BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del director.

Sección monográfica dedicada a José María de Pereda.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. *Presentación.* - MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Discurso en la inauguración del monumento a Don José María de Pereda en Santander.* - BONET, Laureano. *F. Bret Harte y J. M. de Pereda en cotejo: un experimento crítico.* - CLARKE, Anthony H. *El tiempo marca el* tempo; *Pereda, Manzoni y la novela meteorológica.* - DORCA, Toni. Pedro Sánchez*, entre episodio nacional y episodio personal.* - ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *La Revolución de 1868 como referencia y contexto de la ficción literaria en la obra de Pereda.* - GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Regionalismo y resquemores: Pereda y la* Fiesta Montañesa. - GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Las necrológicas de Pereda en 1906.* - LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *La ecofilia del Sordo de Provedaño, personaje menor de* Peñas arriba. - MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito. *El padre Apolinar y Nazarín: dos modelos de religiosidad en la novela decimonónica española.* - MIRALLES, Enrique. *Simpatías y antipatías literarias de Pereda.* - PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *El costumbrismo como motivo de desprecio. (A propósito de Pereda).* - RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Menéndez Pelayo y la creación del mito de* Pereda, el genio natural. - RUBIO CREMADES, Enrique. *Las* Obras Completas *de Pereda. Una edición modélica.*

Sección monográfica dedicada a Marcelino Menéndez Pelayo.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Presentación.* - PEREDA, José María de. *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española.* - ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo* .- CALVO, Florencia. *La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo* .- DURÁN LÓPEZ, Fernando. *Ideas que imprimen carácter: narración, retrato y otras maniobras de distracción en la* Historia de los Heterodoxos. - GONZÁLEZ MILLÁN, Xoan. *Menéndez Pelayo y su proyecto historiográfico de una «nacionalidad literaria» española plurilingüe* .- MANRIQUE GÓMEZ, Marta y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. *Menéndez Pelayo y la apropiación conservadora de Calderón como icono de la identidad nacional.* - SPANG, Kurt. *La historia como «arte bella».*

BIBLIOGRAFÍA

Año LXXXII Enero-Diciembre 2006

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

REVISTA ANUAL

Director: José Manuel González Herrán.
Secretaria: Raquel Gutiérrez Sebastián.
Vicesecretario: Borja Rodríguez Gutiérrez.
Editor: Sociedad Menéndez Pelayo.
Sede provisional: Centro Cultural Dr. Madrazo.
C/ Casimiro Sainz s/n, 39004, Santander. Cantabria. España.

Redacción:
redaccion_bbmp@yahoo.es
Administración y suscripciones:
suscripciones_bbmp@yahoo.es

© Sociedad Menéndez Pelayo
Depósito Legal: SA
ISSN 006-1646
Imprime: Gráficas Calima

Este Boletín se publica gracias a la ayuda económica de la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander

Consejo Editorial

Irene Andrés Suárez (Université de Neuchâtel). Yolanda Arencibia (Universidad de Las Palmas). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes2). Rodolfo Cardona (Boston University). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Universitá degli Studi di Milano). Anthony H. Clarke (University of Birmingham). Nelly Clemessy (Université de Nice). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Juan José Fernández Teijeiro (Sociedad Menéndez Pelayo). Ricardo de la Fuente (Universitas Castellae). Salvador García Castañeda (Ohio State University). Victor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Mª Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá de Henares). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Luis González del Valle (University of Colorado at Boulder). Germán Gullón (Universiteit van Amsterdam). Richard Hitchcock (University of Exeter). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail) . José Manuel López de Abiada (Universität Bern). Benito Madariaga de la Campa (Sociedad Menéndez Pelayo). Ramón Emilio Mandado (Sociedad Menéndez Pelayo). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). José Mª Martínez Cachero (Universidad de Oviedo). Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Juan Oleza (Universidad de Valencia). Carmen Parrilla (Universidade da Coruña). Francisco Pérez Gutiérrez (Sociedad Menéndez Pelayo). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Lourdes Royano (Universidad de Cantabria). Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). Lía Schwartz (The City University of New York). Gonzalo Sobejano (Columbia University New York). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Noël Valis (Yale University). Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). Anthony Zahareas (University of Minnesota).

ÍNDICE

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo*. 297-329
BONET, Laureano. *F. Bret Harte y J. Mª. de Pereda en cotejo: un experimento crítico*. 25-37
CALVO, Florencia. *La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo*. 331-352
CLARKE, Anthony H. *El tiempo marca el* tempo: *Pereda, Manzoni y la novela meteorológica*. 39-60
DORCA, Toni. Pedro Sánchez*, entre episodio nacional y episodio personal*. 61-81
DURÁN, Fernando. *Ideas que imprimen carácter: narración, retrato y otras maniobras de distracción en la* Historia de los Heterodoxos. 353-391
ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *La Revolución de 1868 como referencia y contexto de la ficción literaria en la obra de Pereda*. 83-105
GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Regionalismo y resquemores: Pereda y la* Fiesta Montañesa. 107-120
GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. *Presentación (Sección monográfica dedicada a José María de Pereda)*. 15-17
GONZÁLEZ MILLÁN, Xoan. *Menéndez Pelayo y su proyecto historiográfico de una «nacionalidad literaria» española plurilingüe*. 393-428
GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Las necrológicas de Pereda en 1906*. 121-149
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *La ecofilia del Sordo de Provedaño, personaje menor de* Peñas arriba. 151-163
MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito. *El padre Apolinar y Nazarín: dos modelos de religiosidad en la novela decimonónica española*. 165-181
MANRIQUE GÓMEZ, Marta y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. *Menéndez Pelayo y la apropiación conservadora de Calderón como icono de la identidad nacional*. 429-452
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Discurso en la inauguración del monumento a Don José María de Pereda en Santander*. 19-23 MIRALLES, Enrique. *Simpatías y antipatías literarias de Pereda*. 183-208.

PEREDA, José María de. *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española.* 289-295
PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *El costumbrismo como motivo de desprecio. (A propósito de Pereda).* 209-229
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Menéndez Pelayo y la creación del mito de Pereda, el* genio natural. 231-259
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Presentación. (Sección monográfica dedicada a Marcelino Menéndez Pelayo).* 287-288
RUBIO CREMADES, Enrique. *Las* Obras completas *de J. Mª de Pereda: una edición modélica.* 261-283
SPANG, Kurt. *La historia como «arte bella».* 453-473

BIBLIOGRAFÍA (477-546). Reseñas de las obras siguientes: *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión.* Edición de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, por Rocío Charques Gámez. (477-479) - *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos.* Edición de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, por Rocío Charques Gámez. (480-483) - *Actas del III Coloquio de la SLES-XIX, Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX)*, por Noemí Carrasco. (484-487) - Joaquín Álvarez Barrientos: *Los hombres de letras en la España del XVIII. Apóstoles y arribistas*, por Borja Rodríguez Gutiérrez. (488-493) - Andrew Anderson: *El veintisiete en tela de juicio* por Antonio Martín Ezpeleta. (494-498) - *Antología del cuento español del XVIII*. Edición de Marieta Cantos Casenave, por Borja Rodríguez Gutiérrez. (499-502) - Manuel Azaña: *Vida de don Juan Valera*. Edición de Antonio Martín Ezpeleta, por Enrique Serrano Asenjo. (503-504) - Günther Castanedo Pfeiffer: *Un triángulo literario: José María de Cossío, Miguel Hernández, Pablo Neruda*, por Antonio Carreira. (505-507) - *Cuentos fantásticos en la España del Realismo.* Edición de Juan Molina Porras, por Borja Rodríguez Gutiérrez. (508-511) - Salvador García Castañeda: *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, por Raquel Gutiérrez Sebastián. (512-513) - *Nación y Constitución. De la ilustración al liberalismo.* Cinta Caterla (ed.), por Borja Rodríguez Gutiérrez. (514-518) - Emilia Pardo Bazán: *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921).* Edición de Marisa Sotelo Vázquez, por Cristina Patiño

Eirín. (519-523) – Benito Pérez Galdos: *Fortunata y Jacinta.* Edición de Julio Rodríguez Puértolas, por Benito Madariaga de la Campa. (524-527) — (Francisco Pérez Gutiérrez: *Menéndez Pelayo y Lázaro. Una colaboración fecunda (1889-1908),* por Demetrio Estébanez Calderón. (528-531) - *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo.* Coordinados por Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere, por Salvador García Castañeda. (532-540) - Montserrat Ribao Pereira: *De magia, manuscritos y ediciones. Todo lo vence amor o la pata de cabra (1829-1841)*, por Borja Rodríguez Gutiérrez. (541-543) - Russell P. Sebold: *Lírica y Poética en España (1536-1870)*, por Borja Rodríguez Gutiérrez. (544-547) - Ricardo Senabre: *Metáfora y novela*, por Margarita García Candeira. (548-550)

NOTA DEL DIRECTOR

Fiel a la cita anual que, con tan escasísimas como muy forzosas excepciones, viene manteniendo desde 1919 con sus lectores, en estos días finales de 2006 ve la luz el volumen LXXXII del *BBMP*.

Ya prevenía la "Nota del Director" en el número anterior que "excepcionalmente, como a lo largo de su dilatada historia ha ocurrido en alguna ocasión, con motivo de conmemoraciones o acontecimientos de relevancia, el *BBMP* podrá tener carácter extraordinario, dedicado de manera monográfica (total o parcialmente) a un determinado tema, autor, obra..." Si el precedente estuvo dedicado a recordar el cuarto centenario de la Primera Parte del *Quijote*, con varios estudios dedicados a aquel libro y a su autor, también el de 2006 tiene carácter conmemorativo: los cien años de la muerte de José María de Pereda y los ciento cincuenta del nacimiento de Marcelino Menéndez Pelayo. Este *Boletín*, que se honra llevando en su denominación tan ilustres apellidos (y la mención a su Biblioteca: acaso su mejor y más imperecedera obra), no podía olvidar -como tampoco lo ha olvidado la sociedad cántabra, a través de sus instituciones, entidades y medios de comunicación- tal aniversario. Ni tampoco el del fallecimiento de quien a sí mismo se tenía por el más fiel admirador y devoto amigo del "joven sabio"; pero que también fue él mismo, en cierta medida, una de las obras menendezpelayinas, a tenor de la

fundamental influencia que en su escritura ejercieron los consejos y juicios del maestro santanderino.

Precisamente para evidenciar esa mutua admiración, fruto también de los fortísimos vínculos -personales, ideológicos, estéticos, literarios- que les unían, hemos querido hacer a ambos partícipes también de este doble homenaje, que se convierte así en recíproco; para ello hemos recuperado dos textos no muy conocidos, pero que representan muy bien el juicio literario que a cada uno de ellos le merecía el otro. Por lo demás, para el contenido y características de ambas secciones monográficas, me remito a las breves notas de "Presentación" que firmamos quienes nos hemos encargado de coordinar cada sección.

Cierra este volumen la obligada "Bibliografía", que en el anterior estuvo limitada a una sola reseña, de temática cervantina (aunque también menendezpelayina). Por esa razón, y también como consecuencia de las varias publicaciones pendientes de reseñar que se nos han ido acumulando, esa sección es en este volumen más extensa de lo usual y atiende a algunos libros de publicación no muy reciente.

Quiero concluir esta nota con un agradecimiento, unas excusas y una doble petición. El agradecimiento, por los elogiosos juicios que nos han ido llegando (privada y públicamente) a propósito del volumen LXXXI; que, sin asomo de vanidad, nos atrevemos a considerar entre las más valiosas aportaciones histórico-críticas, de carácter colectivo, publicadas en el año del *Quijote*. Las excusas van dirigidas a todos aquellos (suscriptores, miembros del Comité Editorial, colegas e investigadores que lo solicitaron) a quienes su envío ha tardado mucho en llegar (o, a estas alturas, aún no

lo ha hecho). De poco o nada sirve que echemos la culpa al correo, a la distribución o a la administración: el resultado es que todo el esfuerzo realizado en la preparación y publicación de un volumen de elevada calidad científica, se desbarata si la revista no llega a sus destinatarios. Por ello queremos expresar nuestro firme compromiso de que tal indeseable situación no se repetirá; para lo cual estamos tomando las medidas que se nos alcanzan, dentro de nuestras limitadas posibilidades. Por último, la petición: en el interior de este ejemplar se incluye una ficha-boletín de suscripción (y en la última página, las instrucciones sobre cómo hacerlo); aunque algunos de los lectores de este ejemplar son suscriptores del *BBMP* (o lo son las instituciones o bibliotecas donde lo consultan), queremos que su numero se incremente sustancialmente, tal como merece la tradicional calidad científica de esta revista. Calidad que depende fundamentalmente de sus colaboraciones, que son siempre bienvenidas: invitamos, pues, a que se nos continúen remitiendo originales (según las condiciones que se explican en su lugar), los cuales, según es preceptivo, serán sometidos al informe de nuestro Consejo Editorial.

Reiteramos el compromiso formulado hace ahora un año: que la calidad científica de este volumen LXXXII, no menor que la alcanzada en el LXXXI, confirme el nivel que pretendemos para esta nueva etapa en la larga vida del *BBMP*. El tiempo -y nuestros lectores- dirán si hemos sido capaces de mantener este compromiso.

J. M. G. H.

José María de Pereda
(1833-1906)

PRESENTACIÓN

Explicado y justificado en páginas anteriores por qué el *BBMP* dedica parte de las páginas de este volumen a José María de Pereda, procede en esta nota presentar los artículos con los que varios reconocidos especialistas en el escritor de Polanco han respondido prontamente a nuestra invitación: esfuerzo muy de agradecer en este año, cuando la ocasión del centenario ha puesto a los peredistas en la tesitura de atender a la vez diversas invitaciones para los ciclos de conferencias, ediciones, homenajes, cuadernos especiales, suplementos... y demás actividades conmemorativas (no tantas como él hubiese merecido, dicho sea de paso). Teniendo en cuenta esa dificultad, renunciamos a proponer o sugerir a los colaboradores invitados los temas de sus aportaciones; sin otra exigencia que la relativa al carácter inédito de esos artículos (según es norma obligada en nuestra revista), contábamos con que todos ellos aprovecharían la ocasión para ofrecernos los resultados de sus pesquisas más recientes. De modo que, hasta cierto punto, estas páginas muestran cuál es «el estado de la cuestión» de los estudios peredianos, a los cien años de la muerte del autor.

Varios de los trabajos aquí reunidos abordan cuestiones de carácter general, referidas a diversos aspectos de su personalidad o de su obra literaria. Francisco Pérez Gutiérrez se enfrenta, desde una perspectiva tan novedosa como sugestiva, a uno de los problemas más debatidos en las letras españolas del XIX, el costumbrismo, cuya presencia en la literatura perediana le sirve como apoyo en su argumentación. De

costumbrismo -y de localismos o regionalismos- trata también, aunque con otro enfoque, Salvador García Castañeda, relatando, con abundante apoyo documental, un episodio escasamente conocido en la biografía del autor y en la historia local santanderina, la *Fiesta Montañesa*, cuya celebración en 1900 suscitó una ruidosa polémica a propósito de la cuestión regionalista. A medio camino entre lo biográfico y lo crítico se sitúa la colaboración de Raquel Gutiérrez Sebastián, quien analiza las abundantes necrológicas aparecidas en la prensa española y extranjera a la muerte de Pereda: eco que no sólo muestra el reconocimiento universal que había alcanzado su obra, sino cuál es, a la altura de 1906, su recepción e imagen crítica y su lugar en la literatura española de su tiempo. Imagen crítica que debe mucho a la relación que Pereda mantuvo con el otro autor aquí homenajeado: de la responsabilidad que a Menéndez Pelayo le corresponde en la elaboración del «mito de Pereda *genio natural*» trata el trabajo de Borja Rodríguez Gutiérrez. Que se apoya y complementa con el documento que consagró aquella *canonización*: el discurso de don Marcelino cuando en enero de 1911 se inaugura en Santander el monumento a Pereda, texto que hemos elegido para abrir esta sección. El vínculo entre los dos autores cántabros es acaso la principal de las relaciones literarias peredianas, campo que abordan varios de los trabajos aquí reunidos. Una dimensión que, con carácter general, trata Enrique Miralles, a través de un minucioso repaso a las filias y fobias de Pereda, tanto con respecto a diversos escritores españoles y extranjeros, coetáneos y clásicos, como a aquellas parcelas (el teatro, el periodismo, el ensayo, la erudición) que ocasionalmente merecieron la atención del polanquino. La otra vertiente de relaciones aquí estudiada, con un planteamiento comparatista, es la referida a las correspondencias, semejanzas o influencias de otros autores y obras que cabe advertir en algunos de sus títulos. Anthony H. Clarke sugiere que *Peñas arriba* podría enmarcarse en una modalidad -la que llama «novela meteorológica»- que antes de Pereda cultivaron varios novelistas europeos, dimensión que analiza dedicando especial atención a *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni. Por su parte, Laureano Bonet nota las sugestivas correspondencias, temáticas y estilísticas, perceptibles entre *Bocetos californianos*, apuntes marineros del norteamericano Francis Bret Harte, y la *Sotileza* perediana. Benito Madariaga de la Campa se fija en un personaje de esta misma novela, el Padre Apolinar, comparándole con el Nazarín galdosiano, para advertir la diferente manera con que cada uno de ambos autores trata

la figura del sacerdote. También Pérez Galdós es referente en el artículo de Toni Dorca, cuya lectura explica lo que *Pedro Sánchez* tiene de *episodio nacional*, pero también lo que tiene de "episodio personal". Sobre la antes citada *Peñas arriba* escribe José Manuel López de Abiada, quien somete la novela de Tudanca a una sugestiva lectura en clave ecologista, centrada en uno de sus personajes secundarios. A varios relatos de Pereda (*Los hombres de pro*, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, *Pedro Sánchez*, *Peñas arriba*) dedica su estudio Demetrio Estébanez Calderón, para mostrar cómo *la Gloriosa* y el sexenio democrático son contexto histórico obligado, que explica o se refleja en aquellos textos. Cierra esta sección la amplia y minuciosa reseña -una antigua deuda, parcialmente pendiente por parte del *BBMP*- que Enrique Rubio Cremades dedica a las *Obras Completas* de Pereda que, desde 1989, viene publicando la santanderina Editorial Tantín y que, precisamente en este año del centenario, alcanza su culminación.

Con esos trabajos el *BBMP,* que en 1933 dedicó su número XV a José María de Pereda, al cumplirse cien años de su nacimiento, reitera su homenaje cuando conmemoramos otros cien de su muerte.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DISCURSO EN LA INAUGURACIÓN DEL MONUMENTO A DON JOSÉ MARÍA DE PEREDA EN SANTANDER[1]

El monumento que habéis levantado al gran novelista nacido en vuestro suelo tiene más alto sentido que el de una mera conmemoración literaria. No es una acto oficial ni académico el que aquí nos reúne. Es una espléndida fiesta de familia la que celebramos. A todos nos alcanza algún reflejo de la gloria de Pereda, y nadie, aun el más modesto, puede considerarse extraño al homenaje que se le tributa. Porque Pereda no fué sólo montañés de linaje, de nacimiento, de corazón y de costumbres, enamorado ciegamente de la tierra nativa y morador perpetuo de ella. Su genio de artista, primitivo y sincero, se compenetró de tal modo con el alma de su raza y ahondó tanto en los misterios del paisaje nativo, que, al traducirlos en hojas que no han de morir, hizo su nombre inseparable del nombre de su tierra, incorporada por él a la geografía poética del Universo. Lo que antes no era más que un plácido y oscuro rincón de la Península, que muchos apenas distinguían de las provincias colindantes, llegó a ser, por virtud de Pereda, uno de los raros focos que nuestro tiempo ha conocido de aquella poesía robusta, patriarcal, épica en el fondo, que no se escribe para los viciosos y los refinados, sino para todas las almas capaces de sentir la armonía de la naturaleza y el inefable hechizo de la vida honrada.

---

[1] Discurso leído el 23 de Enero de 1911

Alcanzó Pereda la sublimidad en dos o tres momentos de su vida y de su arte, lo cual basta para que adelantándonos al fallo de los venideros, reconozcamos en él la llama del genio, cuya aparición es tan rara y fugitiva en las edades cultas y decadentes. Del genio tuvo muchos atributos: la vocación nativa e irresistible, la fuerza y la desigualdad, una mezcla de candidez y de adivinación pasmosa. Cuando se siente inspirado, acierta como nadie, pero en los intervalos de la inspiración desdeña todo artificio para disimular el cansancio. Otros contemporáneos suyos pudieron aventajarle en estudio y reflexión: en condiciones propiamente geniales no le igualó nadie. Cuando se apoderaba de él lo que llamaba «fiebre estética», era infalible el resultado, pero salía de aquella crisis maltrecho y rendido, como la antigua sacerdotisa de Delfos, oprimida y acongojada por el estro divino que ardía en sus entrañas. No fué un artista erudito ni siquiera curioso, sino un vidente de la realidad, explorador de un mundo poético nuevo, intérprete apasionado de ciertos aspectos de la vida. Todo lo encontró en su propio fondo, hasta los procedimientos de lengua y estilo. Fué clásico sin intención deliberada de serlo y sin proponerse ningún modelo. No faltan en su obra indudables reminiscencias, que la crítica no ha advertido: de tal modo están como borradas por el sello personal del conjunto. Se asimilaba rápidamente lo poco que leía, sin repasarlo después ni preocuparse de ello. Pierden el tiempo los que quieren emparentarle con escuelas y autores que apenas conoció más que de nombre. En rigor no tuvo maestros, ni ha dejado verdaderos discípulos. Lo que había de característico en su estructura mental era incomunicable, y él mismo no hubiera podido definirlo.

Lo que parece limitación es la raíz de su energía: pocas ideas, pero claras y dominadoras, sentimientos primordiales, técnica elemental, grandes efectos logrados con medios sencillísimos. Sus libros, tan locales que para los montañeses mismos necesitan glosario, tan españoles como lo más español que se haya escrito después de Cervantes y Quevedo, son profundamente humanos por la intensa vida que en ellos late y la tranquila majestad con que se desenvuelve. Si hay una parte débil y borrosa en ciertas novelas donde el fin moral no llegó a vencer las asperezas de la forma, hay otras por las cuales pertenece su autor con pleno derecho a la estirpe de los creadores de almas. Sotileza y Muergo, el Padre Apolinar, los marineros de *La Leva* y de *El fin de una raza* , don Gonzalo y Patricio Rigüelta, el hidalgo don Lope sobre su potro de pie-

dra, el espolique Macabeo, el Lebrato y el Josco, el supersticioso avaro de *La Puchera* y el visionario descubridor del tesoro, no son leves sombras que desaparecen con alado pie por las puertas del sueño, sino figuras de tal pujanza y relieve, tan sólidamente construídas como si las hubiese tocado el pincel de Velázquez. Dentro del naturalismo español, los lienzos de Pereda tienen un valor solamente comparable con el de la antigua novela picaresca. En el cuadro de costumbres, en la sátira política, en el idilio rústico, en la tragedia del mar ávido de humanas vidas, en todos los géneros donde estampó su huella, fué el más radical innovador de la literatura de su tiempo. Y fué también incontestable maestro de lengua, tan distante del arcaísmo como del neologismo, bebida en la fuente popular más que en los libros, admirable en la descripción y en el diálogo, rica de sabrosos elementos dialectales: lengua de mil inflexiones diversas, unas veces acre y salina como las emanaciones de la resaca, otras alborozada y jubilosa como los prados después de la lluvia.

No fué Pereda literato profesional, sino un hidalgo que escribía libros, donde se refleja su espíritu creyente y castizo, donde se aprende a vivir bien y a morir mejor. Providenciales aparecen tales hombres como éste, y su literatura es el reconstituyente más enérgico que puede aplicarse a la generación que hoy crece, marchita de voluntad antes de haber vivido, y enferma de escepticismo antes de haber pensado. De Pereda puede decirse como se dijo de Walter Scott, que era el más sano de los hombres. Esta buena salud moral de que disfrutó siempre, le mantuvo tan alejado de las quimeras del falso idealismo como de la baja y abyecta sumisión a las torpezas del natural tosco y feo. Su arte noble y varonil, que nunca halagó muelles instintos ni frívolas pasiones, continúa haciendo bien, aun en obras de pura recreación y cordial alegría. Inspira reverencia ante el misterio de las cosas, simpatía por los menesterosos y los pobres de espíritu, amor a las dulces intimidades del hogar, a las humildes y silenciosas virtudes domésticas, a las reliquias de la tradición, que susurra «al amor de los tizones» los infantiles y eternos oráculos de la poesía humana. No hay página en sus libros que un moralista pueda mirar con ceño, y son muchas las que contienen altísimas enseñanzas, tanto más eficaces cuanto más inesperadas. Fué el alma de Pereda íntegramente cristiana, con práctico y positivo cristianismo, y nunca voló más alto su numen que el día en que, purificado por el dolor, se arrojó con filial confianza en brazos del Padre amorosísimo, después de un inmenso infortunio. Entonces Dios recompensó su fe, haciendo pasar

por sus labios el ascua inflamada de los profetas de Israel, y sosteniendo sus brazos para que orase sobre las cumbres y se desatase su voz en lluvia de bendiciones al Altísimo.

Para quien superó tan ardua cima sin desfallecer bajo el pero de la cruz con que plugo a Dios cargarle en sus últimos y trabajados años, pequeña recompensa es la gloria humana, pero no por él, sino por nosotros debemos ofrecérsela, como deuda de gratitud por el bien que nos hizo, como estímulo para que nuestros ingenios perseveren en la senda de luz y de fortaleza moral que él abrió. Su nombre es para los montañeses dispersos por ambos mundos el símbolo de la región y de la raza. Así lo ha comprendido el escultor cuya obra vais a contemplar, haciendo surgir su estatua no como artificial coronación de un monumento de líneas arquitectónicas, sino como producto vivo que emerge de la roca por donde trepan *peñas arriba* los hijos predilectos de la imaginación de Pereda, el cortejo ideal de figuras que le acompaña a la inmortalidad. Si su espíritu glorioso, que según fué de ejemplar vida, debe de gozar ya de los resplandores del sol indeficiente, pudiese volver los ojos a estos lugares que tanto amó y que por él sonaron en lenguas de gentes para quienes era peregrino hasta el nombre de Cantabria, vería en este homenaje que su pueblo le rinde y en el sitio que hemos elegido para tributársele, no una fría y vulgar apoteosis, tantas veces prodigada a estériles o funestos personajes, sino un acto de devoción familiar, que prolongará en nosotros la ilusión de vivir con él, que asociara su imagen a los suaves contornos de la deleitosa bahía, y que en la solemne hora del crepúsculo, cuando suenen pausadas y melancólicas las campanas de la torre abacial, traerá a nuestros labios una oración por los que padecen tribulación en la mar, acordándonos de la lúgubre partida del *Tuerto* para morir en la fiera rompiente de las Quebrantas, y de la entrada de la lancha de Andrés, vencedora de la galerna al grito santo de «Jesús y adentro».

Quiera Dios que de ese bronce y de esa piedra que hoy inauguramos, surjan, como enjambre de espíritus alados, buenos pensamientos y buenas palabras, que se posen en los labios de nuestras doncellas; que enciendan en casto amor el corazón de nuestros mancebos; que ahuyenten de nuestra ciudad la discordia y la miseria; que fortalezcan todo propósito viril, toda acción generosa; que hagan germinar copiosa mies de ciencia y, lo que vale más, de sabiduría práctica, para que podamos legar a nuestros descendientes una herencia no indigna de la

legar a nuestros descendientes una herencia no indigna de la que nos dejó Pereda.

¡Y tú, mi inmortal amigo, parte grande de mi alma, amigo de los de mi sangre antes que yo naciese, permíteme que sea hoy heraldo de tu gloria en esta tierra que tanto ennobleciste, donde nunca el hacha taladora llegará a abatir el roble cántabro que corona tus sienes, ni dejará de velar tu sueño el mar, tu confidente y siervo fiel, que yace a tus plantas como lebrel atraillado por tu genio[2].

MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

[2] Publicamos el presente *Discurso*, según el texto aparecido en Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras Completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. VI*. Santander, Aldus. 1941. pp. 393-397.

F. BRET HARTE Y J. Mª DE PEREDA EN COTEJO: UN EXPERIMENTO CRÍTICO

n experimento, sí, pero de resultados inciertos, según avanza ya el título de esta simple nota: dar a conocer una experiencia lectoral con sus luces y sus sombras, sus ambigüedades -acaso envuelta con una excesiva osadía por parte de quien firma estas cuartillas-. Una experiencia, en pocas palabras, encaminada a mostrar una muy hipotética inspiración de *Mliss*, la novelita del norteamericano Francis Bret Harte (a quien Borges ponía a la altura de Mark Twain y Stephen Crane), en la gestación por J. M. de Pereda de algunos rasgos de la heroína homónima de *Sotileza*. ¿Presencia activa? ¿Estímulo asumido de manera más o menos consciente por el autor cántabro? ¿Una muy fugaz coincidencia? Los siguientes párrafos se deslizarán por entre esas interrogaciones sin, por desgracia, poder aquietarlas con una respuesta convicente: de ahí la índole más bien ensayística que académica de estas páginas, con los riesgos que ello encierra para alcanzar un cierto rigor erudito. Llama sin embargo la atención alguna afinidad, algún paralelo caracteriológico entre Melissa Smith -o Mliss-, la pequeña heroína de Bret Harte, y una Silda que va abandonando lentamente su pubertad para convertirse al cabo en mujer. Siendo en un principio «crisálida» pero adivinándose ya, en sus trazos físicos, la futura «mariposa» que revoloteará, tiempo después, por los barrios más humildes de Santander, si hacemos nuestro el admirable símil de Clarín contenido en la reseña

que dedicó a dicha obra y símil que, más adelante, transcribiremos *in extenso*[1].

1. Algunas afinidades estilísticas

No existe, empero, la más tenue noticia sobre si Pereda leyó *Mliss*, el relato contenido en *Bocetos californianos*, libro que la Biblioteca «Arte y Letras» dio al público en «Marzo [de] 1883», según reza el colofón que cierra el volumen ilustrado por J. Luis Pellicer y ennoblecido con una lujosa cubierta modernista de F. Jorba[2]. El único hilo comunicador entre nuestro novelista y el literato estadounidense lo constituiría, al parecer, la declaración que Hannah Lynch cita indirectamente en la semblanza de Pereda que vio la luz en la revista londinense *The Speaker* para ser reproducida, pocas semanas más tarde -en noviembre del 95- por *El Atlántico*. En tal artículo asevera esta escritora irlandesa que «Conoce [Pereda] algo el inglés y entre los autores modernos admira a Bret Hart [sic] entusiásticamente»[3]. Que yo sepa no hay otros testimonios públicos, o privados, que hagan mención a ese narrador norteamericano o a sus *Bocetos californianos*: sólo meses después la misma H. Lynch, y en el invierno de 1896, resaltará desde un ángulo ahora crítico el *aire de familia* existente entre los relatos de Bret Harte y la narrativa del autor montañés, puesto que ambos compartirían un similar realismo «abyecto, miserable», mas «concebido [siempre] con ternura y melancolía»[4].

---

[1] Clarín (Leopoldo Alas), «*Sotileza*», *Nueva campaña (1885-1886)*, Fernando Fe, Madrid, 1887, p. 139. Artículo impreso inicialmente en *El Globo*, 20 de abril de 1885.

[2] La ficha completa de dicho libro es, según consta en su portada: Bret Harte, *Bocetos californianos*, traducción de D. E. de Vaudrey y D. F. de Arteaga, ilustración de J. Luis Pellicer, Biblioteca de «Arte y Letras», E. Doménech y C.ª, Barcelona, 1883. La traducción española de *Mliss* me parece correctísima, tras haberla compulsado con el original inglés: la respeto siempre, por supuesto, y sólo he corregido en ella un topónimo parcialmente erróneo. La edición inglesa responde a estos datos: Bret Harte, *Selected Stories and Sketches*, ed. de David Wyatt, Oxford University Press, Oxford-New York, 1995, pp. 81-106.

[3] Hannah Lynch, «Un *maestro* español en su casa», *El Atlántico*, 26 de noviembre de 1895. Sobre las relaciones entre esta escritora y nuestro autor, véase muy especialmente: Salvador García Castañeda, «Pereda y Hannah Lynch o la pequeña historia de un malentendido», *Siglo diecinueve*, 1 (1995), pp. 139-157.

[4] Hannah Lynch, «Pereda, the Spanish Novelist», *The Contemporary Review*, LXIX (febrero de 1896), p. 223. Hay versión castellana de este ensayo en cuatro entregas: Han-

Difícil resulta, pues, atisbar posibles núcleos textuales que pudieran conmover a nuestro novelista, avivando, a la larga, determinados registros estilísticos o configuraciones temáticas en su propia escritura. No parece verosímil, por otro lado, que Pereda leyera directamente en inglés algún texto de Bret Harte, pese a conocer en mayor o menor medida tal idioma, de acuerdo con lo que decía la propia H. Lynch. No consta, además, en la casona de Polanco ninguna obra de este autor; tampoco la edición barcelonesa de *Bocetos californianos*[5]. La Biblioteca Municipal de Santander que recibió, como es bien sabido, una parte imprecisa de libros propiedad de Pereda en los primeros decenios del siglo XX, conserva un ejemplar de esta edición, pero tal edición procede, en puridad, de una de las donaciones realizadas por Federico de Vial entre 1907 y 1920[6].

Pese a una tan demoledora carencia de datos la lectura de *Bocetos californianos* permite entrever, repitámoslo, alguna afinidad estilística o caracteriológica -esa extraña adolescente llamada Mliss- que no debiérase desdeñar, aun cuando las cautelas sean pocas para evitar caer en el tan mecanicista, y obsesivo, juego de las influencias de unos escritores sobre otros: un juego donde, a menudo, todos los gatos son pardos... Acaso cabría hablar, en un sentido más amplio, de tipologías humanas, modalidades metafóricas, recursos cromáticos emergiendo con cierta firmeza en literatos de lenguas distintas, es obvio, pero a la par deudores de una misma tradición occidental, especialmente, de cariz religioso

---

nah Lynch, «José María de Pereda», *El Atlántico*, 18, 20, 21 y 22 de febrero de 1896. No abundan, al parecer, en la prensa literaria española de aquellos años alusiones a Bret Harte. Sí sobresale un elogio de E. Pardo Bazán, elogiándolo como «primer narrador hoy en Norte América» y narrador que «no busca el asunto de sus relatos en la vida un tanto prosaica de las ciudades de los Estados Unidos, sino [...] en las escenas de la naturaleza, joven y salvaje todavía». Se trata de un texto incluido en «Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós», trabajo que vio la luz en *Revista Europea*, 1880. (Cito por José Manuel González Herrán, ed., Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela, Barcelona, 1989, p. 295, nota 37).

[5] Según pude comprobar en mis sucesivos escrutinios -entre 1970 y 1995- de los restos de la biblioteca del novelista conservados hasta 2005 en la casona de Polanco, gracias a la siempre cálida hospitalidad de doña María Fernanda y María Cruz de Pereda, hoy por desgracia ausentes ya de entre nosotros.

[6] Así me lo ha notificado en octubre de 2006 el personal de la Biblioteca Municipal de Santander, a quien le agradezco todas las pesquisas realizadas en torno a esta cuestión.

-la presencia de la Biblia, tan ostensible, tan vivaz, en el autor santanderino y no menos acusada en el literato americano-. Retrasando unos instantes el cotejo entre *Mliss* y *Sotileza*, llama ante todo la atención alguna hermosa, o sobrecogedora, imagen en Bret Harte que resulta familiar a los buenos lectores de Pereda. Así, en estos *Bocetos californianos* sobresale el emparejamiento (tan caro al novelista de Polanco) entre la nieve, la pureza, el silencio y la muerte, emparejamiento desplegado desde una perspectiva particularmente providencialista. Tal ocurre en el relato «Los expulsados de Poker-Flat» donde en una turbadora -y bellísima- escena alusiva a la muerte de dos mujeres integrantes de una expedición diezmada por un temporal, puede leerse que

> La Duquesa, sin saber por qué, sintióse más libre. Apoyó su cabeza sobre el hombro de Piney y no dijo más. Y así, reclinadas prestando la más joven y pura su pecho como apoyo a su pecadora hermana, se durmieron. El viento, como si temiera despertarlas, cesó. Copos de nieve arrancados a las largas ramas de los pinos, volaron como pájaros de blancas alas y se posaron sobre ellas mientras dormían. La luna, a través de las desgarradas nubes, contempló lo que fue antes campamento. Pero toda impureza humana, todo rastro de dolor terreno había desaparecido bajo el inmaculado manto tendido misericordiosamente desde lo alto[7].

El lector familiarizado con *Peñas arriba* recordará diversos episodios donde esta misma ecuación estético-religiosa hace acto de presencia, y de manera muy activa, por medio de una textualidad breve, sobria -pero siempre punzante-: los «copitos blancos que danzaban en el aire, como si se resistieran a mancharse con las inmundicias de la tierra», pongamos por caso[8]. O, por el contrario, mucho más amplia, según acontece con el majestuoso ceremonial en torno a la muerte del patriarca don Celso, pautado rítmicamente por el nevar silencioso y puro -bajo la luz inmaterial de la luna- que va blanqueando los montes que rodean a Tablanca[9].

---

[7] *Bocetos californianos*, pp. 184-185.

[8] José María de Pereda, *Peñas arriba*, Tello, Madrid, 1895, p. 330.

[9] Si bien cuando tenga lugar la administración del viático al enfermo (el pueblo de Tablanca en comitiva tras el sacerdote) cese la nieve y el narrador destaque más la luminosidad lunar, la blancura del paisaje y el hondo silencio de la naturaleza. En efecto, «por un rasgón abierto en la espesura de los negros celajes asomaba la luna llena, de-

Otra página de *Bocetos californianos* ofrece, al contrario, uno de esos «micropaisajes» metafóricos no menos usuales en Pereda con la mira puesta, siempre, en destacar un rasgo fisonómico o un muy particular estado de ánimo, tal y como he sugerido ya en otros trabajos míos: uno de sus estilemas más felices, más personales. Así, en la narración «Episodio de Fiddletown» la pluma atenta de Bret Harte recorre el rostro de una muchacha para concluir fijándose en sus ojos, unos «ojos [...] castaños del color de algas marinas en aguas profundas»[10]. Este apunte tan vegetal, tan acuoso, no parece lejano a la fascinante descripción que Pereda haría en *Nubes de estío* -a modo de minúsculo paisaje entre misterioso y subyugante- de la mirada de otra mujer, la «melancólica» Irene, ante cuyos ojos «verdinegros» se pregunta un personaje: «¿Qué habrá debajo de aquellas aguas silenciosas y sombrías?». Para contestar, a renglón seguido, que «se piensa alternativamente en el cieno viscoso y en la arena finísima»[11]...

Pero no menos curioso resulta un símil contenido en una nueva página de *Bocetos californianos* y que parece trasladarnos, a su vez, a una de las agrupaciones metafóricas más inolvidables de *Peñas arriba*. Así, en el relato «Los maridos de Mistress Skaggs» asoma un paisaje nocturno iluminado asimismo por la luz lunar, una luminosidad que va impregnando la «desnuda cima» de un monte y cima que, al cabo, brillará «blanca como un cráneo insepulto»[12]. En *Peñas arriba*, como es bien sabido, un melancólico Marcelo recién llegado a Tablanca contemplará desde el balcón de la casona los montes rocosos que le rodean, una montaña cuya cumbre se le antoja una «enorme cabeza gris», en forma de «cráneo despellejado y seco», y «entornada hacia el hombro izquierdo, con la blanca osamenta al aire»[13]. En este caso, y sin la menor duda, nuestro don José María gana la partida al escritor nacido en Albany, Nueva York.

---

rramando su luz pálida sobre el blanco tapiz del valle y los más altos picos del brocal de montes que le aprisionan» (*Peñas arriba*, p. 433).

[10] *Bocetos*, p. 275.

[11] José María de Pereda, *Nubes de estío*, Tello, Madrid, 1891, pp. 12 y 13.

[12] *Bocetos*, p. 313.

[13] *Peñas arriba*, p. 79.

2. Melissa y Silda: dos criaturas extrañas

Ahora bien, algunas semejanzas en la caracterización de Mliss y Sotileza son, a no dudarlo, muy llamativas (otro tanto ocurre con los diversos rasgos psíquicos que esa prosopografía apunta) aun cuando, debiera advertirse, al lado de dichas semejanzas aparecen, a su vez, algunas disparidades que no podemos soslayar. No se olvide que el relato de Bret Harte se desarrolla en una secuencia temporal muy breve, un año aproximadamente: los meses en que una extraña niña de «once años», surgida de los barrios más miserables de una aldea de California, entra en contacto con el maestro de esa población para, a la postre, escapar ambos de un ambiente social en cuyo seno no logran arraigar. Una huida en la que Melissa Smith -no lejano ya el tiempo en que será «mujer»- se siente más y más atraída por este joven profesor, quizá porque encuentra en él a una sombra protectora, a la vez paterna y amical: nuestra muchacha -casi un ser salvaje, no desprovisto de algún trazo animalesco- ha quedado huérfana tras quitarse su progenitor la vida[14]. El texto de Bret Harte sería, en fin, buen ejemplo de lo que diversos críticos entienden como cualidad común a muchas novelas cortas: ser «el relato de un acontecimiento», acontecimiento a la vez «singular» e «intenso» -según dejó escrito Víctor Sklovski-[15].

Por el contrario, y casi resulta ocioso recordarlo, *Sotileza* es novela cuya temporalidad ficticia se desliza a lo largo de unos doce años. El lector será, así, testigo de la maduración física, psicológica de Silda, en principio una niña que, con sus amigos, juega por los muelles de Santander para, con el tiempo, convertirse en una joven veinteañera, cuajando ya entonces una serie de rasgos temperamentales sólo en esbozo inicialmente. Comentaría, a ese respecto, el antes citado L. Alas que

> Pocas veces habrá llegado el arte de la pluma a representar con tanta belleza un carácter en embrión y un carácter original y fuerte, como va a ser el de Sotileza, con tan pocos rasgos y tan exteriores. Un grito, unas palabras repetidas como un estribillo, y una comparación, bastan a Pe-

---

[14] *Bocetos*, p. 27.
[15] Víctor Sklovski, *Sobre la prosa literaria*, Planeta, Barcelona, 1971, p. 117.

reda para mostrarnos todo lo que ha de ser Sotileza, hoy crisálida, cuando llegue a mariposa[16].

Un rastreo de agrupaciones léxicas, símiles, imágenes, permiten sin gran dificultad precisar bien la prosopografía del personaje de F. Bret Harte, poniéndolo en cotejo con Sotileza. Cabe ante todo advertir que el narrador que va describiendo la conducta de Melissa Smith reconoce, en alguna página, poseer una memoria algo frágil, e incluso parece reacio a adentrarse por su psique: el misterio que late en esta niña asilvestrada, y autopunitiva, será en buena parte adivinado por los gestos, las muecas, el mirar -en suma, por medio de la captura de sus rasgos más corporales-[17]. Otro tanto acontece con Pereda, siempre consciente de su escasa habilidad por recorrer las interioridades anímicas de los personajes, sobre todo si son femeninos. Aunque en este caso (y no son raras tales ironías en el arte literario) dichas carencias, muy bien controladas ahora, jugarán a su favor y Silda, gracias a ese misterio que esconde, a esa oscuridad psíquica, resultará una de las criaturas más fascinantes de toda la narrativa española del siglo XIX...

Es de notarse, ante todo, el énfasis que tanto Bret Harte como Pereda ponen en la intensa -y dura- mirada de sus respectivas heroínas, aun cuando si los ojos de Melissa son negros, los de Silda pudieran ser azules, dada la tez pálida y el pelo rubio que tanto suele ponderar nuestro narrador. Así, el novelista americano presta gran atención a ese mirar de Mliss según atestiguan sintagmas tales como (coincidentes siempre con pasajes de notable dramatismo): «su dura mirada»; «el brillo de sus grandes ojos negros, cuya fijeza imponía respeto»; «La mirada de

---

[16] *Nueva campaña*, p. 139. El rigor y la agudeza conceptual que alcanza Clarín en este, y otros párrafos, de su reseña a *Sotileza* podría ser eco de su propia experiencia escritural de *La Regenta*, concluida ya -o en proceso de conclusión- en este mismo mes de abril del 85. Piénsese, sobre todo, en la tan pormenorizada contraposición entre la Ana Ozores adolescente y una Ana más tarde ya madura: en la primera, todavía «crisálida», se apuntan una serie de rasgos psíquicos que, con el paso del tiempo, alcanzarán plenitud cuando este personaje sea también «mariposa». Una reseña, pues, analítica, objetiva y, a la par, hondamente *confesional*, propia de un poderoso creador-crítico como fue Alas...

[17] Verbigracia: «No recuerdo si he mencionado que el maestro era joven [...]» (*Bocetos*, p. 18). Esa índole nada omnisciente del narrador es rasgo que reaparece en algún otro relato de *Bocetos californianos*: y ello implica, vuelvo a subrayarlo, una enunciación narrativa que se fija, sobre todo, en el habla y la gestualidad de los personajes.

desafío brillaba de vez en cuando en sus ojos»; «los brillantes ojos»; «grandes y escudriñadores ojos»; «con un centellear expresivo de sus negros ojos», etc.[18] En *Sotileza*, y dada su longitud narrativa, las recurrencias léxicas con que se va subrayando la tan inquietante mirada de su protagonista abundan más en los años de juventud que en los días de su inicial presentación infantil: unos ojos fulgurantes que, por supuesto, alcanzarán también plenitud en situaciones de gran hervor dramático, como es bien sabido. Tal ocurre con fragmentos fraseológicos del cariz de «valiente la mirada»; «sintió la puñalada de luz [del mirar de Silda]»; «la luz de sus ojos valientes»; «clavó los ojos»; «el centelleo de una sola mirada»; «qué centella de ira en sus ojos», por citar unos pocos casos[19].

Un aspecto a medias fisiológico y temperamental pudiera acercar entre sí a nuestras dos heroínas, aspecto en rigor insinuado ya en las anteriores selecciones léxicas referentes a sus respectivas miradas, y por las que se deja ver una peculiar modalidad psíquica. Se trata de la esquivez, la sequedad materializadas a su vez en el habla o, nuevamente, en una muy precisa mímica. En el caso del personaje de Bret Harte son bien reveladoras frases como «preguntó secamente»o «raras veces se reía». Asimismo el narrador observa en el rostro de Melissa -en forma de primerísimo plano muy feliz- «la rígida línea del labio superior apretado sobre los perversos dientecitos»: se trataría, casi, de un *emblema* caracterizador... Y anota, además, la «furia ingobernable» que en ocasiones la embarga, una furia, una violencia casi masculina, y la carencia de cariño que muestra hacia su muñeca, maltratándola despiadadamente -en este caso una maldad que, cabe apuntarlo, no se da en Silda, al menos de manera tan explosiva-. Exterioriza también Mliss un «humor sardónico», humor que «se manifestaba por igual en sus acciones y en su lenguaje»[20].

Ese desabrimiento, esa aspereza abunda asimismo -y con mayor fuerza- en las descripciones que Pereda ofrece de su heroína: por cierto, es muy significativo que en el retrato de presentación de la infantil Sotileza, se haga ya hincapié en su índole felina, más que visible en enunciados tales como el «pisar blando» y un «continente receloso y arisco». Pues bien, en el transcurrir de la novela esta hosquedad irá alcanzado

---

[18] *Bocetos*, pp. 7, 10, 11, 26 y 39.
[19] José María de Pereda, *Sotileza*, Tello, Madrid, 1885, pp. 19, 267, 275, 339, 392 y 420.
[20] *Bocetos*, pp. 20, 32, 8, 10 y 33.

notable grosor semántico según demuestran -y hago una muy somera selección léxica- sintagmas del tenor de «respondió secamente», «aceradas sequedades», «genio retraído y seco», «voz dura y [...] duro entrecejo», «con cierta sequedad», «preguntóle duramente», etc. Sotileza, ciertamente es *la esquiva*, de acuerdo con el apelativo que le otorga el propio narrador[21]...

El ambiente en que viven ambas criaturas corresponde a los espacios urbanos más pobres de sus respectivas poblaciones: una aldea de gentes absorbidas por la «quimera del oro» que enloquecía a la California del siglo XIX, o una ciudad marítima como Santander en el caso de *Sotileza*. F. Bret Harte, por ejemplo, destaca el escenario miserable, vicioso que envuelve a Melissa -y del que intenta huir a toda costa-: una suciedad metaforizada por ese polvo rojizo que flota por todo Smith's Pocket, el pueblo de mineros embrutecidos, y polvo que (en oportuno enlace metonímico) cubrirá el cuerpo de nuestra heroína. Parecida «estética de la basura» ofrece *Sotileza*, en cuyas páginas -según observa una vez más Clarín-, impera «el hambre, la miseria [...], la fealdad, la estupidez, la legaña», aun cuando Silda repela instintivamente toda esa mugre, «patrimonio del pobre» y de ahí el apodo con que la gente la conoce: y en este punto, claro está, encontraríamos una desemejanza física entre ambos personajes[22].

