eva Valero, «El desconcierto de la realidad en la narrativa de M.ª Luisa Bombal».– María Caballero, «Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica».– Beatriz Aracil, «Margo Glantz: el rastro de la escritura».

Literatura española desde 1975, 7 (2004)
Edición de J. M. Ferri Coll & Ángel L. Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta».– J. M.ª Ferri Coll, «Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española contemporánea.– J. Gómez Capuz, «La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español».– F. Gutiérrez Carbajo, «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo».– J. Juan Penalva, «De cómo el *roman fusion* llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa».– M. Langa Pizarro, «La novela histórica española en la transición y en la democracia».– A. Méndez Rubio, «Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder».– Mariano de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada?*».– Ángel L. Prieto de Paula, «Poetas del 68... después de 1975».– J. A. Ríos Carratalá, «Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricicle».– Laura Scarano, «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo».

Romanticismo español e hispanoamericano
Homenaje al profesor Ermanno Caldera, 8 (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

M.ª J. Alonso Seoane, «Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)».– J. Álvarez Barrientos, «Ramón de Mesonero Romanos y el *Panteón de hombres ilustres*».– M.ª Ángeles Ayala, «Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral».– A. Calderone, «Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia».– R. Charques Gámez, «¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?».– L. F. Díaz Larios, «*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito».– José Escobar, «Un tema costumbrista: las horas de la ciudad».– M.ª P. Espín Templado, «Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate *Sobre la influencia del teatro en las costumbres* (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)».– H. Establier Pérez, «El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista».– Ana M.ª Freire, «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)».– S. García Castañeda, «Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico».– P. Garelli, «A modo de prólogo: *Marcela,* o *¿cuál de los tres?,* comedia de Bretón de los Herreros.– D. T. Gies, «Romanticismo e histeria en España».– J. L. González Subías, «Un manuscrito "apócrifo" de *Don Álvaro o la fuerza del sino*».– Francisco Lafarga, «Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias

de Voltaire durante el Trienio Constitucional».– Marina Mayoral, «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro».– P. Menarini, «El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*».– V. M. Peláez, «Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo».– S. Pujol Rossel, «La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica».– M. Ribao Pereira, «Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*».– A. Romero Ferrer, «La escena del siglo XIX, *domicilio de todas las artes*».– L. Romero Tobar, «Valera escribe un soneto de Zorrilla: sobre la hermandad lírica de los románticos».– E. Rubio Cremades, «Una visión del drama *El Trovador,* de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías».– Eva Valero, «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición».

Humor y humoristas en la España del franquismo, 9 (2007)
Edición de J. A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía».– M.ª L. Burguesa Nadal, «*La venganza* de *Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista».– J. M.ª Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote».– M.ª T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio,* de Fernando Fernán-Gómez».– V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950».– F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*».– J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura».– P. I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario».– J. Moreno, «*María de la Hoz:* Tono y Mihura en las trincheras».– V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono».– J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*».– E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso».– J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca».– M.ª V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo ».– G. Torres Nebrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados, 10 (2008)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de raros y olvidados».– J. Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo (1769-1826), escritor político y antimoderno».– M.ª

Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna,* última novela de Concepción Gimeno de Flaquen».– Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez».– R. Charques Gámez, «La Baronesa de Wilson. Colaboraciones en *La Ilustración Artística de Barcelona*».– Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré».– F. J. Díez de Revenga, «Eliodoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia».– H. Establier Pérez, «*Las "luces" de Sara Th***.* María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert».– J. M.ª Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los Nocturnos».– Ana M.ª Freire, «*Carta a una desconocida* (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)».– S. García Castañeda, «*Vanitas vanitatis:* las ferias de Madrid».– David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo "desconocido" de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)».– J. A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela».– L. Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás».– E. Rubio Cremades, «*El crimen de Villaviciosa*, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio».– Eva Valero, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo, 11 (2009)
Edición de J. A. Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria».– Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?».– F. Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante».– J. Juan Penalva, «*Diario* y *Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco».– Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición».– Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina».– E. Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982».– J. A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona».– J. Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas».– G. Torres-Nebrera, «Imágenes fílmicas de la España del franquismo».– R. Utrera Macías, «*Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco».