Mas no se trataría de la única discrepancia entre Melissa Smith y Silda. La primera se debate entre la hosquedad y la explosión temperamental mientras que el personaje perediano, experimentando también esas oscilaciones psíquicas suele, sin embargo, reaccionar con una violencia mucho más glacial, más *felina* -repitámoslo-: acaso a la postre sutilmente ofensiva, por medio de un lenguaje arisco e hiriente. En suma, y conforme irá sugiriendo Bret Harte, Mliss exhibe una conducta muy instintiva, propia sin duda de una niña solitaria, repudiada por las gentes del lugar. Su «naturaleza», en efecto, muestra «violentos impulsos», es muy «excitable» y su «pequeño pecho» es «apasionado», mientras la «encarnada sangre» puede, en alguna ocasión, teñir sus mejillas[23].

Por el contrario, la malla significadora con que va Pereda modelando a Silda reitera una serie de agrupaciones léxicas que hacen hinca-

---

[21] *Sotileza*, pp. 19, 23, 196, 266, 334, 342, 390 y 277.
[22] *Nueva campaña*, p. 146
[23] *Bocetos*, pp. 8, 31, 22, 40 y 31.

pié en su ya mencionada gelidez, no libre en algún caso de un comportamiento un tanto sádico, tal como ocurre en su trato con Cleto y, sobre todo, con Muergo, esbozándose aquí una silueta de «mujer fatal» nada infrecuente en Pereda: recuérdese a Clara, la antagonista casi demoníaca de *Pedro Sánchez*, o Leticia, la perturbadora mujer que recorre algunos capítulos de *La Montálvez*. Así, ese helor que destila Silda es muy visible en frases, en adjetivaciones tales como «naturaleza fría y muy metida en sí», «fría mirada», «faz impasible», «sonrisa fría», «respondió fríamente» o... «escultura de hielo», el conocidísimo apelativo que, por cierto, tanto inquietaría a Joan Sardà, no permitiéndole empero adivinar el extraño fuego (quizá un poco venenoso) que ardía en la conciencia de la hermosa huérfana de Mules[24].

3. Una hipótesis sin cerrar

Hasta aquí este recuento de las posibles coincidencias y discrepancias entre dos personajes harto singulares: por un lado, Mliss, la extraña rapazuela que merodea por las barriadas más desesperadas de un poblachón de California. Una niña enrojecida por el polvo, por el barro que impregna tal lugar: personalidad hermética, gélida e inflamable pero, a la vez, violenta, autopunitiva. Una niña solitaria, semisalvaje, mal ubicada en aquellos barrios y que ansía huir de ellos, empezando una tímida aproximación a un joven maestro, y cuyo afán por obtener un poco de amparo pudiera encerrar también algún atisbo de una futura germinación sexual: la posterior huida de los dos protagonistas así parece presagiarlo. Por otro lado, nuestra Sotileza, no menos singular en su personalidad psíquica, transparentada -tal como acontecía con Melissa- por medio de una peculiar gestualidad donde la aspereza, el helor, el hermetismo tienen también su asiento, mas sin las explosiones emocionales que suelen estallar en la huérfana californiana. Algún que otro rasgo somático acerca, sin la menor duda, a ambos actantes: así, una evidente dureza del rostro, la luminosidad a veces hiriente de sus ojos aun cuando surjan a su vez diferencias en esa «geografía» corporal y, sobre

[24] *Sotileza*, pp. 60, 92, 151, 303, 343 y 420. Véase, asimismo, Joan Sardà, «J. M. de Pereda. *Sotileza*», en *Obres escullides. Sèrie catalana*, Llibreria de F. Puig y Alfonso, Barcelona, 1914, muy en especial pp. 236-237. Artículo publicado en *La Ilustració Catalana*, 15 de febrero de 1885.

todo, facial. Sin embargo Silda, huérfana también, despliega en su conducta por los barrios portuarios de Santander una sociabilidad que le permite -no sin alguna humillación- superar el aislamiento a que está sometida una *outsider* como Mliss.

Pero asimismo, y desde un ángulo ahora formal (si bien con hondísimas implicaciones sociológicas y psicológicas), el relato de F. Bret Harte propone un final abierto: se adivina agazapado, tras el último renglón, un futuro a la vez oscuro e impaciente. Mientras que el cierre de *Sotileza* -fruto de las intensas creencias conservadoras de Pereda- es abrumador e implica una solución acusadamente clasista al vivir de Silda tras el espacio textual que ha recorrido a lo largo de veintinueve capítulos. Nuestra bella callealtera no puede quebrar el ordenancismo social que implica que cada clase procree y delimite a sus «habitantes», los acerque entre ellos y los empareje, emocional y sexualmente hablando, sin posibilidad pues de rebasar esos espacios tan herméticos: fusión, por tanto, entre la ideología del autor y la más pertinaz realidad histórica de aquellos días.

Por otra parte, los paralelos entre ambas huérfanas se avistan en secuencias cronológicas bien distintas en su personal existir: la concisa *nouvelle* de Bret Harte describe a una niña en el umbral de la adolescencia -en poco tiempo será ya mujer, repitámoslo, «según las leyes» de Smith's Pocket-[25]. Mientras Silda, tras unas páginas referentes a su pubertad, se convertirá en la protagonista incuestionable del libro cuando alcance su estatuto de joven veinteañera: un protagonismo denso, poderoso e insólito en toda la narrativa perediana. Contraste, pues, biológico y apenas encaje entre las dos secuencias contenidas en el tiempo vital de ambos personajes: es evidente un *décalage* cronológico entre las dos obras, fruto en parte de su tan dispar extensión, una extensión que implica, pues, espesores expresivos bastante heterogéneos...

Sería, por tanto, muy temerario hablar de posibles huellas inspiradoras del personaje de Bret Harte en la protagonista perediana. Acaso se trate de simples coincidencias o -estrujando más la posible hipótesis- pudo el descubrimiento de *Mliss* en los meses últimos de 1883, o en el invierno del 84, acelerar en Pereda una cierta modelación física, temperamental de Silda si no nos inquieta en demasía el sesgo subjetivista de dicha conjetura. Pero no existen al día de hoy testimonios que ratifi-

[25] *Bocetos*, p. 27.

quen, en mayor o menor medida, tal *contacto* entre ambos novelistas, salvo la confesión del autor a Hannah Lynch, muy tardía ya, ofrecida en «julio» de 1895 (según especifica la escritora irlandesa), tras el éxito de *Peñas arriba* y con el espíritu aún turbado por la muerte de Juan Manuel[26]. Por el contrario sí abundan las referencias peredianas a autores tan diversos como su venerado Daudet, Zola (a quien profesa una antipatía no exenta, en algún caso, de sorprendente respeto) o, dato nada desdeñable, la admiración que profesa a Maeterlinck. Noticias, reflexiones que anidan especialmente en sus tan jugosas cartas a N. Oller, el único corresponsal de la élite literaria ante quien nunca se sentirá cohibido o inseguro -tal como le ocurre con destinatarios del fuste de Clarín o Galdós-.

Pero no se olvide, sobre todo, que cuando Pereda pudo topar con la tan original Mliss parecía tener ya esbozado el personaje de Silda, según lo atestiguan estos renglones dirigidos a Galdós el 23 de febrero del 83: «Desde octubre [de 1882] acá ando en propósitos de echar al mundo cierta *Sotileza*, novela marítima del género *Tremontorio*...»[27]. Impagables palabras que revelan cómo Pereda -a menudo poco hábil en cohesionar el ir y venir de un relato- logra en este caso concebir tempranamente a la protagonista que unificará tal relato, dando vida asimismo a la atmósfera urbana que la rodea, sin decantarse pues por un simple hilván de cuadros más o menos unidos entre sí. Una vez más adivinaría Clarín en su magistral reseña la unidad con que fluye el discurso narrativo de *Sotileza*, donde las diversas temporalidades que lo componen están muy bien engranadas entre sí, salvo algunos pocos «pasajes opacos»: tiempo histórico (tan humedecido por la reviviscencia perediana del Santander de su infancia), y tiempo biológico (la progresiva maduración de Silda), con las tensiones dramáticas que esa dualidad implica. Una «acción» ciertamente «desahogada» entre «la multitud de oportunos episodios que la mueven más o menos directamente»[28].

Poseemos, por fortuna, documentación muy puntual sobre cuando empezaría Pereda a componer *Sotileza*, un año después de su hipotético descubrimiento de *Mliss*: el 18 de junio de 1884. Así lo corroboran diversas cartas a Oller y Alas. El 21 de junio escribirá al autor

---

[26] «Un *maestro* español en su casa», art. cit. en nota 3.
[27] Soledad Ortega, ed., *Cartas a Galdós*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 90.
[28] *Nueva campaña*, pp. 139 y 138 para ambas citas.

de *La papallona*: «Hace cuatro días que nos hallamos en este pueblo [Polanco] y tres que comencé a trabajar en *Sotileza*»[29]. Y muy poco después, el 23 de junio, confiesa a Clarín: «Hace cuatro días que principié la novela»[30]... Debiérase por consiguiente volver a subrayar, y por última vez ya, que el presente artículo se desliza por los siempre peligrosos meandros de las suposiciones un tanto huidizas: no hay constancia epistolar, por lo menos hasta el día de hoy, de que por aquellos meses de 1884, aparecido poco antes el libro de Bret Harte -el más dickensiano de los narradores estadounidenses-, lo hubiera leído ya nuestro autor y se quedase deslumbrado por unas figuras a la vez brutales y heroicas, por unas muy genuinas modalidades estilísticas o, sobre todo, por un realismo *piadoso* no ajeno a sus más íntimas querencias estéticas. El contacto, pues, pudo existir y ello no repugna en exceso a un tipo de verosimilitud llamemos historicista o crítica. De ahí que, en definitiva, este artículo (una puñado de apuntes algo temerarios) sea simplemente una *foto en negativo* por entero provisional, y apta sólo para ser «revelada» si, en un futuro, aflorasen nuevas noticias que ratificaran las conjeturas sugeridas en él.

LAUREANO BONET
UNIVERSITAT DE BARCELONA

---

[29] Mathilde Bensoussan, *L'amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller à travers les lettres de Pereda et les Mémoires d'Oller*, Faculté des Lettres de l'Université de Rennes, Tesis Doctoral (inédita), 1970, p. 144.

[30] Misiva perteneciente a la colección de cartas de J. M. de Pereda a L. Alas, cuyos autógrafos originales fueron mecanografiados por Gamallo Fierros (¿en la década de 1950?), y que reposan en el Archivo de José María de Cossío, Casona de Tudanca, Cantabria. Agradezco una vez más a don Rafael Gómez, ex-director de dicha Casa, mi acceso a estos materiales de tan alto valor documental, y de los que ya di noticia, edité y anoté parcialmente en «Clarín en Pereda, Pereda en Clarín: unas cartas sobre *La Regenta*», en *Leopoldo Alas «Clarín». Actas del simposio internacional (Barcelona, abril de 2001)*, A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez, editores, Universitat de Barcelona, 2002, pp. 261-293.

EL TIEMPO MARCA EL *TEMPO;* PEREDA, MANZONI Y LA NOVELA METEOROLÓGICA.

En una reciente conferencia[1] me vi obligado, por razones obvias, a tratar ese interesante tema de la «novela meteorológica» de una forma muy limitada. También apunte allí que las relaciones generales entre Pereda y Manzoni merecen un estudio aparte[2]. En el presente artículo quiero ceñirme a su manera de presentar el tiempo en la novela -que tiene por contexto, desde luego, su evocación global de la naturaleza- y especialmente a lo que pudiéramos llamar su título a ser exponentes de la novela meteorológica.

Antes de pasar a nuestro objetivo principal conviene perfilar, muy en breve, los posibles antecedentes o puntos de contacto que necesariamente entran en esa cuestión de la novela meteorológica. Que yo sepa, no existe ninguna categoría ni subgénero de este nombre en los

---

[1] «Tres espíritus afines y una mala hierba: Pereda y la novela europea», conferencia pronunciada en el ciclo de conferencias en homenaje a Pereda en el centenario de su muerte, organizado y patrocinado por Caja de Cantabria y la Sociedad Menéndez Pelayo, abril 2006. En prensa.

[2] Entre las afinidades que fácilmente se comprueban cabe destacar el papel que tienen las descripciones del paisaje, la naturaleza y el pueblo en sus novelas; el tratamiento de las distintas capas sociales; su manera de ver y presentar los curas -ya sugerido por el propio Menéndez Pelayo; y finalmente, el tema que nos ocupa ahora.

manuales e historias de literatura, y, sin embargo, es evidente a cualquier estudioso que conozca a fondo la novela europea del siglo XIX que existe una tenue pero constante corriente de novelas a lo largo de ese siglo que, a más de pertenecer a otros géneros más amplios y más conocidos, también pudieran justificadamente encontrar cabida en ese subgénero desconocido que es la novela meteorológica.

Es conocido que Manzoni debe mucho a Sir Walter Scott, con toda seguridad con respecto a su acercamiento a la novela histórica, y menos evidentemente con respecto a su manera de incorporar a la novela los diálogos y las descripciones de paisajes, de pueblos y de los interiores de las casas. Pereda, en cambio, parece denotar más influencia de Fenimore Cooper en ese sentido, y sobre todo en el paisajismo. Lo importante para nuestro cometido aquí es reconocer que, aparte de lo que un novelista como Manzoni o Pereda supiese o pudiese traer por cuenta propia a esas cuestiones de descripciones, pueblos, panoramas generales, etcétera, no existía una gama muy amplia de posibles precedentes, que digamos. En el caso de Pereda podemos añadir la probable influencia de Dickens y de Balzac, pero en el de Manzoni, por la fecha temprana de la primera edición de *I promessi sposi* -1829[3]- hay que concederle a Scott la primacía como influencia en toda una serie de áreas.

Con todo, me importa consignar como muestra de lo que se ha podido conseguir en este reducido campo de la novela meteorológica con anterioridad a Pereda y Manzoni, dos ejemplos: el primero, casi omnipresente y sutilmente trabado tanto a la trama como a la caracterización, de *Emma* (1816) de Jane Austen, y el segundo, mucho más restringido, sencillo y directo, de *La novia de Lammermoor* (1819) de Sir Walter Scott.

No nos es dable citar aquí las más de treinta referencias al tiempo -lluvia, viento, frío, nieve, caminos intransitables- que Jane Austen introduce, muy a propósito, en la páginas de *Emma*. Conocido es que esta novela -y todas las novelas de esa autora- se diferencian de la novela típica de aquellos años sobre todo por el enfoque, la mirada. Una trama de las más sencillas cobra espesor e interés por la forma especial la

[3] El texto de *I promessi sposi* que se publicó en 1840, que es el que habitualmente se usa y se conoce, se diferencia de aquél de la primera edición sobre todo por la «toscanización» del lenguaje. Por lo tanto, no influye mayormente en las citas que hemos elegido

la que la novelista contempla y presenta esa pequeña comunidad pueblerina, con sus residentes permanentes y sus visitantes de fuera. El traductor y prologuista de una muy valiente y esmerada versión en castellano la considera como «la mejor novela inglesa del siglo XIX»[4]. No pienso cuestionar ni rebatir esa valoración, pues me parece acertadísima -siempre dada la necesidad de elegir una- habida cuenta de todos los aspectos relevantes, pero sí me interesa subrayar que tal asesoramiento se basa en gran medida precisamente en esa «mirada» revolucionaria pero humilde de Jane Austen, que ha impulsado a centenares de críticos a lo largo de los últimos setenta años. Pues bien, esa mirada distintiva funciona también -y con el mismo cariz novedoso y sorprendente- con respecto al papel que la autora elige dar al tiempo en *Emma*. Las frecuentes referencias al tiempo, y la índole natural, rutinaria, doméstica, digamos, de esas referencias al frío, a la humedad, al viento y a la nieve, y en mucho menor grado a los días calurosos o templados, se centran en gran parte, con auténtica delectación humorística, en el Sr. Woodhouse, el padre de la protagonista. En cambio, terminan por involucrar a muchos personajes más, hasta tal punto que esas referencias al tiempo llegan a constituir una dimensión pequeña pero muy eficaz de la caracterización y de las relaciones entre los personajes. Es decir que, sin dejar de ser el tópico inglés de conversación por excelencia, el tiempo se erige intermitentemente en conducto de las relaciones sociales y determinante de la acción humana. Desde luego, ese papel decisivo del tiempo -en el que o se hacen ciertas cosas o se dejan de hacer, según los pronósticos, según el estado actual del tiempo o según el grado de timidez del Sr. Woodhouse- tiene que verse casi siempre en el contexto del evidente humorismo e ironía de su presencia. ¿Y cabe hablar de una novela meteorológica? Yo creo que sí, por la muy cuidada compenetración de las referencias al tiempo con la acción humana y con los estados de ánimo de los personajes, y sobre todo del hipersensible Sr. Woodhouse, aunque obviamente no alcanza ese nivel de protagonismo espectacular y dramático que se evidencia en nuestros dos ejemplos principales.

El segundo ejemplo a manera de introducción se encuentra en

[4] Jane Austen, *Emma*, traducción y prólogo de José María Valverde; Colección «Fábula», Editorial Lumen y Tusquets Editores, 2002. La cita, pág. 9 del Prólogo, pero urge dar su peso a las palabras anteriores: «También sería desorientador, aunque sincero, proclamar: *Emma* es la mejor novela inglesa del siglo XIX».

La novia de Lammermoor (1819) de Scott, novela de la que se hicieron por lo menos seis ediciones en castellano en el siglo XIX, sin contar con las reimpresiones. El caso no deja de tener interés, y quizás algo más de lo previsible por el gran éxito de la adaptación operística de Donizetti (1835). La amenaza de una tronada que pone fin a la caza del ciervo en el capítulo IX obliga al señor de Ravenswood a ofrecer el amparo de su cercano castillo de Wolfcrag a Lucy Ashton y su padre, aunque sin darse cuenta aquel, en el momento, de que se trata de unos antiguos enemigos de su familia. La tormenta se desencadena en el capítulo siguiente, cuando la acogida dispensada a los forzosos huéspedes se ve acompañada de relámpagos, truenos y lluvias torrenciales que acaban por agrietar y derrumbar la vieja torre. Escribe Scott: «Hubiérase dicho que el antiguo fundador de la casa de Ravenswood provocaba esta aciaga tormenta para dar a conocer que nunca debía haber una reconciliación entre el representante de su familia y aquel que siempre había demostrado ser su enemigo». (capítulo X)[5]. La escena resultante después de los estragos de la tormenta -confusión, polvo, una capa de hollín sobre todo, la destrucción de la torre, con piedras y escombros volados por todas partes- es impresionante, tanto para los testigos presenciales y los lectores como, teóricamente, para el publico operístico, si no se pone a reír... Pero, pese a su carácter de cataclismo, esta secuencia no nos lleva a creer que *La novia de Lammermoor* sea una novela meteorológica. Se trata de un efecto y una secuencia aislados, cuya consecuencia bien calculada es que Lucy y su padre tendrán forzosamente que pasar la noche en la casa-castillo de Wolfcrag. Y no se sabe más de la tormenta, ni del tiempo en esta novela, salvo que al comienzo del capítulo XI escribe Scott estas palabras, no exentas de humorismo: «El trueno que había espantado tanto a todos los presentes apenas había servido para despertar el genio esforzado y fecundo de la flor y nata de los mayordomos...» Así despide Scott, como si se tratara de una tramoya teatral cualquiera, el componente meteorológico en esta novela, y nos damos cuenta sin más de que no se trata de una novela meteorológica a la altura de *Emma*.

[5] Al escribir este articulo no he podido acceder a ninguna traducción al castellano de *La novia de Lammermoor*. Traduzco de la versión francesa de Defauconpret, cuyas traducciones al francés de todas las novelas de Scott tuvieron una boga considerable en España a mediados del siglo XIX.

Se imponía un ejemplo, cuando menos, de una secuencia así[6], porque las novelas del siglo XIX abundan en momentos y hasta pasajes extensos en los cuales el tiempo se convierte en protagonista. Así pasa en la perediana novela *El sabor de la tierruca* (1882), en su *Sotileza* (1885), y en novelas de Tomás Hardy tales como *Lejos del mundanal ruido* (1874), a más de una porción de ejemplos en la novela francesa e italiana del mismo periodo. El siglo XIX es el criadero por excelencia de semejantes pasajes y recursos novelescos, pero es de primera importancia recordar que el mero hecho de conceder protagonismo al tiempo, en una o bien varias de sus posibles manifestaciones, no convierte la novela obligatoriamente en novela meteorológica. Por esta razón he sacado a colación la secuencia que acabamos de ver de *La novia de Lammermoor*, y con el mismo motivo se podría aducir la secuencia de la tempestad, «Los dos juntos» (capítulo XXXVII) de *Lejos del mundanal ruido*.[7] Lo que va de estos ejemplos a la novela meteorológica propiamente dicha, como veremos en los casos de *I promessi sposi* y *Peñas arriba*, representa la traslación de un efecto aislado, que encierra en sí toda su relevancia y razón de ser, a una operación densa, matizada, que se mantiene a lo largo de varias secuencias con deliberado intento a establecer unas relaciones -acaso recíprocas- entre la acción humana y el tiempo. Este distintivo es fundamental, dado que la crítica y la historia literarias reconocen rutinariamente la existencia de la naturaleza, el paisaje y el tiempo como elementos integrantes de la novela desde hace bastantes siglos, sin reconocer al mismo tiempo que pueda haber una categoría menor y distinta dentro del ya existente subgénero de novela «rural» a la manera de las de Hardy o Pereda. Gran parte de las novelas «rurales» del siglo

[6] No puedo extenderme sobre el fenómeno del «set-piece» descriptivo en general. Basta comentar que se estilaba mucho en la novela a lo largo del siglo XIX y que es el modo descriptivo que proporciona más ejemplos de descripcionismo que cualquier otro.

[7] No sabemos a punto fijo cuáles puedan ser los factores o motivos que impulsan a un gran novelista a crear una novela del género provisionalmente denominado meteorológico. Por otra parte, en el caso de Thomas Hardy nos sorprende por extremo que no haya escrito ninguna novela meteorológica, ya que de todos los novelistas europeos del siglo XIX es el que reúne más cualidades para hacerlo; conocía el tiempo, en relación con la naturaleza toda, a palmo, y esa capacidad suya se demuestra una y otra vez en sus novelas «rurales» sin que asomen señas que le acerquen verdaderamente a la novela meteorológica tal como se da en Manzoni y Pereda. Sin duda constituye una de las «pequeñas ironías de la vida».

XIX no llegan, ni mucho menos, al cometido y espesor novelescos del uso que hacen estos dos autores de la naturaleza y el tiempo. El caso que nos va a ocupar seguidamente nos demostrará claramente que la novela meteorológica ni siquiera tiene que existir dentro del contexto de la novela supuestamente rural[8], aunque habremos de ver que entran en juego atenuantes de cierto peso.

La primera traducción publicada de *I promessi sposi* en castellano es del año 1833. En el periodo cuando Pereda probablemente leyó la novela ya existían varias traducciones más. Entre los libros pertenecientes a la librería privada de Pereda que todavía quedaban en su casa natal de Polanco cuando los repasé por primera vez en 1961 figuraba un ejemplar de la novela de Manzoni. No tenía yo bien desarrollados por entonces los instintos de todo buen estudioso y no me daba cuenta de la importancia de recopilar unos datos mínimos. No obstante, recuerdo que se trataba de un libro de formato pequeño y rechoncho, con papel grueso y letra impresa algo borrosa. Por esto, y también porque es la traducción que mas se conocía en España desde los años cuarenta hasta los ochenta del siglo diecinueve, me sirvo de la edición de la *Biblioteca Clásica*, vol. XXXI, con traducción de Juan Nicasio Gallego y Prólogo de M. Milá y Fontanals, Víctor Saiz, Madrid, 1880[9].

Aunque las secuencias del texto que hacen patente el cometido meteorológico de la novela ocurren sobre todo en los últimos capítulos, es de rigor que repasemos los efectos y recursos anteriores, que funcionan en parte para preparar el terreno en este sentido. De hecho, no se entiende ni se aprecia en toda su grandeza lo que Manzoni pretende hacer con el tiempo y sus consecuencias si dejamos de tener en cuenta

---

[8] *Casa desolada*, de Carlos Dickens, bien pudiera adelantarse como ejemplo de una novela meteorológica ubicada más bien en un entorno ciudadano o de inmediaciones; pensemos en aquella niebla simbólica al principio, con sus ramificaciones siniestras a lo largo de la novela, o en la obsesión compulsiva y levemente humorística del señor Jarndyce con el viento del este. Sin duda el impacto desbordante y la frecuencia de estas referencias nos deberían llevar a concluir que se trata de una novela meteorológica a su manera -es decir, firmemente asentada sobre los cimientos de la fantasía novelesca dickensiana- pero el carácter figurado de su papel igualmente pudiera poner en entredicho su titulo a ser una novela meteorológica. Cuando menos, se trata de un caso muy especial.

[9] Esta traducción, publicada primero en 1836-37, apareció en por lo menos cuatro ediciones distintas antes de la de Biblioteca Clásica.

esos preparativos. Y por supuesto, la conclusión que cabe sacar de este hecho evidente tiene que ser la siguiente: que Manzoni venía acomodando e incorporando el papel del tiempo, en su relación con el entramado de la novela, desde el principio casi, y notablemente en unas bien pensadas secuencias de la primera mitad de la novela.

La potencialidad amenazadora del tiempo se nos imparte casualmente -¿o acaso no es tan casual?- en la primera página de la novela, en la descripción de Lecco y su lago que hace de obertura: «Aquel ramal del lago de Como... casi presume de ciudad». Se da la casualidad de que la traducción de Gallego, de la que hemos elegido servirnos por razones de preferencia personal, no recoge las doce palabras relevantes: «...anzi viene Lecco in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa», y sin duda se trata de una omisión que tiene su correspondiente explicación. Aunque apunta Manzoni un hecho físico y local real -pues Lecco efectivamente se inunda parcialmente cuando las aguas del lago están crecidas- se cuida mucho de deslizar esta consecuencia de las lluvias en los primeros momentos de la novela, así como se cuida de destacar la presencia del río Adda. La descripción del panorama entero se reparte entre una pintoresca serenidad y unas notas sombrías o violentas. Ese carácter ambivalente o contrastante -calma/peligro- se nota nuevamente al comienzo del capítulo IV: «Todavía no se dejaba ver el sol en el horizonte...se puede sostener la vida» (40-41)[10]. Pese a la perspectiva alegre (Manzoni escribe «La scena era lieta»), en seguida se introducen unas notas sombrías, de escasez, de hambre y desaliento. Este vaivén entre la serenidad y la discordia, la calma, y la violencia, el contentamiento y la tristeza, también es característico del papel del tiempo en varios pasajes. Las referencias al tiempo y al río Adda frecuentemente acompañan las despedidas y las llegadas. Cuando, al final del capítulo VIII Lucía se despide de su tierra: «¡Adiós, montañas que salís de las aguas!..; ¡Adiós, torrentes cuyo curso estrepitoso...! ...se iba acercando a la orilla derecha del Ada» (l07-108), e igualmente cuando Renzo emprende viaje: «Las aguas del Ada meten bastante ruido, y cuando esté cerca no he de necesitar que nadie me le enseñe» (223), Manzoni establece muy adrede nexos entre los personajes, Lucía y Renzo por un lado, y la tierra, el río, el paisaje, la luz o la oscuridad, por otro, que acon-

[10] Todas las citas de *Los novios* se refieren a la traducción de Gallego, en la edición antes mencionada (Víctor Saiz, Madrid, 1880).

dicionan al lector; se van acumulando recursos y efectos de este tipo, que tienen una estrecha relación con la trama y la caracterización, y hay que suponer que facilitan y hacen más asequibles las secuencias ambiciosas en torno al tiempo y los personajes en los últimos capítulos del libro.

Al final del capítulo XXVII el autor introduce un bien meditado pasaje simbólico que contempla la condición humana en un momento cuando se ve sometido a un viento asolador («Llegó el otoño... envueltas en sus remolinos», 367), pase que sirve en parte para prefigurar los próximos desastres naturales y humanos. Y, funcionando con leves pero muy deliberados nexos con ese pasaje en cuanto al cometido descriptivo global del autor, figura hacia el final del capítulo XXX una descripción de las tierras devastadas por las tropas alemanas. («Después de un corto trecho... pidiendo limosna», 405-406). Las causas de la desolación son distintas en los dos casos, pero al emplear Manzoni -suponemos que muy a sabiendas- unos términos y un lenguaje que igualmente se prestan a ser considerados como figurados u «observados», o bien una mezcla de las dos cosas, el lector echa de ver el cercano parentesco entre lo humano y lo natural; una fusión intencionada, digamos, que próximamente recogerá a su vez la desolación de la peste. Las catástrofes naturales y aquellas debidas a la agresión, o sencillamente a la condición humana, funcionan en estrecha alianza para llevar al lector en volandas a la cuasi-apocalíptica visión de la última fase de la novela. Ni que decir tiene que cada nueva lectura de ella respalda y refuerza una impresión predominante: que la gran novela histórica de guerra y paz, de desastres humanos tales como la peste o la ocupación militar, juntamente con lo que vemos de la vida rutinaria de pueblo y del pueblo, funciona paralelamente con un entramado «natural» de tiempo y paisaje, de montaña, celaje, río y campiña, que, a fuer de recursos novelescos, sirven por igual para respaldar los temas históricos y hacer de contrapunto a ellos.

Veamos ahora la ambiciosa y arrolladora secuencia final, en donde Manzoni otorga al tiempo un claro papel de protagonista a la vez que mantiene su función como contexto. Los capítulos XXXI-XXXIII tratan mayormente de cuestiones administrativas y comunitarias, pero todavía hay un corto pasaje en la segunda mitad del capítulo XXXIII, que describe la viña y el huerto destrozados de Renzo. («Acercóse a la entrada... cubierto de espesas y polvorosas telarañas», 451). También

percibimos aquí el deseo y el intento de evocar los destrozos de las tropas alemanas bajo el mismo signo plurivalente que los de la peste o de la naturaleza y del tiempo. Como si talmente quisiera hacer universal el dolor del campesino y del propio Renzo, Manzoni añade: «...pero ahogados y confundidos entre la espesa y enredada copia de ortigas, grama, zarza y otras mil hierbas que los labriegos de todos los países han clasificado a su antojo con la denominación de malas hierbas» (451). Es patente que el aspecto fúnebre y descorazonador de la viña y del huerto sirve de prólogo a lo que le espera a Renzo en Milán.

La secuencia del viaje de Renzo a su pueblo, y en seguida después a Milán, que comienza propiamente a la mitad del capítulo XXXIII, encierra la máxima concentración de frases y detalles relacionados con el tiempo en la novela, casi todos ellos contemplados en paralelo con un estado de ánimo (que suele ser de Renzo) y de acuerdo con el cometido de siempre del autor a incorporar el tiempo al drama humano. La vista de su viña y huerto destrozados (451) enlaza con la impresión de tristeza y desesperanza que le infunde un trecho de campiña desolada y despoblada unas páginas antes en el mismo capítulo («Con igual seguridad... cantos fúnebres», 447).

La vuelta al pueblo y lo poco que llega a saber Renzo de Lucía le impelen sin remedio a Milán y ahí comienza, después de este prólogo entre tierras y aguas familiares, la gran secuencia final. Con el tercer párrafo del capítulo XXXIV, cuando Renzo sigue, como la noche anterior, guarecido bajo las murallas de Milán, debatiendo para sí mismo su próximo paso, el tiempo y el ambiente del entorno, según nos los relata Manzoni, anticipan los dos elementos principales del próximo futuro para el protagonista: la tormenta y la peste:

> El tiempo estaba cerrado, el aire grueso, y el cielo cubierto de una niebla igual y espesa que parecía negar el sol, sin prometer la lluvia. La campiña alrededor parte inculta, toda árida; la verdura descolorida, y ni siquiera una gota de rocío sobre las hojas lacias y caídas. Además aquella soledad y aquel silencio tan cerca de una inmensa masa de habitantes, añadían un nuevo motivo de consternación a las inquietudes de Lorenzo y contribuían a que fuesen más tétricos sus pensamientos (455-456).

Se trata de uno de los ejemplos más desembarazados del entretejimiento intencional de tiempo y trama justamente en un momento de

decisión crucial. *Ab uno disce omnes* tiene su poco de apto aquí, ya que, efectivamente, al conocer el conjunto de tales referencias, no nos resulta difícil percibir el carácter general de todos en un solo ejemplo. Las breves frases atenidas al tiempo nos insinúan la posibilidad de una tormenta, al paso que el inquietante silencio y la ausencia de toda vida humana nos hablan de la peste. Los capítulos XXXIV y XXXV tratan mayormente de las huellas y las consecuencias de la peste en Milán, pero hacia el principio del capítulo XXXV se nos depara una página donde el tiempo -en esta ocasión con detalles muy exactos- lo sombrío de la naturaleza, y la prolongación de las amenazas de tormenta, se presentan en estrecho consorcio con los horrores de la peste:

> Aumentaban su horror el aire y el tiempo mismo, si algo fuera capaz de aumentarlo. Habíase levantado la niebla, convirtiéndose en grandes nubarrones, que poniéndose cada vez mas oscuros y compactos, daban al cielo el aspecto de un anochecer tempestuoso sino que, en medio de aquel cielo opaco, aparecía como detrás de un denso velo el disco del sol, que descolorido esparció en torno una débil vislumbre, dejándose caer al mismo tiempo un congojoso bochorno. De cuando en cuando, entre un confuso zumbido se oía por intervalos bramar a lo lejos el trueno, a manera de un carro que corre y de repente se para. No se veía en el campo doblarse una rama, ni un pájaro volar a los árboles, ni salir de ellos... » (475. Ver también hasta fin del párrafo: «...otra hora tan amarga como ésta»).

Evidentemente, y sin asomo de exageración, nos encontramos aquí con una de las páginas más ambiciosas y más logradas por lo que se refiere al uso novelesco del tiempo y de la naturaleza en el siglo XIX. Es como si el propio Manzoni intuyera las posibilidades a este respecto de hasta unos cuarenta o cincuenta años más tarde. Decir que en este sentido representa un hito considerable me parece poco, pues para quien haya frecuentado las novelas del siglo XIX que cultivan tales características y que acaso no conozca *I promessi sposi*, fácilmente pudiera antojárseles un milagro, un «bypass» o trastrueque de las posibilidades literario-históricas. Una prueba convincente de esa cualidad sorprendente, revolucionaria si se quiere, de los recursos manzonianos en esa línea sería repasar con cuidado los logros de un Dickens, un Hardy o un Pereda en cuanto al papel del tiempo y de la naturaleza en sus novelas para volver en seguida la vista atrás hacia esa novela única de Manzoni.

En cuanto expresión de la influencia generalizada del tiempo y del entorno, basada en las impresiones de Renzo, es de mano maestra, oscilando entre convenciones abiertamente románticas y otras que apuntan hacia el temprano realismo.

En la mismísima encrucijada está el propio Dickens a veces, en sus primeras novelas. Esta parte de la secuencia final pregona, más que cualquier otro pasaje anterior, la unicidad de Manzoni en este aspecto del arte de la novela. Que ocurra precisamente en una novela histórica no debería sorprendernos excesivamente, y menos aún si tenemos en cuenta las novelas de Scott, Fenimore Cooper y, desde luego, *El señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil. Después de esta descripción/acotación, que en realidad está centrada en lo más esencial del drama humano que se va desarrollando ante el lector, no se atiende a leer más proezas por el estilo, pues no nos parece que el tiempo y la naturaleza den más de sí. Renzo logra localizar a Lucía y vuelve a verla con Fra Cristoforo a fin de resolver las dudas que tiene aquélla con respecto a sus promesas de matrimonio. Es en esta coyuntura precisamente que nos llegan las primeras señas de la tormenta, si exceptuamos las leves premoniciones que indicamos al comienzo del capítulo XXXIV y el pasaje que acabamos de ver en el capítulo XXXV:

> El cielo se había ido oscureciendo cada vez más, y anunciaba próxima tormenta. Rompían la oscuridad repetidos relámpagos: aclaraba un fulgor instantáneo los extendidos techos, los arcos del pórtico, la media naranja de la capilla... respiración más libre (496-497).

Esta tormenta habrá de acompañar y en cierto modo controlar el desenlace de la novela a lo largo de un capítulo y medio; cabe decir que constituye el eje descriptivo de toda esta secuencia y de la fusión programada de drama humano y tiempo/naturaleza que Manzoni está llevando a cabo.

Desde el momento al final del capítulo XXXVI cuando Renzo se despide de Fra Cristoforo, entre el movimiento de la gente para guarecerse de la tormenta, («Y con estas palabras... la tormenta que se iba acercando», 501) y el comienzo del capítulo XXXVII, cuando Renzo emprende el viaje a su pueblo, el lector advierte que la tormenta y sus consecuencias constituyen un elemento clave de la narración, no solamente a fuer de contexto y determinante sino también, y hasta más, a

fuer de contrapunto. El tiempo sigue su curso, pero así como antes entristecía y deprimía a Renzo, ahora, animado por las perspectivas halagüeñas en cuanto a Lucía, se recrea en sobreponerse al tiempo, incluso riéndose de él. («En efecto, apenas salió Lorenzo de los umbrales del Lazareto... se había verificado en su destino», 502).

A lo largo del camino las lluvias van espesando, hasta el punto de convertir los caminos en simulacros de ríos. Después de Monza nota Renzo/Manzoni:

> Es necesario saber cómo estaba a la sazón aquel camino, y cómo se iba poniendo a cada instante. Hundido como todos, entre dos orillas, a manera de un arroyo, podía llamarse en aquella hora, si no un río, por lo menos un torrente, con tantos hoyos y charcos a cada paso, que podía tenerse a dicha el sacar los zapatos, y aun los pies, si se me apura. (503).

Es de notar que desde los primeros momentos de fruición de Renzo, este nuevo Renzo «lieto» va dando señas de un trastorno, una metamorfosis. A veces parece casi delirante, y las palabras de Manzoni sugieren el esfuerzo físico y el cansancio que subyacen a su idea de que «el agua cesaría cuando Dios quisiera, que a su tiempo amanecería, y que el camino que andaba entonces ya estaría andado» (503). Y cuando Renzo se encuentra finalmente *alla riva del Adda* (que no «a la vista del Ada», como quiere Gallego, 504) el texto desliza más insinuaciones con respecto a un Renzo que va adquiriendo otro ser y otras miras. El pasaje «Nunca había dejado enteramente de llover... aumentar su energía y su gana de andar más aprisa» (504), recoge la idea de la vuelta, pero también la de que «todo el país a la redonda», las montañas, «el territorio de Lecco», contemplados bajo «un velo dilatado, pero ligero y diáfano» de altas nubes, «todo era suyo». La fase de la metamorfosis de Lorenzo se prolonga en la conversación que mantiene seguidamente con su «antiguo huésped» (505) y en el modo de reaccionar éste ante la visión de un Renzo recién emergido de las aguas del Adda: «vuelve los ojos hacia aquella figura tan empapada en agua, tan cubierta de lodo, tan sucia, y al mismo tiempo tan lista y desenfadada, por manera que en su vida había visto a un hombre tan mal parado y tan contento» (504). Este encuentro y el diálogo que sigue (505) refuerzan las palabras del comienzo del capítulo sobre Renzo: «Respiraba de cuando en cuando más desahogadamente, y en aquella revolución de la naturaleza le pare-

cía sentir mejor la que se había verificado en su destino» (502; subrayado mío). Simultaneando con las repetidas insinuaciones de una *vita nuova* para Renzo, aunque menos conspicuamente, funcionan las alusiones a la purificación de los restos de la peste llevada a cabo por las aguas de la tormenta, y, a la vez, al «lavado» de las tierras y de las casas y las gentes después de la «contaminación» de las tropas alemanas. Manzoni no se queda corto en este sentido; las páginas finales de *Ben Hur*, del coronel Lew Wallace, ofrecen un paralelismo idóneo.

Las lluvias de la tormenta engrosan los ríos, y es precisamente el río Adda el componente del entorno natural el que tiene la última palabra. La conversación con su amigo (el «antiguo huésped») que comentamos antes aboca a un intercambio semi-humorístico que remata toda esta gran secuencia final y pone fin, además, a las intervenciones del tiempo en *I promessi sposi*.

Breves momentos después del pasaje que termina con las palabras «en su vida había visto a un hombre tan mal parado y tan contento», que citamos arriba (504) hablan de Lucía, y en seguida:

> —Pero ¡cómo estás!
> —Estoy guapo, ¿eh?
> —A la verdad que el agua que te chorrea de medio cuerpo arriba pudiera lavarte de medio cuerpo abajo. Aguarda, aguarda, que voy a hacerte una buena fogata.
> —Te lo agradezco. ¿Sabes dónde me cogió la tormenta? Justamente a la puerta del Lazareto: pero esto no es nada; el tiempo hace su oficio, y yo hago el mío. (505; subrayado mío. En italiano: *Ma niente! il tempo il suo mestiere, e io il mio*).

Así se despide Manzoni de su río Adda y del muy logrado y novedoso uso que hace del tiempo en su novela. Esas palabras, pese a su leve humorismo, no solamente acatan y proclaman la filosofía del campesino y del hombre curtido y enseñado por los azares de la vida (y del tiempo) que es ahora Renzo, sino que también dan fe de la conciencia expresa del autor con respecto a lo que él ha conseguido con el tiempo en la novela.

Anteriormente dejé constancia de la diferencia que mide, a mi ver, entre la novela meteorológica y la novela que se sirve del tiempo como contexto o como protagonista, sin hacer extensivo ese papel a toda la novela o gran parte de ella, y como ejemplos recordamos *El sa-*

bor de la tierruca, *Lejos del mundanal ruido* y *Sotileza*. *Peñas arriba* se reconoce, entre otras cosas, como la gran irrupción del paisaje y la naturaleza en la novela española del siglo XIX, en fecha muy tardía, desde luego, y quien dice española debería poder decir europea también, aunque no fue ni es así. No obstante, si bien la preocupación por el tiempo suele mencionarse en el contexto de la naturaleza en general en *Peñas arriba*, apenas ha merecido tratamiento aparte. Como lo que me interesa e impulsa en el presente artículo es sobre todo la conexión con Manzoni, y como *Peñas arriba* es bastante conocida de los lectores del *BBMP*, no pienso dedicar a esa novela el estudio completo de sus aspectos meteorológicos que patentemente merece y reclama; en cambio, pienso citar y comentar lo suficiente para demostrar que, efectivamente, se trata de una novela meteorológica -acaso la más densa y más completa habida nunca- y, a la vez, de una novela que delata plenamente la influencia de Manzoni en ese sentido.

Los personajes que sirven como vehículos -vectores, si se quiere- del tiempo en *Peñas arriba* son en principio tres -don Celso, el patriarca que se muere, Facia, la mujer gris, y Marcelo, el protagonista- aunque Chisco, don Sabas, Neluco y algunos más aportan su óbolo al gran almanaque meteorológico de la alta montaña. Repasaré brevemente el papel de cada uno y terminaré con unas consideraciones generales.

Casi todas las referencias al tiempo que tienen que ver directamente con don Celso conciernen el estado de su salud. En su primera carta a Marcelo entra el tema de la timidez del viejo patriarca ante las múltiples amenazas de la vida: «y ayer mañana, como quien dice, una pizca de nada, un sorbo de leche más de los acostumbrados, el aire de una puerta, el aletazo de un mosquito, me acaldó en la cama» (425)[11]. Si bien hace Pereda mucho juego con la llamada de la madre-tierra y la voz de la sangre en su crónica del viejo señor cuya vida languidece, el tiempo, y sobre todo el tiempo como motivo de timidez, funciona para añadir ciertos aspectos distintivos a la caracterización de don Celso. No parecerá exagerada, espero, la comparación con el antes aludido señor Woodhouse, de *Emma*, con respecto al papel del tiempo como motivo de caracterización. En ambas novelas la mayoría de los personajes principales están al tanto de esa timidez frente al tiempo, y en ambas nove-

[11] Todas las citas de *Peñas arriba* se refieren a la edición de las *Obras Completas* de J. M. de Pereda, Tomo VIII, Santander, Ed. Tantín, 2001.

las contribuyen con sus comentarios y sus reacciones a fomentarla o mantenerla, como si la preocupación u obsesión fuese esencial para que los dos personajes siguiesen viviendo -y en cierto modo es así. Aunque buena parte de las referencias al tiempo referidas a don Celso se limita a unas pinceladas sobrias y generales- por ejemplo: «Se tirita de frío en agosto en cuanto se dejan de par en par las dos puertas y la ventana que tiene». (464) A veces ofrecen una nota humorística, como cuando Marcelo comenta a su tío que «el relente frío de las madrugadas no debía de sentarle bien», y contesta éste: «¡Pobre de tu tío Celso el día en que no pueda desayunarse con una tripada de esa gracia de Dios». (483). El humorismo del lance se acentúa por cuanto la preocupación de don Celso lleva en seguida al tema del desayuno.

A la mitad de la novela la llegada del invierno (capítulo XVII), con la correspondiente falta de los acostumbrados tertulianos y «el furioso batir de las celliscas contra puertas y ventanas y en el cañón de la chimenea» (616) don Celso «quedábase pensativo y mustio, con la cerviz humillada y la vista fija en el flamear de la lumbre, cuyo calor buscaba por instinto». (616). Y hay caso en el que el tiempo adquiere una cercanía metafórica que parece anticipar la próxima unión de don Celso con la madre tierra: «Iba, entretanto, difundiéndose por toda su faz... una expresión de intensa alegría; pero con tal rapidez, que no parecía sino que la daban impulso los mismos vendavales que zumbaban entre los peñascos y jarales del contorno». (265-266). Es de notar que según va «bajando» don Celso, empiezan a menudear las referencias al frío y la nieve, y son frecuentes además las ecuaciones frio=muerte, como «con una mano, fría como piedra sepulcral»[12] (631).

Después de la caza del oso y la «quedada» en el monte del «sangriento botín» el temporal, junto con el frío y la nieve, que pronto tendrán consecuencias de más monta, condenan a don Celso a «pura tiniebla... a poco más de media tarde» y la «carcelada» se extiende a los dos, es decir don Celso y Marcelo. Incluso vemos aquí algún ejemplo del empleo de una palabra o frase en las que el lenguaje que normalmente sirve para describir el tiempo pasa a usarse para describir a don Celso:

[12] Todo ese aspecto de roca - piedra - frío - nieve - muerte está muy bien estudiado en el artículo de Laureano Bonet «Hacia *Peñas arriba*: Pereda y la tierra», en *«Peñas arriba» cien años después,* ed. de Anthony H. Clarke, Estudios de literatura y pensamiento hispánicos, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1997, pags. 87-137.

«Cerca del medio día se despejó un poco...» (728). Aunque la frase cabe perfectamente dentro de las posibilidades del habla normal, todavía se intuye que Pereda se aprovecha de la fuerza asociativa de la frase. Otra variación que emplea el novelista supone una especie de compenetración o relación simbiótica entre el estado de don Celso y el tiempo reinante: «Según corrían las horas de la tarde, apretaba el temporal y también las ansias del enfermo...» (729).

La nieve, que ha sido un elemento clave de la narración desde el capítulo XXI, y que acompaña las fases del declive, agonía y muerte de don Celso, todavía sigue con un papel importante después. El «pedacito de tierra» donde descansarán los restos mortales del patriarca está cubierto de un «espeso tapiz de nieve que enrasaba toda la superficie del camposanto» (750); y al final del mismo capítulo (XXVIII) todavía se nos hace saber que «...en una mísera fosa recién abierta en el suelo, desapareció del mundo para siempre, bajo una capa de tierra que pronto volvería a cubrir la nieve, un hombre que había sido hasta aquel día el patriarca, el señor, el rey indiscutido e indiscutible del valle». (751-752; subrayado mío).

Por lo tanto, la nieve, que acompaña toda esta larga secuencia del «bajón», agonía, muerte y entierro de don Celso (capítulos XXI-XXVIII) es la cara más visible de la naturaleza y del tiempo, que hace de premonición de la muerte y mortaja compasiva a la vez; la nieve, en estos momentos emotivos y sublimes, funciona como accesorio meteorológico que ya abandonó su papel de mero tiempo y reviste ahora características espirituales. Es deliberado, seguramente, un aspecto muy interesante de toda esta secuencia, a saber: que, así como antes había sido un factor considerable en el impacto del valle en el lector -y en Marcelo especialmente, aunque no en otros personajes- el ruido que mete el río Nansa, ahora, en este período del enseñoramiento de la nieve y el frío, apenas vemos ni oímos el Nansa, desde finales del capítulo XXI hasta finales del capítulo XXIX.

En resumen, la figura y el estado de don Celso encauzan las referencias al tiempo que van dirigidas a él y a su entorno inmediato hacia la vejez, los achaques, la timidez. Un sector de la caracterización de don Celso -muy hábilmente visto por Pereda, por cierto- arranca de esa visión de la vejez en relación con el tiempo. Merece comentario también el hecho de que el papel del tiempo, y sobre todo de la nieve, en la secuencia del «bajón» súbito, la muerte y el entierro de don Celso, adquie-

ren más impacto para el lector a raíz de las referencias cumulativas a don Celso y el tiempo desde el comienzo de la novela. Nos hemos acostumbrado a verle en el contexto de una caracterización «meteorológica».

El caso de Facia, la mujer gris, permite una tenue sugerencia de novela gótica. El misterio -que es misterio solamente para Marcelo y el lector- no se aclara completamente hasta el capítulo XXV, cuando la «historia» de Facia, aplazada hasta el último momento, es escuchada por Marcelo. El interés del caso desde el ángulo de enfoque de este artículo consiste sobre todo, en primer lugar, en la idea en sí (¿de dónde sacaría el novelista la idea de hacer que la serenidad o la tristeza, el contentamiento o la murria de un personaje pudiese estar pendiente del tiempo?) y, en segundo lugar, en la forma y la densidad de las propias referencias, casi siempre vistas a través de Marcelo. Con respecto a lo primero conviene notar que la existencia de la condición opuesta es bien conocida, estudiada y documentada hoy. Pocas personas desconocerán casos de amigos o conocidos que siempre parecen más contentos y más serenos cuando viven días de sol y cielos despejados -y, desde luego, los casos contrarios- pero Pereda escoge adrede volver la relación o ecuación al revés. Marcelo nos cuenta su visión sobre esa mujer gris que prefiere que el tiempo sea «gris», en el capítulo XVI (612-613), sin saber nada de la «explicación» meteorológica. Todas las referencias al tiempo que acompañan la necesariamente muy intermitente caracterización de Facia comparten en parte la mirada de ésta y en parte la mirada de Marcelo, pero así y todo forman un conjunto que tiene como efecto variar la percepción del tiempo en la novela. Don Celso emplea más de una vez la frase «fantasmona de los demonios», o palabras muy parecidas con respecto a Facia y esto no sólo acentúa el misterio del caso de la mujer gris sino que también lleva al lector a ver la *Casona* como una más de tantas «casas desoladas» que existen en la novela europea[13] (que es precisamente como Marcelo la ve hasta que se le despeja la murria ocasionada por sus primeras impresiones). Las súbitas variaciones que padece Facia entre triste y abatida, por un lado, y alegre y comunicativa (relati-

[13] Cfr. a este propósito mi artículo «Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines», en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. de J. M. González Herrán, Universidade de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1997, pags. 67-83.

vamente hablando) por otro, no son para repasadas todas aquí. Los capítulos XXI y XXV, desde luego, son de los más importantes. A la confesión de Facia a Marcelo sigue una observación en boca de éste que nos indica que el «mal» de Facia bordea con una enfermedad patológica:

> Se dirigió Facia a la puerta. Pero yo no sé qué vio de pronto en la luz del aposento, que se lanzó, con aquella fuerza que siempre la arrastraba, un tiempo hacía, a leer los fenómenos meteorológicos en la bóveda celeste, a uno de los cuarterones de la puerta de la solana. Allí estuvo unos instantes devorando el espacio con los ojos. (719).

La cita es crucial, y las palabras de Facia que siguen también, pues nos dan a conocer la compulsión física, emotiva y mental que la embarga, tanto en sentido positivo como en sentido negativo.

Al principio del capítulo XXVI hay un momento significante cuando Pereda manipula el asesoramiento meteorológico entre varios personajes. La última diagnosis del estado de don Celso, hecho por Neluco, tiene en cuenta el muy rápido descenso de la temperatura: «hace un frío desde el amanecer, que corta un pelo». (722). Neluco solamente se enfoca en don Celso, pero Marcelo, en el curso de esa conversación con Neluco, traslada el posible efecto de este frío más recio a sí mismo y a Facia: «y así es que pregunté a Neluco con la misma avidez que pudo hacerlo Facia en sus "mejores días" de espantos y congojas: ¿Cree usted que nevará?» (722).

Hay bastante más, pero se trata de ejemplos que darían lugar a las mismas conclusiones que los ejemplos que acabamos de repasar. El drama personal de Facia está íntimamente entretejido con el contenido meteorológico de la narración, así como, según veremos, existe una relación afín entre Marcelo y el tiempo, exenta, naturalmente, de la obsesión patológica que padece la mujer gris. La explicación superficial de la manía de ésta no nos comunica toda la verdad del caso, pues la postura y las reacciones de Facia responden al miedo, a la timidez, a la educación y a la vergüenza. Vimos en el caso de don Celso que su relación con el tiempo en esa última fase de su vida se funda en la timidez, pero es la timidez de la vejez. La mujer gris y su «historia» facilitan la insinuación en el drama de ingredientes góticos -se podría añadir a lo ya mencionado que la violencia física también es una característica de la novela gótica (aunque Facia no teme los palos que le propina el *facinerosu* tanto

como el descubrimiento de su historia)- pero lo más merecedor de comentario del caso de Facia es lo siguiente: que su obsesión patológica con el tiempo encubre otra obsesión mucho más humana y mucho más creíble, y que la obsesión primera, fundamentada en la segunda, da entrada en la novela a una dimensión meteorológica que no es la de don Celso ni la de Marcelo. El efecto es un poco como si la mujer mestiza del Sr. Rochester, en *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, apartada de la narración principal por su locura, tal como Facia se ve apartada de ella por su obsesión, nos espetara un comentario intermitente sobre el tiempo.

Las referencias al tiempo con relación a Marcelo deben considerarse como la agrupación más importante de las varias combinaciones posibles, como es el caso con Renzo en *I promessi sposi*. La dimensión añadida que posee la agrupación marceliana, comparada con las de don Celso y Facia, es, sencillamente, su relevancia a la mirada y las ideas del protagonista, su manera de concebir el Valle y la naturaleza, la montaña y la vida en Tablanca, y, obviamente, a sus decisiones con respecto al futuro. Ni que decir tiene que esta dimensión depende en alto grado de su postura global frente a la naturaleza, y su lenta asimilación de la misma, pero el tiempo es uno de los factores de más peso en esa relación. Con todo, y dado todo lo anterior, procuraré ceñirme al enfoque y la toma que le son propios a Marcelo.

Las impresiones que se forma el protagonista durante el viaje con Chisco desde Reinosa, y en los primeros días en la *Casona*, no se le quitan hasta bien entrada la novela. El tiempo tiene un papel crucial en esta fase, pues refuerza la sensación de gris y de inhóspito, a la vez que de imponente, que tiene el paisaje. Lo gris de afuera se reproduce *Casona* adentro, al evocarlo Marcelo con frases como «abismo tenebroso» (459) u «otro páramo de fondos negrísimos». (460). El cantar del Nansa se percibe casi desde el principio como elemento indispensable del carácter del entorno «el silencio de afuera... peor que el silencio absoluto; un rumor lejano e intermitente, bronco...» (466). El frío también es un factor señero, pues se trata del aspecto más frecuentemente aludido, no solamente fuera, en el Valle o el monte, sino también en la propia *Casona*: «pero ¡qué frío se sentía en ella! y aún no había empezado el mes de noviembre». (467). La primera vez que Marcelo se asoma al balcón de su alcoba de día (comienzo del capítulo V) nos ofrece un detalle que acaso nos pudiera parecer profético, o por lo menos premonitorio. El

pasaje «Ya no llovía... yo conocía». (480), con las líneas finales: «algo como esperanza de un poco de sol para más tarde, si por ventura regían en aquella salvaje comarca las mismas leyes meteorológicas que en el mundo que yo conocía» (subrayado mío). Es decir, que Pereda, por boca de Marcelo, y en los umbrales de la historia todavía, sugiere que el tiempo del Valle de Tudanca acaso sea otro que aquel del mundo familiar de su protagonista. El momento reviste un leve humorismo, sin duda, pero en vista del papel que posteriormente habrá de desempeñar el tiempo, cabe preguntarse si el novelista está sembrando unas tenues insinuaciones para luego recogerlas o justificarlas.

La muy conocida alusión a la madre naturaleza como «madrastra, carcelera cruel» (a finales del capítulo V) enlaza a continuación con una visión desesperanzada de un invierno de alta montaña: «el invierno con sus fríos, con sus nieblas, con sus aguaceros y con sus nevascas, estaba ya cerniéndose encima de los picachos del contorno y de la casona de mi tío...» (490). Todavía la mirada de Marcelo es la del habitante de tierras y climas muy distintos, pero la aclimatación se avecina.

La narración mantiene el contacto con el río Nansa en varios puntos, por ejemplo al principio del capítulo XII: «acompañándome el continuo rumor de las invisibles aguas corriendo en el fondo del sombrío cauce a muchas varas bajo mis pies» (551); y urge tener en cuenta que la presencia intermitente del río y la casi omnipresencia del tiempo en una forma u otra es lo que principalmente impacta en el lector -y desde luego en el protagonista- por efecto acumulativo, y acaso más que las descripciones de paisajes y panoramas propiamente dichos.

Así como el frío y la nieve van conectados metafóricamente con la muerte en el caso de don Celso también funciona el tiempo simbólicamente con relación a Marcelo en el momento determinante de su teórica decisión al final del capítulo XII: «un ambiente brumoso y tétrico que no me dejaba percibir con claridad dos peldaños de aquella escalera disforme, entre los cuales se escondía la sepultura en que... había resuelto yo enterrarme vivo» (561). Sin embargo, la «aclimatación» de Marcelo -y el uso de esa palabra, en una ocasión entre comillas- no podía ser más elocuente como testimonio de las intenciones del autor, al declarar rotundamente el protagonista: «y yo creo que lo hizo Neluco con el fin caritativo de abreviarme el periodo de "aclimatación"» (608), acordando así con los pronósticos favorables del primer párrafo de este mismo capítulo.

Cuando Marcelo se asoma otra vez al balcón de la solana en las primeras páginas del capítulo XXI y contempla la nieve y el cielo («Me desperté muy temprano al otro día... abotargada por la frialdad», 668-669) se inicia una secuencia importante en la que Marcelo no solamente describe el panorama después de la fuerte nevada, el «estertor» de la naturaleza en boca del río Nansa y sus propias sensaciones de saturación en «tiempo», pero también donde se entrecruzan y aúnan las posturas ante el tiempo de su tío y Facia, todos ellos con distinto interés. Lo que se narra del tiempo y de la naturaleza en estas páginas recoge y consolida una considerable acumulación de referencias anteriores. Es por este rasgo precisamente que casi todos los capítulos están salpicados de referencias meteorológicas; los grandes momentos de nevada, tormenta o desnieve cobran más vida y más sentido por efecto de todos esos momentos pequeños, aparentemente nimios, pero que pululan a centenares.

Es en la primera página del capítulo XXIV donde anida el comienzo de la muy meditada secuencia que termina con el «visto bueno» del río Nansa al final del capítulo XXIX, con la aprobación de Marcelo como el próximo señor de la Casona:

> ...tras una noche de lluvias torrenciales, apareció radiante el sol en un cielo sin nubes, y el suelo del valle y las laderas de los montes desnudándose a toda prisa de sus blancas y espesas envolturas, que, convertidas en arroyos cristalinos y murmurantes, corrían por prados y regateras a sumirse en el álveo del Nansa, henchido ya hasta las malezas de sus bordes, entre las cuales iba dejando el río la carga de sus espumas. (762).

No pienso repetir lo que he dicho y escrito en varias ocasiones y formas sobre este pasaje y la preparación del terreno hacia ese momento[14], pero sí me interesa destacar que la secuencia del desnieve: las lluvias, el ruido y fluir de los goteriales, y la evidente elección simbólica de Marcelo por el río Nansa, representa quizás la máxima afinidad o punto de contacto entre el papel que tiene el tiempo en *Peñas arriba* y el papel que tiene el río Adda en la exaltación y purificación de Renzo. No hace falta insistir en que después del «lavado» en el Adda, Renzo tiene la sen-

[14] Cfr. mi artículo «Marcelo entre dos ríos: el *visto bueno* del Nansa», en *«Peñas arriba» cien años después,* ed. cit., pags. 23-42.

sación alucinada de que todas aquellas tierras que contempla son «suyas», ni que son precisamente las continuas lluvias las que determinan la plenitud del río, como pasa con el desnieve junto con las lluvias y el Nansa. Si Pereda no tuvo en cuenta ese *tour de force* de Manzoni -el novelista que figuraba con dos o tres más entre sus lecturas preferidas- entonces será tanto más novelista y tendrá más fuerza creadora e imaginativa de lo que la crítica suele conceder.

Tal como he sugerido, Pereda no tiene en su haber otras novelas «meteorológicas», aunque otras novelas suyas se acercan al género desconocido. *Peñas arriba* e *I promessi sposi* son los máximos ejemplos del siglo XIX, si nos limitamos a la novela de alto nivel literario. Es de desear que los manuales e historias de literatura española, y acaso europea, tengan presente no solamente la afinidad que hemos señalado sino también, y al mismo tiempo, lo que Manzoni representaba para el novelista montañés.

Birmingham/Santander/Polanco

ANTHONY H. CLARKE
UNIVERSITY OF BIRMINGHAM

PEDRO SÁNCHEZ, ENTRE EPISODIO NACIONAL Y EPISODIO PERSONAL

La primera referencia a la conexión de *Pedro Sánchez* (1883) con las dos series de *Episodios Nacionales* publicadas hasta aquel momento por Benito Pérez Galdós data justamente de hace un siglo. En las páginas de *La España Moderna* de abril de 1906 apareció una «Crónica literaria. D. José María de Pereda», firmada por Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, en la que se apuntaba que la novela era «en cierto modo un episodio nacional»[1]. En 1958, en el prólogo a su edición de la obra, José María de Cossío amplió la sucinta afirmación de *Andrenio* al «sostener el carácter de novela histórica de *Pedro Sánchez*» y señalar el acierto del autor a la hora de «vincular el drama íntimo del protagonista al drama revolucionario»[2]. En la misma dirección ahondó poco después José Fernández Montesinos, para quien la mezcla de «memorias personales e históricas» que caracteriza *Pedro Sánchez* procedía de los *Episo-*

---

[1] Citado por José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Excmo. Ayuntamiento de Santander y Ediciones de la Librería Estvdio, 1983, p. 199.

[2] COSSÍO, «Prólogo», *Pedro Sánchez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. xxxvii.

dios[3]. Finalmente, John Akers destacó la dependencia que la trama de la obra tiene respecto del referente histórico, hecho que la aproxima al subgénero ideado por don Benito[4].

Si el estímulo de Galdós parece indudable a raíz del testimonio de los críticos citados arriba, no es menos lícito pensar en la influencia que *Pedro Sánchez* pudo ejercer en la composición de dos *episodios* galdosianos correspondientes a la cuarta serie. Aludo a *La revolución de julio* (1903) y *O'Donnell* (1904), cuyo marco coincide con el de la novela perediana. Laureano Bonet sugirió lo fascinante que resultaría trazar dicho estudio comparativo[5], iniciativa que culminó González Herrán satisfaciendo un doble propósito: pasar revista a las semejanzas y diferencias más notorias entre los textos de ambos escritores y «apuntar algunas de las razones ideológicas y estéticas que pueden explicarlas»[6].

Partiendo de la excelente labor de los estudiosos que me han precedido, en las páginas siguientes me gustaría analizar la interacción de factores a la vez históricos e individuales como clave que ilumina los temas y el sentido último de la novela. A efectos de claridad expositiva, dividiré mi trabajo en dos apartados que se ocupen respectivamente de: 1) consignar el grado de fidelidad de los sucesos relativos a la historia del período 1854-1856, según los refiere el narrador y protagonista homónimos (*episodio nacional*); 2) trazar la evolución de dicho personaje no sólo a partir de los rasgos particulares de su psique, sino también al compás de los eventos históricos en los que participa (*episodio personal*). Se trata, en suma, de abordar la cuestión central en la poética de cualquier relato histórico digno de este calificativo, a saber, cómo se las in-

---

[3] MONTESINOS, *Pereda o la novela idilio*, Madrid, Castalia, 1969, p. 140. El crítico granadino opina que «lo más amable de *Pedro Sánchez* es lo que de episodio nacional tiene» (*Ibidem*, *op. cit.*, p. 140).

[4] *Pedro Sánchez* «is as close as any of his Works to being a Galdosian-style *episodio nacional*» (AKERS, «Out of the Garden and into the City: José María de Pereda's *Pedro Sánchez*», *Anales Galdosianos*, 20. 1, 1985, p. 24).

[5] BONET, «Introducción», Benito PÉREZ GALDÓS, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1990, p. 31.

[6] GONZÁLEZ HERRÁN, «La revolución de julio de 1854 en la novela: José María de Pereda, *Pedro Sánchez* (1883); Benito Pérez Galdos, *La revolución de julio* (1903)», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, p. 384.

genia el escritor para integrar unos hechos objetivos y verificables fuera del texto dentro del cañamazo de una ficción surgida de su capacidad fabuladora.

Episodio Nacional: La Revolución de julio y el Bienio Liberal

Pedro Sánchez se abre con una escueta oración que sitúa al lector dentro de la perspectiva que domina el relato de principio a fin: «Entonces no era mi pueblo la mitad de lo que es hoy»[7]. Nos las habemos, pues, con una narración en primera persona («*mi* pueblo»), vertebrada alrededor de dos planos cronológica y ontológicamente diferenciados: el tiempo de la *historia*[8], del «entonces», al que se contrapone el tiempo de la *narración*, del «hoy». Un espacio de unos treinta años separa a ambos, desde el viaje a Madrid con que se inicia propiamente la peripecia vital del protagonista (5 de octubre de 1852) hasta la fecha de composición de sus memorias tras el regreso al pueblo natal (1883). Ni que decir tiene que el joven de 25 años, inexperto y lleno de ilusiones, que se embarca en la diligencia con destino a la capital de España es muy otro del cincuentón solitario y prematuramente envejecido que brinda al lector la crónica de su vida. Desde el punto de vista formal, por tanto, Pereda sigue las convenciones de la autobiografía ficticia que tan bien representa en nuestra tradición literaria la picaresca[9], aunque las relaciones intertextuales son más complejas y en ningún caso pueden reducirse a un modelo único[10].

Aparte de su estructura narrativa, *Pedro Sánchez* constituye un

---

[7] José María de PEREDA, *Pedro Sánchez*, *Obras completas*, ed. de José Manuel González Herrán, Santander, Tantín, 1992, p. 357. Las citas posteriores se colocan en el texto principal entre paréntesis.

[8] Entendido aquí en el sentido inglés de «story», no de «history».

[9] Germán GULLÓN califica *Pedro Sánchez* de «novela picaresca sin pícaro (aunque no sin pícaros)» (*El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, p. 71).

[10] *Cf.* Anthony H. CLARKE, «Pereda's *Pedro Sánchez*: The Dickens Connection», *New Frontiers in Hispanic and Luzo-Brasilian Scholarship. Cómo se fue el maestro. For Derek W. Lomex in* Memoriam, ed. de T. J. Dadson, R. J. Oakley, P. Obder de Baubeta, Lampeter, Edwin Mellen, pp. 187-208; y Nil SANTIÁÑEZ-TIÓ, «La dimensión intertextual de *Pedro Sánchez*: notas sobre la fortuna literaria de Balzac y Victor Hugo en España», *Romanische Forschungen*, 107. 3-4, 1995, pp. 347-367.

experimento singular en la novelística de Pereda por la abundancia y precisión de datos con que se narran unos sucesos concretos de la historia de España, en este caso los que desembocaron en la Revolución de Julio (1854) y el Bienio Liberal (1854-1856). La presencia de un componente autobiográfico da fe de la predilección del autor por rememorar hechos verídicos en los que participó en calidad de testigo. Un Pereda de 19 años, seis menos que Pedro, viajó de Santander a Madrid en diligencia en otoño de 1852 a fin de ingresar en la Academia de Artillería. En la novela se evocan algunas de sus gratas experiencias en la urbe, en especial la amistad con otros estudiantes cántabros en una casa de huéspedes y su afición a los espectáculos teatrales. En julio de 1854, Pereda presenció *in situ* la revuelta popular en las calles de Madrid, en la que estuvo a punto de morir en un tiroteo. A finales de aquel año regresó a Cantabria, dejando sin terminar una carrera que había cursado por indicación familiar y para la que indudablemente carecía de vocación.

La estancia de Pedro en la capital se prolongó por más tiempo, resultado de su participación en los sucesos revolucionarios. Con el triunfo de los sublevados, Pedro consigue un destino en Gobernación (agosto de 1854) e incluso le ofrecen un acta de diputado (octubre de 1854), que rechaza después de consultarlo con su prometida, Clara Valenzuela. Su matrimonio tiene lugar en los primeros días de mayo de 1855. Tres semanas después, acepta su nombramiento como gobernador de una provincia. El levantamiento militar que clausura el Bienio Liberal (julio de 1856) coincide con la dimisión prácticamente forzada de Pedro de su cargo, por lo que no tiene más remedio que volver a Madrid a su antiguo trabajo de redactor de *El Clarín de la Patria*. En 1857 se separa de su mujer y se marcha de la capital. Enriquecido tras un periplo por diversos países que dura por lo menos hasta después de 1868, decide regresar a su aldea natal, instalándose en la casa paterna. Como hemos dicho, sus memorias las escribe en 1883.

Es obvio que una lectura estrictamente autobiográfica de la novela no llevaría demasiado lejos, ya que las diferencias entre la vida de Pereda y la de su personaje de ficción superan con creces las semejan-

zas[11]. Sí me parece interesante, en cambio, constatar la maestría que exhibe Pereda a la hora de encuadrar las andanzas de su protagonista en la historia patria. Los primeros rumores sobre el caos político le llegan a Pedro a poco de instalarse en Madrid, por boca de Magín de los Trucos (466), Augusto Valenzuela (486, 487 y 488) y Matica (500), hasta que posteriormente él mismo empieza a tener noción de lo que está acaeciendo (533). De igual modo, las incesantes crisis ministeriales previas a la revolución se enumeran a partir del testimonio de diversos personajes: caída del gobierno de Bravo Murillo (y por consiguiente de Valenzuela) en diciembre de 1852, de la que Serafín Balduque da noticia a Pedro (502); disolución del gabinete de Roncali (abril de 1853), al que sustituye el de Lersundi (abril de 1853), referida por Pedro (516); por último, informa éste, se pone fin a la situación insostenible de Lersundi con la proclamación de Luis Sartorius, conde de San Luis, como nuevo jefe del Gabinete (septiembre de 1853), que lleva aparejada la vuelta de Valenzuela (518).

En la misma línea de cronista cada vez más atento a los eventos históricos, Pedro va registrando aquéllos que preludian el ascenso de los liberales al poder. Entre ellos figuran el ocultamiento de Leopoldo O'Donnell para burlar la vigilancia de la policía (533 y 544)[12]; el levantamiento fallido del brigadier Hore en Zaragoza el 20 de febrero de 1854 (534); la aparición clandestina de *El Murciélago*, periódico incendiario contra el gobierno de Sartorius (534); el pronunciamiento de los ge-

[11] No obstante, la interpretación psicoanalítica defendida por Francisco PÉREZ GUTIÉRREZ es enormemente sugestiva: «es evidente que Pedro Sánchez no se parece a José María de Pereda. Pero, ¿no podría ser la otra cara de éste, su cara secreta, reprimida? Esa biografía *equivocada* de Pedro Sánchez, ¿no podría encubrir una tentación de Pereda, la de haber sido *otro*?» («¿Por qué *Pedro Sánchez*? La salida de Pereda hacia dentro», *Nueve lecciones sobre Pereda*, ed. de José Manuel González Herrán y Benito Madariaga, Santander, Instituto Cultural de Cantabria, 1985, p. 117). En términos semejantes se expresa GONZÁLEZ HERRÁN: «la historia de Pedro Sánchez no sería la que Pereda habría querido vivir sino, al contrario, la que temió haber vivido; la que acaso estuvo a punto de vivir y, afortunadamente --porque supo tomar la decisión acertada-- no vivió» («Introducción», *Pedro Sánchez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 17-18).

[12] Pedro tuvo que esconderse también durante dos semanas en casa de Balduque a raíz de la publicación del *Cuento oriental*, una alegoría política cuya transparencia le valió la persecución de Valenzuela (541-549).

nerales Domingo Dulce y O'Donnell en Madrid, el 28 de junio, que Balduque cuenta a Pedro (545); el enfrentamiento en Vicálvaro dos días más tarde entre las tropas rebeldes y las gubernamentales, del que nuevamente se entera Pedro por Balduque durante su encierro en casa de éste (546); la publicación del manifiesto de Manzanares el 7 de julio (548). El clímax del proceso revolucionario tiene lugar el 17 de julio, cuando el pueblo de Madrid se lanza a la calle para exigir la dimisión de Sartorius. Balduque se exalta al explicarle a Pedro que la gente «grita que se las pela» pidiendo «las cabezas de los ministros, y la de …» (se supone que alude a la de Valenzuela) (549).

Ante el rumbo que toman los acontecimientos, Pedro sale de su escondrijo para luchar al lado de los insurrectos (capítulos XXIV y XXV). El ascendiente que ha adquirido por la persecución que sufre, unido a su fama de periodista comprometido y a las dotes oratorias que posee, le valen el reconocimiento inmediato de la gente. Por si lo anterior no bastase, su valentía durante la refriega lo consagra como héroe de masas, momento que marca el cenit en la carrera del joven provinciano. Junto a los sucesos ficticios que giran en torno a la actuación de su personaje, Pereda no pierde de vista el desarrollo de la historia en mayúsculas. Pedro comunica al lector los saqueos de los palacios de María Cristina (555) y del marqués de Salamanca (568). Él mismo, en forma de resumen, da cuenta del cese de las hostilidades el 19 de julio, tras el nombramiento del general San Miguel como capitán general de Madrid y el anuncio de la llegada de Espartero para formar un gobierno progresista (577). Un segundo resumen enumera otras medidas destinadas a satisfacer los deseos del pueblo (580). Pese a estos esfuerzos, la desconfianza por la tardanza de Espartero se acrecienta en los barrios del Sur, donde los revolucionarios más exaltados como *Miguelón* o el torero *Pucheta* se ensañan con el jefe de Policía, Francisco Chico, al que dan muerte (581). Finalmente, las aguas vuelven a su cauce con la entrada del antiguo Regente en Madrid el 29 de julio y el restablecimiento de la Milicia Nacional (587).

Un cotejo con la historiografía moderna revela que la versión que Pereda ofrece de la Revolución de Julio corresponde, en líneas generales, a la realidad de los hechos. Tanto V. G. Kiernan como José Ramón

de Urquijo y Goitia, autores de dos conocidas monografías sobre el tema, hacen hincapié en el hecho de que el triunfo de la rebelión de 1854 se debió fundamentalmente a la implicación de las clases obreras y artesanales, artífices y víctimas a la vez de la lucha armada.[13] Recordemos, en este sentido, que ni el pronunciamiento de Dulce y O'Donnell ni la Vicalvarada resultaron decisivos por la inercia de las clases populares, las cuales optaron por mantenerse momentáneamente a la expectativa. Así, cuando Pedro le pregunta a Balduque por la reacción del «pueblo soberano» ante las cosas que están pasando, el cesante contesta lo siguiente: «Enterarse de ellas achantadito… Él sabrá la causa; porque agallas no deben de faltarle» (546)[14].

Ya hemos indicado que *Pedro Sánchez* hace repetidas alusiones a la gravedad de la coyuntura social, política y económica de España durante la primera mitad de la década de 1850. Ello concuerda con el punto de vista actual, según el cual la Revolución de Julio fue la respuesta a una situación insostenible de crisis en la que incidían diversos factores: persecución política contra la oposición; represión y censura de la prensa; depauperación de la Hacienda pública, lo que obligó a los gabinetes moderados a negociar préstamos con los potentados de Madrid; paro e inflación crecientes, que afectaban sobremanera a la clase trabajadora[15]. Ante tal panorama, los hombres fuertes del moderantismo y del progresismo fueron limando sus diferencias ideológicas hasta hacer frente común contra Sartorius, reivindicando una serie de reformas económicas esenciales para el desarrollo capitalista.[16] Al final, sin embargo, tuvieron que aliarse con el proletariado y la menestralía para asegurar el éxito de su iniciativa. Ello provocó enseguida divergencias con los sectores más izquierdistas dentro del progresismo, quienes temían, no sin razón, que se pretendiera desvirtuar el contenido de una revolución que consideraban obra del pueblo. Es ilustrativo al respecto que la restaura-

---

[13] V. G. KIERNAN, *La Revolución de 1854 en España*, tr. de Luis Escolar Bareño, Madrid, Aguilar, 1970, p. 78; José Ramón de URQUIJO Y GOITIA, *La revolución de 1854 en Madrid*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 167 y 169.

[14] En opinión del pueblo, «los sublevados buscaban únicamente un cambio en las personas sin variar en nada el sistema político» (URQUIJO Y GOITIA, *op. cit.*, p. 115).

[15] URQUIJO Y GOITIA, *op. cit.*, p. 87.

[16] *Ibidem*, *op. cit.*, p. 7.

ción de la Milicia Nacional le pareciese a Pedro un «juego» para pacificar, engañándola, a la ciudadanía (587)[17].

La prensa liberal fue otro de los agentes determinantes de la Revolución de Julio, enfrentándose valientemente con el poder a pesar de las detenciones y el cierre constante de periódicos[18]. La cuestión ocupa una extensión considerable en la novela de Pereda, pues no en vano el ingreso de Pedro en el periodismo se convirtió en la plataforma desde la que inició su vertiginoso ascenso. Por recomendación de Matica, Pedro consigue a finales de 1852 un trabajo de administrador en *El Clarín de la Patria*, un periódico (ficticio) de marcada tendencia progresista que en principio no casa con el ideario conservador de un hidalgo montañés. En septiembre de 1853 publica allí su primera colaboración, una «reseña humorística de los acontecimientos político-sociales de la semana» (517), la cual le inocula el veneno de la letra impresa. En octubre se le encarga la sección de crítica literaria, desde la que empieza a cimentar su fama con artículos ingeniosos mas carentes de toda sustancia, debido a su falta de conocimientos en la materia[19]. Contagiado de la fiebre revolucionaria, el siguiente paso lo lleva a la crónica política, etapa de apogeo cifrada en la enorme repercusión del *Cuento oriental*[20]. A partir de aquel momento, el prestigio de Pedro ante la opinión pública es tan alto que el mismo Valenzuela, consciente del daño que están haciendo sus diatribas contra el gabinete que preside Sartorius, se aviene a darle un puesto en el periódico gubernamental (538) –ofrecimiento que Pedro rechaza.

Sin rebajar la actuación del pueblo en los sucesos de 1854, Kiernan señala que fue también «la revolución de los funcionarios cesan-

---

[17] Cotéjese la opinión de Pedro con la más ponderada de URQUIJO Y GOITIA: «con la organización de la Milicia y el encuadramiento en la misma de los luchadores de las barricadas, se lograba un primer propósito: desmantelar las barricadas e incluir a las fuerzas más radicales de la revolución de julio en un marco controlable y de orden» (*op. cit.*, p. 434).

[18] URQUIJO Y GOITIA, *op. cit.*, p. 56.

[19] Así lo reconoce Pedro desde la distancia del presente: «¡Poder de cuatro dones aparatosos de la madre naturaleza, y de una desfachatez imperturbable!» (533).

[20] Es obra, dice Pedro, «cuya resonancia había hecho de mi nombre una bandera en la corte de las Españas» (541).

tes»[21]. La depuración de los mismos en el Ministerio de Hacienda creó «un ejército de descontentos»[22] dispuesto a empuñar las armas contra el gobierno, circunstancia que explica el número considerable de empleados públicos que salieron a luchar en las barricadas[23]. Pereda dejó constancia del hecho en la figura de Balduque, personaje de una bondad y honradez intachables a medio camino de lo sublime y lo patético. Don Serafín y su hija Carmen hacen amistad con Pedro en el trayecto de Santander a Madrid, adonde se trasladan acuciados por las penurias de la condición de cesante crónico del padre. El odio que siente éste hacia la política y los políticos ha fomentado en él unas ansias de destrucción que sólo se satisfarían si Madrid desapareciese del mapa (415). Desde el principio se muestra dispuesto a participar en una revuelta encaminada a «exterminar a garrotazo seco la pillería que medra con todos los partidos» (413). Paradójicamente, luego confiesa estar desengañado del poder taumatúrgico de cualquier revolución, del signo que fuera, para llevar a cabo la transformación de la sociedad (543). Víctima de un acceso de locura por culpa de una galopante depresión, durante la jornada del 19 de julio se lanza en medio de la refriega empuñando un fusil descargado. Una herida de bala pone fin a su existencia, ante el desconsuelo de Pedro (575-577).

Otra característica de la revuelta de 1854 en Madrid fueron las barricadas que el pueblo edificó para la lucha armada, siguiendo el ejemplo de las revoluciones europeas de 1830 y 1848[24]. Habiéndose distinguido como uno de los más bravos combatientes, el 19 de julio Pedro es «aclamado jefe de una barricada» levantada en la calle de la Montera (572), escenario de la funesta muerte de Balduque. El restablecimiento del orden lleva consigo la convocatoria del Ayuntamiento y la Diputación de Madrid disueltos en 1843, así como el ascenso directo a milicianos a todos los combatientes de las barricadas, con una asigna-

---

[21] KIERNAN, *op. cit.*, p. 96.
[22] URQUIJO Y GOITIA, *op. cit.*, p. 103.
[23] *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 124-125.
[24] *Cf.* C. GARCÍA MONERRIS y J. S. PÉREZ GARZÓN, «Las barricadas de julio de 1854. Análisis sociológico», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 12, 1976, pp. 213-238.

ción de cinco reales diarios (580). La promulgación de estos decretos propicia una rápida profusión de barricadas por las calles de la ciudad, con «su letrerito indispensable en lo más alto, de: *Pena de muerte al ladrón*» (580). Ante tal abigarramiento, no sorprende que llegasen a confundirse quienes pelearon a brazo partido, como Pedro, con los ventajistas que se aprovecharon de una fácil ocasión de medrar (580-581)[25]. Para desesperación de nuestro personaje, estos últimos exageraron las muestras de patriotismo en los trajes que lucían, la ornamentación de las barricadas y el aire marcial que adoptaron, llevándose toda «la admiración y el respeto de las gentes» (581).

El Bienio Liberal que sigue al triunfo de la insurrección popular de 1854 se inicia con la reposición de Espartero el 29 de julio de 1854 y termina con su caída a manos de O'Donnell el 13 de julio de 1856. El gobierno progresista fue víctima de su incapacidad para resolver el conflicto entre, por un lado, una filiación monárquico-burguesa que pretendía discurrir por vías distintas a las del moderantismo y, por otro, el compromiso adquirido con unas clases trabajadoras cada vez más afines al ideario socialista[26]. La precariedad de tal equilibrio no satisfizo a la burguesía adinerada, que se alió con los moderados tan pronto como empezó a temer las reivindicaciones sociales del proletariado. La avanzada demócrata del progresismo, por su parte, terminó desligándose de éste y enrolándose en las filas del republicanismo. Sin apoyos de ninguna parte, el golpe de estado contra el otrora salvador de la patria estaba servido.

A diferencia de lo que sucede con los sucesos de la Revolución de Julio, Pereda no se detiene en explicar la coyuntura política del Bie-

---

[25] URQUIJO Y GOITIA explica que el «certificado de las barricadas se convertía en el salvoconducto imprescindible para vivir los próximos tiempos», remachando irónicamente que podía «resultar interesante aguantar el sol de julio o velar algunas noches» (*op. cit.*, p. 170).

[26] URQUIJO Y GOITIA, *op. cit.*, p. 205. El fenómeno tuvo una dimensión europea: «after a short interval of toleration and zeal, the liberals tended to moderate their enthusiasm for further reform and to suppress the radical left, and especially the working-class revolutionaries … Radicals, republicans and the new proletarian movements therefore moved out of alignment with the liberals» (Eric HOBSBAWN, *The Age of Revolution*, *1789-1848*, Nueva York, Vintage Books, 1996, p. 302).

nio Liberal. Sólo al final del capítulo XXXVI, en un apretado resumen de menos de una página, Pedro comunica al lector las noticias del fin del período: crisis gubernamental; labor de acoso y derribo llevada a cabo por el semanario satírico *Padre Cobos*; disolución de la Milicia Nacional a manos del ejército de O'Donnell; finalmente, abdicación de Espartero y retiro en Logroño (644). El fracaso sin paliativos del experimento liberal del Bienio está ligado además a las desdichas de Pedro tras su renuncia al puesto de gobernador. Por ello, la decisión del autor de reducir tan drásticamente la información histórica referente al período 1854-1856 no debe achacarse a la desidia, ni tampoco a su desconocimiento de los mecanismos que rigen la novela. Al contrario, la imbricación entre lo personal y lo colectivo permite a Pereda entrelazar sutilmente a modo de alegoría el sino funesto de su protagonista y el de la nación española. El declive tanto social como espiritual de Pedro, una vez que ha logrado éste subir (engañosamente) a la cumbre de toda buena fortuna, responde al escepticismo perediano ante la política como instrumento de regeneración de España.

Como colofón, diríamos que el juicio que el ciclo 1854-1856 le merece a Pereda es consecuente con la ideología manifestada a lo largo de su novelística. La condena de la ambición política en la figura de Pedro reitera el patrón de *Los hombres de pro* (1872), si bien con la ausencia del tono satírico predominante en ésta. En otras dos obras, una anterior y otra posterior a *Pedro Sánchez,* se exorciza el demonio de la Revolución de 1868 mediante una acerba crítica de los efectos deletéreos de la misma. Me refiero a *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879) y *Peñas arriba* (1895), novelas en gran medida complementarias[27]. En cuanto a la Revolución de 1854 y el Bienio Liberal, es evidente que se quedaron en una tentativa frustrada, un eslabón más en una larga cadena de infortunios a lo largo del siglo XIX. Con la perspicacia que lo caracteriza, Matica hace hincapié en la visión desencantada acerca del presente y el futuro de «esta castiza tierra de los garbanzos y de los motines» (507). La censura se extiende a todos los bandos, empezando por la corrupción

[27] Cf. Toni DORCA, «Pereda y la clausura de la novela de tesis: de *Don Gonzalo González de la Gonzalera* a *Peñas arriba*», *Volverás a la región: el cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 71-88.

del gobierno moderado encarnada en el cínico Valenzuela[28]. Luego se condena el comportamiento irracional y violento del pueblo durante las jornadas de lucha, según lo denuncian repetidamente Clara y Pedro (551-552, 558, 562, 567 y 568). Finalmente, el régimen progresista de Espartero se derrumba por culpa de «todo linaje de torpezas, ambiciones y asechanzas» (644), las mismas que derriban a Pedro de su escalafón.

Da la impresión, con todo, que las fobias revolucionarias del escritor cántabro no asoman con tanta crudeza en esta novela como en *Don Gonzalo* y en *Peñas arriba*. Pereda parece suscribir las reflexiones de Pedro (formuladas desde el presente de la escritura) en lo referente al impacto menor de la Revolución de 1854 respecto de la de 1868. La primera se limitó a transformar «el aspecto exterior de los pueblos»; la segunda, en cambio, «influyó grandemente en el modo de pensar de los hombres» (670), de ahí-pensaba Pereda-la necesidad de combatirla con todas las armas de la reacción.

Episodio personal: Pedro Sánchez

Cossío puntualizó el aspecto que diferenciaba los *Episodios Nacionales* de nuestra novela en los siguientes términos: «Galdós inventa aventuras para que su personaje se encuentre presente en los acontecimientos que han de ser fondo de sus episodios; Pereda sitúa una historia moral sobre tales acontecimientos, menos preocupado del relieve que el fondo histórico pueda tener»[29]. De las palabras de don José María se infiere que a Galdós lo movió sobre todo la lección histórica, mientras que Pereda dio primacía a la exposición de un caso individual. De ahí proviene la vigencia de las lecturas recientes de *Pedro Sánchez* que giran en torno al proceso de transformación, tanto interna como externa, que experimenta su protagonista homónimo. Pérez Gutiérrez ads-

[28] Con conocimiento de causa, Matica habla de «manos sucias, agios, escamoteos» (496).

[29] COSSÍO, *op. cit.*, p. xxx. A continuación añade lo siguiente: «Por eso Pereda puede titular su novela *Pedro Sánchez*, en tanto que Galdós no podría llamarlas *Gabriel Araceli*, sino *Trafalgar* o *Gerona*» (*Ibidem*, *op. cit.*, p. xxx).

cribe la obra al relato arquetípico del «héroe de las mil caras» de Joseph Campbell, dentro de un esquema mítico que incluye el viaje, la lucha contra el mundo, la frustración de las expectativas y el regreso al hogar[30]. González Herrán, por su parte, la califica de «*Bildungsroman* itinerante», a partir de un patrón de la narrativa decimonónica formulado por Lionel Trilling: joven de provincias que abandona el pueblo natal, triunfa efímeramente en la ciudad, sufre después una estrepitosa derrota y no tiene más remedio que volver a la aldea, «de la que acaso nunca debería haber salido»[31]. Aceptando la interpretación de *Pedro Sánchez* como un relato de formación, me gustaría ampliar la aguda observación de Cossío al objeto de subrayar la importancia del *episodio personal* en el desarrollo de la novela. Cabe matizar, no obstante, que la trayectoria vital de nuestro protagonista obedece a la confluencia de factores tanto psicológicos como históricos, que en muchos casos son dos caras de la misma moneda.

Aun con la novedad de su ubicación en un marco urbano con la que el autor quiso salir del huerto montañés, *Pedro Sánchez* se inserta en el motivo del *menosprecio de corte y alabanza de aldea* que, según Clarke[32], recorre toda la producción de Pereda. Y es precisamente en una aldea de la costa cantábrica donde se desarrollan los primeros siete capítulos, anticipo de la acción principal situada fuera de la región montañesa (capítulos VIII-XXXIV), hasta el retorno de Pedro en el epílogo (capítulo XXXV). Pedro refiere con delectación cómo el pueblo se encuentra tan a gusto con su emplazamiento que no se atreve a extenderse fuera de sus confines, ni reclamar para sí el mar y la playa colindantes que le pertenecen (360)[33]. Sus habitantes no se alejan tampoco de los límites geo-

---

[30] PÉREZ GUTIÉRREZ, «Introducción», *Pedro Sánchez*, Santander, Tintín, 1992, p. 347.

[31] GONZÁLEZ HERRÁN, «Introducción», p. 24.

[32] CLARKE, *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*, Santander, Diputación Provincial, 1969, p. 99. Como ya advirtió MONTESINOS, *Pedro Sánchez* «no significaba, ni mucho menos, una ruptura con el mundo en que hasta entonces viviera el autor, un abandono de sus sentimientos e ilusiones de siempre» (*Op. cit.*, p. 134).

[33] El único edificio «acometido de aquella mala tentación» (360) es la casona abandonada del Infantado que luego va a comprar la familia Valenzuela, proveniente de Madrid.

gráficos del mismo «más allá de tres leguas», y eso sólo para ir al mercado, la feria o el molino (361). La gente vive felizmente aislada de los avatares sociales y políticos de la corte, de los que sólo tienen noticia unos pocos por un periódico «harto serio y formalote» pagado a medias entre el padre de Pedro y el párroco (361). Lejos de ser una excepción, la mayoría de municipios de la provincia se halla en «igual estado de patriarcal inocencia», incluso años después de la década de 1850 en que da comienzo el relato (361).

Esta inmunidad a la historia característica del idilio se destruirá prácticamente de la noche a la mañana con la irrupción extemporánea de las huestes invasoras, en forma de tipos trashumantes que vienen desde Madrid a respirar los aires y tomar las aguas del Cantábrico por prescripción facultativa. La llegada de gente foránea durante el período veraniego es inseparable del progreso fundamental en las comunicaciones terrestres que supuso la invención de la locomotora de vapor. Pedro no puede menos que notar la conexión entre ambos fenómenos, sin que deje de asomar una cierta dosis de resentimiento ante el avance inexorable de lo que hoy conocemos por modernidad. Con el ferrocarril y los primeros turistas, se lamenta, va a desaparecer todo aquello que había de pintoresco en La Montaña: «el amor a sus costumbres indígenas, el color de localidad, el sello de raza» (362).

Los cambios sociales y económicos de la región llevan aparejados una transformación de los hábitos mentales del individuo que afecta su adscripción al terruño natal. La infancia, adolescencia y primera juventud de Pedro se caracterizan por la conformidad con su condición de hidalgo algo empobrecido, cuya máxima aspiración se cifra en conseguir, «*andando los años*», la plaza de secretario del Ayuntamiento para asegurarse el sustento de por vida (363). Cierto que Pedro, a diferencia de la mayoría de sus coterráneos, es un joven instruido que ha podido además visitar la capital de la provincia un par de veces. Estas salidas a Santander le han forjado una visión del mundo más amplia que la que hasta aquel momento tenía (368), al par que le han revelado insólitas oportunidades para hacer fortuna por caminos menos trillados que los convencionales (379). No obstante, ni en uno ni en otro viaje se ha alterado su propósito de permanecer en el pueblo en compañía del padre

viudo (374 y 379). Y para que el lector no conceda ningún mérito excepcional a su decisión, Pedro confiesa que una existencia así se ajusta naturalmente a su temperamento, «porque de ese barro quiso hacerme Dios» (380).

Pese a la sinceridad de propósitos de nuestro protagonista, la aparición de Valenzuela y su hija Clara en el pueblo durante el verano de 1852 va a dar al traste con el plan de vida que se había forjado Pedro. El ascendiente del político sobre la familia Sánchez es el motor que pone en marcha la peripecia novelística que va a discurrir fuera del reducto montañés. En sus conversaciones, Valenzuela le recrimina a Pedro su estrechez de miras por limitarse a un puesto de funcionario municipal. Para don Augusto, los tiempos nuevos requieren una mentalidad cifrada en el «deber de luchar por la vida» que ha de exhibir todo joven, máxime si se trata de alguien dotado de las prendas de Pedro (397). A continuación, Valenzuela se ofrece a conseguirle un destino en Madrid con el que pueda iniciar una exitosa carrera en el ramo de la Administración. No hace falta añadir que lo tentador de la oferta conlleva su aceptación inmediata. Para Juan, el futuro triunfo del hijo le brinda una ocasión única de vengarse de la hegemonía que disfrutan los García en el pueblo, restaurando en todo su esplendor el brillo de la estirpe Sánchez[34]. Pedro tiene también sus razones para compartir el entusiasmo paterno. Por un lado, cumplidos ya los 25 años, le preocupa no cumplir las expectativas que la gente tiene depositadas en su persona; por otro, el respeto filial le insta a reparar en lo posible el lastimado orgullo de su progenitor.

Aun cuando Valenzuela actúa de señuelo con que atrapar a Pedro en las redes de la ambición mundana para luego dejarlo abandonado a su suerte, sería injusto atribuirle a él toda la responsabilidad en los infortunios de nuestro personaje. Por el contrario, las causas de la tragedia de Pedro se encuentran en un cúmulo de motivaciones psicológicas de diverso tipo, casi todas mal dirigidas y peor resueltas. Estas mo-

[34] No se ha remarcado la parte de culpa que las ínfulas nobiliarias de Juan Sánchez tienen en la desgracia de Pedro. Éste es, además, el único hijo varón y, como tal, el llamado a «conservar el apellido de familia» (358) –empeño en el que también está condenado a fracasar.

tivaciones tejen la tupida trama del *episodio personal* contenido dentro de una obra cuyo título coincide, significativamente, con el nombre y el apellido de su protagonista. Además del daño que consciente o inconscientemente le infligen Valenzuela y Juan Sánchez, Pedro es víctima de una psique escindida y, por lo menos en parte, atormentada. A lo largo de la novela, en efecto, Pedro se debate infructuosamente entre una decidida voluntad por triunfar a toda costa en Madrid y su incapacidad manifiesta de librarse de la costra de honradez e ingenuidad que le impide moverse con soltura. Como telón de fondo, Pereda sitúa además a su personaje en un ámbito (la corte) y una coyuntura histórica (la Revolución de 1854) extraños a su manera de ser, lo que explica el desajuste de Pedro ante unos acontecimientos que nunca llega a dominar por completo –a pesar de que sus éxitos iniciales en el campo político y sentimental pudiesen inducir a creer lo contrario.

Constatado el cinismo de su protector, a Pedro le quedaban solamente dos opciones en Madrid, como muy bien le recordó Matica: «buscárselas por otra parte, o volverse a su lugar» (499). El bienintencionado amigo le exhorta a no arrojar aún la toalla, convencido de que tiene madera de «algo más que un pobre secretario de ayuntamiento de aldea» (500). Por si no bastasen los consejos de Matica, las «miseriucas del amor propio» (500) que corroen a Pedro (el orgullo del apellido y la humillación de volver al lado del padre con las manos vacías) estimulan sus ansias de medro en la corte. Todavía le falta superar el desaliento que le causa la noticia del cese de Valenzuela, que lo inclina momentáneamente a arrojarlo todo por la borda y retornar al pueblo (503). Matica, una vez más, se encarga de sacudir la flaqueza de ánimo de Pedro con una oferta que, a diferencia de la de Valenzuela, no tiene nada de quimérica: «¿Le conviene a usted un empleo en Madrid, con veinticinco duros mensuales, pagados a tocateja, duradero, de poco trabajo y no precisamente antipático?» (504).