Novela lírica y novela poemática en el modernismo español, 12 (2010)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Leopoldo Alas, narrador en el *fin-de-siècle*: ética y estética».– Ángel L. Prieto de Paula, «Unamuno: la abolición del género novela».– R. Charques Gámez, «En torno a *Flor de santidad*, novela poemática de Valle-Inclán».– F. Ezpeleta Aguilar, «Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín».– J. M.ª Ferri Coll, «*Una isla propia*: sobre una novela poemática de Azorín».– Dolores Thion, «Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisíaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró».– M. Á. Lozano Marco, «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró».– Kevin S. Larsen, «Miró y Midrash: el caso de *Figuras de la Pasión del Señor*».– José Ramón González, «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala».– Amelina Correa Ramón, «Una novela lírica de la tierra de los faraones: *La serpiente de Egipto*, de Isaac Muñoz».– Begoña Sáez Martínez, «Lirismos negros, novelas canallas: *Las lobas de arrabal*, por Antonio de Hoyos y Vinent».

«Cantad, hermosas». Escritoras ilustradas y románticas, 13 (2011)
Edición de Helena Establier Pérez

M. Angulo Egea, «Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII».– M.ª J. García Garrosa, «La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica».– F. Morand, «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore».– H. Establier Pérez, «*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos».– E. Palacios Fernández, «Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII».– E. Franklin Lewis, «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica».– M. Cantos Casenave, «Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M.ª Manuela López de Ulloa y Vicenta Matura de Gutiérrez».– R. Haidt, «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y *praxis* fenomenológica».– E. Penas Varela, «Juana de Vega desde la literatura del yo».– M.ª C. Simón Palmer, «En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio».– R. Fernández Cabezón, «Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda».– Ángeles Ezama, «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda».– R. Charques Gámez, «*Sab* y el juego de las miradas».– M.ª Ángeles Ayala, «*El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch».– Dolores Thion, «Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer».

Literatura y espacio urbano, 14 (2012)
Edición de M.ª Ángeles Ayala

S. García Castañeda, «El peligroso Madrid de las aleluyas».– Mónica Fuentes, «Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente».– Borja Rodríguez, «Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour».– Ana M.ª Freire, «España y la literatura de viajes del siglo XIX».– Yvan Lissorgues, «Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad».– J. M. González Herrán, «El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891)».– Raquel Gutiérrez, «Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda».– Fanny Vienne, «Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós».– Germán Gullón, «El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana».– Ermitas Penas, «*Gerona*, de Galdós: en el espacio heroico».– M.ª Ángeles Ayala, «Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare*».– Dolores Thion, «Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán».– R. Charques Gámez, «Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán».– Monserrat Ribao, «De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán».– Isabel Román Román, «La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual».– Solange Hibbs, «La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular. La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja».– Fernando Romera Galán, «Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica».– Marisa Sotelo, «Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute».– Juan Antonio Ríos, «Un *flâneur* en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena».– Carmen Servén, «Los barrios de Elvira Lindo».– Mercedes Cano, «*Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo».– Gregorio Martín, «Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*».

Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868), 15 (2013)
Edición de J. M.ª Ferri Coll & E. Rubio Cremades

M.ª José Alonso Seoane, «La participación del Conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835».– Cecilio Alonso, «Las revistas de actualidad, germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868».– Antonio Arroyo Alamaraz, «Ángel Saavedra, Duque de Rivas, en las revistas literarias españolas».– M.ª Ángeles Ayala, «*El Artista* (Madrid,