El ingreso de Pedro en *El Clarín de la Patria* supone la toma de contacto con la historia de un joven que, hasta aquel momento, había mostrado bastante más interés en los dramas ficticios[35] que en los re-

[35] Pedro es lector voraz de folletines y asiduo a los teatros de la capital.

ales. Su ascenso se produce, como hemos indicado, gracias a la insurrección popular que él y sus compañeros de redacción han ayudado a preparar con los artículos y reseñas que publican en el periódico. Se cumple así lo que el avispado Matica había pronosticado en relación con las personas afortunadas que se encaraman a lo más alto al compás de los desórdenes políticos: «Bien pudiera ser usted uno de esos venturosos mortales» (499). Pedro pasa a engrosar, en suma, las filas de los *parvenus*, nueva clase social compuesta por hombres de extracción humilde procedentes de las provincias que llegan a triunfar en las ciudades europeas posrevolucionarias de cuño burgués gracias al esfuerzo y el ingenio[36].

En todo este proceso desempeña un papel decisivo Clara Valenzuela, en cuya órbita giran los deseos del joven periodista de subir en el escalafón para hacerse acreedor del amor de ella. En la relación de Pedro con la hija de don Augusto se ponen de manifiesto las fallas de nuestro héroe trágico que lo abocan al fracaso. Se percibe, primeramente, que Pedro peca de falta de compromiso y sinceridad en la defensa de su ideario progresista. La falsedad de las opiniones que vierte en la prensa es un vacuo ejercicio de retórica, «pura fatuidad» en la que Pedro, que tiene bien desarrolladas las facultades imitativas, se limita a transcribir las expresiones de moda[37]. Más adelante, durante las jornadas revolucionarias, se pone del lado de los sublevados no por solidaridad con el pueblo, sino para salvar el pellejo y no dar con sus huesos en la cárcel (547).

Si Pedro no se mueve por convicciones políticas, de las que carece por completo, numerosas indicaciones en el texto demuestran que

---

[36] Así lo explica HOBSBAWN: «The crucial achievement of the two revolutions [la Francesa y la Industrial] was thus that they opened careers to talent, or at any rate to energy, shrewdness, hard work and greed» (*Op. cit.*, p. 189). No hace falta añadir que el *parvenu* es una de las creaciones más felices de la novela realista, desde Julien Sorel hasta Fermín de Pas.

[37] Son expresiones que Pedro pone entre comillas para subrayar su formulismo: «las corrientes del siglo», «vendas en los ojos», «necesidad de transigir y de andar para no ser atropellado», «viejo obscurantismo», «luz de las nuevas ideas» (516).

actúa para ganarse la admiración de Clara (559, 563, 570, 572 y 579)[38]. El renombre que alcanza Pedro en el periodismo coincide, de hecho, con la atracción cada vez más fuerte que despierta en él la hija de Valenzuela, en detrimento de la abnegada Carmen. Clara se sirve de sus encantos de mujer criada en el mundo elegante para inflamar las veleidades revolucionarias de Pedro más que cualquier otro personaje de la novela, incluyendo a sus fieles amigos Balduque y Matica. Excelente estratega como su padre, se casa con Pedro por interés[39] y cuando a ella le conviene. Pereda deja aquí de lado su pudor habitual, y la indiferencia con que suele tratar a los personajes femeninos, para sugerir cómo el erotismo de Clara estimula la pulsión sexual de nuestro protagonista hasta límites inimaginables para un inexperto en lides amorosas como él (595, 596, 614 y 659). Lamentablemente, el placer carnal no sirve para ahondar en una relación de respeto y estimación mutuos entre los cónyuges, sino para incidir en el lado perverso de la sexualidad. Clara seduce a su marido para convertirlo en instrumento de su ambición, mientras que Pedro se conforma con no pintar nada en casa a cambio de una noche de amor en el tálamo nupcial[40].

De igual modo que el ascenso de Pedro está dirigido con mano maestra por Clara, su caída se debe también a la perniciosa influencia de la hija de don Augusto. El influjo de Clara sobre Pedro se extiende, como hemos visto, a orientar a éste en su carrera para sacarle el máximo partido a su condición de héroe de masas. No sorprende, por ello, que lo primero que reclama de Pedro es que no se involucre más en revoluciones políticas (601), petición a la que éste accede gustoso dándoselas de hombre prudente que «sabe adónde va» (603). La ironía de tal afirmación se hace patente si tenemos en cuenta que, a partir de aquel momento, Pedro se equivoca en todas y cada una de las decisiones que

[38] Recordemos que protege a la familia Valenzuela y evita el saqueo de su casa a manos de la multitud enfurecida.

[39] «Cuando caiga mi marido, subirá mi padre; y, de este modo, siempre estaremos en candelero» (652).

[40] Así sucede cuando Pedro refiere a su mujer y su suegra que ha aceptado el puesto de gobernador por el que ellas suspiraban: «¡qué noche de júbilo en ella [la casa], y qué!...»(618). A la luz de la lectura psicoanalítica de Pérez Gutiérrez, uno se pregunta qué nos querría decir Pereda con todo eso acerca de su propia sexualidad.

toma (o, mejor dicho, toman por él), hasta que no tiene más remedio que dimitir de su cargo de gobernador antes de que lo echen. En un espacio de tiempo que abarca unos trece meses (junio 1855-julio 1856), Pedro sufre un revés tras otro que dan con su reputación y su autoestima por los suelos[41]. Los malos augurios (622 y 637) se concretan en una serie de desgracias que se encadenan en gradación ascendente: locura crematística de Clara y su madre (632-633); conflicto político de Pedro, al no aceptar la familia Valenzuela el nuevo orden salido de la Revolución de Julio (634); dificultades administrativas insolubles por culpa de un secretario indigno de confianza que roba fondos del erario público en connivencia con Clara, sin que el pardillo de Pedro se entere hasta que confronta al primero (641); desentrañamiento de la maldad de Clara (643); extinción de la pasión amorosa (656); descubrimiento del adulterio de Clara (662); ideas de suicidio (656-657); el duelo (que pierde) con el seductor Barrientos (664); por último, el dolor del recuerdo, «la tiranía de la memoria», sólo atemperados por la confianza en la providencia divina (666). El poso de corrupción que envuelve a Pedro durante su etapa política refleja la decadencia de un protagonista débil de carácter, al que Pereda tiene que castigar duramente por haberse apartado del camino correcto (el pueblo, el padre, Carmen, etc.).

Muertos de un plumazo todos sus familiares y amigos cuando estaba en disposición de volver a disfrutar de su compañía (668-670), Pedro pretende zafarse de la soledad que lo acosa viajando por todas partes, en busca de «el ruido, el movimiento, la variedad, el vértigo» (670). Al llegar a un punto de agotamiento físico y mental, oye «la santa voz de la patria» que lo llama a «su maternal reposo» (670). La vuelta a la aldea, sin embargo, le revela la dificultad de recobrar las ilusiones una vez que éstas se han perdido. Efectivamente, poco puede imaginarse el nuevo desengaño que le espera al instalarse en el caserón familiar, que compra y hace reparar sin escatimar gastos: Pedro se siente «casi extran-

[41] Pedro ya había entrevisto que su suerte podría cambiar en cualquier momento: «Un soplo de fortuna me encumbró. Otro puede derribarme a la hora menos pensada» (618).

jero y solo en mi patria» (670)[42]. La razón de tal desaliento estriba en la labor de zapa con que la historia ha derruido el carácter idílico del pueblo que Pedro recordaba de su niñez y adolescencia. Las revoluciones de 1854 y de 1868, explica Pedro, han alterado profundamente las estructuras de la vieja España: «la sociedad salió de sus antiguos cauces, y entróse por otros nuevos; creóse la vida distintas necesidades, y se transformaron radicalmente las costumbres» (670)[43]. Por supuesto, los efectos de las mismas han llegado también hasta la aldea natal de Pedro, en forma de nuevas edificaciones (muchas propiedad de forasteros), desaparición de los caciques locales, cambios en la moda y en la manera de relacionarse los jóvenes de ambos sexos y demás (670-671).

Ante tal estado de cosas, Pedro opta por las únicas vías que le permiten reconciliarse con su destino de solitario y hallar la paz consigo mismo: la resignación cristiana y el alejamiento de las tribulaciones mundanas[44]. Las relaciones sociales de Pedro, fuera de alguna que otra visita de los sobrinos que piensan heredar algún día su fortuna, se reducen significativamente a la amistad con el párroco del lugar. En sus conversaciones, breves pero frecuentes, hablan apenas «de lo de tejas abajo, y mucho de lo de tejas arriba» (672). Pedro entretiene el resto de sus ratos de ocio dedicándose a las faenas agrícolas, con las que ha criado los mejores ganados de la comarca. Se encarga asimismo del cuidado de la huerta, habiendo conseguido «primores en materia de injertos y otras habilidades» (672). La pesca, la lectura, la carpintería y, últimamente, la redacción de su autobiografía, completan el cuadro de una existencia de espaldas a la historia, en comunión con la naturaleza y con los

[42] En la página siguiente, Pedro reitera la misma sensación: «solo y extranjero en mi lugar nativo» (671).

[43] Resuenan aquí los ecos del extraordinario principio del relato: «Entonces no era mi pueblo la mitad de lo que es hoy» (357).

[44] Me aparto aquí de la opinión de los críticos que niegan la posibilidad de regeneración final del protagonista: «Cabría suponer que el reconocimiento del error pudiera empujar a un regreso salvador, pero no se regresa a ninguna parte; no hay tal regreso» (PÉREZ GUTIÉRREZ, *Salida*, pp. 116-117); «the protagonist's final return to his native Montaña where he will die disillusioned, a victim of the city and the century» (AKERS, *op. cit.*, p. 23). A excepción de CLARKE (*Pedro*, p. 201), no se ha prestado atención al estilo de vida que elige Pedro para superar el desconcierto inicial que le produce el retorno al hogar.

ojos de la mente puestos en el cielo. Tras muchos años de sufrimiento, nuestro protagonista ha sabido encajar la derrota de sus aspiraciones al asumir que la vida, en fin, es un compuesto de «breves goces y de amargas y muy hondas pesadumbres» (673). Sólo desde la atalaya de este conocimiento profundo de la vida y de uno de mismo se atreve a sugerir que la lectura de sus memorias pueda «servir a alguno de escarmiento» (673). Así, la enseñanza moral no está sancionada tanto por el desengaño[45] o el arrepentimiento[46] de Pedro, cuanto por su conciencia de la pequeñez e insignificancia humanas ante Dios.

TONI DORCA
MACALESTER COLLEGE

[45] «Su actitud desengañada le lleva a escribir sus memorias» (GULLÓN, *op. cit.*, p. 76).
[46] En palabras de PÉREZ GUTIÉRREZ, «lo que escribe en realidad son sus 'confesiones', confesiones de arrepentido» (*Pedro*, p. 321).

LA REVOLUCIÓN DE 1868 COMO REFERENCIA Y CONTEXTO DE LA FICCIÓN LITERARIA EN LA OBRA DE PEREDA

La revolución de 1868 y el Sexenio Democrático constituyen un hito fundamental en la modernización de España desde el punto de vista político (instauración de un régimen de derechos y libertades, consagrados en la Constitución de 1869), económico (reforma fiscal, liberalización del comercio, incentivos para la entrada de técnica y capital extranjeros, etc.) y cultural en los ámbitos de la educación, la prensa y la creación literaria. En este último aspecto, diversos escritores (G. Núñez de Arce, J. Valera, B. Pérez Galdós, L. Alas «Clarín», etc.) abordaron en sus artículos y ensayos el significado que dicho acontecimiento supuso para la transformación de la cultura española de su época. Entre ellos, es Clarín el que de manera más directa puso en relación la mencionada revolución política con los cambios que la libertad recién conquistada operó en diferentes áreas de la vida social y, muy especialmente, en el campo de la «libertad de conciencia» y en la creación estética y literaria. De hecho, comparándola con situaciones análogas vividas por el país desde las Cortes de Cádiz (1812, 1820, 1837, 1854), la revolución de 1868, a juicio de Clarín, «no sólo fue de más trascendencia por la radical transformación política que produjo, sino que llegó a todas las esferas de la vida social, penetró en los espíritus y planteó por primera vez en España todos los arduos problemas que la libertad de

conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa». Y, en cuanto a la creación literaria, afirma: «El glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la revolución de 1868. Y es que para reflejar, como debe, la vida moderna, las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu presente, necesita este género más libertad en política, costumbres y ciencia, de la que existía en los tiempos anteriores a 1868».[1]

En concreto, dicha revolución influyó en la literatura no sólo como promotora de un contexto favorable para su libre desenvolvimiento sino también como fuente de inspiración de relatos, creación de personajes y recogida de temas y motivos utilizados en la ficción novelesca en una serie de textos narrativos importantes del último cuarto del siglo XIX. Baste citar, como ejemplo, la obra de dos autores clave de la llamada Generación de 1868: Galdós y Pereda. Respecto al primero, dicha revolución y los acontecimientos fundamentales del Sexenio Democrático (que constituyen un tema recurrente en sus artículos periodísticos de *La Nación*, *Las Cortes*, *El Debate* y *La Revista de España*), aparecen imbricados en la trama narrativa de muchas de sus novelas, entre las que cabe citar especialmente *La de Bringas* (la acción se sitúa en 1868 y finaliza con el triunfo de la revolución) y *Fortunata y Jacinta*, cuya trama discurre entre 1869 y 1875 y algunas de cuyas secuencias, como la de la caída de la República, presentan la estructura narrativa de un episodio nacional, en el que la historia amorosa de los protagonistas es interpretada en clave política: Fortunata (la «cantonal») representa para Juanito la «república» y la «anarquía», mientras que Jacinta simboliza la vuelta al «orden» y la «restauración» (matrimonial). Pero, de manera específica, el Sexenio Democrático constituye el eje narrativo central de los episodios de la última serie que van desde *La de los tristes destinos* (que comienza con el fusilamiento de los sargentos del cuartel de San Gil en 1866 y finaliza con el triunfo de la revolución de 1868 y exilio de la Reina) a *De Cartago a Sagunto*.

Por lo que respecta a Pereda, dicha revolución provoca en él una verdadera conmoción personal, al juzgar que se ponía en crisis el sistema de creencias religiosas, valores morales y actitudes cívicas que sustentaban el entramado social en el que se encontraba confortablemente instalado. Presionado por el entorno familiar y de amigos (ligado

[1] L. Alas, *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, editor, 1881, pp. 52 y 57.

a un recio tradicionalismo), asume, frente a la nueva situación, un compromiso militante de orientación neocatólica y afiliación carlista que influirá decisivamente en su obra periodística y literaria posterior. A partir de este compromiso, recupera con su grupo de amigos (M. Díaz Quijano, T. C. Agüero, J. M. de Mazarrasa, S. Quintanilla, F. Fernández de Velasco, etc.) el viejo semanario que había dirigido en la década de los cincuenta (*El Tío Cayetano*), intensificando la vertiente satírica que le había caracterizado, pero desde una decidida posición de combate frente al nuevo Régimen, por juzgarlo incompatible con su propio ideario político y religioso. En las páginas de la revista (de la que se editan 32 números desde el 9 de noviembre de 1868 hasta el 4 de julio de 1869), Pereda va sometiendo a crítica y degradación caricaturesca los acontecimientos, instituciones y personajes políticos más relevantes del Régimen, así como determinadas disposiciones legales del Gobierno. En sus artículos, aparecidos en la sección «Espíritu de la prensa» (después «Espíritu de las Cortes»), realiza un tratamiento burlesco del levantamiento militar, las Juntas revolucionarias, el Gobierno provisional y sus ministros (los generales Serrano y Prim, Ruiz Zorrilla, Figuerola, etc.); caricaturiza a los distintos candidatos a ceñir la corona de España, ofrece un balance catastrofista («verdadero caos tenebroso») sobre la situación del país como consecuencia de la revolución, al tiempo que defiende y propaga el ideario tradicionalista entre los partidarios de la que él denomina «España sin partido»[2]. Un asunto al que dedica particular atención es el desarrollo de los debates de las Cortes Constituyentes, y, en especial, en torno al polémico artículo 21 sobre la libertad religiosa, en el que, como se sabe, adoptaron una posición favorable a la misma cinco grandes escritores que figuraban como diputados en dichas Cortes: P. A. de Alarcón, J. Valera, A. López de Ayala, J. Echegaray y G. Núñez de Arce. Esta posición favorable a la libertad de cultos contradecía la de la Jerarquía eclesiástica (defensa a ultranza de la unidad religiosa), expuesta en el Parlamento a través de las intervenciones del canónigo Manterola y del obispo Monescillo, así como en las iglesias y en la calle, mediante la recogida de firmas (tres millones fueron enviadas al Presidente del Go-

[2] Un estudio riguroso y exhaustivo del contenido de los artículos publicados por Pereda en *El Tío Cayetano*, en el que se analiza esta temática, puede verse en el libro de S. García Castañeda: *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, pp. 159-245.

bierno), de las que se hace eco *El Tío Cayetano*: «Millones de españoles independientes pidiendo como una gracia lo que se les debe conceder como un derecho».[3] A dicha tesis de la unidad religiosa de España se había adherido ya la Asociación de Católicos de Santander con un manifiesto publicado el 7 de enero de dicho año en el que se proclamaba el catolicismo como «la base de la nacionalidad española» y la unidad religiosa como requisito esencial de la misma, sin el que «se derrumbará» dicha nacionalidad y «se romperán todos los timbres de gloria que tanto han enaltecido a la patria de los héroes»[4]. La revista se hace eco de ciertos decretos del Gobierno (cierre de colegios católicos, supresión de asociaciones religiosas, matrimonio civil, etc.), de las intervenciones antirreligiosas de algunos diputados en el Parlamento (Suñer y Capdevila y García Ruiz) y de las manifestaciones populares de signo anticlerical que habrían de herir la sensibilidad de los católicos, provocando en ellos una conciencia colectiva de víctimas y una reacción de autodefensa. Baste, como muestra de esa conciencia y estado de ánimo, el siguiente texto de Pereda: «Nunca la fe católica, la fe que profesan diez y seis millones de españoles se vio más escarnecida, más hollada, más combatida que hoy (…)»[5].

En julio de 1869 desaparece la citada revista, en la que Pereda había dejado constancia de un conjunto de ideas y creencias que conformaban el núcleo esencial de su ideología: religiosidad conservadora y neocatólica, pensamiento tradicionalista antiliberal, rechazo del sistema constitucional (cabe recordar que había publicado un proyecto paródico de constitución, en un tono marcadamente satírico y despectivo)[6] y de las instituciones democráticas (caricatura de las sesiones parlamentarias y de ciertas intervenciones de los diputados) y consecuente afirmación del ideario carlista. Pero, al mismo tiempo (y éste es el rasgo positivo),

---

[3] J. Mª Pereda, «La conciencia española», *El Tío Cayetano*, 17 de enero de 1869.

[4] Texto recogido por S. García Castañeda, op. cit., p. 163.

[5] Y continúa diciendo: «… pero en cambio tampoco se vio más arraigada en el pecho de los verdaderos creyentes; jamás éstos alzaron la frente más serenos, más tranquilos, más orgullosos que ahora para decir a la faz del mundo, con el corazón en los labios: creo (…) en cuanto cree y confiesa la Iglesia». En esa fe es en la que el «viejo» *Cayetano* «jura vivir y a cuya defensa ofrece toda su sangre», en J. Mª Pereda: «La fruta de septiembre», *El Tío Cayetano*, 2 de mayo de 1869.

[6] El texto de dicho esbozo o proyecto, titulado *Constitución política para el mejor desgobierno y desadministración del Estado*, aparece en «Otra más», *El Tío Cayetano*, nº 17, 1 de marzo de 1869.

en esa brega periodística, el escritor había ido desarrollando y perfeccionando algunos de sus procedimientos expresivos más característicos, cuyos mejores logros se plasmarán más tarde en su creación literaria: el uso de la ironía y de la sátira en sus diversas modalidades, el dominio de diferentes registros del lenguaje, la configuración de tipos y personajes mediante la caricatura, la parodia y la percepción de lo cómico y lo grotesco de sus figuras, comportamientos y formas de expresión. Una de esas figuras, que mereció los elogios de un Clarín regocijado y que pasará a la obra literaria del escritor cántabro es Patricio Rigüelta, que, en una supuesta correspondencia publicada en dicha revista, va mostrando, en un idiolecto pintoresco, cargado de vulgarismos y solecismos, su propia etopeya de cacique marrullero y personaje sin escrúpulos. Hábil manipulador de las sencillas gentes del campo, a las que mueve en función de sus intereses, alega pasados servicios a la causa liberal («ensalzao de lo más liberal», apaleado «por prenunciamiento contra el mandato constituido»); asegura haber ejercido la alcaldía «de catorce años a esta banda», y haberse beneficiado de los bienes («el que sea más listo, que más apande») y «terrenos del común» (que «desinmortalicé»); manifiesta su decisión a presentarse a «precuraor» en Cortes, «por ufragio liberal», para lo que prepara una «soflama» electoral destinada a «to el orbe terraqueo de España»[7]. Este personaje desempeñará un papel clave en *Don Gonzalo* y reaparecerá en *Pedro Sánchez* [8].

En 1876, Pereda publica *Bocetos al temple*, libro del que forma parte la novela *Los hombres de pro*, en la que se perciben los ecos inconfundibles de esa ideología antiliberal proclamada en sus artículos de *El Tío Cayetano*. Especial importancia adquieren los capítulos IX al XII, relativos a la campaña electoral del protagonista, en la que Pereda proyecta su propia experiencia de la campaña de 1871 que le llevó a las Cortes en el reinado de Amadeo de Saboya. El protagonista del relato, Simón Cerojo, un tendero aldeano que, trasladado a la ciudad, llega a ser un rico comerciante integrado en la burguesía provinciana, acepta, animado por sus amigos, presentarse como candidato a Cortes. En esa campaña

[7] J. Mª Pereda: «Comunicado», en el *El Tío Cayetano*, 13 de diciembre de 1868, y «Correspondencia», 10 de enero y 20 de junio de 1869 de dicha revista.

[8] Este personaje reaparecerá en una carta «de circunstancias» escrita por Pereda en 1892 y titulada *De Patricio Rigüelta (redivivo) a Gildo «el letrado» su hijo, en Coteruco*, de la que da noticia J. Montero y a la que alude J. Fernández Montesinos en *Pereda o la novela idilio*, Valencia, Castalia, 1869, p. 80.

(en atención al cargo al que aspira, decide cambiar de apellido: Simón de los Peñascales) va visitando los distintos pueblos de su distrito, acompañado de un grupo de caciques, y entrevistándose con los campesinos más influyentes de la zona, desconfiados frente a las falsas promesas de los distintos candidatos. Estos encuentros constituyen una muestra de ingenio y comicidad en la creación de situaciones y tipos (el cacique Lépero, el mayorazgo, el tabernero «Zambombo»), sometidos a la visión caricaturesca del narrador, que confirma su destreza en los diálogos, perfectamente congruentes con dichos tipos. Hay en estos capítulos una crítica implacable sobre las corruptelas de la política partidaria: «Verificadas las elecciones, y mientras se verificaban, se habló mucho de palizas, de urnas suplantadas, de electores presos, de muertos que votaban, y aun de algunos vivos que por votar murieron; de casas que ardían, y de otros recursos tan usuales y lícitos como estos, empleados en beneficio de la candidatura de don Simón»[9]. Pero más incisiva es aún la perspectiva crítica que se abre cuando el candidato, tras conseguir el acta de diputado, se traslada a Madrid para participar en las sesiones de las Cortes. Su presencia en el Congreso le sirve al narrador para recrear toda una parodia burlesca de la actividad parlamentaria. Sus dardos se dirigen inicialmente a los diputados, de los cuales, con breves y agudos trazos, esboza una silueta degradante: el uno presenta una «figura ruin y mal trajeada», el otro es un «finchado presuntuoso», aquél un «perezoso desaplomado Adán», éste un «mozo encanijado y presumido», el de más acá un «osado boquirrubio», el de más allá un «viejo atrabiliario», y el último en intervenir: un «cuákero mugriento, demagogo impenitente». La sátira se extiende a la dinámica de los debates parlamentarios, en los que fustiga la ciega obediencia partidista a la hora de emitir el voto[10], las «refriegas» apasionadas entre diputados con descalificaciones de mal gusto (*«grupo faccioso», «pandilla hambrienta»*, etc.), la ausencia de causas nobles que pudieran justificar ese enfrentamiento, y,

---

[9] *Los hombres de pro*, en *Bocetos al temple*, edición, introducción y notas de Noël Valis, en *Obras Completas* de José María de Pereda, vol. III, edición dirigida por Anthony H. Clarke y J. M. González Herrán, Santander, Edic. Tantín, 1991, p. 223.

[10] *«-Qué se vota-* era la pregunta obligada de todo diputado al entrar en el salón de sesiones después de oír la campanilla que anuncia ahora a los dispersos que ha concluido de discutirse un asunto y va a comenzar una votación nominal; y según que el sustentante fuera de *los suyos* o del *enemigo*, se le respondía -`Vote usted que SÍ´, o `vote usted que NO», en op. cit., pp. 233-234.

en definitiva, el hecho de que el combate dialéctico respondiera al simple «espíritu de partido; o mejor, el odio de *partida*». Se va creando en Peñascales la convicción de que no hay en ello más que «ambiciones personales», «puro cabildeo para tirar un día más en el poder los que mandaban, o para hacérsele soltar los que le querían», sin importarles el bien del país. Pero lo que más asombra a don Simón es ver cómo, terminada la sesión, temiendo que aquellos «enemigos» irían «a matarse», se los encuentra «comiendo en un mismo plato un pastel de crema en el ambigú de la casa», lo que le mueve a pensar que todo había sido «una farsa»[11]. Idea que le repite un viejo diputado y ferviente liberal: -«La verdad, compañero. Esto es una farsa. Créalo usted (…) Aquí no hay más que ambiciones personales, con las que es imposible todo gobierno (…) y siempre ocurrirá lo mismo». Conmovido Peñascales por tan desengañada convicción, sugiere una consecuencia: «- De manera que si esto, que es notoriamente malo, se suprimiese…»[12] Esta sugerencia demoledora y la continuada sátira caricaturesca sobre el sistema parlamentario que la precede (lo mismo que la referida a la estrategia caciquil de Peñascales para conseguir el acta de diputado) son perfectamente congruentes con el contenido del esbozo paródico de constitución que Pereda había lanzado desde las páginas de *El Tío Cayetano* en el periodo de Cortes Constituyentes, en cuyo articulado se establecía que «La elección de diputados se hará por los ciudadanos y el gobierno a garrotazo y a credencial seca» (VI, 11); y se enunciaba, entre las facultades de las Cortes, la de «Hablar de todo menos de lo que convenga a la Nación» (VII, 12, 1º)[13].

Los hombres de pro es una novela de costumbres, en la que el narrador satiriza los vicios y corruptelas de la política de la época: el caciquismo y los pucherazos electorales, la búsqueda de prebendas de los parlamentarios para familiares y amigos o para intereses locales[14], las componendas entre partidos, todo lo cual conforma la mencionada «farsa», en la que están implicados, a su vez, «los chicos de la prensa», por los que el escritor sentía una profunda antipatía. No obstante el in-

[11] Op. cit., p. 234

[12] Op. cit., p. 236.

[13] En «Otra más», *El Tío Cayetano*, nº 17, 1 de marzo de 1869.

[14] «Uno quería un gobierno de provincia para su hermano; otro, una alcaldía en la isla de Cuba para sí mismo; otro, un juzgado para su pueblo; otro, una administración de aduanas para un primo arruinado…», *Los hombres de pro*, edic. cit., p. 237.

dudable valor cívico que supone la crítica de Pereda a los mencionados vicios y corruptelas de la política vigente (crítica que precede a la que harán los regeneracionistas y los escritores del 98 respecto del sistema de la Restauración), se advierte una insoslayable deficiencia en el texto: su focalización parcial y deformante de la realidad que trata de recrear en el mundo de la ficción. Lo cual es evidente si se tiene en cuenta el soporte histórico que pudo servir de referencia a ese mundo de ficción: la experiencia parlamentaria del escritor. G. de la Fuente Monge ha realizado un estudio sociológico sobre el conjunto de los 254 diputados que integraban las Cortes en los periodos de 1869 a 1871, que difiere ostensiblemente de la visión grotesca conformada en el relato de Pereda[15]. Es verdad que el artista goza de libertad al crear su mundo de ficción, pero no lo es menos que la estética realista implica unos requisitos (el primero, la verosimilitud) que, de no cumplirlos, el autor corre el riesgo de romper el pacto narrativo con sus lectores al exigirles una credulidad ilimitada, difícilmente compatible con el estatuto de la ficción. Es cierto que en la historia parlamentaria del Sexenio aparecen diputados tan pintorescos como Suñer y Capdevila o el palentino García Ruiz, dignos de la caricatura que ya les dedicó Pereda con notable desenvoltura en *El tío Cayetano*, pero también es indudable que, al margen de estos casos aislados, desde las Cortes Constituyentes hasta las de Amadeo, pasaron por la tribuna del Congreso figuras de gran profesionalidad y brillantez, como los escritores mencionados, o abogados de la talla de Labra y Pi y Margall, profesores como Castelar, Salmerón, etc. De todos ellos se podrá disentir en ideas y posiciones políticas, pero no se podrá decir, sin faltar al rigor histórico, que su único móvil fuera satisfacer ambiciones personales o de partido, sin importarles el bien general de la nación. Por eso, pintar unos personajes grotescos como prototipos de diputado y protagonistas de una farsa parlamentaria, para sugerir, a continuación, la inutilidad de todo el sistema es un salto que un artista como Pereda podría haber evitado en aras de la credibilidad del re-

[15] Según dicho investigador, de los 254 diputados que integraban las Cortes en el periodo entre 1869 y 1971, 166 pertenecían a las profesiones liberales (119 entre abogados y notarios, 20 escritores y periodistas, 12 profesores de Universidad e Instituto, 10 médicos), 43 eran funcionarios (36 militares, 5 del Estado y 2 religiosos), 40 comerciantes, banqueros, etc., y 5 entre agricultores y ganaderos, en G. de la Fuente Monge, *Los revolucionarios de 1868. Elites y poder en la España liberal*, Madrid, Marcial Pons, 2002, pp. 204-205.

lato. En este sentido, es certera la crítica de Galdós a esta falta de «imparcialidad», al desprestigio al que somete a un sistema político vigente en todo el mundo civilizado, y a la consiguiente contaminación partidista de la literatura, incapacitándola para ser «espejo fiel de las ideas y el sentir de la nación».[16]

El tema de la revolución de 1868 sigue ocupando la atención de Pereda aun después de haber fracasado aquella y haber recuperado su poder, con la Restauración, la clase social a la que pertenece y una institución tan querida para el escritor como la Iglesia, a la que se devuelven sus antiguos privilegios en campos tan sensibles como la educación, el matrimonio canónico, la libertad de cultos, etc. Precisamente, en este aspecto, el derecho a la libertad religiosa se sustituye, en la Constitución de 1876, por el principio de la «tolerancia». A ello se une la supresión o censura de la prensa no adicta al nuevo Régimen y la expulsión de la Universidad (con la vuelta del marqués de Orovio al Ministerio de Fomento) de los profesores krausistas, que habían sido los mentores intelectuales del proceso democrático y constitucional instaurado en el Sexenio Democrático. Esta represión de la libertad de cátedra y de información provoca una reacción intelectual que traslada la problemática política y religiosa al campo de la creación literaria. Es el momento en el que surgen las llamadas novelas de tesis, cuyos dos máximos representantes serán Pereda y Galdós.

El escritor cántabro trata ahora de poner en pie un cuadro alegórico del desastre que ha supuesto dicho Sexenio, evocando para ello en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879) un mundo idílico de ficción, que se derrumba al irrumpir en escena los ideales de la revolución de 1868. En la pequeña aldea cántabra de Coteruco, se vive una especie de rústico paraíso, promovido por Don Román, hidalgo de viejo abo-

[16] «El defecto consiste en que *Los hombres de pro* ofrecen una punzante sátira política, y, al hacerla, el autor no se ha concretado en llevar a la literatura los caracteres y hechos políticos, lo cual habría sido muy meritorio, sino que ha presentado su asunto bajo un punto de vista particular despojándose de toda imparcialidad y arrojando pesadas burlas y sañudos anatemas, no sobre los hombres políticos sino sobre su sistema político, que precisamente no debe ser el peor, cuando impera con más o menos éxito en todo el mundo civilizado. Llevando los ardores políticos a la literatura no será ésta el espejo fiel de las ideas y el sentir de una nación, sino por el contrario, instrumento de un partido, como la prensa periódica», en B. Pérez Galdós: «Sobre *Bocetos al temple* , de José María Pereda», en *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de enero de 1877.

lengo, ilustrado y rico en hacienda y virtudes («era alegre, campechano, caritativo», inteligente y conocedor de los adelantos en la producción agropecuaria)[17], que ha logrado convertir al vecindario en una familia, a la que atiende con desvelo patriarcal. Su casa ha venido a ser el centro de reunión y tertulia, en la que el hidalgo acoge a los campesinos, les ayuda económicamente y orienta como un padre. En ello colabora el cura don Frutos, que mantiene a su feligresía unida por la fe y alejada de las inquietudes sociales y políticas de los nuevos tiempos. Ese orden entra en quiebra con la llegada de las ideas de la revolución a esa pequeña aldea. Quienes representan esas ideas son Don Gonzalo (un indiano inculto, vanidoso, amanerado, resentido -fracasa en su pretensión de casarse con Magdalena, la hija de don Román- y celoso del ascendiente del hidalgo sobre los aldeanos), el conocido cacique Patricio Rigüelta («un poco de chalán, otro poco de arbitrista, muy poco de labrador», «correntón y aventurero», «muy aficionado a ser concejal, pleitista perdurable», y caudillo de «todos los viciosos y haraganes que no tenían entrada en casa de don Román»; él será el astuto promotor de la revolución)[18], y el sobrino del hidalgo don Lope, Lucas, un estudiante imbuido de las nuevas ideas, que va sembrando la «pestilencia» revolucionaria entre los jóvenes, que cambian la asistencia a la iglesia por la taberna y el club. La trama adquiere su mayor intensidad a partir del capítulo XX, cuando los revoltosos, conscientes de que «la gorda iba a estallar», se aprestan a la toma del poder. El relato se convierte ahora en una parodia burlesca de los acontecimientos revolucionarios ocurridos a escala nacional: se procede a la creación de una Junta revolucionaria, se iza la bandera roja con el gorro frigio en el campanario de la iglesia (XX) y se lanza una proclama revolucionaria por parte del estudiante[19]. A continuación, se elige por aclamación a las nuevas autoridades del Ayuntamiento (alcalde: don Gonzalo, Lucas como teniente de alcalde, y el hijo de Patricio Rigüelta como secretario) que pronuncian sus discursos, plagados de dislates y solecismos, subrayados por el narrador con sorna

---

17 *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, edic. y notas de E. Miralles, en *Obras Completas* de José María Pereda, vol. IV, edic. dirigida por Anthony H. Clarke y J. M. González Herrán, Santander, Edic. Tantín, 1991, pp. 61 y ss.

18 Op. cit., p. 66.

19 «Coterucanos!, la vieja sociedad ha fenecido, ved hechos astillas a vuestros pies sus nefandos atributos, mientras en la cúspide del campanario brilla el símbolo de las nuevas ideas (…) digamos todos a una voz: ¡Viva la libertad», op. cit. p. 247.

y regocijo. Sigue una manifestación, con la consiguiente quema de objetos religiosos (el confesionario) y documentos municipales. Entre los primeros acuerdos del nuevo Ayuntamiento, figuran el cambio de la onomástica de las calles («Plaza de la libertad», «Corralada de Garibaldi», «Cambera de los comuneros») y la formación de la milicia ciudadana, cuyo capitán será Patricio Rigüelta, y el alcalde su «comandante general» (XXII). Sin embargo, la detención de don Román conmueve a la población, que se vuelve contra los agitadores. Convocadas las elecciones, Patricio Rigüelta y don Gonzalo compiten por la candidatura del distrito. En el recuento de las urnas, Rigüelta trata de arrebatar la victoria a don Gonzalo mediante la introducción fraudulenta de papeletas. Advertida la intentona de pucherazo, se inicia una batalla dialéctica que termina a navajazos. Rigüelta muere, no sin antes haber pedido confesión y ser absuelto por don Frutos. La trama camina hacia su final: don Gonzalo se casa con la «la marchita y huraña» Osmunda; Lucas es expulsado del pueblo por su tío don Lope, Don Román es liberado, y los vecinos vuelven al redil como «el hijo pródigo» (XXIX). La moraleja es doble: ético-religiosa, formulada por Carpio, criado de don Román («Más tarde o más ahína, la mano de Dios cobra las deudas», XXX), y socio-política, apuntada por el patriarca, que, decepcionado, abandona la aldea (convertida en «cenagal deletéreo, del que era preciso huir para no envenenarse en su atmósfera») y marcha a la ciudad, lanzando su anatema sobre los ingratos vecinos: «…ya vais ilusos, en el concierto de los pueblos libres; pero vais como la piedra arrastrada por el torrente (…) Ayer teníais los hogares llenos de paz y de abundancia; hoy vivís hambrientos, desnudos, desesperados y con la envidia y el odio en el corazón. ¡Esto os han dado los apóstoles que os redimieron de la esclavitud de la fe y del trabajo honrado!»[20].

La crítica ha señalado los valores y deficiencias de esta novela. Entre los primeros se subraya la excelente pintura de tipos, costumbres y situaciones, la maestría en la creación de los diálogos y la recreación del ambiente y mentalidad de los aldeanos de Coteruco. Incluso se ha admitido la posible verosimilitud de los acontecimientos. Es en la interpretación de los mismos por parte de don Román y del narrador, donde radica uno de los mayores defectos del relato. Ambos atribuyen el cambio de los campesinos y su encanallamiento a las ideas subversivas de la

[20] Op. cit., p. 344.

Revolución, cuando la causa de tan rápida mutación es la facilidad con que son manejados por los intrigantes debido a la falta de información y criterio políticos en la que don Román se empeñaba en mantenerlos. Y ello por su convencimiento de que «el mayor bien que al cielo debían aquellos aldeanos que le rodeaban era su sencilla y honrada ignorancia. Sostenerlos en ella era su principal cuidado»[21]. A este propósito, observa atinadamente F. Pérez Gutiérrez: «Pereda tiene una visión netamente pesimista del hombre y en particular del hombre campesino, al menos en *Don Gonzalo*: el idilio se rompe en pedazos si tenemos en cuenta que sólo la ignorancia podía impedir que el mal se desencadenara en el corazón de una aldea de inocencia aparentemente paradisíaca»[22]. Y en cuanto a la pretendida moraleja política de la obra, ya Clarín había advertido que los sucesos descritos nada prueban contra la «Gloriosa», ya que, con esa ignorancia, lo mismo que les habían manejado los intrigantes por la libertad, podrían haberlos soliviantado los carlistas y haberlos arrastrado a la facción, con lo que «los desmanes no hubieran sido menores»[23]. Pero la mayor deficiencia se manifiesta en la configuración de los antagonistas, como apunta Montesinos: «los traidores de este drama resaltan por demasiada negrura». Y es porque, a su juicio, Pereda se muestra incapaz de tratar con objetividad a los personajes que detesta, no ahonda en los rasgos de su personalidad ni explica las razones de su pensamiento y conducta. Por eso, un personaje como Rigüelta «está más silueteado que pintado en la novela y su psicología muy sumariamente explicada. El contorno de la figura está trazada con gran verdad, pero no conseguimos un conocimiento satisfactorio de su ser moral». Otro tanto ocurre con la figura de don Gonzalo («de gran verdad, sin duda, pero sobremanera simplificada», sin mostrar su mundo interior, ni

---

[21] Op. cit., p. 60.

[22] F. Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus, 1975, p. 155.

[23] Y todo ello, insiste Clarín, «so capa de unidad católica y legitimidad y otra porción de abstracciones, echando a perder la influencia justa de don Román», que habría sido secuestrado y sustraídos sus bienes, «sin olvidar la quema de los papeles del Ayuntamiento» y el saqueo de «los fondos municipales» .Todo era posible, termina diciendo Clarín, pero si Pereda prefirió que «los necios alborotadores se afiliasen al partido de los *ensalzaos*, como dice el magnífico Rigüelta, con su pan se lo coma; pero según era Lucas, y según era don Gonzalo, y según era Patricio, todo les hubiera convenido, y según los tiempos así las obras. Fueron liberales porque de esa mano corrían los vientos», en Leopoldo Alas: *Solos de Clarín*, edic. cit., pp. 300-301.

aceptar sus posibles méritos, entre ellos su esfuerzo por labrarse un porvenir) y de Lucas, degenerado retoño de una casa hidalga, que «confunde las ideas con la palabrería de su falsa retórica»[24].

Es probable que la polémica suscitada entre los críticos coetáneos en torno al carácter de sátira política de la novela (reacción que cogió de sorpresa al propio Pereda, empeñado en negar el papel relevante que dicho tema representaba en el relato), unida a la incomodidad sentida por el escritor ante las continuas desavenencias en su propio partido, terminara por cansarle y retraerle definitivamente de la contienda y de la temática políticas. Ese cansancio ante las «crudas batallas» sobrevenidas en el terreno de las letras, parece haberlo percibido Galdós, y a él alude en su prólogo a *El sabor de la tierruca*[25]. Ya el mismo Pereda había hecho referencia a su alejamiento de las cuestiones políticas en una carta al escritor canario en 1879: «Creo habérselo dicho a V. en otra ocasión: cabe la disputa en política, dejar un partido por otro, y hasta suele ser conveniente quedarse sin ninguno, como a mí me sucede hoy»[26]. Probablemente, esta nueva actitud de Pereda explique el diferente tono con el que, al referirse nuevamente a la revolución del 68 al final de *Pedro Sánchez* (1883), enjuicia dicho acontecimiento. En este relato autobiográfico de aprendizaje, el narrador, que había tomado parte activa en el levantamiento progresista de 1854 como orador de club y héroe de barricadas, después de ocupar altos cargos en la Administración, emigra a América al fracasar su matrimonio. Envejecido y desengañado, regresa finalmente al paraíso perdido de la aldea, la misma que hacía muchos años había abandonado «con una pena que no puede describirse»[27]. Pero, advierte con sorpresa que la nueva sociedad a la que vuelve «en nada se parece» a aquella en la que se formó. El narrador atribuye el cambio a las profundas transformaciones de mentalidad y de costumbres ocurridas en esa sociedad como consecuencia del levantamiento de

---

[24] J. F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, Valencia, Castalia, 1969, pp. 79-82.

[25] «Fácil es en estos coloquios, en que el espíritu parece más expresivo que la palabra, sorprender en el buen campeón algo de cansancio por tantas y tan crudas batallas como ha reñido en el terreno más escabroso de todos, que es el de las letras», Prólogo a *El sabor de la tierruca*, edic. introducción y notas de Anthony H. Clarke, en José María Pereda, *Obras Completas*, edic. cit., vol. V, Santander, Edic. Tantin, 1992, p.64.

[26] Soledad Ortega. *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 75.

[27] J. Mª Pereda, *Pedro Sánchez*, edic. de J. M. González Herrán, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 378.

1854 y la revolución política 1868: «Al movimiento innovador y reformista iniciado ya con brío a mi salida de España, había sucedido la revolución política de 1868, harto más radical y demoledora que la del 54, en que tan activa parte había tomado yo. El primero transformó el aspecto exterior de los pueblos; la segunda influyó grandemente en el modo de pensar de los hombres; y al impulso de estos dos agentes poderosos, la sociedad salió de sus antiguos cauces, y entróse por otros nuevos; creóse la vida distintas necesidades, y se transformaron radicalmente las costumbres»[28]. Adviértase el tono más contenido y matizado con el que el narrador evoca y enjuicia dichos acontecimientos y sus consecuencias, en contraste con la actitud recriminatoria y entrometida de la misma instancia narrativa en *Don Gonzalo*. A ello hay que añadir el mayor distanciamiento y respeto del autor frente a los personajes y su desenvolvimiento, la ausencia de caricaturas y la escasez de prédica moral o religiosa, lo que redunda en la calidad estética de la obra, muy valorada por la crítica desde su publicación[29].

Después del éxito de *Sotileza* (1885) y *La puchera* (1889), Pereda escribe *Peñas arriba* (1895), que representa la culminación y reasunto de los esquemas de referencia ideológica y simbólica de su narrativa anterior y la plenitud estética de su creación literaria. La relación de esta novela con *Don Gonzalo* es evidente: parte de la misma experiencia personal en la génesis del relato, la campaña electoral de 1871, que le lleva a conocer la aldea de Tudanca y la casona que, a juicio de Cossío, es «el modelo de la casa de don Román» y de la de don Celso en *Peñas arriba*[30]. Al final de esta novela, convergen en Tablanca para los funerales de don Celso tres representantes del mundo de ficción de *Don Gonzalo*: don Román, Don Álvaro y Don Lope. Surge, además, un parecido so-

[28] Op. cit., p. 429.

[29] Aparte de los elogiosos artículos de Clarín, Menéndez Pelayo, Galdós, Ortega Munilla, etc., cabe destacar el de E. Pardo Bazán, por lo que implica de cambio de actitud frente a anteriores juicios (alguno de los cuales, alusivo al localismo monocorde del escritor montañés, molestó mucho a Pereda): « *Pedro Sánchez* (…) es una de las novelas más hermosas que nunca se habrán escrito en castellano, y la perla de la colección de Pereda», texto recogido por J. M. González Herrán en *La obra literaria de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Ayuntamiento de Santander-Ediciones de la librería Estvdio, 1983, p. 193.

[30] J. Mª de Cossío, «La obra literaria de Pereda», en *Estudios sobre escritores montañeses*, vol. III, Santander, Instituto Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1973, pp. 182 y 268.

ciograma de personajes en ambos relatos: el patriarca (don Celso-don Román), el cura como auxiliar del patriarca en el mantenimiento de la fe y la concordia en la aldea (Don Sabas-Don Frutos), la pareja de enamorados (Marcelo y Lituca-Don Álvaro y Magdalena), los hidalgos coadyuvantes del protagonista (Señor de Provedaño-Don Lope), los criados (Chisco y Carpio) y análogas circunstancias espacio-temporales. Y, finalmente, se percibe la misma inquietud ante el peligro que supone el advenimiento de las nuevas ideas de la revolución para la supervivencia de esa paz y concordia en la aldea. Inquietud que manifiesta don Celso a Marcelo: «Tan seguros como yo a estos hombres, tenía a los de Coteruco mi gran amigo don Román Pérez de la Llosía, y ya te he contado cómo y por qué, dos años hace, en cuanto vinieron estas políticas nuevas que hoy nos gobiernan, en un abrir y cerrar de ojos se le fueron de las manos; y de hombres agradecidos y cariñosos, se convirtieron en fieras enemigas suyas»[31]. La acción de la novela se sitúa, por lo tanto, en 1870 cuando los ecos de las nuevas ideas llegaban hasta la aldea patriarcal. Pereda vuelve a evocar ese paraíso rural que aparecía en los inicios del relato de *Don Gonzalo*, pero esta vez sin las sombras de caciques ni estudiantes revolucionarios, en paz y concordia consolidadas gracias a la personalidad de don Celso, cuya autoridad moral indiscutible asegura la adhesión de los vecinos al modo de vida y organización patriarcal de la aldea. Don Celso está preocupado por dar continuidad a su misión, a la que intenta asociar a su sobrino. En la incorporación de Marcelo a la aldea y en su iniciación al cometido patriarcal (iniciación que comienza con la «llamada» del tío y el «grito de la sangre») van a colaborar, además de don Celso (y Chisco), el cura don Sabas, el médico Neluco y el Señor de Provedaño. Sus intervenciones y consejos coadyuvan al desarrollo del proceso iniciático del héroe, cuya superación de pruebas constituye un elemento capital de la arquitectura del relato.

En los cinco primeros capítulos, el protagonista (que ha emprendido la aventura del viaje a Tablanca), siente, al llegar a la aldea, una sensación de claustrofobia e «insoportable desasosiego», al percibirla como un «laberinto» rodeado de «nieblas tenaces, cerrando todas las salidas», y a la naturaleza como «madrastra, carcelera cruel»[32]. A partir del

[31] J. Mª Pereda: *Peñas arriba*, edic. de D. Estébanez Calderón, Barcelona, Plaza y Janes, 1984, p. 292.
[32] Op. cit., pp.154-155.

capítulo VI se inicia el proceso de aclimatación de Marcelo al nuevo entorno geográfico y social. La exploración del terreno y las subidas a la montaña con Chisco y don Sabas (VII, XI) le ayudan a percibir y gozar de la belleza y grandiosidad de los paisajes naturales, al tiempo que la contemplación estético-religiosa del cura le abre al sentimiento de lo «sublime». La visión de esa naturaleza va cambiando a medida que, «a la luz de las impresiones transmitidas por don Sabas encaramado en las cimas de los montes», descubre unos matices nunca antes percibidos ni en los «cuadros» ni en los «libros»[33]. Por otra parte, en el contacto con los campesinos, admira su prestancia y su salud física («La raza es de lo más sano y hermoso que he conocido en España») y moral, que atribuye, respectivamente, a la alimentación natural, a la «continua gimnasia del monte», y a «la honradez de las costumbres públicas y domésticas». Valora el arraigado sentimiento de solidaridad entre los vecinos, cuya prestación mutua de servicios se retribuye, las más de las veces, no con dinero sino con frutos de la tierra, que era la «moneda corriente como en los pueblos primitivos». En el diálogo con ellos, constata Marcelo el ascendiente y autoridad de su tío, el patriarca: «algo indiscutible, prestigioso y respetable *per se* y como de derecho divino; pero no a la manera autoritaria y despótica de las tradiciones feudales, sino a la patriarcal y llanota de los tiempos bíblicos»[34]. El encuentro con el médico Neluco es fundamental en el proceso de iniciación, ahora intelectual, sobre la misión que está llamado a desempeñar Marcelo como continuador de la tarea patriarcal, tanto en la aldea como en su posible proyección modélica en el exterior. En este sentido, el médico pone en contraste este foco aldeano de vigor primitivo con la degradación global de la nación, generada por las nuevas ideas, que han provocado una pérdida de la «fe en lo divino», una «insensibilidad» ante «lo más noble en lo humano» y «una parálisis en la vida espiritual de los hombres». Al «cuerpo social» le ha entrado una «gangrena» que se extiende por las instituciones políticas, económicas y culturales[35]. Su regeneración únicamente puede venir de aquellos grupos de población («aldehuelas montaraces» como Ta-

[33] Op. cit., p. 169.
[34] Op. cit., pp. 172-174.
[35] Esta «gangrena» se extiende «por los grandes centros de su organismo atiborrado: por la ciudad, por el taller, por la Academia, por la política, por la Bolsa…por donde más representa el torrente circulatorio de las insaciables ambiciones del hombre culto», op. cit., p. 189.

blanca) que se mantienen incontaminados del «virus de la ciudad» y cuya contribución social es ayudar a «purificarse y reconstituirse» el centro corrompido. Esta es la «gran obra patriarcal» que la casona viene desarrollando en la aldea desde tiempo inmemorial, aunando «miras y voluntades de todos para el bien común». Gracias a esa obra, «la casa y el pueblo han llegado a formar un solo cuerpo, sano, robusto y vigoroso, cuya cabeza es el señor de aquella». Los servicios que mutuamente se prestan no se toman «como favores» sino como «actos funcionales de todo el organismo». Por eso, prescindir de la casona equivaldría a «decapitar el cuerpo». Neluco destaca la necesidad de continuar esa tarea de liderazgo, gracias a la cual se ha impedido que entren «los merodeadores políticos a explotar la ignorancia y la buena fe de estos pobres hombres»; de ahí, la importante función que pueden «hacer en los pueblos rurales los hombres cultos de buena voluntad».[36]

La crítica literaria coetánea ya percibió el trasfondo regeneracionista de esta reflexión del médico. Dicha corriente de pensamiento, antes de su explícita formulación por J. Costa, L. Mallada, D. Isern, etc., era ya compartida por pensadores krausistas e institucionistas y aparecía en algunos manifiestos revolucionarios de los años sesenta, entre ellos el de la proclama «España con honra» (que propugnaba la «regeneración social y política» de la nación), emitida en Cádiz el 18 de septiembre de 1868. En relación con ese contexto revolucionario, el mismo Pereda había puesto, en *Don Gonzalo*, el término «regeneración» en boca del estudiante Lucas como proyectil lanzado contra el cura don Frutos: «Los huracanes de la idea regeneradora zumban en todos los ámbitos de España (…) Nosotros tenemos la luz, el amor, la regeneración del hombre por la libertad y la idea»[37]. Es relevante que Neluco no cite el término «regeneración» y, en su lugar, utilice dos lexemas de resonancia ascética y farmacológica («purificarse», «reconstituirse»), en un contexto metafórico de raíz bíblica neotestamentaria (Cristo-cabeza, Iglesia-cuerpo), cuyo contenido teológico difiere radicalmente del sociopolítico proclamado por el estudiante Lucas en su retórica revolucionaria. Al final de la novela, será Marcelo quien emplee dicho término al encargarse de la función patriarcal para desempeñar la «obra eminente-

[36] Op. cit., pp. 190-191.
[37] *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, edic. cit., pp. 93-94.

mente humanitaria y patriótica» de la «regeneración»[38]. Con ello, el narrador conecta con la tendencia regeneracionista en boga, algunos de cuyos presupuestos (crítica del caciquismo y de las corruptelas del sistema partidista y parlamentario), que figuraban ya en novelas anteriores del autor, concuerdan con los del regeneracionismo de Costa, de quien se distancia, sin embargo, en aspectos clave, como la promoción de la enseñanza (en Tablanca no echan en falta al maestro ni siquiera Marcelo o Neluco), la industrialización, la apertura a Europa, etc. Su propuesta sería: frente al cacique, el patriarca; frente a la revolución, la regeneración, pero invirtiendo el proceso. El remedio para superar la parálisis de los sentimientos y las ideas, para lograr el progreso de la nación y regenerarla, no hay que esperarlo de las ideas liberales («mal nuevo») propagadas desde la ciudad al campo, como pretendían los revolucionarios, sino al revés, en la vuelta a las antiguas tradiciones, costumbres y creencias que sobreviven en aldeas como Tablanca. El remedio vendría, pues, desde la periferia al centro de la nación. Esa fue precisamente la interpretación que del mensaje de *Peñas arriba* sugirió un crítico coetáneo: E. Gómez de Baquero.[39]

A este mensaje regeneracionista y a esa vuelta a las antiguas tradiciones y costumbres, se une la idea de la autonomía expuesta por el señor de Provedaño, (en la vida real, Ángel de los Ríos) a quien visita Marcelo, acompañado de Neluco, que le orienta sobre la personalidad del anfitrión. Éste, al que encuentran descargando un carro de heno, es un hombre culto, «modelo de hidalga cortesía», autor de varios libros, sobre uno de los cuales, dice Neluco que «es muy de admirar por el *montañesismo* que se respira y el tradicionalismo *científico* y patriarcalmente democrático en que está inspirado».[40] Será el propio Señor de Proveda-

---

38 *Peñas arriba*, edic. cit., p. 470.

39 «El mal que padece la sociedad moderna consiste en una especie de atonía moral, en una creciente indiferencia hacia los antiguos ideales, que se deja sentir principalmente en las grandes poblaciones. Esta especie de parálisis de los sentimientos y las ideas que han formado en otras épocas el eje de la vida no ha invadido aún por completo las aldeas (…) Estos pequeños centros de población, en que la solidaridad es más estrecha y más íntimo el trato entre sus pobladores, son los que pueden oponer una barrera a la enfermedad social del día. El remedio ha de partir de la periferia al centro», en «Crónica literaria», *La España Moderna*, Madrid, abril de 1895, nº LXXVI, p. 201, texto recogido por J. M. González Herrán, op. cit., p. 426.

40 El libro al que se refiere es *Noticia histórica de las behetrías*…, Madrid, Imprenta y Fundición de la Viuda e hijos de J. A. García, 1876. En dicho libro, al analizar las relacio-

ño quien, al preguntarle Neluco por la situación de la comarca, reconozca la dificultad de implantar en ella el modelo de sociedad patriarcal que se había impuesto en Tablanca, ya que, a pesar de su esfuerzo denodado con la pluma, la palabra y el ejemplo, es «como si sembrara en una peña, porque el mal nuevo arraigó muy hondamente aquí, o yo no me doy buen arte para extirparle». Después de hacer un panegírico de la «labor benéfica» de don Celso, a quien vincula a la rara «casta de hombres» que poseen, «como un don de Dios», «la virtud de imponerse, sin aparatos retóricos ni artificios teatrales» hasta a la gente más indócil, muestra su deseo de que haya en Tablanca un «apasionado continuador» de dicha obra, que debería «vivir eternamente»[41]. Realiza después una evocación histórica de la «organización patriarcal» de los pueblos de la zona desde las «primeras *Hermandades*» medievales hasta la llegada del «mal nuevo». Aun aceptando la necesidad de modernizar la legislación y las costumbres, pide que esas nuevas «leyes se acomoden al modo de ser de los pueblos, no los pueblos a las leyes de otra parte» y que la legislación promulgada, cuya aplicación haya sido negativa, «se modifique siquiera, para evitar nuevos desastres». Para extirpar esos males, propone que se respeten las «sabias ordenanzas» y los «tradicionales y libres concejos» por los que se venían rigiendo estos pueblos, en definitiva, su «autonomía municipal».[42]

---

nes que se establecían entre el señor y sus vasallos en la Edad Media, dice que la base de esa relación o institución de behetría era «el bien común, el amor (…) El señor amaba y defendía sus vasallos; estos le correspondían con ofrendas (…) Las ofrendas o derechos eran generalmente en especie …», en op. cit., pp. 15-17. Obsérvese la semejanza entre la preocupación por el bien común y el amor del señor feudal, correspondido en especie, con la conducta patriarcal de don Celso con la servidumbre, aparceros y vecinos, sublimada en el relato. Puede contrastarse esta sublimación de la conducta patriarcal con lo que se apunta en la nota 50.

[41] *Peñas arriba*, edic. cit., pp. 243-244.

[42] «... yo le diría al Estado desde aquí: ` Tómate, en el concepto que más te plazca, lo que en buena y estricta justicia te debemos de nuestra pobreza para levantar las cargas comunes de la patria; pero déjanos nuestros bienes comunales, nuestras sabias ordenanzas, nuestros tradicionales y libres concejos; en fin (y diciéndolo a la moda del día), nuestra autonomía municipal, y Cristo con todos…», op. cit., pp. 144-146. La exigencia de autonomía estaba «a la moda» en el Sexenio, y era compartida por republicanos federales, regionalistas burgueses y por carlistas, que detestaban sujetarse a la Administración central por «ineficaz e inmoral». En la revuelta cantonal, dicha autonomía se impuso en diversas zonas del país. Incluso en Madrid, el diputado federal Roque Barcia, jefe del Comité de Salud Pública, pide que allí donde su partido tenga fuerza pro-

A partir de este encuentro con el señor de Provedaño, se afianza en Marcelo la decisión de vincularse a la aldea para continuar la tarea patriarcal de su tío, decisión manifestada antes de recibir el testamento y «escrituras» de don Celso[43] y corroborada por su implicación en la suerte de los vecinos de Tablanca amenazados por el vendaval de nieve (salvamento de Pepazos), la superación de la prueba simbólica de la caza del oso, y por la atracción progresiva que va sintiendo por la joven y «rozagante» aldeana Lituca, que le asirá definitivamente a la tierra nativa. Antes de morir, don Celso cumple el rito de proclamar a Marcelo patriarca de Tablanca y pide a los vecinos su «respeto» y «lealtad» para con él.[44] La secuencia del viático y de la extrema unción (de extraordinaria calidad estética y conmovedora sugestión del artista creyente que acaba de perder trágicamente a su hijo) convierte a la casona en centro de toda la aldea-familia y, mediante los ritos, en un espacio sagrado. Pasa ahora a primer plano el nivel mítico y ritual con el que culmina el proceso de iniciación de Marcelo. Llamado a continuar la «labor benéfica» del patriarca, tras la desaparición de éste, llega la última prueba en su proceso iniciático: renunciar al hombre «muelle» de la Corte, al hombre viejo «degenerado y podrido» por el «virus de la ciudad», «quemar las naves» e iniciar un tiempo y un hombre nuevos. Superada la prueba con el abandono definitivo de la casa de Madrid y el retorno a la casona, Marcelo se dispone a dar una «reina indígena a los tablanqueses» y fun-

---

clame «la autonomía administrativa y económica del municipio, de la provincia y del cantón», en J. Mª Jover (dir.): *La Era Isabelina y el Sexenio Democrático (1834-1874)*, en *Historia de España*, R. Menéndez Pidal (fund.) y J. Mª Jover (dir.), vol. XXXIV, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 737.

[43] *Peñas arriba*, edic. cit., pp. 286 y ss. J. M. González Herrán alude al «ceremonial de la transmisión de poderes» como nueva fase de la aventura del héroe, que comenzaría con determinados gestos «de claras resonancias legendarias o folclóricas», como la entrega de llaves de la «caja» o «*cofre secreto*» (elementos mágico-simbólicos) que guarda el «tesoro de Tablanca» (testamento, escritura), y que llegaría hasta la toma de «posesión del trono» en el sillón de la tertulia en la cocina («Sólo yo podía sentarme en él sin profanarlo»), etc., en una sólida y convincente interpretación de la novela como relato de aprendizaje, en la línea de los estudios crítico-literarios de J. Campbel, J. Villegas y R. Suleiman, en «Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)…: Pereda: *Peñas arriba*», en *Peñas arriba, cien años después*, edic. de Anthony H. Clarke, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997, p. 79.

[44] *Peñas arriba*, ed. cit., p. 400.

dar un «rejuvenecido hogar», poniendo así «la primera piedra en ese monumento de regeneración».[45]

Cabe resaltar la apostilla final de Marcelo sobre la viabilidad del sistema patriarcal y el programa de regeneración, al dudar si su pervivencia pudiera fundarse, más que en su propio valor como forma de organización social, en el «don» o fuerza carismática del líder que lo encarnaba. Consciente de ese condicionamiento, advierte que si, con el tiempo, dicho programa llegara a parecer a los campesinos «música celestial», aun así se daría por satisfecho al haber logrado, con el retorno a la tierra de sus padres, su propia regeneración moral como persona y ciudadano[46]. Esta reflexión final del protagonista delata la inconsistencia del proyecto patriarcal, regeneracionista y autonomista como alternativa al orden nuevo[47]. En último término, se trataría de una regenera-

[45] A un estudioso de la fenomenología de la religión y de la mitocrítica no se le escaparía el trasfondo mítico y simbólico que late en diversas expresiones metafóricas relativas al proceso iniciático de Marcelo. En ellas descubriría tres grandes mitos que aparecen en diferentes religiones: el mito de ascensión a la montaña y del simbolismo celeste (Don Sabas contemplando la «gloria de Dios» en las alturas), el mito de la casa como «centro del mundo», vinculado a la nostalgia del «paraíso perdido» (la casona como «hogar», «cabeza» y centro protector de la aldea frente al «mal» exterior), y el mito de la regeneración (muerte al hombre viejo «corrompido»– aparición del hombre y tiempo nuevos). El espacio concedido a este trabajo impide desarrollar con rigor esta hipótesis, susceptible de ser fundamentada en un estudio comparatista.

[46]«Y aunque andando los días resulte todo esto música celestial, ¿a qué más puedo aspirar yo, mundano insípido y desencantado, que a vivir al calor de este fuego divino que centellea en mi corazón y en mi cerebro, y me ha transformado, de cortesano muelle, insensible y descuidado, en hombre activo, diligente y útil?», en op. cit., pp. 470-471. Es innecesario insistir, a propósito de ese «cortesano muelle», que está presente en las prédicas de Neluco y en diversas secuencias de la novela , el consabido tópico de la oposición «Corte-Aldea», suficientemente estudiado ya por la crítica perediana.

[47] Entre los críticos de su tiempo, algunos, como Mariano de Cavia, advirtieron sobre la inconsistencia intelectual de la supuesta «tesis» de la obra, por la confusa amalgama de ideas de la misma: «…en la `tesis´ susodicha, hallará el lector atento desde el regionalismo tradicional (…) hasta la `organización autonomista´ de Pi y Margall; desde el patriarcado cristiano y socialista que predica `espiritualmente´ el Conde León Tolstoi en Rusia, hasta el aristocratismo intelectual que el recién fenecido lord Randoph Churchill ha impuesto `prácticamente´en Inglaterra. Imposible meter más cosas en un rincón de la montaña de Santander, en un caserón solariego y en la `tesis´ de una novela de quinientas páginas», en «*Peñas arriba*, por D. J. M. de P.», *El Liberal*, Madrid, 31

ción personal y ascética, sin repercusiones de índole social en la transformación de las condiciones socioeconómicas que pudieran adecuar a los nuevos tiempos las relaciones de propiedad y servicios entre la casona y sus aparceros y vecinos.

Y es que a finales del siglo XIX, con el sistema de la Restauración plenamente asentado, Pereda tenía que ser consciente de que la vuelta al mundo patriarcal del Antiguo Régimen era inviable (como lo era el retorno de don Carlos), al tiempo que no podría menos de reconocer que la monarquía restaurada había incorporado, en buena medida, los derechos democráticos («el mal nuevo») que propugnaban los intelectuales y políticos de la Revolución y del Sexenio. En consecuencia, es razonable pensar que, al construir en el nivel de la ficción ese paraíso patriarcal, no esté proyectando una utopía de futuro sino una ensoñación[48] estética y mítica, como evasión consoladora hacia un mundo armónico y paradisíaco (paraíso perdido) ubicado en el pasado. La construcción de ese mundo de ficción responde, pues, a querencias nostálgicas de transfiguración mítica de la realidad y no a motivos políticos, fuera ya de su horizonte personal. De manera análoga a lo que había realizado con el mundo de los hombres del mar en *Sotileza* (cuyo tratamiento había sido «un pretexto para resucitar gentes, cosas y lugares que apenas existen ya, y reconstruir un pueblo sepultado de la noche a la mañana, durante su patriarcal reposo, bajo la balumba de otras ideas y otras costumbres arrastradas hasta aquí por el torrente de una nueva y extraña civilización»)[49], intentaba recrear en *Peñas arriba* las formas de vida, tradiciones, costumbres y esquema de valores de las comunidades

---

de enero de 1895, año XVII, nº5559, texto recogido por J. M. González Herrán, op. cit., p. 425.

[48] M. Suárez Cortina indica que en esta novela Pereda «mira con nostalgia de hidalgo de una sociedad y universo simbólico caduco, que no es posible recordar sino en ensoñaciones». Desde esta perspectiva, y situando la acción del relato en el Sexenio («cuando se resquebraja el orden social tradicional, cuando la democracia y la eclosión del cuarto estado rompe los esquemas de referencia de Pereda»), realiza «una confrontación entre el universo cálido, estático y equilibrado del Antiguo Régimen, con el movedizo, dinámico y frío de la modernidad», en «El sexenio democrático en la literatura de fin de siglo», en R. Serrano García (dir.), *España 1868-1874. Nuevos enfoques sobre el Sexenio Democrático*, Valladolid, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, 2002, p. 329.

[49] J. Mª. Pereda, *Sotileza*, edic. de Anthony. H. Clarke, e introducción y notas de F. Caudet, en J. Mª Pereda, *Obras Completas*, vol. VI, Santander, Edic. Tantín, 1996, p. 65.

rurales de la alta montaña de Cantabria. Se trataba de evocar para el imaginario colectivo cántabro un mundo primigenio de naturaleza paradisíaca, encarnado en una aldea, modelo de concordia, bienestar y felicidad, que supuestamente[50] había existido, mundo que el escritor veía en riesgo de desaparecer arrastrado por el «torrente» del «mal nuevo». Es esta visión poética de la vida de los campesinos montañeses convertida en epopeya y la sublimación artística de la tierra y del paisaje cántabros, junto a los indudables logros lingüísticos y estilísticos de su prosa narrativa, lo que confiere una excepcional calidad estética a *Peñas arriba*, novela por la que se conoce a Pereda como el escritor más representativo de Cantabria. De ella dijo Clarín que era «un canto *épico* en forma de novela realista, en las profundidades de su misterio estético, religioso y sugestivo; y en este respecto Pereda no ha escrito cosa mejor, ni igual, ni es fácil encontrarla por el estilo en otras literaturas»[51].

DEMETRIO ESTÉBANEZ CALDERÓN
UNIVERSIDAD CAROLINA DE PRAGA

[50] Es interesante cotejar esa descripción idílica de la vida de los campesinos de Tablanca con la cruda realidad socioeconómica de los habitantes de Tudanca, basada «en una agricultura de subsistencia, sin tierras y la poca existente explotada por renteros y jornaleros en régimen de aparcería», con «síntomas de general pobreza». El patriarca Francisco de la Cuesta (modelo de don Celso) tenía «aparceros y colonos dependientes de él económicamente» y, «aunque existiera una simbiosis entre los vecinos y el patriarca, éste actuaba, en definitiva, como un señor feudal con poder y en beneficio propio», en B. Madariaga, «Realidad e imagen espacial en *Peñas arriba*», en *Peñas arriba, diez años después*, edic. cit., Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997, pp. 58-60.

[51] «Clarín», en «Revista literaria», *Las Novedades*, Nueva York, 2 de marzo de 1895, año XX, nº 4932, texto recogido por J. M. González Herrán en *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, edic. cit., p. 438.

REGIONALISMO Y RESQUEMORES: PEREDA Y LA *FIESTA MONTAÑESA*

Por los mismos años en los que empiezan a manifestarse los anhelos regionalistas en Cataluña y en otras regiones españolas, Gumersindo Laverde, a través del *Almanaque de las Dos Asturias* (1865-1866) y de sus cartas, reclama la unión de las provincias de Santander y de Asturias por su semejanza geográfica, racial y de costumbres y una mayor independencia administrativa de Valladolid y de Burgos. Los prólogos de las revistas literarias *La Tertulia* (1876-1877) y la *Revista Cántabro-Asturiana* (1877), escritos por Menéndez Pelayo, destacan «el primitivo celtismo»de ambas provincias y el «haber conservado más puros los elementos tradicionales y el culto de sus viejas y gloriosas memorias» :

> quién sabe si antes de mucho, enlazadas hasta *oficialmente* ambas provincias, rota la ilógica división que a los montañeses nos liga a Castilla, sin que seamos, ni nadie nos llame *castellanos,* podrá la extensa y riquísima zona cántabro-asturiana formar *una* entidad tan una y enérgica como la de Cataluña, luz y espejo hoy de todas las gentes ibéricas! (*La Tertulia,* «Al que leyere,» VII)

Tales entusiasmos alarmaron sin duda a Rodrigo Amador de los Rios quien precedió el tomo dedicado a *Santander* de *España sus monumentos y arte* (1891), de una breve introducción a los «Sres. D. Marcelino Menéndez Pelayo y D. Amós de Escalante» (V-VIII) en la que incluía también a Pereda, a Angel de los Ríos y a otros, en la que les rogaba que con su autoridad y prestigio procurasen combatir el «espejismo fatal, el insano principio del *regionalismo*, [que] tiende a crear recelos entre hermanos, a separar lo que lo que unió la naturaleza, lo que soldó la sangre» [VIII]. Y advertía a los partidarios del «aislamiento que invocando el *regionalismo* quieren algunos hijos de la Montaña» que Castilla tuvo nacimiento en ella y que de la Montaña salieron sus hijos «para la colosal empresa de la Reconquista» [VII].

No tenía menester Pereda de tales consejos quien, como ha estudiado Laureano Bonet, simpatizaba con los regionalistas catalanes y, como ellos, se oponía al centralismo de Madrid, pero que dejó bien claro en su discurso de los Jocs Florals de Barcelona en 1892, que aceptaba el concepto de región pero que rechazaba el de nación (Bonet, 1983).

*

El Orfeón Cantabria dirigido por Adolfo Vicente Wunsch organizó una *Fiesta Montañesa* para exaltar el folklore provincial que se celebró el 12 de agosto de 1900 en la plaza de toros y a la que asisteron unas doce mil personas. Aparte de las actuaciones del Orfeón, el concurso de actividades folklóricas incluyó bandas municipales, danzantes, parejas de baile y salto pasiego, y la música y la letra de las canciones premiadas se publicó en el folleto *Orfeón Cantabria. Fiesta Montañesa. Concursos* (Santander, 1900). Fue presidida por Jesús de Monasterio, Menéndez Pelayo y Pereda y en el palco presidencial además de ellos estuvieron Wunsch, Ruperto Chapí y Tomás Bretón[1].

Esta *Fiesta* que, al parecer, han mencionado los estudiosos tan solo de pasada, me parece de capital importancia para el conocimiento de aquella época, y los textos publicados en torno a ella, fundamentales documentos para el estudio del regionalismo en Cantabria. La *Fiesta*

[1] El presente artículo es una versión muy reducida de un capítulo que preparo para un futuro libro.

despertó gran expectación local y *La Atalaya*, que fue uno de sus promotores, anunciaba en estos términos su celebración en la tarde del 12 de agosto,

> ha de estremecer nuestras almas con los supremos estremecimientos del amor al nativo suelo, el más grande después del amor de Dios […] Ese unir y condensar en una fiesta todos nuestros cariños, nuestra poesía, nuestra cuna, nuestra tumba, nuestros aires, nuestro mar, nuestra brisa, nuestros montes, nuestro cielo, habíanlo ya intentado algunos desde el libro, desde la partitura, desde el lienzo […] pero nadie había logrado lo que al 'Cantabria' le fue fácil y hacedero: congregarnos y hacer que desfilen ante nuestros ojos asomada el alma a nuestros oídos para recogerlos sin esfuerzo, notas típicas y salientes del terruño, armonías del mar, rumores del aire, ecos del pasado […] ¡Bendito regionalismo que nada tiene que ver con presupuestos ni con la descentralización administrativa o económica, que no tiende a disgregar ni a crear discordias sino que se contenta y satisface con que todos los que en la tierruca nacieron, se unan en uno solo para formar un solo adorador de la Montaña y un solo soldado de la integridad de la patria! («La Fiesta Montañesa», *La Atalaya*, 12 de agosto de 1900)

Al día siguiente dió una descripción de ella, tan detallada como entusiasta («La Fiesta Montañesa», *La Atalaya*, 13 de agosto de 1900) y, a poco, la crónica del almuerzo campestre que ofreció el Orfeón a los presidentes y jurados de la Fiesta («El orfeón Cantabria. Un almuerzo en las Fuentes del Francés», *La Atalaya*, 16 de Agosto de 1900).

Evaristo Rodríguez de Bedia comenzó desde este periódico una encuesta bajo el nombre «¿Qué opina usted de la Fiesta Montañesa?» para sondear las reacciones de «los escritores montañeses, en general, y [de] nuestros colaboradores habituales, en particular». Comenzada con la mejor voluntad y con el fin de estrechar lazos y exaltar el montañesismo, la encuesta ocasionaría al poco tiempo diferencias de opiniones que llevaron a enfrentamientos y polémicas, y se extendió a otros asuntos de actualidad entonces.

La primera respuesta fue la «que desde Cumbrales nos envía el famoso y geniudo Resquemín, personaje que, como sabrán nuestros lectores, figura en una de las obras del ilustre montañés, maestro de la literatura patria, don José María de Pereda, la cual obra lleva por título

El sabor de la Tierruca.» Según Simón Cabarga, el seudónimo correspondía a Pereda, pues «Resquemín» era una «alusión irónica a la discusión literaria sostenida con la Pardo Bazán» (1982: 226). Estaba fechada en Cumbrales el 14 de agosto de 1900, dirigida a Angel Jado y a Evaristo Rodríguez de Bedia, escrita con el estilo y el vocabulario convencionales propios de otras cartas de rústicos, a las que tan aficionado fue el creador de Patricio Riguelta, y comenzaba así:

> Muy señores míos: No les molestará a ustedes ¡jinojo! que mi probe persona deje un momento de despachar sosiegas y medios vasos en este establecimiento de mi pertenencia y propiedad para endilgarles estas cuatro líneas a modo de carta; y creo que no les molestará porque ¡jinojo! de menos nos hizo Dios a todos, que nos hizo de la nada, según cuenta el Catón.

Aunque había sido uno de los que presidieron aquella Fiesta, Pereda no se refería a ella en la carta sino a otros asuntos de interés local como «esu del Menumento a Cantabria, lo de la fontuca, lo de la bibliotecuca y demás cosas que dicen, las cuales yo no entiendu». Urgía también la restauracion de la ermita de San Roque y denunciaba la influencia corruptora del juego en el Casino del Sardinero («Resquemín, periodista», *La Atalaya*, 14 de Agosto de 1900).

En su respuesta a «Resquemín», Ángel Jado alababa la Fiesta por querer conservar y fomentar, en algunas de sus manifestaciones, las costumbres tradicionales y típicas de la Montaña,

> inmortalizadas por el genio de nuestro eximio novelista Pereda…[pues] viene a contrarrestar la influencia que es secuela de la transformación tan radical que ha experimentado el modo de ser de los pueblos, con la facilidad y rapidez de las comunicaciones, con el desarrollo de la industria y de la minería en nuestra provincia….concausas todas que contribuyen a la desaparición de nuestras sencillas y patriarcales costumbres que prestan colorido propio y peculiar a la Montaña.

Proponía abrir un concurso para dotar a la Montaña de un himno, «que condense […] en sus más vigorosos y adecuados acentos, nuestra música regional», y que *La Atalaya*, encabezara la campaña de levantar un Monumento a Cantabria, que podría situarse en el relleno

de la dársena (Ángel Jado, «A Resquemín», *La Atalaya*, 17 de Agosto de 1900).

Según R. Pérez-Valdés los propósitos de la Fiesta deberían haber sido, primero, el de una reunión para divertirse y este caso, «resultó un poquito pesada», y después, la consagración de costumbres que por buenas merecen ser cultivadas pues «estos bailes y danzas y saltos, como los bolos, la barra y todos los ejercicios similares que se practican al aire libre y con espíritu reposado, tienen una influencia moralizadora que merece toda atención y la mayor solicitud, no por parte de los montañeses solamente, sino por la de todo el que se preocupe un poco del porvenir de su país». Y concluía alabando al Orfeón Cantabria y a los organizadores de la Fiesta Montañesa que, aunque como espectáculo no satisfizo, «como tendencia social, como factor de cultura, tiene importancia real y positiva». («¿Qué opina usted de la Fiesta Montañesa?», *La Atalaya*, 16 de Agosto de 1900).

Quizá de todas estas cartas la más analítica y razonada sea la de Alfonso Ortiz de la Torre, quien recoge en ella las opiniones de varios escritores montañeses sobre la Fiesta, un asunto que «ha sido amplia y acaloradamente debatido, comentado y discutido en tertulias y corros, expresándose cada uno según su temperamento; pero esto precisamente demuestra que la cuestión es de gran interés». Habrá que considerarla como mero espectáculo, y como expresión regional del «Arte montañés» pero llevados de un laudable deseo, los organizadores han equivocado dos cosas totalmente distintas: el espectáculo, de forma «pobrísima y hasta desmañada», con la idea, «rica, fecunda y poética en alto grado». «Solo su buen deseo puede, pues, conseguir la absolución para los organizadores de la fiesta; por lo demás solo merecen ellos y los ejecutantes justas censuras.» Presenció la Fiesta un público numeroso y lleno de ilusión que salió «mohino, aburridísimo y desalentado» por la mala organización, la impropiedad de los trajes de los que actuaron en ella y la «languidez y fastidiosa monotonía [que] acabó con la paciencia del público cuando rompía el Orfeón con las primeras notas del canto de Calleja».

> Quitad a la poética fiesta aldeana el robledal sombrío y rumoroso, la verde pradera, la cercana ermita de alegre esquilón, el abigarrado y bullicioso concurso de aldeanos endomingados y felices con su descanso;

> aquella alegría serena y decorosa, aquel regocijo que hace sonreir a la misma hipocondría, y ¿qué os queda? ¿Los danzantes vestidos de mamarrachos con galas de percalina y de papel? ¿Los pobres aldeanos encogidos y recelosos dando saltos con bien poca gracia al sentirse objeto de la pública curiosidad?
> ¡Pues llevad esto al redondel de una plaza de toros y decidme quién es el guapo que con tales elementos fascina y emociona a 14.000 espectadores.

Aunque gustó de la colección de cantos recogidos y de las composiciones musicales premiadas no se pronunciaba respecto a la debatida cuestión entonces de si «¿Existe o no existe la música montañesa?» Y frente a la opinión de «La Redacción» de *La Atalaya* (12 de agosto de 1900), de que la Fiesta fue la verdadera expresión de la Montaña, Ortiz de la Torre advertía a los montañeses que Pereda y Amós de Escalante ya habían exaltado el carácter de la región mucho antes. Y reprochaba a los organizadores que el haber excluído de la presidencia a Amós de Escalante, quien «reúne tan altos títulos y timbres tan gloriosos», fue censurado de todo el mundo. (Alfonso Ortiz de la Torre, «De la Fiesta Montañesa. ¿Qué opina usted de la Fiesta Montañesa?» *La Atalaya*, 17 de Agosto de 1900).

De su mismo parecer era Eduardo de Huidobro quien felicitaba a su primo Ortiz de la Torre por su carta, destacaba el «laudable deseo» de los organizadores y la calidad de la música y concluía que «La poesía de la Montaña no se puede llevar al redondel de una plaza de toros» (Eduardo de Huidobro, «De la Fiesta Montañesa. A Alfonso Ortiz de la Torre,» «¿Qué opina usted de la Fiesta Montañesa?» *La Atalaya*, 20 de Agosto de 1900). Para Manuel Delgado y Uranga, el pensamiento de la Fiesta fue «hermoso, grande y elevado [pero] su realización, un pálido bosquejo de lo que debió ser un certamen de esa índole.» Criticaba la indumentaria de los que actuaron pues «No se ha visto por ninguna parte la clásica blusa, tan historiada, que lucían los mozos los días de romería y cuando repicaban gordo; ni las alpargatas, tan encintadas y majas». Y respecto al debatido tema de si la Montaña tenía música propia, opinaba «como Rodríguez Bedia: no ha llegado a mis oídos la tan decantada música montañesa». (Manuel Delgado y Uranga, «¿Qué opina usted de la Fiesta Montañesa?» *La Atalaya*, 20 de Agosto de 1900).

La segunda carta de «Resquemín» insiste en nombre del «montañesismo» en comenzar una suscripción popular para construir una iglesia en lugar de la ermita de San Roque, y en levantar el proyectado monumento a Cantabria pero tampoco hace esta vez referencia alguna a la discutida Fiesta («Carta de Resquemín», *La Atalaya*, 21 de Agosto de 1900].

Entre tanto, tercian otros, como Robustiano Carrera, quien critica algunos aspectos de la fiesta y advierte que a diferencia de los gallegos, los aragoneses y los vascos, los montañeses no tienen música propia (*La Atalaya*, 21 de agosto de 1900). Otro es «Galerín», quien revela sin dejar a dudas la verdadera identidad del destinatario de su epístola: «No eres del otro mundo, paisano Resquemín; eres inmortal porque así te hizo quien inmortal eras antes de usufructuar la poltrona que limpia, fija y da esplendor». También le entusiasma la idea del monumento a Cantabria aunque, por ahora, para él, no hay más monumento que las obras de Pereda. Sin embargo, se refiere a «las murmuraciones de cierta tertulia» situada en «cierta vía muy pública» y afirma que la cultura en Santander está monopolizada y controlada por una minoría «de la que no es posible diferir» («Amigo Resquemín», *La Atalaya*, 22 de Agosto de 1900).

Y aquí aflora la discordia que, a juzgar por las alusiones en las cartas de «Galerín» y de otros, existía ya desde los tiempos de organizarse la Fiesta. Al día siguiente y en una nota sin firmar, *La Atalaya* recordaba a sus lectores que la encuesta sobre la Fiesta Montañesa se limitaba «a los escritores montañeses en general, y a nuestros colaboradores habituales, en particular,-que sabemos que son todos también montañeses» pues «tratándose como se trata de una fiesta montañesa, opinábamos y seguimos opinando, que sólo debe ser discutida por los hijos de la Montaña. Creemos que las cuestiones de familia en familia deben tratarse y discutirse» por esta «gran familia montañesa,-no tan bien avenida como nosotros quisiéramos-.» Por ello, agradece a los demás autores que honraron el periódico con sus opiniones y les pide perdón por no publicarlas. Y a continuación incluye una carta de «Minyelín y Compañía» («¿Qué opina usted de la Fiesta Montañesa?», *La Atalaya*, 23 de Agosto de 1900) en la que éstos hacen constar su «unánime aplauso a la contestación que a Resquemín ha dado nuestro paisano Galerín, en el

número de ayer de *La Atalaya*». Y afirmaban que «Pasaremos y repasaremos, según nos aconseja Galerín, 'por cierta vía muy pública, escuchando, con la boca y los ojos muy abiertos, las murmuraciones de cierta tertulia y cerrándolos o… para no decir amén a todo lo que entre por nuestros oídos» («Sobre la Fiesta Montañesa», *La Atalaya*, 23 de Agosto de 1900).

La respuesta de «Resquemín» contiene referencias a conversaciones, rumores y rencillas que no podemos interpreter hoy pero, a mi entender, relacionadas con la rivalidad entre el grupo de amigos de Pereda y el de los de Amós de Escalante, ofendidos éstos por atribuir al primero, el no haber sido invitado Escalante a figurar en la presidencia de la Fiesta. La carta combina un tono paternal y festivo con ataques hirientes, insinua que «Galerín» está ofendido porque «el orfeón no te dió entrada para la tribuna donde estuvieron los literatos montañeses, y además porque ha llegado a tus oídos que alguien influye para que no figures en cierta galería que está publicando un semanario montañés». Y atribuye las críticas adversas a la iniciativa del Orfeón a «algunos dii minores de cierto parnaso», temerosos de que la fiesta eclipsara sus glorias. «Estos temores, infundados si los hay, dieron al traste con todo y…¡adiós deseos de unión! ¡Adios montañesismo! Y ¡adiós patria chica! porque antes que nada conviene a algunos tener contentos a los de arriba para que les tiendan las manos desde sus olímpicas alturas.» («Amigo Galerín», *La Atalaya*, 23 de Agosto de 1900).

Pero Galerín insiste:

> …aquí me lamento de que don Amós de Escalante no estuviese en el palco presidencial el día de las verdades dichas por Monasterio, el músico eminente, el artista incomparable […] ¿Por qué no estuvo en la presidencia don Amós Escalante? Porque si Monasterio representaba allí el arte en general, y especialmente la música, y Menéndez Pelayo la ciencia, en general, también el ilustre don José María de Pereda representaba la literatura No estaba comprendido Escalante en Pereda? Pues tampoco los doctores Madrazo, Gutiérrez y Abascal y el biólogo Linares podían decir que Marcelino Menéndez era su procurador o representante […] vuelvo a repetir que lamento la no presencia de don Amós de Escalante en el palco presidencial; y no se cúal sea la razón más grande de mis lamentaciones: si porque el autor de *Ave maris stella* es, a mi juicio, el escritor más correcto, erudito, inspirado y clásico-la

> verdadera tía Javiera del clasicismo-que nació en la Montaña, o si porque es el hombre más caballeroso y modesto que vive en ella. («Amigo Resquemín», *La Atalaya*, 26 de Agosto de 1900).

En la polémica interviene también «Matica» con unas líneas que rebosan sentido común, en las que recuerda a sus paisanos que ante todo son españoles:

> No debe ser la aspiración de una provincia española realizar fiestas que tengan por objeto llevar a a cabo un completo aislamiento de sus habitantes con el resto de la nación. No siendo, pues, así la manera de pensar de los organizadores (que creo que no será) ¿a qué fin dar esa importancia a una simple fiesta? Si su realización solo tiene por objeto expansionarse unas horas contemplando costumbres de la tierra y escuchando buena música ¿a qué ese afán de desentrañar el espectáculo y querer ver en él ideas sublimes de amor regional ? […]
> Más valía que muchos que se precian de extasi-regionalistas se supieran ganar un puesto, no en la tierruca , sino en España, de donde todos somos, adonde todos vamos; al sitio donde, sin riesgo alguno para la integridad de la patria, se podrían celebrar fiestas…españolas.
> Así, pues, creo, sin tenerme por malo, que la Fiesta Montañesa no ha encerrado esos sublimes pensamientos, esos grandes problemas, sino, sencillamente, ha sido una exposición de tipos y costumbres de la Montaña, cuyo conjunto representaba un pensamiento sencillo y simpático […] («¿Qué opina usted de la Fiesta Montanesa?». «Carta abierta. Sr. Director de *La Atalaya», La Atalaya*, 24 de agosto de 1900).

Sin embargo, las palabras de «Matica» ofendieron a un tal «Chisquín Bisanucos» por su antiregionalismo y por creer que la Fiesta fue «un simple festejo» (Chisquín Bisanucos, *La Atalaya*, 26 de agosto de 1900). Entre tanto, quedaba pendiente la respuesta de «Resquemín», quien el día 26, dió por concluída la discusión; tras advertír a «Galerín» de que aunque había falseado el sentido de sus palabras no concluía su amistad: «De mayor crueldad han usado contigo otros a quien estimas y, al parecer, no te quejas de sus procederes [...] No obstante, te perdono; pero en lo sucesivo, abstente de subirte a las barbas de los mayores» («Para terminar. A Galerín», *La Atalaya*, 27 de Agosto de 1900)

Reproduzco aquí varios pasajes de la carta de «V. G. G.», pues

expresa, en términos generales, el modo de sentir de la intelectualidad conservadora montañesa de aquellos días. Para su autor, la Fiesta sería

> la piedra en que descanse el edificio de la regeneración regional, la base de la gran conquista de todos anhelada, de salvar del naufragio en el piélago revuelto del cosmopolitismo, nuestras costumbres, hábitos, literatura y cántigas, espurgadas de todo lo exótico.
> Es deplorable, muy deplorable por cierto que se sueñe en regionalismos separatistas que, rompiendo la unidad de la patria, sin provecho para la región, pueden acarrar funestos resultados.
> Que lo cuenten portorriqueños y cubanos. Pero es muy laudable y digno de encomio que, conservando la unidad patria, cada región procure conservar su carácter privativo y característico […]
> Véase por todos los ámbitos de la provincia cómo el chalet de estilo suizo, chino o churrigueresco, la villa abigarrada reemplanzando a nuestras tradicionales, modestas pero espaciosas casas solariegas, invaden la capital y las aldeas.
> Observad respecto a indumentaria que en toda la provincia no quedan más que media docena de monteras, y eso allá en los abruptos y empinados crestones de Treviso.
> La boina vascongada, el pañuelo a la cabeza, remembranza bien patente del turbante agareno; y el sombrero, tan multiforme como diferentes son sus procedencias, han reemplazado al característico cubre-cabezas de nuestros abuelos […]
> No he decir nada en cuanto a costumbres, la chulapería y el flamenquismo-dos plagas de la moderna sociedad que, sin la gracia del original, como todo plagio, tiene todos sus defectos y aun exagerados-han traído consigo a la Montaña, donde las querellas se solucionaban a puño limpio, o a lo sumo con el palo, el uso, frecuente desgraciadamente, de la faca, el puñal, el cuchillo y la navaja [. . .]
> Volver a lo viejo, a lo tradicional, a lo bueno, bien que sin renunciar a lo que verdaderamente representa progreso y adelanto, lo cual es muy factible, este debe ser el fruto de La Fiesta Montañesa («Lo que opino de la Fiesta Montañesa», «¿Qué opina usted de la Fiesta Montañesa?», *La Atalaya*, 27 de Agosto de 1900).

La polémica concluye con un breve artículo de Evaristo Rodríguez de Bedia, el creador de la desdichada encuesta, que refleja su desencanto por el modo de ser de sus paisanos.

> Ya reapareció la maldecida característica de nuestra idiosincrasia regional. Surge un proyecto, un pensamiento, una idea, de cualquier orden que sea, de pésimo u óptimo resultado y tendencia y, realícese o no, aquellos que en su engendro, preparación y manifestación no tuvieron arte ni parte, le satirizan, le rebajan, le hacen la guerra. Es nuestra desgracia esta falta de unión, de benevolencia, de buen sentido; este prurito de oposición; este apego al exclusivismo, a las banderías y partidajes; esta sistemática negativa a conceder acceso en lugares privilegiados a los que, aún siendo dignos, no pertenecen a determinadas comuniones […] Por todas partes nuestras eternas miseriucas, rémora de nuestro pueblo, obstáculo en el que se estrellan las mejores voluntades, barrera insuperable para nuestro perfecto desarrollo.
> Triste confirmación de lo que decimos es el torneo con armas…de combate que se está librando en las columnas de *La Atalaya*. (Evaristo Rodríguez de Bedia, «Paz y concordia», *La Atalaya*, 28 de Agosto de 1900)[22]

Como anteriormente vimos, la Fiesta Montañesa que organizó el Orfeón Cantabria y la encuesta de *La Atalaya,* llevados ambos de la mejor voluntad, dieron lugar a numerosas cartas con encontradas opinions. Algunos de sus autores firmaron con sus nombres y otros lo hicieron amparados por seudónimos. Dado el carácter eminentemente regionalista de la Fiesta y el común deseo de buscar sus raíces montañesas en el folklore y en los usos y costumbres del mundo rural, adoptaron nombres propios de aquel- «Cantaclaru», «Galerín», «Nel Zorrilla», «Colás», «Chisquín Bisanucos»-y un lenguaje aldeano mal imitado que

---

[2] Aunque la Fiesta Montañesa fue un proyecto del periódico católico *La Atalaya*, el demócrata *El Cantábrico*, que dirigía Jose Estrañi, contribuyó con sus noticias y con sus crónicas a dar realce a la fiesta, sin intervenir en una polémica que daría no poco que hacer a los santanderinos de aquellos días. Sin embargo, el artículo «Regionalismos…», publicado sin firma en *El Cantábrico* el 21 de Agosto de 1900, apunta veladamente al causante de la reyerta y lamenta que no hubiera hecho pública su disconformidad desde el principio para haber podido remediarla («solo con que un portavoz del »santuario« donde se fulminó el anatema por consecuencia de lamentables discusiones que se sostuvieron allí arriba, se hubiera alzado en cualquier tribuna y sin arrogancias que sonaran mal en el oído de gente forastera…»). Y el anónimo comentarista del *Cantábrico* coincidía con Rodríguez de Bedia en que «Después de todo, lo sucedido está conforme con la tradición: no podemos hablar aquí de uniones ni de fraternidades.

llega a resultar irritante por su artificialidad. La pauta la marcaría Pereda, autor de la primera carta publicada en *La Atalaya*, firmada por «Resquemín», el tabernero de *El sabor de la tierruca,* escrita en un pretendido estilo «rústico» y pródiga en las interjecciones ¡jinojo! y ¡rejinojo! que usaba aquel personaje.

No parece haber duda de que los autores de estas cartas se conocían todos. «Nel Zorrilla» sería el médico Manuel Zorrilla (a quien sacó Pereda como uno de los personajes de «Un aprensivo»), «Cantaclaru», Pedro de la Vega y de las Cagigas («Canta Claro»), colaborador de *El Diario Montañés* y del periódico carlista *La Verdad,* y «Pancho Vila», Leopoldo Pardo Iruleta. No identifico al firmado «Matica» (nombre de uno de los personajes de la novela *Pedro Sánchez*), y «Galerín» parece haber sido alguien muy conocido y aún amigo de Pereda, posiblemente del grupo más joven al que pertenecieron José María Quintanilla, Alfonso Ortiz de la Torre y Enrique Menéndez Pelayo.

Como vimos más arriba, Pereda, Menéndez Pelayo y Jesús de Monasterio presidieron la Fiesta Montañesa, en compañía de Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Adolfo Wunsch. A Pereda no debió gustarle el espectáculo pero no podia criticarle por haberle presidido, y su opinión se manifestaría sin duda a través de la voz de sus incondicionales Alfonso Ortiz de la Torre y Eduardo de Huidobro. Sin embargo, dada su categoría intelectual, su opinión era esperada por todos y la manifestó con una festiva carta en la que hablaba de muchas cosas menos de la Fiesta. Pero «Galerín» le hizo, mal de su grado, participar en la polémica por otras razones. Este era admirador de Pereda pero más aun de un Amós de Escalante que tenía en su casa su propia tertulia y que se había enfrentado en más de una ocasión con el autor de *La Montálvez*[3]. «Galerín» fue portavoz de la irritación de Escalante y de los suyos al verse preteridos por las pretendidas maquinaciones del grupo de Pereda que, a su juicio (y no le faltaría razón), monopolizaba y controlaba la cultura

[3] De ahí las referencias de Pereda en varias ocasiones al »Olimpo de Becedo« y a las del »cenáculo«, y el »santuario« en estas cartas. Véase Salvador García Castañeda, »Amós de Escalante, Pereda y la cultura literaria de Cantabria en el siglo XIX», *En el Centenario de Amós de Escalante* (edición de Manuel Suárez Cortina). Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2003, pp. 55-81

en Santander. Las reticencias, sin duda muy claras entonces, resultan hoy dificiles de interpreter: las «murmuraciones de cierta tertulia» situada en «cierta via muy pública» corresponderían a la de Pereda y sus amigos en la Guantería o en el café Suizo, y la «galería que está publicando un semanario montañés» es, sin duda, la «Galería Montañesa», una colección de biografias y retratos de hijos ilustres que aquel mismo año de 1900 iba dando a conocer *El Eco Montañés* de Madrid, dirigido por Juan Antonio Galvarriato.