1835-1836), fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838)».– Marieta Cantos Casenave, «Los dispositivos óptico y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación».– J. M.ª Ferri Coll & Eva Valero, «Las dos Españas y la emancipación literaria americana en *El Iniciador* de Montevideo».– Marina Gacto Sánchez, «La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española».– S. García Castañeda, «Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX».– Raquel Gutiérrez Sebastián, «Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en *La Ilustración*».– Luis Marcelo Martino, «Lecturas transatlánticas. Letras españolas en *El Iniciador* (Montevideo, 1838-1839)».– Ángeles Quesada Novás, «*La Ilustración. Periódico universal* (1849-1857). Panorámica general».– Franco Quinzano, «Prensa periódica, política y campo cultural en el Río de la Plata. Pedro de Angelis, "escritor oficial"».– Borja Rodríguez, «La narrativa en *La Ilustración* (1849-1857): la "Serie B" del *Seminario Pintoresco Español*».– L. Romero Tobar, «*El Belén* (1857), periódico de un día de los últimos románticos».– E. Rubio Cremades, «Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX: el editor Francisco de Paula Mellado en la *Revista Española de Ambos Mundos*».– Dolores Thion, «Antonio Berges de las Casas, un editor para todos. De los primeros pasos en el gremio a *El Museo de las Familias*».– Nadia Vaíllo, «Crítica teatral de *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico».– Pilar Vega Rodríguez, «Geografía literaria en la prensa romántica: la cueva encantada».

Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1869-1914), 16 (2014)
Edición de Miguel Ángel Auladell

R. Alarcón Sierra, «El periodismo finisecular de Ramiro de Maeztu».– Cecilio Alonso, «Noticia de "Plana del Lunes", suplemento literario de *El Globo* (1897-1898) .– P. Bellido Navarro, «El más literato de todos los periodistas o el más periodista de todos los literatos: Mariano de Cavia en *El Liberal*. La retórica argumentativa de la serie "Plato del día"».– M.ª P. Celma Valero, «La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica».– D. Chozas Ruiz-Belloso, «*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial (1857-1869).– A. Correa Ramón, «Melchor Almagro San Martín y sus colaboraciones en revistas literarias de su primera etapa (1896-1914)».– Ángeles Ezama, «Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española».– Marta Giné, «La recepción del teatro lírico extranjero en las crónicas teatrales de *La Ilustración Española y Americana* (1888-1898)».– J. M. González Soriano, «Miguel Moya y la revista *La América* (1879-1882).– Francisco Lafarga, «Literatura y literatos españoles en la revista *Les*

Matinées Espagnoles (Madrid-París, 1883-1888)».– Ramón F. Llorens, «Las publicaciones para niños en el fin de siglo: un suplemento de *El Liberal*».– Christian Manso, «El *Heraldo de París* (1900-1904): poesía necesaria».– Margarita Merbilhaá, «*El Nuevo Mercurio* (1907) en el eje España/Francia/América».– D. Muela Bermejo, «La revista *La Vida Literaria* (1899) como reflejo de una nueva estética finisecular».– Marta Palenque, «Un diluvio de almanaques. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900).– Ana María Risco, «Canto y desencanto del cisne. Rubén Dario en el diario *El Orden* de Tucumán (Argentina, 1898).– I. Rodríguez Moranta, «*La República de las Letras* (1905): entre el regeneracionismo y el republicanismo militante. Correspondencia inédita con Galdós».– Isabel Román, «Regeneracionismo y costumbrismo: los nuevos *Españoles pintados por sí mismos* del semanario *España*».– Jesús Rubio Jiménez, «*La Ilustración de Madrid* (1870-1871). Revista de transición del romanticismo al realismo.– M.ª Luisa Sotelo Vázquez, «Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)».– Dolores Thion, «La revista *Germinal*, crisol de estéticas».– J. M. Vidal Ortuño, «Rescatar del olvido (Azorín en *Blanco y Negro)*.– Carole Vinals, «Recursos literarios en la prensa de fin de siglo: función de la ironía y función de la sátira en *La Ilustración Popular* y *Don Quijote* (1893-1904).