Rivalidades y enemistades aparte, todos tienen en común el deseo de promover el regionalismo y de buscar raíces que afirmen y definan ese concepto tan difuso de lo montañés. Regionalismo que en Cantabria va íntimamente unido a la nostalgia de un mundo patriarcal abolido por el progreso, un fenómeno expresado muy claramente por Pereda y, como vimos más arriba, por Angel Jado, por «V. G. G.» y por tantos otros.

La Fiesta Montañesa dio lugar a la concienciación de un amplio sector de la población, a la búsqueda de raíces para lograr una identidad hasta entonces sin descubrir por la mayoría pues, como escribía Ortiz de la Torre, lo mismo habían estado haciendo Escalante y Pereda en el ámbito literario desde los años 50. Muy significativas son las discusiones en torno a la música pues aunque existía una música inconfundiblemente gallega, asturiana y vascongada, la montañesa tenía límites borrosos y estirpe castellana. De ahí las diversas opiniones acerca de su existencia y el deseo de crear un himno con el que los montañeses pudieran identificarse.

En fin, la encuesta, sacó a la superficie los resentimientos ocultos, el espíritu pleitista y las banderías propias de los montañeses pero tambien dió vida a proyectos de carácter local que hasta entonces no habían alcanzado la difusión suficiente para llegar a ser empresa común como la construcción de la iglesia de San Roque en el Sardinero, la creación de una biblioteca y de un museo y el polémico proyecto del monumento a Cantabria.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
OHIO STATE UNIVERSITY

Bibliografía citada

Amador de los Ríos, Rodrigo, *España sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia. Santander*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico Arte y Letras. Calle de Pallars (Salón de San Juan, 1891

Bonet, Laureano, *Literatura, regionalismo y lucha de clases*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983

García Castañeda, Salvador, «Amós de Escalante, Pereda y la cultura literaria de Cantabria en el siglo XIX», *En el Centenario de Amós de Escalante* (edición de Manuel Suárez Cortina). Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2003, pp. 55-81

Simón Cabarga, José, *Historia de la prensa santanderina*, Santander: Centro de Estudios Montañeses, 1982

LAS NECROLÓGICAS DE PEREDA EN 1906

La noticia de su muerte, ocurrida el primer día de marzo de 1906, hizo que los periódicos recordasen al maestro de Polanco: los innumerables artículos necrológicos que con tal ocasión se escribieron, si prescindimos de panegíricos y generalizaciones tópicas, sirvieron para revisar la producción perediana, con la perspectiva que daban los años transcurridos y la distinta sensibilidad estética que, con el nuevo siglo, se venía afianzando; no fueron infrecuentes los comentarios que, aun reconociendo los méritos de aquella obra, señalaban que nada tenía que ver con los nuevos caminos de las letras hispanas, en manos ya de Baroja, Machado, Valle Inclán, Azorín, Darío... A partir de ahí, Pereda pasaba a formar parte de la historia literaria (González Herrán, 1983:467-468)

En efecto, el 1de marzo de 1906, en su casa santanderina rodeado de sus familiares y amigos, moría José María de Pereda. Como indica la cita anterior, a partir del día siguiente al fallecimiento del novelista aparecieron en todos los periódicos montañeses y españoles en un primer momento[1], e hispanoamericanos posteriormente una

[1] Dejamos al margen de este estudio las necrológicas aparecidas en prensa especializada, como *Del Litoral. Puertos y playas*, publicación destinada al mar y temáticas con él relacionadas. Informa de la muerte del novelista subrayando su papel como pintor de la vida de los pescadores y de la costa. Señala también como aspecto interesante que sus novelas se agotaban en pocos días y habla de que fueron traducidas muy pronto a la

serie de necrológicas en las que se glosaban las circunstancias de su deceso y posteriores funerales y se hacía, en el mejor de los casos, una valoración de su obra literaria.

El objeto de este artículo es analizar un nutrido número de esos artículos de prensa publicados en periódicos de ámbitos geográficos diferentes y de dispares ideologías en los tres meses siguientes a la muerte del novelista, pues en ellos se ponen las bases de lo que será la crítica sobre Pereda durante el siglo XX, con sus luces y sus sombras.

Si la obra perediana había sido objeto de constante atención por parte de la crítica en la prensa periódica, porque este escritor fue uno de los más leídos de su tiempo, el fallecimiento de Pereda produjo una verdadera eclosión de artículos en torno a su figura, hasta el punto de que podemos contar con casi doscientos textos periodísticos, y si bien es cierto que unos tienen mayor enjundia crítica que otros, todos resultan reveladores de la opinión más o menos fundada que tenían de Pereda los críticos contemporáneos.

Afortunadamente para los estudiosos actuales del novelista de Polanco, su familia fue recopilando los textos periodísticos publicados en distintos medios escritos y esta colección de necrológicas, conservada en la Biblioteca de Marcelino Menéndez Pelayo ha servido como corpus fundamental para esta investigación. A estos artículos, tras una paciente labor de consulta en hemerotecas diversas, hemos ido añadiendo algunos otros textos periodísticos.

Las críticas en la prensa santanderina

Pese a que los grandes periódicos montañeses dedicaron una atención exhaustiva al que fue el gran acontecimiento cultural del año, no encontramos en ellos, salvo las excepciones que posteriormente comentaremos, una verdadera valoración de la obra perediana, sino en general una crónica del suceso escrita por quienes estuvieron en el lugar de los hechos. Esto resulta bastante lógico, puesto que, como es sabido, los principales críticos de la obra perediana en la prensa local eran fundamentalmente sus amigos o compañeros de tertulia, que abatidos por su muerte en los primeros momentos, pusieron especial empeño en

---

mayor parte de los idiomas cultos. También el firmado por G. y titulado «Pereda» publicado en la *Revista Jurídica* en Madrid el 3 de marzo de 1906.

destacar el aspecto humano[2].

De este modo, en los periódicos santanderinos de los primeros días de marzo de 1906 encontramos un relato muy pormenorizado de cómo vivió su última noche el novelista, de cómo se produjo su muerte, del entierro, de la composición del cortejo fúnebre (en el que hubo una gran cantidad de autoridades y en el que el pueblo de Santander participó con mucho respeto y gran afluencia), del traslado del féretro al cementerio de Polanco, así como de las condolencias recibidas y de los posteriores funerales en la aldea natal del novelista, aspectos interesantes en el estudio biográfico del escritor pero en los que no nos vamos a detener en estas páginas. Junto al valor testimonial e histórico de estas crónicas, no podemos dudar tampoco de su importancia como fuente de noticias para los periódicos nacionales y extranjeros que se hicieron eco de la muerte de Pereda[3], con una atención que hoy nos parecería un tanto desmesurada, pero que es una prueba fehaciente de la importancia literaria del novelista en su época.

Aunque acabamos de indicar que los días siguientes al fallecimiento de Pereda no encontramos en general en la prensa montañesa una valoración literaria de su figura, sí podemos referirnos a algunos artículos de principios de marzo que tocan algunas cuestiones literarias referidas a la narrativa del polanquino, y también abordar el estudio de artículos escritos días o meses más tarde, con los que se inaugura la crítica perediana posterior a la muerte del novelista. A esta tarea dedicaremos algunas páginas, centrándonos en lo escrito en cuatro periódicos montañeses del momento: *El Diario Montañés*[4], *El Cantábrico*[5], *La Atalaya*[6] y

---

[2] Se trata de personajes de la vida cultural santanderina como José María Quintanilla, que firmaba sus artículos como *Pedro Sánchez*, Demetrio Duque y Merino o José Estrañi y por supuesto Marcelino Menéndez Pelayo, de quien no hemos encontrado ninguna necrológica en el corpus analizado en este artículo.

[3] El análisis de los artículos necrológicos sobre Pereda en la prensa nacional e internacional serán objeto de otros apartados de este texto.

[4] *El Diario Montañés* dedica muchas páginas a la crónica del fallecimiento del novelista los tres días siguientes a su muerte, e incluye numerosos artículos necrológicos recogidos en la bibliografía final de este artículo. Destaca el del 10 de marzo de 1906, firmado por *Pedro Sánchez*, en el que hace un llamamiento al alcalde de Santander para que no se deje enfriar el asunto de la estatua que se va a dedicar al novelista por suscripción popular. Como solía ser habitual en este periodista, se erige como portavoz de los amigos y críticos montañeses y no montañeses de Pereda, y propone al consistorio santanderino, tras consultar a «Menéndez Pelayo, al Marqués de Comillas, al Arzobis-

el *Boletín de comercio*[7].

Dentro de los variados y abundantes textos de *El Diario Montañés*, destacaré el titulado «Mis apuntes sobre Pereda», publicado el 27 de marzo de 1906 y firmado como «Zepolosac», quien, según se deduce del artículo, reside fuera de la Montaña. En él se hace una valoración literaria de la obra perediana muy interesante, pues además de las alabanzas a Pereda como «gran pintor de costumbres de la Montaña», y de subrayar el mérito de su obra por «el amor a su suelo natal», indica que es:

> más que novelista de costumbres (...); es creador, o cuando menos asiduo continuador de un género nuevo y mal cultivado, que no sé cómo llamarle, pero que está constituido en la generalidad de sus obras por

po de Valladolid, a don Eugenio Gutiérrez, a don Manuel Eguiloz, al Obispo de Zamora, al Conde de Torreanaz, a don Joaquín López Dóriga y al duque de Santo Mauro», que se constituya una junta para ir realizando las gestiones oportunas con vistas al encargo de la estatua, asunto que reiterará en un nuevo artículo aparecido el 31 de marzo. El 12 de mayo de 1906 se incluye una nota para anunciar la publicación de un folleto que recoge los trabajos leídos en la sesión necrológica en honor a Pereda celebrada en la Universidad de Deusto, de los que se recopila un poema de José Solano titulado «Pereda» y el 16 de mayo de 1906 recoge una nota de agradecimiento del Ayuntamiento de Santander por el envío del número extraordinario de homenaje a Pereda por parte de una serie de redactores de este periódico. A esta lista hay que añadir el artículo en el que me detengo en el texto.

[5] Dedica un homenaje a Pereda el 3 de marzo de 1906 en el que colaboran varios escritores y amigos del novelista con textos y poemas de tono laudatorio y también recoge los telegramas de grandes personalidades lamentándose por la pérdida, entre ellos los de Maura, Azorín, Antonio Fernández de Velasco, Bomar, Luis Maldonado, Carlos Mª Ocantos, ministro de Argentina o Narcís Oller, así como las reuniones de diversos organismos: La Junta de Gobierno del Consejo del Monte de Piedad, el Ayuntamiento, el Cabildo Catedralicio y el Banco de Santander.

[6] *La Atalaya* el 3 de marzo de 1906 incluye un número titulado «Homenaje a Pereda» en el que junto a necrológicas recoge uno de los primeros artículos publicados por el polanquino en *La Abeja Montañesa* el 25 de agosto de 1858.

[7] *El Boletín de Comercio* Suplemento al número 55 «Pereda». Incluye varias fotografías: retratos del novelista, de su casa natal, detalles de su cortejo fúnebre, entierro y panteón. Junto al artículo de Fernando Segura al que más tarde haremos mención, encontramos varios textos que glosan las palabras de pésame de la prensa española y extranjera y hacen una crónica de los funerales, propia de una corresponsalía, dejando clara su cercanía a la noticia narrada. A la multitud de detalles sobre las autoridades que acompañaron al féretro y a la cuidadosa cronología de los acontecimientos se une un sentimiento de hondo pesar, reflejado en un tono lírico un tanto grandilocuente.

> una serie de escenas y retratos maravillosamente perfilados, sin unidad, sin cohesión a veces, más que aquella que resulta del mismo verdor, del mismo clima o ambiente montañés, del que son copia exactísima; quizá sus producciones merecieron más que el título, demasiado vulgarizado, a veces pedestre y hasta grosero, de *novelas de costumbres*, el de *Museo literario de vistas Montañesas*, con lo que el autor sería tenido, no por novelista a la modernista usanza, sino por pintor a la pluma o por fotógrafo maravilloso de la vida real de la Montaña.

Bajo estas palabras, en las que se mezclan juicios de Menéndez Pelayo acerca de algunas obras de Pereda, con valoraciones que ya había hecho el propio novelista sobre las mismas, encontramos esbozado un planteamiento que daría mucho que hablar a la crítica perediana del siglo XX. Nos referimos a la adscripción de la novelística perediana a un determinado género o subgénero literario, el de la novela regional, o novela de costumbres. Se plantea el artículo que esta etiqueta quizá limite en exceso el quehacer literario perediano y como vemos se cuestiona el periodista su pertinencia[8]. Además, en este texto se da por sentado que Pereda hacía de la pintura literaria de la Montaña su eje literario por iniciativa e interés estético propio, que la supuesta falta de unidad narrativa de sus cuadros no es un defecto, sino una característica de sus textos y que entre sus aciertos literarios está la creación de personajes y la recreación literaria del mundo montañés.

Pero si hemos de hacer justicia a la actividad crítica de *El Diario Montañés* en torno a Pereda, es esencial valorar el número extraordinario que dicha publicación sacó a la luz el 1 de mayo de 1906 bajo el título «Apuntes para la biografía de Pereda». En la parte final de esta publica-

[8] Por resumir una polémica que ha dado muchos frutos en el siglo XX y los comienzos del XXI (Montesinos, 1969; Clarke, 1992 y 1997; González Herrán, 1983 y 1998; Gutiérrez Sebastián, 2002) podemos indicar que Montesinos consideraba que el costumbrismo en la narrativa perediana era un defecto lastrante, mientras que la crítica actual, con autores como Clarke o González Herrán a la cabeza, hablan de una peculiar manera de hacer novela, la manera costumbrista-regionalista, cuyo máximo representante sería el novelista de Polanco. Avatares literarios hicieron triunfar un tipo de narrativa en una línea más cercana a lo escrito por Galdós, Clarín o Pardo Bazán y olvidar esta novela ruralista de tipo costumbrista, que tuvo poco éxito en la generación literaria siguiente, la finisecular. A ello se sumó el prejuicio ideológico que siempre ha pesado sobre la obra perediana y todos estos factores han contribuído al descrédito de este autor y de su peculiar escritura.

ción se recoge el nombre de sus autores, José María Quintanilla, Eduardo de Huidobro, Enrique Menéndez Pelayo, Alfonso Ortiz de la Torre, Ramón de Solano y Evaristo Rodríguez de Bedia, sin especificarse en los apartados que la componen a quién ha correspondido cada colaboración. Desde el punto de vista biográfico es una aportación sobresaliente porque recoge gran cantidad de datos sobre la familia, aficiones y personalidad del novelista, con anécdotas de amigos que lo habían tratado asiduamente. Sin duda, ha sido un punto de partida esencial de las biografías que se han publicado sobre el escritor[9]. Como aspecto curioso, podemos indicar que en ella se desmiente uno de los datos erróneos de la vida del novelista, que incluso él mismo desconocía, si hacemos caso a las palabras de este número periodístico, el de su fecha de nacimiento[10].Desde el punto de vista crítico-literario sobresale el apartado dedicado a la cultura de Pereda, que repasa las principales lecturas que conocía y desmiente su supuesto desconocimiento del mundo de las letras, indicando que era un buen lector de novela, que conocía bien el latín y el francés y que podía traducir sin esfuerzo del inglés. Era amante de la literatura del Siglo de Oro, de las novelas de costumbres de toda clase, de Cervantes, del teatro, de la literatura romántica española y de la novela europea de su tiempo. Estos datos resultan interesantes para el crítico actual, pues la biblioteca de don José María se encuentra dispersa por avatares familiares y no podemos hacer un catálogo fehaciente de los libros que poseía, aunque tengamos documentación indirecta más que abundante[11]. En otros apartados hay alusiones a su relación con Clarín y al éxito de ventas de algunas de sus obras[12], se hace un listado bibliográfico de sus obras editadas en ese momento, y se hace referen-

---

[9] Contamos con las de Gullón, R., *Vida de Pereda*, Madrid, Editora Nacional, 1944 y Madariaga, B., *Biografía de Pereda*, Santander, Estvdio, 1991.

[10] «Vino al mundo Pereda en Polanco, pero no el 7 de febrero de 1834, como hasta ahora se creyó y dio por averiguado, y daba también como cierto el mismo don José María, sino el 6 de febrero de 1833, según lo demuestra concluyentemente la partida de bautismo que obra en el archivo parroquial de Polanco, y cuya copia fiel reproducimos en estas páginas.» (*Apuntes*, 1906:2-3)

[11] También ha de hacerse notar que durante un tiempo la crítica estuvo interesada en transmitir la imagen de un Pereda novelista original, un hombre poco conocedor de la literatura de su tiempo, que escribía por instinto creador, idea que como vemos no coincide con la realidad.

[12] «el éxito verdaderamente prodigioso de *Peñas arriba*, de que se vendieron seis mil ejemplares en veintiún días» (*Apuntes*, 1906:9).

cia a un aspecto aún no estudiado por la crítica perediana, el de las ediciones clandestinas de las obras de Pereda en América[13]. También hay un interesante estudio de sus textos dramáticos, un listado de sus artículos en prensa, de los prólogos que escribió[14], referencias a sus textos inéditos y a las obras que habían sido traducidas, un estado de la cuestión sobre sus manuscritos y unos interesantes comentarios sobre cómo escribía, en los que se desmienten tópicos como su conocimiento del campo y los paisajes recreados, así como de los pescadores santanderinos, y se alude al escaso interés que mostraba en la documentación, sobre todo por el deseo de oponer la figura de Pereda a la de Zola: «Inducía, *adivinaba* como nadie, completando sus portentosas facultades de observación» (*Apuntes*, 1906:27). Hay referencias a la preocupación del escritor por el aplauso de su obra: «no dormía, ni comía, ni paraba en ninguna ocupación, ínterin sus obras no se editaban esmeradamente y hablaba de ellas, bien o mal, el último gacetillero.» (*Apuntes*, 1906:28) y por los detalles de impresión, papel, encuadernación y edición de todas sus producciones[15] y finalmente recoge una bibliografía no detallada pero sí interesante sobre las principales notas de prensa críticas sobre la obra perediana[16].

El segundo periódico que quiero destacar es el *Boletín de Comercio*, que en su suplemento dedicado a Pereda contiene un artículo de Fernando Segura[17] en el que bajo el título de «El buen novelista» se alaba la dimensión ideológica y etnográfica de la literatura perediana, en-

---

[13] Se pueden encontrar, en librerías mejicanas, por ejemplo, ediciones clandestinas de *Peñas arriba*.

[14] Este es otro aspecto al que la crítica perediana ha prestado poca atención. Ver García Castañeda, 2004.

[15] De estos y de los detalles de la preocupación por sus obras ilustradas dan cuenta varios trabajos críticos actuales: Gutiérrez Sebastián, 2000; Gutiérrez Sebastián, 2003 y González Herrán, 2005.

[16] Estudio definitivo sobre esta cuestión es el de González Herrán, 1983.

[17] Dramaturgo y periodista. Redactor en *La Atalaya* y *El Cantábrico*. Destacó por los juguetes cómicos que puso en escena en Madrid y Santander, dentro de la moda teatral de comienzos del siglo XX. Como autor dramático escribió *Irún* (1899*), La pejiguera* (1902), *El cuchillo de monte*, *La dulzura angélica*, *La casada de socorro, Los Pirineos, Anima vilis (1902), El desayuno, La brusca, La calle San Francisco* y *La última guardia*, zarzuela con música de Cotarelo y ambientada en el Río de la Pila (Santander, 1908). Como novelista es autor de *La modorra* (1901), *Juguete del viento* (Madrid, 1903) y *Santander al vuelo*, un conjunto de artículos humorísticos (1910).

salzando su valor porque transmite «la vida pasada a las generaciones futuras» y porque su pluma es «limpia». Desde el punto de vista crítico las alabanzas de Pereda surgen desde un planteamiento ideológico-moral que opone la limpieza de la literatura del montañés al feísmo naturalista de Zola, dentro de una polémica ya tradicional en la crítica contemporánea de Pereda[18] que viene a confirmar un prejuicio ideológico positivo que pesará como una losa sobre los juicios de la crítica perediana posterior. Mucho más interesante es el comentario de este escritor sobre la etiqueta «novela regional» aplicada a la narrativa de don José María, pues indica que es un marbete reduccionista, aunque no sepa justificar los alcances más universales de la narrativa perediana. En suma, es un buen ejemplo de un juicio que pretendiendo ser crítico- literario resulta más bien tópico.

El tercer artículo que nos proponemos comentar es el escrito por Ramón Sánchez Díaz para *El Cantábrico* el 3 de marzo de 1906, titulado «La crónica de hoy». Me parece interesante por su estimable valor literario, aunque no como pieza de crítica de la obra y la figura del escritor, sino desde el punto de vista de un lector amante de la literatura perediana que recrea su recepción de la obra del maestro. Se inicia como un relato en el que su autor cuenta cómo ha recibido a través de un telegrama la noticia de la muerte de Pereda y expone con una prosa cuidadosamente adjetivada cuál es la impresión estética que le ha suscitado siempre la literatura perediana, a la que compara por la emoción que a él le produce con la música de Mozart:

> puede que Pereda y Mozart no se parezcan tanto como yo creía entonces; acaso cuando he vuelto a leer capítulos del gran maestro, he ido a la lectura bajo el recuerdo de aquella música plácida; pero el hecho es que el capítulo leído tenía para mí no sólo la maravillosa música de un idioma delicadamente hablado, sino que me sonaba a la música de

[18] Se inicia el debate sobre el supuesto naturalismo de la obra perediana con las críticas de Felipe Benicio Navarro a *Don Gonzalo* (1879), y con motivo de estos comentarios a *De tal palo*, Menéndez Pelayo contesta a las palabras de Navarro. En el rico debate sobre el tema entraron posteriormente Clarín, Pardo Bazán, y Luis Alfonso; se reaviva con la publicación de *Sotileza* y pese a que parece superado en las últimas obras del escritor, en esta necrológica vuelve a plantearse con la misma interpretación maniquea: Zola es naturalista, luego es inmoral; Pereda es moral, luego no puede ser naturalista. Sobre esta cuestión ver González Herrán, 1983:470.

> los campos serenos y a las rapsodias de los cantares muertos en las lejanías crepusculares...

Es curiosamente una prosa teñida de la estética de la literatura finisecular que se emplea al servicio de la alabanza de un escritor que fue tan mal tratado por la nueva estética, y ahí está su peculiaridad.

Finalmente, quiero incidir en el interés de los textos críticos sobre Pereda recogidos en *La Atalaya* el 3 de marzo de 1906, en el «Homenaje a Pereda», porque probablemente fueran considerados como fundamentales en la crítica del escritor y nos ayuden hoy para saber qué autores y textos eran esenciales en ese canon de crítica. La selección se inicia con textos de Menéndez Pelayo, desde luego el más reconocido de los críticos contemporáneos de Pereda. Se recogen fragmentos de su prólogo a *Los hombres de pro* y de su artículo sobre *Sotileza* publicado en *La Época* el 27 de marzo de 1885, pero también aparece un fragmento del comentario crítico de Clarín sobre *Don Gonzalo*[19] con el que posiblemente se pretenda dotar de un mayor valor a la literatura perediana. Termina con textos de la obra del padre Blanco García[20], uno de los críticos católicos que más atención había prestado a la narrativa de Pereda. Las diferencias entre los tres testimonios críticos seleccionados revelan un planteamiento muy inteligente a la hora de enjuiciar su obra, pues nos vienen a indicar que desde posturas diversas ha sido unánimemente considerado como un clásico el narrador de Polanco.

Las críticas en la prensa internacional

Además de tener su repercusión en la crítica periodística coterránea, la muerte de Pereda tuvo bastante eco en la prensa hispanoamericana, en especial en Cuba, donde había una nutrida colonia de montañeses seguidores de su obra, así como en la prensa francesa, en cuyos diarios, tanto parisinos como de las principales ciudades galas, se publicaron telegramas dando noticia del fallecimiento y proporcionando, ex-

---

[19] Probablemente sea un fragmento del artículo de Clarín «Libros. *Don Gonzalo González de la Gonzalera*» publicado en *La Unión* de Madrid el, 28 de marzo de 1879. Más datos en González Herrán, 1983:104.

[20] Fragmentos del libro de Blanco García *La literatura española en el siglo XIX*, cuya referencia completa aparece en la bibliografía.

cepcionalmente, algunas notas sobre el novelista, como su lugar de nacimiento o el título de varias de sus obras. No encontramos, no obstante, comentarios críticos o valoraciones acerca de su talla literaria en estos periódicos franceses, pero sí es sorprendente que fuera una noticia de interés en una pequeña ciudad provinciana del país vecino su fallecimiento. Una muestra más, sin duda, de la difusión e importancia de la obra de Pereda que conviene tener en cuenta. En menor medida, hemos localizado algunos artículos y noticias brevísimas en la prensa portuguesa e italiana, y, como nota curiosa, encontramos una nota en francés informando de la muerte de Pereda en un periódico de Constantinopla[21].

Dentro de este grupo de necrológicas sobresale el homenaje que se hace al novelista el 10 de marzo de 1906 en la *Revista Comercial Americana*[22], publicación de Nueva Orleans que tenía versiones en inglés y castellano. En un artículo de ese periódico, Adolfo Vivas ensalza la figura literaria de Pereda estableciendo una comparación entre la prosa de Pereda y la de escritores clásicos de las letras españolas como Cervantes, Lope, «Fígaro», Zorrilla y Castelar y subrayando que «desde Cervantes hasta nuestros días nadie ha manejado con más primor y agudeza la lengua castellana; y nadie tampoco ha exhibido con tan especial relieve los personajes de toda la vida española» (Vivas, 1906).

Además, la revista literaria cubana *El Fígaro*, dedica un homenaje a Pereda por la amistad que, según se indica en el artículo, unía a Pereda con el director de la publicación. Valora la literatura perediana en el ámbito exclusivo del costumbrismo, resaltando su capacidad de observación, sus aptitudes para crear diálogos y su tono satírico. Lo sitúa junto a Pedro Antonio de Alarcón y Fernán Caballero.

También interesante es la aportación de *El Eco Montañés*[23], que dedica los días 25 de marzo y 8 de abril de 1906 varias páginas al novelista. En el número 12, del 25 de marzo, se alude a las informaciones

---

[21]Algunos de estos recortes de prensa se conservan en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y aparecen citados en la bibliografía final de este trabajo.

[22] En este artículo se alude al *Comercio*, otro periódico de La Habana en cuyo número 53, correspondiente al 3 de marzo de 1906 aparece el artículo «Pereda» de M. Morphy, con una valoración detallada de la vida y obra del escritor. La referencia completa está en la bibliografía.

[23] Periódico regional, literario y de información, órgano de la Colonia Montañesa, dirigido por Guillermo Soberón.

aparecidas sobre Pereda en varios periódicos montañeses (*La Atalaya*, *El Diario Montañés*, *La Ilustración de Castro*, *El Impulsor* de Torrelavega) y en el periódico riojano *La Lealtad Riojana* y se toman como punto de referencia las noticias de *El Diario Montañés*, cuyas palabras se recogen para informar puntualmente de los hechos de su fallecimiento y hacer un repaso por la vida y las obras del novelista. Mucho más elaborado es el «Homenaje a Pereda», aparecido el 8 de abril en este mismo periódico, en el que junto con varias crónicas de los funerales encontramos el artículo de Tomás Agüero «Pereda», que lamenta que el mundo novelado por Pereda no vaya a sobrevivir al novelista, y alude negativamente a la llegada del mundo moderno en un tono muy perediano:

> Todo, todo lo suyo murió con nuestro gran Pereda. En la ciudad, los *cabildos* de antaño son ahora sociedades de resistencia; *mitins*, sus juntas, y los *Cletos* a quienes entonces mareaban el rebullir y la luz de los escaparates de la calle de San Francisco, hacen hoy a este teatro más de cuatro veces de su desenfado (...) En la aldea, los *Pérez de la Llosía* traspusieron para siempre las cumbres del lugar y reviven los *Riyüeltas*[24]maleados por la levadura de un *Lucas* que salta en cada calleja (Agüero, 1906).

Por último, dentro de las necrológicas europeas, hemos de destacar la aparecida en el periódico romano, *Giornale di Roma* el 4 de marzo de 1906, pues incluye una breve referencia a Pereda y a sus obras más importantes, algo que no es habitual en la prensa internacional.

Las críticas en la prensa conservadora no montañesa

La prensa conservadora no montañesa, y particularmente los periódicos tradicionalistas, dedicaron bastante atención a la muerte del escritor cántabro, ocupándose de él fundamentalmente como emblema ideológico y dejando de lado, salvo en excepcionales necrologías que después comentaremos, el análisis de su quehacer literario. En determinados periódicos navarros, por ejemplo, solamente aparece la nota necrológica, y en otros se encadenan una suerte de elogios genéricos con muchos datos imprecisos cuando no erróneos[25]. También hay determi-

[24] *Sic* en el original.

[25] *El Eco de Navarra*, año XXXII, número 8790, 3 de marzo de 1906 incluye un pequeño suelto en el que se lamenta de la muerte de Pereda, noticia que se ha conocido por

nados textos que refieren únicamente alguna anécdota de la vida del escritor[26] y otros para los que su férreo catolicismo, las virtudes humanas del novelista y su adscripción al carlismo fueron los mayores logros de Pereda[27]. Alguno de estos diarios, como *El Siglo Futuro*, llega a ajustar cuentas de modo más o menos directo con su memoria por sus veleidades políticas. Este periódico ultraconservador de Cándido Nocedal incluye un breve artículo en el que hace referencia a una serie de «equivocaciones y agravios» que ha tenido Pereda y que ahora no quiere recordar, refiriéndose probablemente a la posición poco clara que tomó el autor de *Sotileza* en las luchas internas entre los tradicionalistas o a su alejamiento en sus años de madurez de las filas del carlismo activo[28].

---

telegrama. *El Ccorreo Español (Diario tradicionalista)* «D. José María de Pereda», Madrid, 2 de marzo de 1906. Comienza alabando la figura de Pereda como carlista convencido a lo largo de toda su vida y como profundamente cristiano, para luego centrarse en el repaso de su obra literaria, en la que destaca como virtudes no haberse dispersado en el cultivo de varios géneros literarios y destaca sus principales aciertos literarios. Luego repasa su biografía, con errores en el año, en la carrera que estudió Pereda y en la calle a la que iba a mudarse en breve (calle del Val en lugar de calle de Sol) y lo alaba como mártir del tradicionalismo. *El Pensamiento Navarro. Diario Carlista,* 3 de marzo de 1906. «Don José María de Pereda» hace un recorrido muy somero por la vida y obra del escritor, indicando mal su año de nacimiento, 1834 y errando también en el año en que fue diputado carlista. Recoge fragmentos del discurso de entrada en la Academia y las palabras de Galdós. Destaca el valor de la recreación de la naturaleza y la verdad en los tipos, oponiendo siempre la literatura perediana al naturalismo.

[26] *ABC*, 3 de marzo de 1906, primera edición, pág. 8. «Una carta de Pereda», reproduce una carta del novelista a Don Antonio Fernández de Velasco, del Centro Castellano de Madrid, con intención de apoyar la adhesión de la colonia de montañeses a ese centro. Se lamenta de su mala salud e indica que no ha podido establecer un centro montañés en la capital. También les sugiere que se mantengan alejados de las disputas políticas. Incluye una fotografía de Pereda anciano.

[27] *La tradición navarra,* 4 de marzo de 1906, en un artículo titulado «José María de Pereda» hace una lectura claramente ideológica de su figura en la que destaca la adjetivación «católico» como calificativo de la obra del novelista. Recoge la crónica de sus últimos momentos citando las palabras de un periodista santanderino cuyo nombre no cita y traza una imagen vital y literaria llena de errores cronológicos e imprecisiones, un tanto tópica y en la que se incide en los detalles de su cristiana y sosegada muerte.

[28] Se indica en los *Apuntes para la biografía de Pereda* que «luego, en fin, se desengañó de todo y de todos, al ver la política entre bastidores y verse muchas veces cogido en las luchas intestinas de la rivalidad de Nocedal con Aparisi Guijarro» (*Apuntes*, 1906:6) y recordemos que no tomó postura clara entre las propuestas más radicales de Nocedal y las de Aparisi, que intentó reconciliar a las dos ramas borbónicas.

Excepciones a este tipo de necrológicas las encontramos en *El Demócrata navarro*, que en su edición del 3 de marzo de 1906 incluye un artículo titulado «Don José María de Pereda», en el que destaca los méritos literarios de Pereda: colorismo, descripciones insuperables y captación del paisaje de la tierra santanderina. No omite, no obstante el juicio moral inherente al ideario reaccionario de la publicación, pues al enjuiciar *La Montálvez* indica: «El gran novelista no gustaba de presentar escenas brutales, su temperamento huía de ello; solo cuando escribió *La Montálvez* presentó negruras sin consuelo.» Destaca la condición de Pereda como periodista y alude a la polémica con la prensa madrileña suscitada por la publicación de *Nubes de estío*: «A don José María de Pereda se debe la frase *Chicos de la prensa*, con que se suele designar a los periodistas»[29]

También resultan curiosos (por contener juicios críticos sobre la obra de Pereda) los dos artículos del *Diario de Navarra*, publicados el 3 y el 6 de marzo de 1906. En el primero de ellos se alaban sus virtudes literarias: «Pereda era el más genuino representante, casi el único, de la novela española y era, de seguro, quien con más gallardía y vigor manejaba la riquísima lengua, cuyos secretos conocía como nadie». Además recoge las palabras de Menéndez Pelayo: «Más de la mitad del idioma español yace enterrado». La segunda de estas necrológicas, firmada por J. Zalba, presenta a Pereda en el ambiente literario de su época como escritor que rompió con el gusto romántico por los novelones y la literatura folletinesca y se situó equidistante entre el excesivo idealismo romántico y el naturalismo feísta de Zola. Recoge juicios de Pérez Galdós y termina subrayando que Pereda «es, por tanto, un gran naturalista, en el verdadero sentido de la palabra.»

---

[29] El capítulo XIII de esa novela consistía en una conversación entre un periodista madrileño y un grupo de jóvenes intelectuales provincianos, portavoces de la crítica perediana hacia la actitud desdeñosa que los periodistas de la corte tenían con las literaturas periféricas. La prensa madrileña que se sintió aludida por este texto, respondió en diversos artículos publicados en periódicos españoles y americanos, iniciando una polémica que tuvo entre sus contendientes a doña Emilia Pardo Bazán y que siguieron otros. Respondió el novelista cántabro en otros artículos, un tanto descalificadores contra la condesa y lo que Pereda obtuvo de positivo de tanta crítica y sinsabor fue la amistad de los círculos literarios catalanistas. Más sobre este asunto en el prólogo de González Herrán a *Nubes de estío*, en *Obras completas*, VII, Santander, Editorial Tantín, 1999: 431 y siguientes.

Entre las necrológicas de la crítica católica sobresale por su carácter ensayístico y por dejar un tanto de lado las alabanzas inmerecidas intentando hacer un juicio de la obra perediana el texto del padre Aicardo para la revista de los jesuitas *Razón y fe*. En la primera parte de este escrito, titulada «Pereda, novelista» hace un curioso repaso por la crítica que se ha vertido sobre Pereda y concretamente por las necrológicas: valora negativamente los juicios de la prensa liberal sobre Pereda: «la prensa liberal, ahora justiciera con el talento del muerto, hizo sus ascos a las ideas del vivo, le escatimó los elogios y hasta se los regateó.» (pág.326) y por supuesto indica que «Los panegiristas natos de Pereda fueron los periódicos católicos y tradicionalistas, que, sin niguna excepción de tierra o de matiz, lo alabaron cordialmente,» (pág.326). Repasa también las traducciones de sus obras, y censura ácidamente el silencio crítico de las revistas literarias de los jóvenes modernistas. Además, subraya la importancia de los juicios críticos de Galdós y Menéndez Pelayo en las *Obras completas* de Pereda, pero pone en entredicho su parcialidad, por la amistad que los unía con el novelista. Todo ello es un preámbulo para erigirse él mismo como crítico imparcial que conociendo el ambiente literario y la obra perediana puede, sin duda, emitir un juicio matizado. A continuación esboza una recreación del ambiente literario de la época de Pereda, partiendo de lo escrito por el narrador de *Pedro Sánchez*. Mezcla nombres egregios de la literatura europea con los que el protagonista dijo haber leído, conjugando comentarios con citas de la novela perediana.y confundiendo a menudo la voz del narrador con la del propio autor. En la segunda parte, « Pereda, literato», censura los excesos de la literatura romántica y enumera sus dotes como narrador: «observación sagaz, entendimiento claro, imaginación fácil, sensibilidad pronta a impresionarse; las había cultivado y favorecido con lecturas y espectáculos» (pág.474). Pasa a comentar la ironía del artículo perediano «La primavera» por lo que tenía de anticlasicismo en línea con el romanticismo y reproduce fragmentos de «El raquero», «La Leva» o «La buena gloria» para ponderar la crudeza de los textos peredianos y su realismo. Indica que cuando Pereda contesta en el prólogo a *Tipos y paisajes* a las palabras con las que Trueba había encabezado su primer libro, la batalla del realismo ya estaba ganada. Desautoriza muy sarcásticamente la opinión de Clarín en la polémica sobre el naturalismo de Pereda, tras hacer un repaso de las novelas naturalistas europeas, tomando partido por el realismo castizamente español del novelista y enlazando su obra con

Cervantes, *La Celestina* o Lope. Concluye con estas palabras:

> Pereda (...) nacido en las últimas convulsiones de la revolución romántica, si por instinto y genio y lecturas se apartó de los amaneramientos fríos de la escuela francesa, o por un instinto más poderoso en él, por una educación literaria vigorosa, si no muy enciclopédica; por un espíritu de observación perspicacísimo y por la sangre hispana que arroyaba sus venas, se apartó igualmente de las frías visiones románticas, se adelantó al naturalismo francés, nunca le secundó en su amaneramiento y violencias, sino que, sin querer, dio al movimiento romántico novelista la única dirección salvadora, la de la rancia y castiza tradición española de la novela y de la comedia en los siglos XVI y XVII: el castizo naturalismo del tiempo viejo.(Aicardo, 1906:487).

Pese al prejuicio antinaturalista, se aprecia la profundidad de los juicios y el conocimiento certero del contexto literario perediano, en lo referente a la relación de Pereda con el acerbo romántico y a la ponderación del valor de la literatura perediana en la creación del género literario del realismo. Sin duda por su tono y sus juicios puede figurar entre las mejores valoraciones de la obra perediana en el contexto de sus necrológicas.

Las críticas en la prensa regionalista

La defensa perediana de las literaturas regionales o periféricas y sus relaciones personales y literarias con escritores de Cataluña y Asturias[30] dieron como resultado un elevado número de notas necrológicas

[30] Las relaciones personales y literarias de Pereda con escritores y artistas catalanes y catalanistas, principalmente con Narcís Oller, Josep Yxart, Joan Sardá, Víctor Balaguer y otros, así como los vínculos editoriales que el escritor mantuvo con la industria editorial barcelonesa y la culminación de estas relaciones en el viaje a Cataluña en 1892, invitado a ser mantenedor de los Jochs Florals, han sido estudiadas por Laureano Bonet, 1983, Enrique Miralles, 1988 y González Herrán, 2006. Respecto a la relación perediana con la literatura asturiana, hemos de referirnos a su temprana colaboración en la revista *El Almanaque de las dos Asturias* (1865-1866), solicitada por don Gumersindo Laverde, a su participación con este y Menéndez Pelayo en la *Revista Cántabro-Asturiana*, aspectos analizados en detalle por García Castañeda, 2004. Pereda realizó

y artículos en la prensa catalana[31] y asturiana[32]. El tono laudatorio domina en la mayoría de ellas, aunque algunas son simples informaciones o crónicas sobre su muerte. A modo de ejemplo de lo aparecido en la prensa catalana podemos recoger el artículo excesivamente encomiástico publicado por *El Correo Catalán* el 3 de Marzo de 1906:

No tratamos de mermar méritos a nadie, pero para nosotros el novelis-

---

un viaje a Portugal pasando por Asturias y Galicia en compañía de Galdós y de Andrés Crespo. En la parada que realizó Pereda en Oviedo a la vuelta de ese periplo ejerció como cicerone Clarín, que le presentó a los intelectuales asturianos más destacados y le acompañó a visitar varias localidades. Según parece, Pereda quedó encantado de la hospitalidad asturiana y se planteó hacer una visita más detenida, como ha analizado Madariaga, 1991.

[31] Entre las necrológicas de la prensa catalana tenemos: *La Esquella de la Torratxa*, que dedica una caricatura a Pereda con las palabras «Els que se'n van» indicando que es un ilustre novelista español y la fecha de su muerte bajo la ilustración del novelista; *Las Noticias* de Barcelona, 3 de marzo de 1906, con un artículo titulado «Los que mueren. José María de Pereda» en el que junto con un grabado del escritor lo señala como «el inimitable pintor de las costumbres montañesas de Santander» comparándolo por el manejo de la prosa con Fray Luis de León; sin firma «Los que mueren. Don José María de Pereda», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 de marzo de 1906, un artículo sin firma en *El Diluvio*, Barcelona, 2 de marzo de 1906; otro sin firma titulado «Pereda» en *La Tribuna* , Barcelona, 2 de marzo de 1906; otros dos sin firma en *El Correo Catalán* los días 2 y 3 de Marzo de 1906; el de W. Coroleu en *La Veu de Cataluña*, del 3 de marzo de 1906; una necrológica sin firmar en *El Ideal,* Lérida, 3 de marzo de 1906.

[32] En la prensa asturiana destacaron: *El Deva*, Panes, 19 de marzo de 1906, número extraordinario dedicado a la memoria del eminente novelista; *El Carbayón*. «Diario asturiano», 5 de marzo de 1906 y 26 de marzo: «Pereda» por Juan Valmaseda y Ortiz. Hace una reflexión sobre las críticas aparecidas hasta el momento: «Las relaciones del difunto eran muy generales no ya dentro de la región cantábrica, sino en la Corte y hasta en las más apartadas provincias: por eso tenía amigos aquí y allá, y la prensa de todas las ciudades publicó y está publicando en elogio suyo artículos, procurando yo seguir paso a paso ese movimiento de simpatía que parece acompañar en su recién abierta tumba al nunca olvidado montañés.»; *La Opinión de Asturias*, 3 de marzo de 1906; *El Progreso de Asturias,* 4 de marzo de 1906: repasa la vida del autor, indicando mal el año de nacimiento y aludiendo a que cursó la carrera de Derecho. Habla del novelista como promotor turístico del norte de España y destaca sus valores costumbristas.

> ta que más se acerca al padre inmortal de la novela española, es el novelador santanderino (…) Habrá otros que tal vez la aventajen en la concepción de la fábula, pero ninguno le iguala en el brío castizo de la palabra y menos aún en la gráfica pintura de caracteres, que fue la característica de Cervantes.

En la prensa asturiana destaca junto al elevado número de necrológicas el número extraordinario que el periódico *El Deva* de Panes dedicó al novelista con motivo de su muerte, que se publicó coincidiendo con su santo. En él hay abundantes colaboraciones (teniendo en cuenta la importancia relativa de la publicación) y sobresale también por el hecho de que casi todas ellas intentaban ser textos literarios. Recoge dos imágenes del escritor, una fotografía y un grabado de Rivero y contiene colaboraciones de Concha Espina, que escribe un poema titulado «Del altar de San José», en el que juega con algunos títulos de obras peredianas para componer un poema de circunstancias un tanto tópico; de Fernando de la Roda, autor de un artículo titulado «Pereda», en el que destaca los juicios encomiásticos de tres críticos: José Estrañi, Menéndez Pelayo y José Antonio del Río; de Aurelio F. Sedano, que colabora con un extenso poema con estribillo titulado «A Pereda», en el que en un tono laudatorio y un poco ripioso canta las glorias del genio Pereda; de Alfredo Serrano y Jover, quien escribe en Madrid el 12 de marzo de 1906 una colaboración titulada «A la muerte de Pereda», en la que en verso y en un estilo de égloga garcilasiana se lamenta por la pérdida del insigne cantor de la Montaña. Continúan las colaboraciones con el texto de Leopoldo Noriega titulado «Gloria a Pereda», en el que pide que como homenaje al novelista se haga un libro y se edite por suscripción popular; con el artículo «Volvamos los ojos», de J. A. Galvarriato, en el que insta a no dejarse devorar por la melancolía, porque las letras montañesas continúan su andadura, pese a la muerte de su maestro y concluye con dos poemas laudatorios, uno de Rogelio García Cué y otro firmado por Eduardo Haro.

Resulta también muy lógica la comparación de la literatura perediana con la de uno de los escritores más importantes de las letras asturianas, Armando Palacio Valdés. El diario *El Carbayón*, en su artículo del 5 de marzo de 1906, tras la referencia a la relación del escritor con Gumersindo Laverde, establece la consabida comparación entre la novela *José*, del literato asturiano, y *Sotileza*. También pasa revista a los mé-

ritos literarios del montañés: las descripciones, la elocuencia, la ironía, y el realismo, acompañando todo ello con una nota biobibliográfica muy imprecisa e incorrecta y con el relato de una anécdota que glosa un viaje de Pereda a Asturias, y una cena a la que le invitaron algunos admiradores, que en realidad fue pagada por el polanquino.

Otros periódicos de provincias, como el bilbaíno, *La Gaceta del Norte*, realiza el día 3 de marzo de 1906 una crónica detallada del fallecimiento, tomando como base las noticias aparecidas en la prensa montañesa en los años siguientes a la muerte del novelista.

Se trata en definitiva de la exaltación del que fue considerado por muchos de estos diarios como el escritor más importante de la corriente regionalista.

Las críticas en la prensa madrileña

Este tipo de publicaciones son las que hacen los verdaderos juicios sobre la obra perediana, ajenas como están al dolor personal de los amigos santanderinos, que les pone una venda en los ojos y les impide ver con claridad el legado literario que deja, y más imparciales en la ponderación de la literatura perediana que los periódicos conservadores y la prensa regionalista, que tienen, como acabamos de analizar en apartados anteriores, sus respectivas deudas morales con la figura simbólica del escritor. Hemos de hacer notar, sin embargo, que algunas de estas necrológicas se centran casi exclusivamente en su ideología, en este caso para denostarla, como las publicadas en *La Publicidad* o *El Liberal*,[33] aunque en la mayoría de estos artículos hay un enjuiciamiento de su obra y alguna alusión a su ideología.

También hemos de distinguir las críticas inmediatas a su muerte, artículos más largos y matizados aparecidos posteriormente, y generalmente no en prensa periódica general sino en revistas literarias o especializadas.

Ejemplos de una crítica tópica, llena de imprecisiones e incluso errores lo encontramos en el artículo publicado sin firma en *La Correspondencia de España (edición de Provincias)* el 3 de marzo de 1906, en el que

[33] Sin firma, «José María de Pereda», *La Publicidad*, Madrid, 2 de marzo de 1906. Sin firma, «José María de Pereda», *El Liberal*, Madrid, 2 de marzo de 1906.

se subraya como datos positivos del escritor «el manejo y abundancia del léxico castellano» y el ser «uno de los más grandes estilistas que tuvo el lenguaje español». Entre los datos incorrectos que recoge podemos aludir al día y año de nacimiento del novelista, el nombre de Eusebio Sierra, adaptador a la escena musical de *Blasones y talegas*, o la indicación de que no escribió obras directamente para el teatro, cuando acaba de citar sus *Ensayos dramáticos*. La valoración de las obras peredianas resalta las de tipo costumbrista como *El sabor* y *Sotileza* sobre el resto y cita su producción mezclando libros de artículos de costumbres con novelas, sin criterio cronológico y sin ningún orden.

El caso contrario, es decir, el del artículo necrológico que aprovecha la circunstancia de la muerte del novelista para hacer un juicio de valor ponderado de su obra e incluir algún documento crítico de interés es el de Luis Bello publicado en *El Imparcial* el 5 de marzo de 1906. Dicho artículo tiene tres partes: «La amistad de don Benito» que recogiendo palabras de Galdós en alguna entrevista, en el prólogo a *El sabor* y en el discurso de contestación al discurso de ingreso de Pereda en la *RAE*, manifestaba su admiración por el literato montañés y explicaba los claroscuros de su amistad sincera. La segunda parte glosa testimonios de Menéndez Pelayo, quien habla de Pereda como el mejor poeta de la Montaña, valorando más al escritor de costumbres que al novelista. También recoge una crítica del polígrafo santanderino a las obras de Pereda, su escasa capacidad para «los tipos femeniles y los diálogos de amor». La tercera parte transcribe una carta a Palacio Valdés en la que Pereda le agradece el envío de *Tristán*. Concluye este texto con un artículo que pone de manifiesto los puntos de contacto y las diferencias entre ambos escritores[34]. Una altura crítica similar encontramos en un artículo aparecido en *El Liberal* el 3 de marzo de 1906: Es un texto que comienza con una crítica de las ideas y la figura de Pereda y en el que

[34] Otros artículos/crónicas que recopilan las palabras de otros sobre Pereda son: *La Época*, Viernes, 17 de abril de 1906. «En honor de Pereda. Un discurso de Don Alejandro Pidal». Recoge las palabras de este en una velada en honor de Pereda celebrada en el Teatro Español el día anterior. El discurso de Pidal comienza con fuertes críticas al positivismo y las doctrinas políticas anarquistas para luego valorar positivamente la obra perediana como punto para contrarrestar estas funestas doctrinas. En esta velada participó también Menéndez Pelayo con palabras de homenaje y valoración de la obra perediana.

pasa revista a su obra, de acuerdo con la idea de que no quiso ver el presente ni el porvenir, sino que se refugió en un pasado que él mismo inventó. Relaciona la literatura de Zola con la de Pereda en el sentido de que ambos reinventaron la realidad y retrataron un mundo que existía únicamente en sus relatos, el francés en un sentido pesimista y el montañés en un sentido optimista e idealizador. Termina así: «Pereda escribió mirando a lo pasado, en vez de mirar a lo porvenir; cerrando los ojos a la vida que él mismo vivía; creando un mundo imaginario; resuelto a que nada rompiera su ensueño».

Uno de los aspectos más destacados de la valoración que hacen estos artículos de la obra perediana es la importancia que confieren a Pereda como estilista. Sirva como muestra lo publicado en *El Universo* el 3 de marzo de 1906:

> Que mientras que no se pierda del todo esta hermosa lengua de Castilla, no ha de olvidarse al incomparable artífice que supo manejarla en el siglo XIX con más soltura, más riqueza de vocablos y más fuerza de colorido, incorporando gallardamente a su majestuoso caudal de lengua patricia, hija primogénita del latín, el arroyo murmurador de mil palabras nacidas en las umbrías de verdes y frescas montañas. (...)Pereda ha sido (...) un verdadero clásico[35] .

Una muestra de que la ideologización que acompañó en el siglo XX a las valoraciones sobre Pereda tuvo su origen ya en la crítica inmediatamente posterior a su muerte la encontramos en el artículo de *La Publicidad* titulado «José María de Pereda», en el que junto con un grabado con la imagen del escritor se indica:

> Fue pues el escritor, tradicionalista acérrimo, pintor de cuadros rurales quizás no superado en España, ciego de nacimiento para los espectáculos de la ciudad moderna, que significa tolerancia mutua, libertad de hablar y frenética renovación.

Pese a ello le reconoce el mérito de haber renovado el caduco

[35] Hace un recorrido por la vida y la obra de Pereda, indicando que *La Montálvez* marca el inicio de la decadencia del escritor. Habla de los chicos de la prensa y acaba el artículo con el apartado «Pereda y Mazón», glosando la figura del librero santanderino y su deambular por las calles de Madrid.

romanticismo: «trajo un habla nueva, recogida en la tierruca y en el litoral, locuciones inéditas, giros vivientes, páginas enteras en que circula el aire y luce el sol.»

En otros periódicos, como *El País*[36], se disculpa la ideología perediana porque se valora su arte literario:

> Merecen perdón y olvido las ideas del hombre, en gracia al arte admirable del novelista y el articulista de costumbres montañesas ¿Y que importa que fuese retrógrado en religión y en política, si, como ha dicho Pérez Galdós, fue el novelista más radical y revolucionario en su arte?

Referencia y comentario aparte merecen las críticas, generalmente más extensas y detalladas, aparecidas en revistas literarias a las que aludíamos en párrafos anteriores, entre la que destaca la de Lomba y Pedraja,[37]un valioso artículo que comienza comparando el temperamento y las trayectorias de Valera y Pereda, indicando el desdén que sufren en su tiempo debido a las objeciones de los modernistas. Posteriormente se centra en el análisis de la vida y obra del novelista: desde sus primeros artículos a sus novelas, lo que califica como «De la literatura pintoresca a la literatura trascendental» (719). Valora negativamente de modo velado las novelas de tesis, insistiendo en que el mejor Pereda es el regionalista «único, genial» (721) y alaba los valores literarios de *Sotileza*. Concluye con un retrato y con una referencia a sus principales lecturas.

---

[36] *El País*, diario republicano, año XX, Número 6784, 3 de marzo de 1906. El artículo, sin firma, titulado «Pereda» incluye una fotografía del escritor y repasa su vida (de nuevo error en la fecha, 1834 en lugar del año anterior, otras incorrecciones son la indicación de que empezó a estudiar Ingeniería y que aprendió latín con el padre Apolinar), haciendo una revisión de los principales críticos sobre Pereda «Menéndez Pelayo, Valera y Clarín. Hace referencia a los homenajes recibidos, en los que falta una estatua, habla del cambio ideológico perediano: de la intransigencia juvenil a la apertura de ancianidad, con su amistad con Linares, Madrazo, Galdós, Estrañi y otros liberales. Juzga entre las obras de Pereda las que más valor tienen: *Sotileza*, *El sabor*, *La puchera, Nubes de estío, Al primer vuelo* y *Peñas arriba*. Pondera el valor literario de estas por el lenguaje aldeano, la descripción de paisajes y el arte de dar vida a los personajes, pero indica que a su estilo le falta soltura y gracia.

[37] Lomba y Pedraja, J. R., «Don José María de Pereda», en *Cultura Española*, III, nº2889, pp.711-725.

Algo más críticos con su obra fueron los textos que publicó el Ateneo de Madrid, solicitados por Menéndez Pelayo a varios escritores jóvenes con la finalidad de suplir de algún modo el gran silencio que la nueva literatura había tenido con motivo del fallecimiento del novelista. Los encargados de escribir estos textos fueron José Nogales, Francisco Acebal y Enrique de Mesa[38]. El primero de ellos ponderó en su artículo el valor literario de Pereda, señalando las razones por las que fue un escritor alabado por una generación y cuya fama se desvaneció en la generación siguiente[39]. Dice que destaca como escritor regionalista, achaca cierto barroquismo a su estilo y alude a su capacidad para captar las múltiples sensaciones del paisaje. Además detalla cuáles son los elementos de la obra perediana que no agradan a la nueva generación literaria: su reaccionarismo, que en cierto modo disculpa el novelista por el ambiente de controversia de su época, y su rigidez:

> Y fue rígido, reglado, metódico, cruel: persiguió y fustigó con saña de bandera a la *parte contraria*. Vio en cada hombre un partidario o un enemigo; y con este ánimo de secta o de partida, no es posible juzgar, ni sentir, ni hacer arte en nuestros días.(229)

La segunda colaboración incluida en la revista del Ateneo es de Acebal, que alaba a Pereda como pintor de La Montaña:

> El verdadero Pereda, el del castizo terruño santanderino, el pintor de la vida agreste y de la vida marinera, en un rincón escondido, el de las églogas montañesas y las tragedias marinas, el inventor de tantos tipos profundamente humanos,(…) desarmaba con todas estas cosas a la crítica. (231).

Aduce como ejemplo del valor de la literatura perediana las críticas elogiosas de Pardo Bazán y Alas e indica también algunos desaciertos del escritor, como sus escasas aptitudes para mostrar las profundidades de la psicología de los personajes. Continúa exponiendo que su pintura de la Montaña es lo que proporciona universalidad a su obra.

---

[38] Nogales, J., Acebal, F., y De Mesa, E., «José María de Pereda», *Ateneo, Revista mensual del Ateneo de Madrid*, Madrid, marzo, año I, número tercero, pp.227-237.

[39] El asunto de la recepción de la obra de Pereda por la siguiente generación literaria fue tratado por González Herrán, 1985:223-259

El último de esta serie de artículos fue escrito por Enrique de Mesa, quien emparenta la obra de Pereda con la del realismo castizo español, desde Juan Ruiz a Cervantes, Mateo Alemán o Salas Barbadillo y subraya el valor literario de Pereda como el introductor del paisaje en la novela, destacando su plasticidad, sus cualidades pictóricas y la perfección estilística de su prosa.

Conclusiones

Del análisis de estos artículos se deduce que las principales líneas en las que se moverá la crítica perediana del siglo XX estaban esbozadas ya a la muerte del novelista. Entre el tono encomíastico y panegirista de los textos necrológicos de la prensa conservadora, católica y regionalista y la ideologización a la que se somete el juicio crítico de su obra, tanto por parte de los tradicionalistas como de los liberales, encontramos algunos textos más matizados, en los que se alude a los caracteres del quehacer literario del novelista que merecen detención: el estilo, el manejo del diálogo, la certera pintura descriptiva y concretamente el cuidado paisajismo de sus novelas y la especificidad de la literatura perediana, basada en su pintura de la Montaña y en los caracteres que permiten encuadrar su narrativa dentro del subgénero regional o costumbrista regional. Tendrían que pasar muchos años hasta que los prejuicios que sobre Pereda pesaban en muchas de estas necrológicas se abandonen, y se desmonte la mitificación a la que se venía sometiendo sistemáticamente a este autor.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
UNED CANTABRIA/CIEFP DE SANTANDER

Bibliografía citada

Artículos de prensa (orden cronológico)

Sin firma, *El Diario Montañés*, Santander, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, *A Opinao*, Lisboa, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, *Diario de la Marina*, Madrid, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Época*, Madrid, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, «Pereda», *El Imparcial*, Madrid, 2 de marzo de 1906.
Kasabal, «Pereda», en *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, «Pereda», *La Tribuna* , Barcelona, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, «D. José María de Pereda», *El Correo Español (Diario tradicionalista)* Madrid, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, «José María de Pereda», *La Publicidad*, Madrid, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, «José María de Pereda», *El Liberal*, Madrid, 2 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Diluvio*, Barcelona, 2 de marzo de 1906.
Sin firma,«Los que mueren.Don José María de Pereda», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 de marzo de 1906.
Morry, M., «Pereda», *El Comercio*, La Habana, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 3 de marzo de 1906.
Varios, *El Diario Montañés*, Santander, 3 de marzo de 1906. Incluye: Huidobro, E., «Plegaria»; Solano, R. «Soneto»; Párroco de Polanco «Vida cristiana de Pereda»; Espina, C., «En la muerte de Pereda»; Rodríguez Bedia, E., «No ha muerto».
Sin firma, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Liberal*, Madrid, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, «Pereda», *La Correspondencia de España (edición de Provincias)*, Madrid, 3 de marzo de 1906.
Varios, *El Cantábrico*, Santander, 3 de marzo de 1906. Incluye: Sin firma, «A la memoria de Pereda»; Acuña y Villanueva, R. de, «¡Duelo!»; Cáraves, H., «Elogio»; Pardo e Iruleta, L., «Tarjeta»; León, R., «Raza de hidalgos»; Stone, «En la muerte de don José María de Pereda»; Pérez Cuevas, P., «El pasado, el presente y el porvenir»; Pajarón, A., «Pereda»; Sánchez Díaz, R., «La crónica de hoy: Pereda»; Agüero, T., «Pereda»; Lamo, C., «Mi homenaje»; Cospedal, J. de, «El ensueño de Tablanca»;

Rodríguez Parets B., «Recuerdos»; Estrañi, J., «¡Honor al Genio!».
Varios, *La Atalaya*, Santander, 3 de marzo de 1906. Incluye: Sin firma, «Homenaje a Pereda»; P.«Ya escapa»; Oncins, M., «Sus obras»; Solano, R. de, «En la muerte de Pereda»; Gutiérrez G., «El poder del Genio»; García de Quevedo, A., Sin título; Menéndez Pelayo, E. Sin título;Pacheco, C. V., Sin título; Menéndez Pelayo, M.: fragmentos del prólogo a *Los hombres de pro*; Menéndez Pelayo, M., *Sotileza* publicado en *La Época* el 27 de marzo de 1885; Clarín, Fragmento del comentario crítico sobre *Don Gonzalo;* Blanco García, J., Fragmentos de sus juicios críticos; Sin firma, «El día de ayer».
Sin firma, *El Universo*, Madrid, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, «Los que mueren», *Las Noticias*, Barcelona, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, «Pereda», *La Opinión de Asturias*, Oviedo, 3 de marzo de 1906
Sin firma, *El Correo Catalán*, Barcelona, 3 de Marzo de 1906.
Bello, L., «El hidalgo de Polanco», *El Imparcial*, Madrid, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Globo*, Madrid, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Eco de Navarra*, Pamplona, año XXXII, número 8790, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, «Una carta de Pereda», *ABC*, Madrid, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, «Don José María de Pereda», *El Pensamiento Navarro*. Diario carlista, Pamplona, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, «Don José María de Pereda», *El Demócrata navarro*, Pamplona, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Siglo Futuro*, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, «Pereda» en *La Correspondencia de España (edición de Provincias)*, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Ideal*, Lérida, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *El País*, diario republicano, Madrid, año XX, Número 6784, 3 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Correo Catalán*, Barcelona, 3 de marzo de 1906.
W. Coroleu, *La Veu de Cataluña*, Barcelona, 3 de marzo de 1906
Morphy, M., *El Comercio*, La Habana, 3 de marzo de 1906, año XXI, número 53.
Sin firma, «La muerte de Pereda» y «Homenaje al genio», *El Diario Montañés*, Santander, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Alliance Republicane Democratique*, París, 4 de marzo de 1906

y 11 de marzo de 1906.
Sin firma, *Le croix,* París, 4 de marzo de 1906 y 5 de marzo de 1906.
Sin firma, *Le Figaro*, París, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Flandre Liberale*, Gand, Bélgica, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *Giornale di Roma*, Roma, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *Journal de Rouen*, Rouen, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *Le moniteur de Meurlhe et Moselle*, Nancy, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *Petite Gironde*, Bordeaux, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Politique Coloniale*, París, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Rapide*, Toulouse, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, *Le Voltaire*, París, 4 de marzo de 1906.
Sin firma, «Entierro de Pereda», *ABC*, 4 y 5 de marzo de 1906.
Varios, *El Cantábrico*, Santander, «La muerte de Pereda», 4 marzo de 1906. Incluye: Canella; F., «Un pésame»; Sanpedro, G., «La Montaña de luto».
Bello, L., «Pereda y los contemporáneos», *El Imparcial*, Madrid, 5 de marzo de 1906, año XL, número 13.989.
Sin firma, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 5 de marzo de 1906.
Sin firma, «D. José María de Pereda», *La Tradición Navarra,* Pamplona, 5 de marzo de 1906.
Sin firma, *Gazette de France*, París, 5 de marzo de 1906.
Sin firma, *Avenir de la Dordogne*, Perigueux, 5 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Liberté,* París, 5 de marzo de 1906.
Sin firma,«La muerte de Pereda», *El Diario Montañés*, Santander, 6 de marzo de 1906.
Zalba, J., «Don José María de Pereda», *Diario de Navarra*, Pamplona, 6 de marzo de 1906.
Varios, *Boletín de Comercio.* Suplemento al número 55, Santander, «Pereda». Incluye: Segura, F., «El buen novelista»; sin firma, «Entierro de Pereda» (dentro de este artículo: «Palabras de pésame», «El Duelo-Las coronas», «El entierro», «Camino de Polanco-El Sepelio»)
Sin firma, *Jornal do Comercio*, Lisboa, 8 de marzo de 1906.
Sin firma, *Moniteur Oriental*, Constantinopla, 8 de marzo de 1906.
Echegaray, C. de, «Un recuerdo a Pereda», en *Boletín de comercio*, 8 de marzo de 1906.
Sin firma, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 8 de marzo de 1906.
*Pedro Sánchez, «*Gacetilla», *El Diario Montañés*, Santander, 10 de marzo de 1906.

D'Almeida, F., «José María de Pereda», *Día de Lisboa*, Lisboa, 9 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Verité Francaise*, París, 10 de marzo de 1906.
Sin firma, *La Lectura Dominical*, Madrid, 10 de marzo de 1906.
Vivas, A., «Una luz que se apaga», *Revista Comercial Americana*, Nueva Orleans,10 de marzo de 1906.
Sin firma, *Le Monde Artiste*, París, 11 de marzo de 1906.
Sin firma, *Union de la Dordogne*, Perigueux, 11 de marzo de 1906.
Sin firma, *El Diario Montañés*, Santander, 11 de marzo de 1906.
Sin firma, «Por Pereda», *El Diario Montañés*, Santander, 13 de marzo de 1906.
Sin firma, *Le Rappel*, París, 14 de marzo de 1906.
Sin firma, *España y América*, 15 de marzo de 1906.
Bustamante, J. de, «Pereda», *El Diario Montañés*, Santander, 19 de marzo de 1906.
Varios, *El Deva*, Panes, 19 de marzo de 1906, suplemento especial. Incluye: Espina, C., «Del altar de San José»; De la Roda, F., «Pereda»; Sedano, A. F., «A Pereda»; Serrano y Jover, A., «A la muerte de Pereda»; Noriega, L., «Gloria a Pereda»; Galvarriato, J. A., «Volvamos los ojos»; García, R., «A Pereda »; Haro, E., «Pereda».
Padre Miguélez, «Pereda», *La ciudad de Dios*, Madrid, 20 de marzo de 1906.
Sin firma, «La muerte de Pereda», *El Eco Montañés*, La Habana, época III, año XXI, número 12, 25 de marzo de 1906.
Valmaseda y Ortiz, J.,«Pereda», *El Carbayón*, Oviedo, 26 de marzo de 1906.
«Zepolosac», «Mis apuntes sobre Pereda», *El Diario Montañés*, Santander, 27 de marzo de 1906.
*Pedro Sánchez, «*Gacetilla. Sobre lo mismo», *El Diario Montañés*, Santander, 31 de marzo de 1906.
Sin firma, «Els que se'n van», *La Esquella de la Torratxa*, Barcelona, marzo de 1906.
Conde Kostia, «Nuestro Duelo. Pereda», *Fígaro*, La Habana, marzo de 1906.
Nogales, J., Acebal, F., y De Mesa, E., «José María de Pereda», *Ateneo, Revista mensual del Ateneo de Madrid*, Madrid, marzo, año I, número tercero, pp.227-237.
Acebal, F., «Pereda» en *Diario de la Marina de la Habana*, La Habana, 1 de

abril de 1906.
Varios, «Homenaje a Pereda», *El Eco Montañés*, La Habana, 8 de abril de 1906. Incluye: Agüero, T., «Pereda»; Lamo, C., «Mi homenaje»; sin firma, «El entierro de Pereda. Homenaje al genio»; sin firma, «Los funerales»; sin firma, «El entierro»; sin firma, «Coronas»; sin firma,«De Santander a Polanco»; sin firma, «Los estudiantes»; Ramírez, J. A., «¡Triste impresión!» y Florín, «Unas líneas».
Sedano, F. A. «Ante la tumba de Pereda» *El Deva*, Panes, 16 de abril de 1906.
Sin firma, *La Época*, Madrid, 17 de abril de 1906.
Varios, *El Diario Montañés*, Santander, 1 de mayo de 1906, año V, número extraordinario, «Apuntes para la biografía de Pereda». Incluye los siguientes apartados: Familia de Pereda. Niñez y adolescencia de Pereda. Comienzos literarios de Pereda. Desde las *Escenas* hasta 1874. Segunda época de Pereda. Últimos veinte años. Datos para la autobiografía de Pereda. Bibliografía de Pereda. Ensayos dramáticos de Pereda. «Extravagantes» de Pereda. ¿Ha dejado Pereda algo inédito? Traducciones de Pereda. Autógrafos de Pereda. Físico de Pereda. Carácter de Pereda. Gustos y costumbres de Pereda. Religión y virtudes de Pereda. Cultura de Pereda. Pereda político. Pereda «patrono». Pereda, hombre de negocios. Cómo escribía Pereda. La geografía perediana. Los modelos peredianos. Retratistas de Pereda. Intérpretes de Pereda. Los talleres de Pereda. Las tertulias de Pereda. Críticos de Pereda.
Sin firma, «En honor de Pereda» y Solano y Polanco, J., «Pereda», *El Diario Montañés*, Santander, 12 de mayo de 1906.
Sin firma «Homenaje a Pereda», *El Diario Montañés*, Santander, 16 de mayo de 1906.
Aicardo, J.M., «Pereda, novelista». *Razón y fe*, Madrid, año V, tomo XV, mayo-agosto 1906, pp.324-487.
Sin firma, «Pereda y Menéndez Pelayo», *Revista Comercial Americana*, Nueva Orleans, 1 de junio de 1906.
Lomba y Pedraja, J. R., «Don José María de Pereda», en *Cultura Española*, III, nº2889, pp.711-725.

Libros y artículos

BLANCO GARCÍA, F., *La literatura española en el siglo XIX*, parte 2ª, Saénz de Jubera, Madrid, segunda edición, 1891.

BONET, L., «Pereda, entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña», en *Literatura, regionalismo y lucha de clases (Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés)*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, pp 117-220.

GARCÍA CASTAÑEDA, S., *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004.

GONZÁLEZ HERRÁN, J. M., *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, 1983, Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio, Colección Pronillo, 2.

GONZÁLEZ HERRÁN, J. M., «Pereda y el fin de siglo (Entre Modernismo y 98)», en GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. Y MADARIAGA, B. (ed.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985, 223-259.

GONZÁLEZ HERRÁN, J. M., «José María de Pereda: libros y libreros de Barcelona» Ponencia en el Simposi Internacional / Simposio Internacional *Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona / Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. Universitat de Barcelona [se publicará, con el título «Los libros barceloneses de José María de Pereda», en las correspondientes *Actas*; y, en versión abreviada, en la revista *Barcelona-Cultura*, del Ayuntamiento de Barcelona].

GULLÓN, R., *Vida de Pereda*, Madrid, Editora Nacional, 1944.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R., «Novela e ilustraciones en la primera edición de *El sabor de la tierruca* de Pereda», en *Salina*, *Revista de Lletres*, nº 14, Noviembre de 2000, pp. 127-136.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R., «Las ilustraciones en *Al primer vuelo* de José María de Pereda», *Salina*, *Revista de Lletres*, nº 17, noviembre de 2003, pp. 137-150.

MADARIAGA, B., *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de la Librería Estvdio, 1991.

MIRALLES, E., «Una visita a Cataluña. El círculo de Torrás y Bagés», epígrafe de la «Introducción» a su edición de *Peñas arriba*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. xxiv-xxv.

PEREDA, J. Mª., *Nubes de estío*, edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán*, Obras completas*, tomo VII, Santander, Editorial Tantín, 1999.

LA ECOFILIA DEL SORDO DE PROVEDAÑO, PERSONAJE MENOR DE *PEÑAS ARRIBA*

0. Preámbulo

En los últimos años, el término *ecología* y su acepción científica han ido calando en la opinión general. La ecología forma parte en mayor o menor medida de los programas escolares de enseñanza general básica de muchos países, los legisladores la tienen en cuenta en sus quehaceres jurídicos y el mundo empresarial se muestra cada vez más sensible a la llamada problemática ecológica. De ahí que sean pocos los partidos políticos que no incluyen en sus programas referencias específicas a la ecología, que los gobiernos legislen al respecto y creen, donde aún no los hay, ministerios de Medio Ambiente. Los mercados son cada vez más sensibles a las exigencias de un sector todavía minoritario de consumidores que adquieren preponderantemente productos ecológicos. En casi todos los países se han ido constituyendo grupos y partidos ecologistas, ambientalistas o conservacionistas, se organizan conferencias de mayor o menor envergadura (en algún caso, de alcance planetario, como la Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro, en junio de 1992, cuyo tema capital estaba encabezado por el rótulo «Medio ambiente y desarrollo»). En suma: entre tanto, la protección del medio ambiente es una obligación legal de todos los agentes sociales, además de un ejercicio de responsabilidad hacia nuestro entorno natu-

ral. A ello se suma otro fenómeno reciente: en una época en la que la merma del peso de las ideologías es indiscutible, son muchos quienes opinan que el ecologismo es, tras la caída del muro de Berlín, casi la única alternativa revolucionaria posible.

En la creación literaria, el cambio de paradigma es también perceptible. En la teoría literaria, sin embargo, carecemos aún de conceptos teóricos probados y de una terminología establecida. No obstante, disponemos de una nutrida serie de títulos de estudiosos sobre todo norteamericanos, promotores de la fundación en 1992 de la primera asociación de estudios de literatura y medio ambiente (la Association for the Study of Literature and Environment) y, un año después, de la primera revista especializada (*Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*).

1. Ecología y crítica literaria

Si la teoría de la literatura no ha respondido hasta la fecha al desafío de las cuestiones ecológicas con la intensidad y el vigor de otras disciplinas, en el ámbito hispano esa carencia es aún mayor, aunque no somos la excepción que confirma la regla. No está quizá de más señalar, a título de ejemplo significativo, que la crítica literaria alemana tampoco ha desarrollado teorías consistentes para abordar las obras literarias que tematizan problemas ambientales y ecológicos. Y lo mismo podemos afirmar en líneas generales de la crítica literaria francesa e italiana. Es como si los críticos literarios no se hubiesen percatado de la necesidad de integrar una problemática tan actual en sus consideraciones teóricas. Es, por tanto, deseable que la crítica literaria de los países industrializados se ocupe de las cuestiones ecológicas tematizadas en las obras literarias que denuncian los atropellos ecológicos, las consecuencias de la economía del lucro y sus emboscados mecanismos de explotación depredadora. Acierta Jost Hermand cuando afirma de los científicos en general que, en lugar de tratar los problemas que conciernen a la gran mayoría, se encierran en sus respectivas torres de marfil y se recluyen en comunidades científicas cada vez más reducidas[1]. Hermand apunta asimismo la necesidad de la reorientación política, económica e ideológica

[1] Jost Hermand: *Im Wettlauf mit der Zeit. Anstösse zu einer ökologiebewussten Aesthetik*, Berlin: Sigma, 1991, págs. 61-68.

para frenar o incluso detener la expansión y el crecimiento económicos a costa de la naturaleza. Está convencido de que las ciencias humanas y culturales pueden influir con sus discursos de modo considerable en el sistema de valores y en las expectativas de la sociedad, y propone que se sustituya el antropocentrismo reinante por el biocentrismo, o que al menos se les den verdaderas oportunidades a las propuestas y visiones respetuosas con la naturaleza, sin caer en las redes de lo que entre tanto se conoce por el término de «ecodictadura». Hermand sabe que su propuesta no es nueva en la sustancia, que ya la habían defendido hombres de la categoría intelectual de Alexander von Humboldt o Johann Wolfgang von Goethe, entre otros. No es éste el lugar para entrar más a fondo en el asunto o remontarnos a los orígenes de la discusión, que hunde sus raíces en la filosofía griega. Me contento con citar un pasaje de una conferencia que el filósofo alemán Ludwig Klages (1872-1956) pronunció hace casi un siglo ante las juventudes libres alemanes:

> No nos equivocábamos cuando sospechábamos en el «progreso» veleidades y apetencias de poder, y vemos que hay método en el desvarío de la destrucción. En verdad, so pretexto de «utilidad», «desarrollo económico», «cultura», [el progreso] termina en la destrucción de la vida. Da en el blanco en todas sus formas, tala y rotura bosques, extingue especies animales y pueblos originarios, cubre y desfigura el paisaje con el barniz de la industrialización y degrada, como si fuesen una mercancía de «matadero», a los seres vivientes que todavía quedan, considerándolos objetos fuera de la ley de la explotación «racional». Toda la técnica está, empero, a su servicio, a cuyo servicio están a su vez los mayores dominios de la ciencia.[2]

2. El sordo de Provedaño

La visita de cortesía que Marcelo y Neluco hacen a don Ángel de los Ríos, alias el Sordo de Provedaño, brinda elementos que permiten llevar a cabo una lectura ecocrítica. De más está señalar que esa lectura

[2] Ludwig Klages: «Mensch und Erde», en Mogge, Winfried - Reulecke, Jürgen (eds.): *Hoher Meissner 1913. Der Erste Freideutsche Jugendtag in Dokumenten und Bildern*, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1988, pág. 180.

es un tanto forzada, puesto que adolece de anacronismo, dado que la intención y los móviles de Pereda no podían ser ecológicos. No podían serlo porque el concepto comenzó a cuajar en la década de los sesenta del siglo pasado y a desarrollarse teóricamente en la década siguiente. Pese a ello, la ecofilia (e.d., el respeto a la casa y morada de la armonía) del personaje parece a primera vista evidente. Y también podemos aplicar a su comportamiento el distintivo *ecologista* si nos atenemos a la definición del DRAE referida a quien «propugna la necesidad de preservar la naturaleza y ponerla a salvo de las perturbaciones ocasionadas con la moderna industrialización». Me propongo, por tanto, llevar a cabo una lectura desde las teorías de la ecocrítica, apoyándome para ello en la introducción y en las notas que preparé para la edición de *Peñas arriba* de las *Obras completas* de Pereda, dirigida por José Manuel González Herrán y Anthony H. Clarke.

Don Ángel de los Ríos, «señor» de la torre de Proaño y amigo de Pereda, fue el modelo real del personaje. Nacido en 1823, estudió Derecho en la Universidad de Valladolid, pero su prematura sordera le impidió ejercer la abogacía. En 1856 se estableció definitivamente en su pueblo natal, donde alternó los trabajos del campo con la investigación histórica, el periodismo, la política local y la creación literaria. Sabemos que todos los títulos que Pereda le atribuye en el capítulo XIV de *Peñas arriba* son exactos[3], pero aquí no nos vamos a detener en ninguno de ellos, puesto que nuestro cometido son el rastreo y el análisis de las ideas que defiende el personaje novelesco, su oposición al desarrollismo irresponsable y al culto acrítico del progreso tecnológico y su defensa firme de un modo de vida tradicional y a la vez alternativo.

A primera vista sorprende su *modus vivendi*, en neta discordancia con su formación y capacidades intelectuales. Pero, también, en cierto modo, con su mentalidad conservadora, menos debido a su «ideología» que al respeto a una tradición que él conoce al dedillo, tanto por sus vivencias como por sus conocimientos historiográficos y jurídicos. Es, por tanto, consciente de que tiene una concepción idealista del microcosmos que habita y utópica en no pocos sentidos, porque sabe que el

[3] Para más detalles, véase sobre todo las notas 266-273 y el capítulo X de mi introducción a José María de Pereda: *Peñas arriba*, Santander: Ediciones Tantín, 2001 (vol. VIII de las *Obras completas).*

progreso y la presión exógena van a poner pronto fin a esa pequeña Arcadia a la que ha consagrado su quehacer y sus saberes.

La primera imagen que el narrador protagonista tiene del personaje es la de «un hombre de alta estatura que lanzaba con impetuoso brío grandes *horconadas*» de heno otoñal «a un boquerón» (págs. 577-578)[4]. El retrato que sigue del Sordo de Provedaño no tiene desperdicio:

> Representaba cincuenta años, bien corridos; tenía buen color, la cabeza muy poblada de pelo alborotado y recio, la cara pequeña y enjuta, y aún parecía más chica de lo que era, por lo espeso de la barba que le ocupaba la mitad; la barba y el pelo, empezando a encanecer; la frente ancha, y destacado el entrecejo; la nariz curva, y la mirada de sus ojuelos verdes, firme y escrutadora; cara, en fin, cervantesca y un tanto *aquijotada*. Daba grandes pasos con sus largas piernas al dirigirse a nosotros que le salimos al encuentro, y balanceaba el cuerpo, nervudo y cenceño y algo inclinado hacia adelante, al compás de las zancadas; vestía un traje modesto de paño obscuro, fuerte y barato, y calzaba abarcas de tarugos. (pág. 578)

Tras los saludos de rigor (la «aspereza de sus palmas» se le antojan al narrador, «mejor que de carne y hueso», hechas «del roble secular de aquellos erguidos montes»), observa con su desafinada voz de sordo:

> –No le pido a usted perdón por los hábitos y ocupaciones en que me encuentra, porque si tuviera a mengua emplearme tan a menudo como me empleo en estas rudas labores, no me empleara. No me dan ellas todo el pan[5] que me nutre el cuerpo, pero me ayudan a conservarle; y

---

[4] Cito por la edición indicada de las *Obras completas*. Como señalo en la nota 558, la ocupación del labriego resulta inverosímil, si consideramos que los dos jóvenes de Tablanca llegan a Provedaño a mediados de noviembre, fechas en las que las heladas habían dañado irreversiblemente la otoñada.

[5] Con esta afirmación, el personaje alude más que a los escasos ingresos que le aportaban sus ensayos historiográficos y jurídicos a su difícil situación económica, de la que solía quejarse con frecuencia, que podemos hacer extensiva, aumentada en mucho, a la realidad de la mayoría de los labradores del valle, que no disponían de torre señorial ni de fincas tan abundantes y de tan buena calidad como las del «señor», la mayoría además al pie (o cerca) de casa.

Por lo demás, en el tiempo de la ficción, don Ángel de los Ríos sería nombrado miembro de la Real Academia de la Historia, cronista de la provincia de Santander y diputado provincial. Para más detalles, véase el extenso estudio introductorio de Luis

> como a la par que convenientes, me son muy agradables y las tengo por honrosas, ¿a qué acusarme de ellas como de un pecado contra los timbres de mi linaje? (pág. 579)

La «hidalga cortesía» del anfitrión campurriano se le antoja a Marcelo más de «un ministro» que se dispone a «dar audiencia» que de «un señor de aldea con resabios de labriego» (pág. 584). De ahí que no se maraville ni del cambio de vestimenta[6] del hidalgo ni de la declaración sobre su constancia en el trabajo y su oposición al «mal nuevo»:

> Lo que puedo afirmarle es que yo, con la pluma, con la palabra, con el ejemplo, de día, de noche, no he cesado de cumplir con mi deber: a eso he vuelto aquí, a eso consagro todo mi tiempo, en eso gasto mi salud y mi corto caudal… todo menos mi perseverancia, que es indestructible… pero como si sembrara en una peña; porque el mal nuevo arraigó muy hondamente aquí, o yo no me doy buen arte para extirparle. (pág. 586)

Tampoco parece extrañar a Marcelo que afirme que no es «un apasionado ciego de todo lo pasado», pues sabe por un antiguo refrán castellano que el tiempo modifica las cosas («otros tiempos, otras costumbres y otras leyes», pág. 587): en la breve espera (que Neluco aprovecha para mostrarle las publicaciones y proyectos de don Ángel), el madrileño acababa de admirar su proyecto de regadío de las praderas campurrianas con el caudal del Híjar, prueba de sus múltiples saberes y habilidades; y pronto sabría más sobre las convicciones básicas del hidalgo en cuanto a costumbres y leyes: «se derriban por su propio peso», por la «naturaleza de las cosas mismas»; las leyes se deben acomodar «al modo de ser de los pueblos, no los pueblos a las leyes de otra parte» (pág. 587). De ahí que, independientemente de la concepción regionalista del personaje (que coincide en sustancia con la del carlismo y

---

de Hoyos Sáinz a su selección de los escritos del hidalgo de Proaño, aparecida en la colección *Antología de escritores y artistas montañeses*, dirigida por Ignacio Aguilera Santiago, Santander: Imp. y Enc. de la Librería Moderna, 1952, págs. IX-XCI.

[6] «–No crea usted , amigo mío, que me he vestido estos atalajes señoriles para que se vea que los tengo. No llegan a tanto mis flaquezas de infanzón sin privilegios. Neluco lo sabe bien. Pero me gusta dar a cada cual lo que merecen, y no tengo todavía bastante franqueza con usted, que es caballero y hombre del mundo, para recibirle en mi casa, por primera vez, vestido de carretero.» (pág. 584)

resume uno de los postulados más caros al tradicionalismo conservador), podamos constatar su carácter alternativo de autogestión y su defensa incondicional de la plena autonomía del concejo.

Nuestro personaje considera que su papel de patriarca ilustrado es la panacea contra posibles cacicazgos y el único comportamiento coherente para postergar en lo posible la llegada del «mal nuevo»; y parece traerle sin cuidado que las ideas liberales condenen el inmovilismo social que perpetúa generación tras generación el tradicionalismo conservador que él defiende.

Sin embargo, los caciques locales eran, desde hacía algún tiempo, una realidad. Habían prosperado al socaire de la desamortización y de los préstamos usurarios a los labradores más necesitados, primero, y, luego, a la sombra de las contratas deshonestas de las construcciones y mejoras de caminos vecinales y carreteras. Esos nuevos caciques habían traído al valle a gente «advenediza» de oscuras procedencias. Así se explica en parte su categórica condena del centralismo:

> [...] yo le diría al Estado desde aquí: «Tómate, en el concepto que más te plazca, lo que en buena y estricta justicia te debemos de nuestra pobreza para levantar las cargas comunes de la patria; pero déjanos lo demás para hacer de ello lo que mejor nos parezca; déjanos nuestros bienes comunales, nuestras sabias ordenanzas, nuestros tradicionales y libres concejos; en fin (y diciéndolo a la moda del día), nuestra autonomía municipal, y Cristo con todos». Si de esta manera no se logra el fin que yo busco y ha logrado don Celso en su valle, le andaríamos muy cerca. (pág. 588)

Un objetivo cada día más difícil de realizar, pese a los derechos de los vecinos sobre el usufructo de los bienes comunales y a las ventajas de la autonomía local. El señor de Provedaño sospecha que el heredero de su amigo Celso Ruiz de Bejos correrá parecida suerte que Román Pérez de la Llosía y Lope del Robledal; y sabe bien que la suya nunca había sido envidiable, puesto que no había sido nunca el «primero de su aldea». Efectivamente, Neluco revela a Marcelo que el Sordo no gozaba de «un gran prestigio» ni merecía «el respeto de todos» ni siquiera «en su valle»:

> –¿Prestigio… respeto, dice usted? Pues sírvale de gobierno que ese hombre no está en un correccional, por un milagro de Dios. (pág. 599)

No estaba en un correccional por razones varias, como apunta Luis de Hoyos Sáinz en el prólogo a la antología antes indicada. El origen de sus infracciones y desafueros estaba menos en la «rectitud de sus ideas» que en los «descabalados actos que realizaba» (pág. LIV), por los que tuvo denuncias y pleitos sonados.

El primero de los juicios se celebró el 11 de abril de 1893 ante la Audiencia de Santander, acusado de haber inferido «lesiones graves» a un pastor llamado Manuel Saiz. Hoyos Sainz resume este primer procesamiento como sigue:

> Fue condenado a la pena de dos años, cuatro meses y un día de prisión correccional, costas e indemnización de mil pesetas al perjudicado. El señor Collantes [abogado criminalista famoso, defensor del acusado], interpuso recurso de casación por quebrantamiento de forma […] y otra vez se celebró juicio oral […] dictándose la segunda sentencia por la Audiencia de Santander en 2 de noviembre de 1894, condenándole a la misma pena que la vez anterior. Se interpuso nuevamente recurso de casación, pero el Tribunal Supremo declaró no haber lugar al recurso contra la sentencia, en 4 de abril de 1895.[7]

El desenlace es menos contundente, debido a que el fiscal acusador tuvo en cuenta las respuestas del acusado al interrogatorio escrito, al que fue sometido debido a su sordera:

> […] se declaró autor del hecho, pero no como delito, añadiendo además que en sus contestaciones puede haber error por falta de memoria, aunque anticipa que defendió siempre los bienes comunales y los públicos contra el abuso de los particulares, lo que le ocasionó agresiones nocturnas y por ende cobardes, y ante el abuso del pastor que mantenía la res en pastos indebidos, disparó, creyendo que con perdigones, y recuerda su difícil manejo de las manos, salvo los dedos índices, que debían conservar toda su potencia y actividad, pues los empleó varias veces apretando los gatillos de sus armas en defensa de su persona y los bienes, con más respeto a éstos que a los que creía los depredaban, y terminó protestando de la declaración del agredido «porque ha mentido a Dios, a su conciencia y al cura de su pueblo». Lo que tal vez se justifique con la propia declaración del pastor Saiz al decir que no recordaba

[7] Hoyos Sáinz: *Antología de escritores y artistas montañeses,* cit., págs. LXXII-LXXIII.

> haber apedreado ni disparado contra don Ángel, ni haber volado parte de una casa de su propiedad con dinamita […].
> Fácil fue, a criminalista tan agudo, don Restituto Collantes […], preparar la benévola sentencia, a pesar de haber resultado cojo por la amputación de una pierna el agredido, y aun poner enfrente de la recta figura del procesado la de los campurrianos, que utilizando o apropiándose de bienes comunales «han cambiado de traje y hasta de pellejo», y es de destacar la declaración final de don Ángel al decir: «desde que estoy sometido a este procesamiento he perdido algo de mi cabeza, que vale algo más que las piernas que he maltratado, porque antes ganaba un poco de honra y dinero con mi pluma, y ahora no puedo escribir…; hoy me sucede con la presencia de la Guardia civil, como si mi honor no fuera la argolla que me atara más fuertemente a este sitio».[8]

En el resumen del segundo procesamiento de don Ángel de los Ríos, acusado esta vez de homicidio frustrado en la persona de Domingo el de Proaño, sordo también y cojo después de la agresión de su convecino, leemos:

> […] fue condenado a la pena de tres años de prisión correccional, accesorias, costas e indemnización de 500 pesetas al perjudicado; se interpuso también recurso de casación, y habiendo casado el Tribunal Supremo la sentencia, se celebró nuevamente vista de la causa los días 16 y 17 de julio de 1895. […]
> Al dictar el jurado veredicto de inculpabilidad, acordó la sala la revisión de la causa, y al reiterarla el nuevo jurado, fue absuelto don Ángel. Es muy de destacar que en los dos juicios orales por esta causa, se planteó, como reconocían todos los periódicos santanderinos en sus largas informaciones publicadas, un verdadero torneo entre caballeros, entre el acusado y el agredido. […] Al ordenar don Ángel al agredido que abandonara un sendero, que no era de servicio público, para subir a Proaño, y al no ser obedecido, bien por el carácter sostenido de aquel labrador y tabernero, o por su sordera que le impedía entender bien las admoniciones de su convecino, le disparó éste la escopeta que siempre le acompañaba, resultando herido y quedando cojo por la defectuosa curación de las lesiones.
> Por la sentencia dictada en el primero de los juicios, es decir, en los disparos realizados en Tajahierro contra el pastor montañés Saiz, comenzó

[8] Hoyos Sáinz: *Antología de escritores y artistas montañeses,* cit., págs. LXXIV-LXXV.

> don Ángel a cumplir su condena en la cárcel de la villa de Reinosa, pero movida la opinión, sobre todo en la capital de la provincia, por las activísimas campañas para la liberación de don Ángel, en la que tomaron parte desde don Marcelino Menéndez Pelayo y don José M.ª de Pereda, hasta el escritor y periodista reinosano don Demetrio Duque y Merino, se solicitó el indulto a la Reina Regente Doña M.ª Cristina, en una exposición que redactó Pereda, y fue tolerado al conmutarle la pena de cárcel por la de destierro.
> Pasó don Ángel a vivir a la pequeña villa de Pesquera, situada a dos kilómetros de Reinosa, que los tribunales habían fijado […].[9]

El «carácter sano y austero» que el narrador atribuye al «señor de la torre» (pág. 589) fue determinante a la hora de elegir y preferir a las «vulgares ambiciones las estrecheces y oscuridades de su valle nativo» (pág. 599). Esa «manía» hacía tiempo que se había convertido en una especie de «religión terrena» tan firme e inquebrantable como la «divina de su fe cristiana»: la creencia en el honor y en la «Ley justiciera e incorruptible». Neluco se refiere a la «integridad» del Sordo en los términos siguientes:

> […] si un día llegara a reconocerse delincuente y no hubiera juez que persiguiera su delito, él se declararía juez y hasta carcelero de sí proprio; que tiene la pasión de los débiles y de los menesterosos y de los perseguidos, el ansia inextinguible del saber y el delirio por las glorias de su patria; que los desafueros contra el bien común le exaltan y embravecen… y, por último, que es el hombre que usted adivinó en su pesadilla de anoche, gastándose la vida y el patrimonio en lidiar valerosamente, sin punto de sosiego, contra todo linaje de infieles. […] Porque este sol tiene manchas también (y no lo sería si no las tuviera); y aunque estas manchas, bien observadas, no vienen a ser otra cosa que extremadas exaltaciones de sus grandes virtudes […]. (págs. 599-600)

3. Final

Como sabemos, es precisamente el señor campurriano quien da las claves interpretativas a Marcelo cuando éste le habla de su primera excursión con don Sabas. Una explicación que muestra su conocimiento de la zona:

---

[9] Hoyos Sáinz: *Antología de escritores y artistas montañeses,* cit., págs. LXXVI-LXXVIII.

> –Bien elegido estuvo el observatorio –me respondió–, aunque los conozco mejores todavía, como los conocerá don Sabas, si bien no tan a la mano como ese, que es lo suficiente para admirar la Naturaleza en uno de sus aspectos más esplendentes un novicio en esas cosas. Desde ese observatorio –prosiguió entusiasmándose–, tendría usted a la espalda las rocas siempre nevadas en que vive a sus anchas la gamuza; más abajo el verde obscuro de los robledales junto al claro de las hayas… en fin, el oasis lebaniense donde la vid y el olivo vegetan como en Andalucía, como en Rioja y Aragón, cuyas cumbres pudo divisar por el otro lado siguiendo la ondulante marcha del Ebro. Mirando al Norte, columbraría nuestro mar, nuestro Cantábrico tremebundo; y al Mediodía, la inmensa planicie de Castilla la Vieja. ¡Hermosa cátedra para una lección de Historia Montañesa!… (pág. 590)

El Sordo de Provedaño es, dicho en términos de hoy y desde el espíritu de la Cumbre de la Tierra de 1992, un «guardián de su tierra»; un guardián que se opone con todas sus fuerzas a los «mercaderes de la tierra» que favorecen los intereses y la movilidad de las empresas exógenas en detrimento de las iniciativas y ordenanzas locales. Sus ensayos y estudios estaban concebidos en favor de un desarrollo sustentable y un aprovechamiento razonable de las riquezas y posibilidades locales; de ahí su firme oposición a la mercantilización y al crecimiento constante como dogma del desarrollo. En el fondo, su comportamiento y su filosofía respondían a las preguntas más graves que hoy flagelan a la humanidad. ¿Cómo proteger nuestro hábitat? ¿Cómo conservar los bienes comunales para que todos los vecinos tengan acceso a ellos en igualdad de derechos y, a la vez, velen por ellos[10], movidos por los beneficios que les aportan? ¿Cómo salvar el valle de la «amenaza» externa, generada por «*cabayerus de ayá* afuera»[11]?

---

[10] Este aspecto es sin duda de gran alcance ecológico, como podemos observar en la quema veraniega de los montes gallegos por «terroristas ecológicos» que prestan sus «servicios» a madereros, propietarios de bosques y políticos locales interesados en beneficiosas recalificaciones de terrenos. De más está decir que se impone una nueva política forestal en la que los propietarios de los montes no puedan hacer valer sus intereses económicos en detrimento de los derechos ecológicos de la comunidad. Pero éste es otro cantar.

[11] Ese había sido el caso en Robacío: «Allí no había unión ni paz entre unos y otros, por culpa de cuatro mangoneadores amparados por otros tantos «cabayerus de ayá

Stricto sensu, el comportamiento y el modo de pensar del Sordo son alternativos por su percepción y valoración de la naturaleza, que presiente como ecosistema, todavía intacto, que empieza a estar amenazado y que deberá ser salvaguardado a toda costa porque es de todos y a todos beneficia. De ahí que la explicación del Sordo sea a su vez y en buena medida decisiva para Marcelo en su proceso de percepción y descubrimiento de la naturaleza como contrapunto de la urbe y la vida cortesana, que entre tanto empieza a vislumbrar como organismo enfermo[12]. Falta poco para que Marcelo se decida a contentar las expectativas de su tío. Todavía tendrá que pasar por experiencias «fuertes», como las escenas de la caza del oso (en las que el desprecio del equilibrio ecológico es una lectura legítima). En el fondo, tenida cuenta de que el viaje a la semilla de Marcelo es un viaje mítico[13], la función del señor de Provedaño es la de *heraldo*[14]. Más relevante para nuestros fines es la función «justiciera» del Sordo, que vela para mantener un equilibrio (social y ecológico) antiguo, cada vez más amenazado, e intuye que el respeto de la naturaleza es *conditio sine qua non* de la ecofilia, independientemente de sus simpatías y sus credos políticos. Y, por supuesto, independientemente de las intenciones del autor[15]. El señor de Provedaño no tiene todavía –no podía tenerla– conciencia ecológica, pero sí es ecológico su comportamiento, porque el personaje sabe que el día en que falten al valle la «fuerza de cohesión» (pág. 530) y «la unificación de miras y de voluntades de todos para el bien común» (pág. 529), los ci-

---

fuera», que no se acordaban del pueblo más que en las ocasiones de necesitar las espaldas de aquellos pobres melenos para encaramarse en el puesto que les convenía, y pipiar a gusto las uvas del racimo.» (pág. 557)

[12] Sobre este aspecto, véase el capítulo 4 de mi introducción a *Peñas arriba*, págs. 378-379.

[13] Para mayor información, véase el capítulo 4.1 («La metamorfosis de Marcelo») de mi introducción, págs. 379-382.