Hacia otra luz más pura (Memoria de Francisco Giner de los Ríos), 17 (2015)
Edición de Ángel L. Prieto de Paula

Elías Díaz, «Giner de los Ríos: la Institución como Ilustración».– Nicolás Ortega Cantero, «Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España».– Juan Navarro de San Pío, «"Tan práctico es pensar como cavar la tierra": filosofía, educación y paisaje en Giner de los Ríos».– Antonio de Murcia Conesa, «"Un santo de corte hispánico": Giner de los Ríos y el espectro del sujeto español».– Ricardo Pinilla Burgos, «La idea de Crítica del arte en el pensamiento estético de Francisco Giner de los Ríos».– Ferrán Riesgo Martínez, «Reformismo, difusión y legado musical de Francisco Giner de los Ríos».– Joaquín Juan Penalva, «Giner de los Ríos, crítico literario».– Delia Manzanero, «La competencia de la razón práctica en la conformación del humanismo gineriano».– Ángel L. Prieto de Paula, «Panenteísmo y mística activa en "A don Francisco Giner de los Ríos", de Antonio Machado».– José Luis González Geraldo & Benito del Rincón Igea, «Francisco Giner de los Ríos o el arte de forjar almas».– Raquel López Sánchez, «Francisco Giner, estudiante de Bachillerato en el Instituto Jorge Juan de Alicante (una nota documental)».– Adelina Sirvent Gárriga, «La influencia de la Institución Libre de Enseñanza en Rodolfo Llopis».

Textos esenciales de Rubén Darío.
En el centenario de su muerte, 18 (2016)
Edición de Miguel Ángel Auladell Pérez y José Carlos Rovira

Miguel Ángel Auladell Pérez, «"Manuel Reina", texto esencial del joven Rubén Darío».– Ignacio Ballester Pardo,«"Florentina"».– Niall Binns, «"¡Pax..!" De Rubén Darío: testamento poético y acto de clausura».– Francisco Javier Díez de Revenga, «"Lo fatal", un poema conclusivo de Rubén Darío».– Teodosio Fernández,«Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine»,– Alfonso García Morales, «*Paralela/mente*: "El reino interior" como la "obra maestra" de Rubén Darío».– Alejandro Jacobo Egea, «Écfrasis de ida y vuelta: monólogo dramático y *culturalismo* en "Trébol", de Rubén Darío».– Francisco José López Alfonso, «El "Poema del otoño", de Rubén Darío, consolación de la poesía».– Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «El poema confesional».– Miguel Ángel Pérez Priego, «"Dezires, layes y canciones" de *Prosas profanas*».– Ferran Riesgo Martínez, «"La larva": Una incursión dariana en el cuento sobrenatural».– Joaquín Roses, «"Filosofía" de Rubén Darío, emblema de la renovación modernista».– José Carlos Rovira, «La "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote"».– Carmen Ruiz Barrionuevo, «La "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" de Rubén Darío, desmitificación poética del modernismo».– Víctor Manuel Sanchis Amat, «Aprender a escribir con Rubén Darío: hacia una propuesta de comentario de textos esenciales sobre la recepción del Modernismo entre los jóvenes poetas españoles»

Teatro Español Universitario (TEU): 1940-1951, 19 (2018)
Edición de Javier Huerta Calvo y Juan A. Ríos Carratalá

Javier Huerta Calvo, «Introducción al estudio del Teatro Español Universitario en su primera etapa (1940-1951): una bibliografía crítica».– Sergio Santiago Romero, «En el origen del TEU: a propósito e una representación unamuniana de 1940 (*El otro*)».– Nieves Pérez Abad, «Fundación del TEU de Murcia (1939) y etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1954)».– María Jesús Bajo Martínez, «José Tamayo y el TEU de Granada».– Rafael González Gosálbez, «La experiencia teatral universitaria de nuestros cómicos en sus testimonios».– José Luis Urgel Cantalejo, «Agustín González y sus comienzos como actor en el TEU».– Juan A. Ríos Carratalá, «*La senda iluminada* (1949), de Fernando Vizcaíno Casas».– Cristina Bravo Rozas, «Los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU entre 1940-1950».– Simone Trecca, «Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los GUF».– Enrico Di Pastena,

«Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950): prehistoria de una abierta disidencia».– José Payá Beltrán, «Alfonso Paso y el teatro universitario».– Javier Domingo, «Alfonso Sastre y José María de Quinto en las polémicas teatrales del medio siglo: el discurso teatral de *Correo literario* (1950-1954)».

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ISSN 0212-5889