[14] Heraldo porque es él, decíamos, quien abre a Marcelo las puertas a la experiencia de la naturaleza. Un Marcelo que aún es muy consciente de su «educación». Valga una cita: «Entre tanto, yo había cumplido ya los treinta y dos años; hacía seis que era doctor en ambos derechos, aunque sin saber, por desuso de ellas, para qué servían esas cosas; más de siete que campaba por mis respetos, y me daba la gran vida con el caudal que había heredado de mi padre.» (pág. 430)

[15] Para mayor información, véase el trabajo de Margarita Carretero González: «El 'ecologismo reaccionario' de José María Pereda en *Peñas arriba*», *Ixquic (Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, 2, agosto 2000, págs. 96-112.

mientos de la casa cederán, los muros comenzarán a resquebrajarse y terminarán derrumbándose.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA

EL PADRE APOLINAR Y NAZARÍN, DOS MODELOS DE RELIGIOSIDAD EN LA NOVELA DECIMONÓNICA ESPAÑOLA

De todas las obras de José María de Pereda, con elementos autobiográficos circunscritos a la etapa de su vida en Santander, *Sotileza* es la que recoge los recuerdos de la que llama "raza pejina", recuerdos que dejaba como testimonio a futuras generaciones. En 1843 sus padres decidieron avecindarse en la Cuesta del Hospital llevándole con ellos, junto con tres hijas y una sirvienta. La cercanía a la calle Alta le permitió conocer a fondo a la población de marinos y pescadores. Era el Santander de su niñez, que confiesa tenerlo muy adentro, esculpido en la memoria, de tal forma que era capaz de recordarlo con su perímetro, sus calles e, incluso, con las caras de sus habitantes, población en gran parte formada por artesanos, comerciantes y gente de oficios. Aunque en la novela se alude a diferentes fechas, aquel Santander primitivo carecía de tranvías urbanos, de hoteles en el Sardinero y no era muy diferente del que en 1838 presentó el Teniente de Navío José María Mathé en el plano que hizo de la ciudad. En el Paseo del Alta estaban los fuertes de María Cristina, de Isabel II y el de López Baños, colina por la que descendían en pendiente varios caminos, entre ellos el de la Cuesta de la Atalaya que conducía al centro de la ciudad. Aquí estaba la Plaza Vieja, el pequeño y pretencioso Consistorio con dos pisos y tres escudos en la fachada, el Instituto, la Iglesia de la Compañía, las calles de

San Francisco, La Blanca, Arcillero, Atarazanas y el Muelle hasta donde llegaba el mar; lugares en los que figuraba establecido entonces el exiguo comercio. Igualmente, se hallaban los barrios del Cabildo de Abajo y no muy lejos en el promontorio de Somorrostro estaban el Cuartel de San Felipe y la catedral, cuyo reloj acompañaba las alegrías, faenas e inquietudes de la pequeña ciudad burguesa y comercial.

A la derecha se ve en el plano, el reducto de Molnedo y el barrio de Cañadío [1]. A la izquierda aparecen las Alamedas primera y segunda y el tinglado de Becedo. En la loma opuesta de la calle Alta se representa el Cementerio de San Fernando, el hospital de San Rafael, la iglesia de la Consolación y estaban las casas de los pescadores del Cabildo de Arriba.

En el frente de la ciudad se encontraba la zona portuaria con el Muelle Nuevo y el de las Naos, a los que tanto se refiere Pereda en su obra, así como las Dársenas Grande y Chica. La población pescadora utilizaba los muelles de la Rampa Larga, el de Merlón y el del Dueso en la Calle Alta, de los que hablaremos más adelante. Junto a la Pescadería estaba siempre atracado el patache *Joven Antoñito de Ribadeo*, patroneado por Venancio Liencres, comerciante rico, armador de *La Montañesa*, al que cita con frecuencia Pereda en la novela. En los escritorios del Muelle estaban las Compañías Consignatarias donde se sacaban los billetes para el pasaje y en los almacenes los sacos de azúcar y cacao aguardaban su reenvío a diferentes puntos de la Península.

El alcantarillado de la ciudad era deficiente y mucho más en las calles secundarias y habitadas por la población mareante. Pereda alude al alcantarillón de la Maruca que vertía los desagües a la bahía por la punta del Muelle. El alumbrado se realizaba por faroles de aceite hasta que en octubre de 1853 se hicieron los primeros ensayos con luz de gas que se impuso definitivamente años después.

La novela *Sotileza* fue iniciada el 18 de junio 1884 y concluida el día 9 de diciembre, aunque el manuscrito está fechado en noviembre de este mismo año. Fue una novela de recuerdos, con abundantes elementos costumbristas e históricos de la ciudad, y en la que su autor se propuso retratar tipos, formas de vida y personajes de un Santander en gran parte ya perdido, si bien la novela no le dejó del todo satisfecho, ni en el aspecto local, porque - como le dijo a Galdós- «no salió lo que yo había visto». Era

[1] González Echegaray, Mª del Carmen: *Del Muelle a Cañadío*, Santander, 1980.

normal que en una novela no pudiera evocar todos los acontecimientos y personas que conoció en su niñez y juventud, protagonistas de una época. Sin embargo, entre los mejores retratos figura el del popular Padre Apolinar, fraile que atrae toda la simpatía de los lectores. De pasada, cita también a don Lorenzo, el cura loco de la calle Alta al que, sin duda, llegó a conocer.

Dos escritores españoles del siglo diecinueve, los dos vinculados por una vieja amistad y trato frecuente, escriben, como diremos, dos novelas realistas con argumentos muy diferentes, pero que tienen en común la aparición en ellas de dos religiosos singulares cuyas características y formas de vida merecen considerarse.

En 1885 se publicaba *Sotileza* y entre sus personajes aparece el Padre Apolinar inspirado en un fraile que está mencionado erróneamente como franciscano exclaustrado, en «Arroz y gallo muerto», en *Escenas montañesas* (1864), cuando en realidad perteneció al convento de los dominicos del pueblo de Ajo (Bareyo). Pero es en la citada novela, como hemos apuntado, donde tiene mayor protagonismo dedicado a la enseñanza de los niños y a la atención religiosa de la población pescadora que, en aquellos momentos, habitaba en los barrios de los dos Cabildos de mareantes en la calles Alta, los primeros, y en las del Mar, del Medio y Arrabal de Santander, los segundos; separados a partir de 1754 y rivales entre ellos. En «Crisálidas», primer capítulo de la novela, describe Pereda graciosamente las enseñanzas del Catecismo a Muergo, Surbia, Cole, Guarín y Tolete y sus disparatadas respuestas cuando pregunta al primero cuántos dioses hay y éste le responde que a todo tirar habría ocho o nueve, chiquillería a la que enseñaba a rezar y le daba en premio caramelos y otras golosinas.

El lector se encuentra ya en este mismo capítulo con la descripción que hace el narrador del religioso, donde dice que era «un cura de sotana remendada, zapatillas de cintos negros y gorro de terciopelo raído. Era alto, algo encorvado, con los ojos demasiados tiernos, de lo cual, por horror a la luz, era obra la encorvadura del cuello; y tenía un poco abultada y rubicunda la nariz, gruesos los labios, áspero y moreno el cutis y negra la dentadura» (*O.C.*,1975, t.II, p. 191).

En esta novela, en la que puso su autor tanta pasión, aparecen tipos curiosos gran parte de ellos bien conocidos en aquel Santander, como «Mingo» y «Chacolí», personajes como el maestro Valentín Pintado y expertos marinos entre los que cita a Pedro Colindres, alias «Bitadura», y

a Fernando Montalvo, profesor de la Escuela de Náutica; y hasta tipos populares del estilo del «Runflas» y el «Cambrios». Tipos, personajes y vivencias que le llegan al autor a través de las recuerdos de su adolescencia al fijar su residencia en la citada Cuesta del Hospital, próxima a los barrios de mareantes de la calle Alta. Nos cuenta el escritor como era el Santander de su niñez y juventud con sus tipos y personajes, «las empresas *raqueriles* de los muchachos del muelle -Anaos» y la celebración de las reuniones de los respectivos cabildos. Los de la calle Alta en la taberna del «tío Sevilla», próxima al fondeadero de El Dueso al que se bajaba por una escalinata o al aire libre en el lugar llamado el Paredón de la calle Alta, en la acera sur de dicho lugar. Los del Cabildo de Abajo celebraban sus sesiones en «La Zanguina», otra taberna marinera instalada en los Arcos de Hacha, luego llamados de Dóriga, establecida por un capitán negrero. Alude asimismo Pereda a las fiestas de San Pedro y a la práctica de la leva de los marineros elegidos para entrar al servicio de la Armada, a la población pescadora de entonces y su forma de vida en unas condiciones inhóspitas e insalubres. Cita igualmente los muelles de la Rampa Larga, y el de madera del Merlón, frecuentados por cada uno de los dos Cabildos, la pesca en la bahía y las diferentes costeras, la galerna del Sábado de Gloria en abril de 1878, al «Pae Apolinar», etc.

Cuenta Pereda en la novela las estrechas casucas que había en la acera del Sur de la calle Alta, algunas con toda clase de subdivisiones desde la bodega a la buhardilla, que albergaban a catorce familias que malvivían en la mayor promiscuidad y con falta de higiene (Ver cap. III). Según el Padrón de 1846, que he consultado, a veces ocupaban un piso hasta diez personas y en una bodega figuran registradas seis. La población del barrio era de pescadores, calafates, veleras (mujeres que hacían y arreglaban las velas de los barcos), sirvientas, etc. Pero añade que no vivían mejor el resto de los vecinos de las casas contiguas, ni la población del Cabildo de Abajo.

La población a la que el fraile asistía era descendiente de la que en el siglo anterior se dedicaba no sólo a salir a la mar, sino también al trabajo en las viñas y en pequeños huertos, abundantes entonces. En Trafalgar murió lo más selecto de aquella gente marinera. Todavía cuando vino Isabel II en julio de 1861 a Santander, le fueron presentados cinco veteranos marineros supervivientes de aquella batalla naval. En 1710,

antes del desastre, los barrios de pescadores eran los más poblados[2]. Las diferentes cofradías tenían un libro registro de matricula para los profesionales del mar. Con el tiempo se abolió este sistema y se amplió el del reemplazo general para abastecer el servicio de la armada. En 1862 se empleó el procedimiento de sorteo «a fin de educar a la marinería en los buques del Estado para los del comercio e ir atrayendo hacia las costas a las familias de los que fueron aficionándose a las industrias marineras». En 1874 los hombres de mar, voluntarios entre 20 y 25 años de edad, estaban obligados a servir durante tres años en los buques de la Armada, aunque Pereda, en «La leva» dice que el servicio era de cuatro años.

Las disensiones entre los diferentes barrios e, incluso, entre las cofradías fueron frecuentes y, ya desde hacia mucho tiempo, estaban separadas. Los del barrio de Abajo llamaban provocativamente «aza la puerta» a los de la calle Alta, menos numerosos y, según Pereda, uno era «sempiterno rival» del otro. Los llamaban así por estar fuera de la puerta. Ya en 1613 cada puebla celebraba por separado sus mercados de los sábados, alternativamente, por la diferencia de productos y evitar pendencias entre ellos, aparte de la desigualdad numérica de la población entre los barrios callealteros y los de la puebla baja. Igualmente cada uno de ellos tenían diferente dedicación pesquera: los de la calle del Mar y del Medio se ocupaban de la pesca de altura y del besugo y los de la calle Alta de la pesca de la sardina con la traína o traíña[3].

La vida en estos barrios transcurría en medio de una gran pobreza y eran frecuentes los insultos y las disputas entre las mujeres, tal como popularizó el escritor. Sus diversiones consistían en jugar a las cartas y frecuentar las tabernas marineras citadas. Las festividades religiosas de más devoción eran las de la Virgen del Carmen y del Mar, la fiesta de San Pedro y de San Judas Tadeo con sus respectivas romerías que se extendían a los pueblos próximos de Cueto, Monte y San Román. Pereda nos lo describe así: «Las gentes del barrio, sin acostarse en sus casas, comiendo en la taberna o a la intemperie, y triscando al son del tamboril. La calle atestada de mesas con licores y buñuelos. La iglesia de Consolación, abierta de día y noche; el altar de San Pedro, iluminado, y la gente entrando y saliendo a todas horas». Los dos Cabildos solían participar en

---

[2] Madariaga, Benito: *José María de Pereda. Biografía de un novelista,* Santander, Edic. de Librería Estudio, 1991, p. 282. Ver cap. XII.
[3] J.L. Casado Soto, en Madariaga, p. 471.

regatas que se realizaban con lanchas y, a veces, con esquifes.

En esos barrios pobres y poco atendidos eran frecuentes las enfermedades contraídas por la humedad, la vida dura en las embarcaciones, la desnutrición y la escasa asistencia médica. Para el socorro y atención de los gastos imprevistos de nacimientos, entierros, operaciones, asistencia médica y farmacéutica, etc. tuvieron que servirse de las Sociedades de Socorros Mutuos, entre las que estaban las tituladas «Nuestra Señora del Carmen», «Nuestra Señora del Milagro», la Sociedad de Mareantes de San Martín de Abajo, «La Virgen del Mar», «San Emeterio y San Celedonio», etc.

El pescado fue el mayor recurso de proteínas y nadie les ganaba en la forma de preparar los platos de los productos marineros, entre los que figuraban también los moluscos y crustáceos.

Los más desasistidos eran los niños, sobre todo los que no acudían a la escuela y pululaban detrás del Muelle, en el portal del Círculo de Recreo y en las proximidades del café Suizo y de cuyo abandono se hizo eco la prensa en *El despertador montañés* en 1849. Son los mismos que Pereda describe como «los chicos de la calle», con edades comprendidas entre los seis y los doce años. Pero el novelista tiene buen cuidado de no confundir estos muchachos con los «raqueros» y así escribe: «En la mar y en el terreno que le pertenece no hay más cheche que el raquero, con el cual no pueden competir». El raquero tenía su sede en los muelles y en las escolleras y aparte de realizar algunos trabajos, se dedicaban también, como hemos dicho, a la raquería. Con los chicos de la calle había también niñas y, a lo que parece, «Sotileza» fue una de las que jugó y desarrolló su vida en este medio y a la que describe el novelista al principio de «niña vagabunda y medio encanijada». Los mayores en edad entraban ya a trabajar de marineros o pescadores y compartían con sus padres las faenas familiares de la pesca. De Silda nos dice el novelista que iba a la pesca en la bahía y a la recogida del muergo y la gusana[4].

Describe Pereda en la novela cómo los pescadores salían a la mar con aquellas sencillas lanchas durante las costeras del besugo, la sardina y la merluza. A lo duro del trabajo y la pobreza de ingresos, se unía el riesgo de los temporales que periódicamente diezmaban la población mareante. El cambio súbito del viento Sur al Noroeste originaba las galernas, como ocurrió con la trágicamente famosa del Sábado de Gloria, del 20 de abril

[4] Madariaga, B., ob. cit. , p. 284.

de 1878, que ocasionó la muerte a los que pescaban en los «pláceres» del Miguelillo, del Botín y del Laurel. En Cabo Mayor y en ciertas atalayas había un servicio de vigías que encendía hogueras y hacía ahumadas de día y avisaba a las lanchas con luz en la noche cuando aparecía el viento Sur. La atalaya más antigua fue construida en el Alta por el Real Consulado y desde el finales del XVIII avistaba a los veleros que venían de América.

El Padre Apolinar Gómez fue uno de los personajes de la novela *Sotileza* inspirado en una figura real, fraile bien conocido en Santander, exclaustrado a causa de la Desamortización. Al tener que salir del citado convento de Ajo se adscribió a la parroquia de San Francisco de Santander y cambió el hábito blanco de Santo Domingo por la sotana. Decía misa muy de mañana en la parroquia y en otras iglesias de la ciudad, donde predicaba en las festividades y se dedicaba, como hemos dicho, a atender espiritualmente a la población pescadora, a enseñar la doctrina cristiana y las primeras letras a los niños, viviendo de lo que le daban por decir las misas, que era una peseta con cincuenta céntimos y gracias también a la generosidad de las personas caritativas. Hoy sabemos que se llamaba Apolinar Santos Gómez y Fernández de Gobeo, natural de Vitoria, donde nació el 24 de julio de 1800. Vivió en diferentes lugares de Santander huyendo, a veces, de incomodidades, del ruido y del lenguaje mal hablado de las gentes y se tuvo que trasladar desde la calle Alta, a la Alameda de Becedo donde le cedieron un cabrete para dormir y de aquí pasó a un piso de la calle de Rubio gracias a que una panadera le alquiló una habitación. Finalmente se pasó a vivir a la calle de la Concordia, hoy Cisneros, donde murió y el Ayuntamiento colocó una placa en recuerdo suyo. Es verdad que fue un personaje popular y querido, pero también hay que decir que sufrió mucho a causa de la pobreza, que es siempre mala compañera. Para colmo padeció, a veces, los insultos del anticlericalismo de algunas personas.

Constantino Villa [5], que fue monaguillo suyo y más tarde jefe de la Cruz Roja, nos ha trasmitido su ajuar compuesto de una cama de tablas con un jergón de hojas de maíz, unas sábanas bastas y una mesa en la que tenía un ladrillo con agujeros, a modo de palmatoria, en el que colocaba

[5] Simón Cabarga José, *Retablo santanderino*, Santander, Jean, 1964, pp.57-68. Ver también de B. Madariaga, *José María de Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Edic. Librería Estudio, 1991, pp. 272, 278-282.

una vela y un tintero con una pluma de ave. Su vestimenta estaba compuesta de una sotana raída y remendada, debajo de la que llevaba una camisa de las que utilizaban los militares, el pantalón, una camiseta sin puños ni cuello y un calzoncillo de bayeta amarilla. Aún así era más rico que otros, ya que consta que un día vio a un pobre que llevaba el pantalón tan roto y descosido que se le veían las carnes y algo más. Apiadóse el Padre Apolinar, le llamó y en un portal de la calle Cervantes se quitó los pantalones para dárselos. Cuando llegó a su casa con los calzoncillos de bayeta amarilla cubiertos por la sotana, cuentan que la posadera le regañó por aquel traspaso de vestimenta que le pareció un derroche, cuando él lo necesitaba tanto más que nadie. Pereda recoge la escena cambiada en la novela, en el momento en que le da sus pantalones a Muergo, a la vez que le dice: «No son cosa mayor, pero al fin son calzones. Dile a tu madre que te los arregle como pueda, y que los ponga a secar en las Higueras cuando tenga que lavarlos».

Desayunaba una taza de cascarilla y cuando podía lo acompañaba con una copeja de aguardiente. Otras veces lo sustituía por una pastilla de chocolate. Los marineros le invitaban también, en ocasiones, a beber vino y quizá suplió con el alcohol su deficiencia nutricional, ya que Pereda lo da a entender cuando le retrata con nariz rubicunda y abultada. Comía un cocido o un plato de berzas con un poco de tocino y cenaba con la misma cascarilla del desayuno.

Cuenta Pereda que el exclaustrado se enjugaba «blandamente los sanguinolentos bordes de sus párpados con un retal de lienzo fino que traía guardado para esos lances». En realidad se limpiaba los ojos con un pañuelo grande de color verde que en su época llamaban de hierbas. La enfermedad de sus ojos, opinaba el oftalmólogo Dr. Gumersindo Íñigo, que pudiera haber sido debida a una blefaroconjuntivitis crónica con complicaciones corneales que le hicieron sospechar se tratara de tracoma. Su dentadura negra nos hace pensar que fue fumador y para más señas tenía encogido el dedo meñique de la mano derecha.

Pereda no se limita a retratarle sino que, como digo, le introduce como personaje en la novela y le trata con el mayor cariño como ejemplo de sacerdote modelo. En el Padre Apolinar, dice Francisco Pérez Gutiérrez [6] que se cifraba cuanto Pereda «exigía en su imagen ideal del

[6] *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus, 1975, p. 167.

cura identificado con la vida del pueblo: desprendimiento evangélico, valimiento para los necesitados, tanto si se trataba de calzones como de consejos, fe robusta y sencilla, más cercana a la del carbonero que a la del teólogo..., y hasta la inofensiva debilidad de su vanidad oratoria que permite la sonrisa del lector, como justificaba la del autor mismo». Y es que Pereda no hubiera creado nunca un tipo de religioso que se saliera de su habitual tradicionalismo. Así, al ex fraile de *Sotileza* vemos como «se le encomienda, en los dos Cabildos, el arreglo de todas las cosas que no tienen compostura...», y cuenta además el escritor el encargo que le hicieron al Padre Apolinar, los del Cabildo de Abajo, de pronunciar el sermón en su festividad, el día de los Santos Mártires, en la capilla de Miranda, que tuvo lugar el 26 de agosto de 1849. Nos cuenta, además, el caso de la entrega de su cena a un pescador enfermo o el momento en que busca padres adecuados a la desamparada Silda. En la administración de los sacramentos confiesa a Mechelin y le da el viático y es también el que aconseja a tío Miguel y a tía Sidora. Únicamente en otra de sus novelas, *La puchera,* el novelista se separa del respeto a los personajes religiosos y maltrata física y psicológicamente al ex seminarista Marcones, con pinceladas grotescas de un aguafuerte goyesco [7].

Enfermo, desasistido y en manos de la caridad de las mismas patronas de las casas donde vivía, murió Apolinar Gómez un día en que se sintió grave, a los setenta y un años, siendo auxiliado a última hora por el Dr. Pedro Portilla («Portilluca»), médico de Santander, que no pudo hacer nada. El Padre Salmón le aplicó los últimos sacramentos, mientras el sacristán le leía las recomendaciones del alma que, a buen seguro, no necesitaba. El sacristán y el monaguillo le amortajaron y cuenta Constantino Villa [8] que al revisar el pantalón encontraron en el bolsillo todos sus ahorros que consistían en un ochavo moruno. La noticia de su muerte trascendió por la ciudad y causó pesar en todas las clases sociales que conocían bien al pobre fraile que llevaba la sotana remendada sin que tuviera dinero para comprarse una nueva. La familia Eguía sufragó el entierro al que asistió un numerosísimo público. Y como nunca falta la

[7] Laureano Bonet, «La caricatura como deshumanización del personaje novelesco (José María de Pereda, *La puchera*, cap. V)» en *El comentario de textos. La novela realista*, III, Madrid, Edit. Castalia, 1979.

[8] «Cuartillas escritas a máquina sobre la vida del Padre Apolinar», Santander, diciembre 1942.

paradoja, ni siquiera a la hora de la muerte, la caridad se mostró en el entierro que generosamente le hicieron siendo conducido el cadáver el 3 de mayo de 1871 al cementerio de San Fernando. Sus restos fueron transportado por la empresa de Galo Gautier en un carroza fúnebre de primera, tirada por el número de mulas que se asignaban a los entierros preferentes de esta clase.

La aparición de *Sotileza* en febrero de 1885 tuvo un éxito extraordinario y la novela pasó de mano en mano entre los miembros de las familias que discutían entre ellos por leerla primero. Con este motivo, Menéndez Pelayo le escribe entonces estas palabras entusiastas: «Sotileza no es sólo la mejor novela y la mejor obra de Vd., sin excepción ni reparo alguno, sino que carece de todo precedente en la literatura castellana y en aquella parte de la extranjera que yo conozco. Nunca han sido pintadas las costumbres marítimas con tan intenso vigor, con tan poderoso arranque, con tal virginidad de sentimiento y con tal frescura de impresión» [9].

La publicación de la obra le valió a su autor un éxito resonante y multitud de demostraciones de cariño de sus vecinos. Pereda representa para los cántabros lo que Blasco Ibáñez para los valencianos y Palacio Valdés para los asturianos. Son magníficas las descripciones de la vida de los mareantes y de los barrios de pescadores de Santander, sus entretenimientos y rencillas y hasta su forma de hablar y el empleo de un vocabulario local que obligó a insertar algunas voces técnicas al final de la novela. Pero es, sobre todo, por la autenticidad en la recreación imaginativa por lo que la novela adquiere, además, un componente histórico de época al describir el ambiente, la vestimenta y hasta la mugre y los olores de aquellos barrios en los que vivieron los pescadores de la novela. El costumbrismo está insertado en algunos capítulos en los que describe la pesca, el marisqueo en la bahía, la vida de los Cabildos, los marinos de entonces o la historia del patache el *Joven Antoñito de Ribadeo*, que casi siempre cargaba carbón y con el que terminó la galerna que se describe en la novela.

En 1888, Pérez Galdós publicó un artículo en *La prensa* de Buenos Aires sobre la obra y personalidad de Pereda. Es aquí donde se refiere a la novela *Sotileza* a la que llama «poema de la gente del mar» y de la que dice

---

[9] *Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo*, p. 90. Citado por Benito Madariaga en *José María de Pereda.*, ob. cit., p. 297.

que «hay en toda la obra un picor salobre, un ambiente de mar tan vivo que parece que las hojas del libro se vuelven a impulso de la brisa que corre desde la primera a la última página, brisa que les da frescura, aroma de sal y alegría».

A los pocos meses de la muerte del Padre Apolinar, vino Pérez Galdós a Santander por primera vez en el verano de 1871. Tuvo entonces y después muchas ocasiones de que le contaran al escritor canario la vida y obra de tan curioso personaje que después sería popularizado en *Sotileza*. Lo que no se ha dicho es la influencia de este fraile en la inspiración de otro personaje, en este caso de ficción, que protagoniza la novela *Nazarín* terminada de escribir en su finca de «San Quintín» de Santander, en mayo de 1895; es decir, diez años después de publicarse *Sotileza*. Ahora bien, aunque las diferencias entre ambos clérigos son notables, debido a que corresponden a dos novelas con argumentos y retratos muy diferentes, uno de inspiración real, y el otro de pura creación, existen también, como vamos a ver, curiosas coincidencias entre los dos personajes. Si del de Pereda dijo Menéndez Pelayo que era «el tipo de fraile más asombroso que yo he visto en novelas», de Nazarín no dijo nada en concreto en la contestación que le hizo a Galdós en su entrada en la Real Academia Española, como si fuera un tema que prefiriera no tocar. Sin embargo, la relación de estudios sobre esta segunda novela es actualmente abundantísima [10].

De Nazario[11] Zaharín, sacerdote manchego de aspecto semítico, dice el narrador que para unos era un santo y para otros un simple. El retrato se aproxima mucho al del Padre Apolinar, del que se dijo lo mismo, pero también coincide en que le encargan misas en diferentes parroquias, predica aunque raramente, y le ofrecen vino, aunque Nazarín lo rechaza igual que el tabaco. Y, sobre todo, la pobreza es esencial en ambos. El Padre Apolinar tuvo de escenario en la novela la ciudad de Santander y los barrios pobres de mareantes en los que fue un vecino más

---

[10] Ver la bibliografía de Peter Bly, *Nazarín*, de Pérez Galdós, Valencia, Graf. Soler, Grant & Cutler, 1991, pp.108-113, y la de Yolanda Arencibia en *Nazarín-Halma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp.73-76. Para los estudios sobre Nazarín, ver *Bibliografía de estudios sobre Galdós*, de Jeónimo Herrera Navarro, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 395-399.

[11] San Nazario fue seglar y murió por la fe en siglo I. Su festividad religiosa se celebra el 12 de junio.

que no pasó desapercibido. En cambio, Nazarín se desenvuelve en un entorno de campo, pueblos (Móstoles, Sevilla la Nueva, Villamantilla, Méntrida, etc. y de ciudad, incluido Madrid), y su biografía es noticia para los periodistas. El primero está circunscrito, como decimos, al territorio de Santander y a la población pescadora, en tanto que el segundo es un personaje itinerante, ajeno al mar. El clérigo de *Sotileza* soportó la pobreza y el anticlericalismo y Nazarín la miseria, a veces repugnante, y la incomprensión de los que le tratan. En la novela le aplican nombres dispares a causa de una difícil tipificación personal: santo, bendito, místico, loco, pordiosero, mendigo, clérigo árabe, ermitaño andante, etc.

El narrador le describe «de mediana edad, o más bien joven prematuramente envejecido, rostro enjuto, tirando a escuálido, nariz aguileña, ojos negros, trigueño color, la barba rapada, el tipo semítico más perfecto», que va vestido con su sotana. Quizá el hecho de que el P. Apolinar llevara curiosamente en el bolsillo un ochavo moruno el día de su muerte, le sugirió a Galdós la idea de retratar a Nazarín con aspecto moruno. Incluso los diálogos y el empleo del lenguaje popular aproxima a las dos novelas [12]. El personaje de la tía Chanfaina y el comienzo de la novela recuerdan mucho las descripciones de Pereda.

También se describe el pobre ajuar de Nazarín con jergón y una flácida almohada, sin sábanas ni colchas. Pero el caso de cura semítico es sorprendente por su vida trashumante, irreal y arriesgada, más propia de un iluminado que de un ministro del Señor. Vida considerada de pobreza errante y de ascetismo. Se llegó a decir que había en él una influencia, en ese comportamiento, de los personajes un tanto anormales dentro del espiritualismo de la novelística rusa, ya que es un religioso que recorre los caminos ofreciendo consuelo y socorriendo a las gentes a cambio de nada y al que incluso llaman para que haga curaciones sorprendentes. Nazarín es andariego como don Quijote (en las pruebas de imprenta del libro, el autor quiso llamarle con el nombre cervantino de Nazario Quijada) [13], sufre también penalidades y padece en cierto modo una Pasión con lo que se consuma el viacrucis de su vida, al ser detenido y custodiado por la Guardia civil, estar acompañado de dos ladrones y de dos mujeres, una de

---

[12] *Nazarín*, 6ª edic., Madrid, Ed. Hernando, 1974, pp.17-18.

[13] Ver de Yolanda Arencibia la edición de *Nazarín* de la Biblioteca Galdosiana, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, nota 242 de la p. 35.

ellas Ándara con nombre procedente de un topónimo lebaniego. Para Galdós, no sin ironía, el mal ladrón es el que va a la derecha. Pero es fácil encontrar en el prendimiento e interrogatorio un remedo de la citada Pasión de Jesucristo y su paso por el Huerto de los olivos y hasta la cárcel la ve como una anchurosa cueva, como si fuera un sepulcro. Nazarín busca su aislamiento de la sociedad en que vive y no le importa que su conducta cause escándalo en algunos, lo contrario que el Padre Apolinar. En tanto que éste es una realidad cristiana, Nazarín es un símbolo. Busca parecerse a Jesucristo. Sin pretenderlo y sin motivo es prendido, abofeteado, insultado y metido en prisión. Y hasta le acusan de vagancia y pillería. Ahora bien, ¿qué fin buscaba el autor con esta novela? ¿Pretendía reconstruir una parodia o imitación de la vida de Jesucristo como si viviera en su tiempo para ver cual sería la reacción de las gentes? ¿Gustó este tipo de religioso a sus contemporáneos? Desde luego, a todos no, al verlo irreal y distante en la época del siglo XIX, tiempos- como se dice en la novela- del ferrocarril, «del vapor, del teléfono eléctrico y de la imprenta». Cuando detienen a Nazarín, el alcalde del pueblo da por supuesto que si Jesucristo viviera en el siglo presente aceptaría los adelantos del momento, argumentación que niega el clérigo. Cuando apareció la novela los críticos de entonces y los actuales han buscado los posibles orígenes del personaje, a modo de un Cristo trasladado al siglo XIX, en que se desarrolla la acción. Al principio se pensó en la inspiración a través de Tolstoi, autor muy leído por Galdós. Clarín se fijó en la concomitancia con ciertos rasgos de la vida de San Ignacio de Loyola. Para otros, la fuente estuvo en la *Nueva vida de Jesús* de Strauss, libro que leyó en francés que se conservaba en la biblioteca del novelista canario. Walter T. Pattison creyó encontrar como modelo de Nazarín a mosen Jacinto Verdaguer. Finalmente, Romero Tobar apunta la posible influencia del artículo «Jesucristo en Fornos» de Julio Burell publicado en *El Heraldo de Madrid* en 1894 [14].

Nazarín nos recuerda a aquel franciscano de Ocaña, que cita Menéndez Pelayo en *Los heterodoxos*, que se juntó con diversas mujeres y que como otros frailes vagabundos dados al trato con mujeres y a la mendicidad fue acusado de «alumbrado» o «iluminado». En la novela Nazarín es un «ermitaño andante» que va descalzo y practica, como se ha

[14] *Nazarín-Halma*, ob. cit., p. 29.

dicho, la pobreza, la caridad, la resignación y la mansedumbre. También se alude en la novela a su pasividad, típica del budismo y, por ejemplo, Pedro de Belmonte le habla a Nazarín del Oriente como lugar preferente donde existe la vida espiritual (Tercera parte, cap. 7). ¿Quiso Galdós reunir en el comportamiento espiritual del personaje elementos de las tres religiones: cristiana, mahometana y budista? Sin embargo, pese a la ortodoxia que le hace mantenerse dentro de las enseñanzas de la Iglesia católica y seguir con sus misas y rezos, las gentes le tienen por un loco. En el último capitulo del final de la novela se describen sus alucinaciones visuales y auditivas que le aproximan a los místicos o a un enfermo cuando cree escuchar que le habla Jesucristo y le reconforta durante este estado, en que no sabe si está vivo o muerto. Después cuando cree recobrado el conocimiento, en un estado de ardiente anhelo de ponerse en comunicación con la Suprema Verdad, en que supone que está celebrando misa, escucha la voz de Jesús que le dice que está vivo y que esa misa es una figuración insana de su mente [15].

En *Halma*, la segunda parte escrita en Santander en octubre de 1895, es donde el autor aclara por boca del sacerdote Manuel de Flores la dependencia de Nazarín del misticismo español cuando éste dice: «Pero al demonio se le ocurre ir a buscar la filiación de las ideas de este hombre nada menos que a Rusia. Han dicho ustedes que es un místico. Pues bien: ¿a qué traer de tan lejos lo que es nativo de casa, lo que aquí tenemos en terruño y en el aire y en el habla? ¿Pues qué, señores, la abnegación, el amor de la pobreza, el desprecio de los bienes materiales, la paciencia, el sacrificio, el anhelo de no ser nada, frutos naturales de esta tierra, como lo demuestran la historia y la literatura que debéis conocer, han de ser traídos de países extranjeros?» [16]. Quiere ello decir que, ante las críticas que señalaban en la novela la influencia rusa, Galdós en esta segunda quiso dejar claro que su inspiración era netamente española.

Los diálogos de la novela recuerdan los de *Doña Perfecta*, donde no se eluden los problemas religiosos y así Ándara le dice a Nazarín que ella no creía en el Infierno (p. 64 de la Segunda parte), tema sobre el que muchos años antes Galdós había publicado un artículo en *Recuerdos de*

---

[15] Ver *Nazarín* y *Halma*, Ibídem, pp. 315-316. Ver tambien el cap. 7 de *Nazarín*, 6ª edic, 1974, p. 256, donde el alcalde le dice al clérigo que practica el misticismo. En *Marianela* se produce un caso análogo cuando la protagonista cree ver a la Virgen.
[16] *Halma*, parte III, cap. 2.

Madrid [17]. Del mismo modo, una de sus acompañantes le hace muchas preguntas al pobre Nazarín sobre la muerte y el lugar donde se localiza el alma y cómo tampoco entendía que con unos responsos y unas monedas salieran las almas del Purgatorio (Segunda parte, cap. 3, pp.73-75). Nazarín opinaba que no bastaba con predicar la doctrina de Cristo, sino «darle existencia en la práctica e imitar su vida» (Tercera parte, cap. 8). Las alusiones al quietismo y su pasividad y mansedumbre me hacen pensar que Galdós admiraba al teólogo español del siglo XVII, Miguel de Molinos, condenado por la Inquisición precisamente por esto. En el capítulo octavo de la Tercera parte surgen de nuevo las preguntas sobre los problemas religiosos y sociales y así se habla de la desigualdad existente en la Humanidad entre las diferentes personas y cómo el número de pobres y hambrientos era cada vez mayor. Nazarín dialoga sobre el adelanto material y la disminución del trabajo y la abundancia de manos desocupadas, unas por falta de empleo y otras de la clase alta por vivir de las rentas sin tener que trabajar. Incluso formula un fuerte ataque a la política y a los políticos, unido a críticas sobre la mala situación del mundo, que nos recuerda los momentos de la Restauración en que se desarrolla la novela, si bien, como buen cristiano, el clérigo mendicante confía «en los efectos del principio cristiano, así en el orden espiritual como en el material».

Ya avanzado el siglo diecinueve, Galdós se siente positivista y a ello aludió Menéndez Pelayo en la contestación que le hizo en la Academia de la Lengua cuando se refirió a su conciencia religiosa y a las «ráfagas de cristianismo positivo» que le llevaron a escribir las novelas de la espiritualidad (*Angel Guerra*, *Nazarín*, *Halma* y *Misericordia*). Es entonces cuando Galdós lee los libros de religión y de positivismo de los hermanos Jorge y Juan Enrique Lagarrigue, aunque seguramente no conoció en español la obra de Augusto Comte. Nazarín en un momento se muestra partidario de «no creer más que en la ciencia y en Dios por encima de la ciencia y de todas las cosas». El alcalde le exhorta a comprender la necesidad de los adelantos del siglo y le dice: «El fin del hombre es vivir. No se vive sin comer. No se come sin trabajar. Y en este siglo ilustrado, ¿a

[17] «El diablo y los neocatólicos», «Recuerdos de Madrid» en Benito Pérez Galdós, *Recuerdos y Memorias*, prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Tebas, 1975, pp.76-78.

qué tiene que mirar el hombre? A la industria, la agricultura, la administración, al comercio. He aquí el problema» (4ª parte, cap.7). Pero Nazarín le responde que hablan un lenguaje diferente, ya que él «no tiene que cavilar por las materialidades de la existencia», «no deseando nada terrenal» confiado en la pobreza (2ª parte, cap.5). Nazarín pasa de la ascética a la mística, mediante la renuncia a las cosas de este mundo.

Galdós fue un hombre religioso, aunque disidente con la Iglesia de su tiempo. En mayo de 1885 en un artículo en *La prensa* de Buenos Aires se había referido al sentimiento religioso en España y aludía al descreimiento que en que se vivía entonces. En otro, en 1890, con motivo del primero de mayo, escribió que el espiritualismo era lo que más se acercaba a la solución del problema obrero «proclamando el desprecio de las riquezas, la resignación cristiana y el consuelo de la desigualdad externa por la igualdad interna, o sea la nivelación augusta de los destinos humanos en el santuario de la conciencia». En la novela vemos una gran parte de sus opiniones y críticas a una religión de las gentes, ajena muchas veces a la caridad y a una aproximación a las tesis evangélicas. Ya en la primera parte de su novela *Gloria*, Daniel Morton se quejaba de lo amortiguado de los sentimientos religiosos en España y a la rutinaria práctica del culto cristiano (cap. XXIII).

A partir del estreno de *Electra*, que motivó un movimiento anticlerical en España, en el que no tuvo ninguna intervención el escritor, la Iglesia española se posicionó contra el novelista, postura a la que respondió Galdós de una forma personal, que luego va a mantener durante las manifestaciones y sus discursos políticos a partir de 1906, en que se hace republicano. En 1910 figuró en la primera línea de la manifestación anticlerical de Madrid. En la novela *El caballero encantado* (1909) y en el Episodio *Amadeo I* (1910), así como en las cartas a su compañera Teodosia Gandarias y en sus discursos es patente su anticlericalismo y disconformidad con la Iglesia española de entonces. Es uno de los muchos autores de los que podemos decir que el Concilio Vaticano II no le llegó a tiempo. Menéndez Pelayo en 1897, en el citado Discurso de contestación a Galdós, en su entrada en la Academia, diría que «no intervendría tanto la religión en sus novelas, si él no sintiese la aspiración religiosa de un modo más o menos definido y concreto, pero indudable». Quizá la tipificación más acertada que hizo de sí mismo, al compararse con Pereda, fue cuando escribió en sus *Memorias* que algunos creían que ambos vivían en continua rivalidad por cuestiones políticas y

religiosas, lo que a su juicio no era cierto. A lo que añade: «En verdad, ni don José María de Pereda era tan clerical como alguien cree, ni yo tan furibundo librepensador como suponen otros». Ya en la contestación a Pereda en el Discurso de entrada en la Real Academia Española señaló las criticas que realizaba el polanquino a sus obras sin que por ello se enfriara su aprecio. Se refería a las amonestaciones que le hacía por carta a raíz de publicar *Gloria*, novela en la que refiere los amores de un judío y una católica con el consiguiente conflicto. Pereda le llega a decir que estaba cayendo en la novela volteriana. Todavía fue más duro Menéndez Pelayo que le incluyó en su libro de los *Heterodoxos* con estas palabras: «Hoy en la novela el heterodoxo por excelencia, el enemigo implacable del catolicismo, no es ya un miliciano nacional, sino un narrador de altas dotes aunque las oscurezca el empeño de dar fin trascendental a sus obras». Y añade: «En Pérez Galdós vale mucho más sin duda el novelista descriptivo de los *Episodios Nacionales*, el cantor del heroísmo de Zaragoza y de Gerona, que el infeliz teólogo de *Gloria* o de *La familia de León Roch*». Digamos que este juicio severo contra estos libros fue noblemente corregido en 1897 por el sabio santanderino cuando le contestó a Galdós en la Academia rectificándose de la siguiente manera: «Yo mismo, en los hervores de mi juventud, los ataqué con violenta saña, sin que por eso mi íntima amistad con el señor Galdós sufriese la menor quiebra. Más de una vez ha sido recordada, con intención poco benévola para el uno ni para el otro, aquella página mía. Con decir que no está en un libro de estética, sino en un libro de historia religiosa, creo haber dado suficiente satisfacción al argumento»[18].

BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

[18] *Discursos leidos ante la Real Academia Española*, Introducción de Benito Madariaga, Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander, 2003.

SIMPATÍAS Y ANTIPATÍAS LITERARIAS DE PEREDA

La única crítica literaria que ejerció Pereda fue la teatral, durante su juventud, en los medios periodísticos, antes de revelarse como novelista. Al igual que Galdós, a lo largo de su carrera literaria prefirió silenciar sus lecturas preferidas y guardó para sí los juicios que le merecían sus contemporáneos del mundo de las letras, quizá por el deseo de no crearse enemigos, o para evitar polémicas inútiles que atentaran contra su temperamento nervioso, o porque nunca padeció la necesidad económica de tener que acudir a la fuente de ingresos proporcionada por los medios periodísticos, o simplemente, porque en lugar de hablar de los otros, prefería que hablaran de él mismo. El caso es que poco podemos espigar entre su obra impresa sobre sus lecturas, gustos y opiniones literarias, y hay que acudir entonces al epistolario personal para extraer este material de cara a un mejor conocimiento sobre sus creaciones. A esta precaria documentación se suma el hecho de que carezcamos de información sobre los fondos de su biblioteca particular por haberse dispersado y cedido, en parte, a la Biblioteca Municipal de Santander (Madariaga, 2003: 78). A pesar de ello, vamos a intentar cubrir en parte dicha laguna, extrayendo las referencias más significativas del escenario literario que el escritor de Polanco tuvo presente y

nos transmite en sus libros y artículos sueltos[1], agrupándolas bajo el denominador común de cada género.

1.

En el terreno del costumbrismo resalta a cuatro autores: Antonio de Trueba, Mesonero Romanos y Antonio Flores, entre los nacionales; y Balzac, entre los extranjeros. Sobre el primero de ellos es de sobra conocido el desagrado que le produjo el Prólogo del regionalista vasco a sus *Escenas Montañesas*, cuando en lugar de alabar este primer libro suyo, censuró su tratamiento costumbrista, dejando traslucir además cierto menosprecio hacia la Montaña y sus gentes. Pereda esperó a su siguiente libro, *Tipos y paisajes* (1871), para ejercer la correspondiente réplica, en un Prólogo, esta vez de su propia firma, donde se defendía de las acusaciones que, con toda razón, le parecían del todo punto injustas. Elude, por su parte, entrar en cualquier tipo de valoración sobre la obra de Trueba, muy abundante ya por esas fechas, con el claro propósito de no provocar una espiral de reproches y mutuos recelos. No quería lastimar de este modo una amistad que acababa de nacer, hasta el punto de que cuando en la 2ª ed. de las *Escenas* suprimió el malhadado Prólogo y lo sustituyó por un «Prefacio» de Menéndez Pelayo, cambió una frase de este último, «Comenzando por el Sr. Trueba...», por la expresión «nuestro amigo el Sr. Trueba» (González Herrán, 1983: 30). Y no tuvo reparos en refrendar su gratitud hacia el famoso cuentista: «Sírvame, pues, en este momento, no del todo inoportuno, para dar un público testimonio de mi gratitud profunda a mi querido amigo Antonio de Trueba, cuyo solo nombre puesto al frente de mi libro [las *Escenas*], embelleció sus innumerables defectos al ser admitido, no de mala gana, en la república literaria española».

El escritor vasco sale de nuevo a relucir en un intercambio de cartas y comunicados que se cruzaron el futuro novelista, desde las páginas de *La Abeja Montañesa*, y el director del periódico bilbaíno *Euscal-*

[1] Única fuente de documentación de que nos serviremos; el epistolario queda fuera de este marco. Las citas, por la edición de las *Obras Completas* de José María de Pereda, dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, 8 vols. (hasta la fecha presente), Santander, Ediciones Tantín, 1989-2001. Se anotan en el cuerpo del artículo. Para los «Escritos de juventud», por las *Obras Completas*, vol. I, de la Editorial Aguilar (Madrid, 1964). Se anotan a pie de página.

duna, a raíz de una reproducción que había publicado *La Abeja*, hacía dos años nada menos, de un artículo de Sánchez Silva «o un *dependiente* suyo» en un periódico de Madrid, donde se criticaba al autor de los *Cuentos de color de rosa*. El diario fuerista censuraba a don José María, aunque sin nombrarlo directamente, por haber permitido esta publicación, y éste le respondió convenientemente, asegurando que no pertenecía a la redacción del diario santanderino desde hacía mucho tiempo. Al tiempo, escribió a su viejo amigo, quien le contestó en una carta hecha pública por el periódico bilbaino, en la que «exculpaba totalmente a Pereda (...) cuya amistad estimaba tanto» (García Castañeda, 2004: 289-291).

En el capítulo de agradecimientos del susodicho Prólogo a *Tipos y paisajes*, figura también el nombre de Mesonero Romanos, el «inimitable autor de *Escenas matritenses*», y en el interior de la obra, en el artículo «Pasacalle», le reitera su devoción al calificarlo de «discretísimo y ameno»[2]. Años más tarde, agradecido por las alabanzas que el Curioso Parlante le venía prodigando, le dedicaría *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. En nuestra edición de esta novela apuntamos las cordiales relaciones que siempre mantuvieron los dos escritores, tal como lo acreditan las cartas que se intercambiaron[3]. Pereda lo consideró «mi querido maestro», «maestro eximio» del género y, como buen discípulo, sintióse en deuda con él en su labor literaria, como bien señala José F. Montesinos (1964: 5-6) y confirma García Castañeda (2004: 326-327). Nada más salir *Esbozos y rasguños*, Pereda se apresuró a enviarle un ejemplar (González Herrán, 1983: 155), y a poco de la muerte del escritor madrileño (1882), con ocasión del viaje que aquel hizo a Madrid en 1885, pudo estar presente en el homenaje que organizó en su memoria la Sociedad de Escritores y Artistas, durante el cual autor montañés tomó la palabra en nombre de los representantes del costumbrismo. (Madariaga, 2003: 74-75).

En cuanto a Antonio Flores, lo más destacado es un artículo necrológico que le dedicó en *La Abeja Montañesa*, pródigo en alabanzas. En *Pedro Sánchez* lo recuerda como el autor de la valiosa galería de cuadros *Ayer, Hoy y Mañana* (*O.C.*, V: 523). En esta novela rememora también a Mesonero, que aún «saboreaba la gloria del renombre que le

[2] *O.C.*, I, p. 519.
[3] Cf. *O.C.*, IV (Ed. Tantín), p. 53, n. 1.

habían dado sus *Escenas Matritenses*», y las revistas el *Museo de las Familias*; «la mísera y casi andrajosa *Ilustración*» de Fernández de los Ríos; el todavía existente, «que andaba en sus postrimerías» *Semanario Pintoresco*, y el álbum costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos*, «mamotreto célebre en que se declara todo menos lo que el editor se propuso» (*Ibid.*: 524).

Más allá de las referencias laudatorias hacia estos patrocinadores suyos en el cultivo del género, está el especial interés que prestó a Balzac, tanto por las veces que sale a relucir su nombre en los escritos peredianos, como por la contrahechura metodológica[4] que significa *El buey suelto* de la *Physiologie du mariage* y las *Petites misères de la vie conjugale*, al oponer las desdichas del solterón al arquetipo de la pareja de casados diseñado por el autor francés[5]. Pereda utiliza el argumento «ab contrario», ridiculizando al solitario y egoísta Gedeón para defender su propia tesis en favor de la vida matrimonial. La referencia balzaciana artícula el capítulo dialógico de raigambre renacentista, en el que discurre la conversación mantenida entre Gedeón y su médico de cabecera. Este último reconoce ciertamente al «sediciente fisiólogo» como uno de los «grandes hombres», pero le pone el reparo de pertenecer a esa especie de genios capaces de incurrir a un tiempo en «los mayores desatinos». Como la novela se construye en forma biográfica, hay lugar para que se produzca un encuentro posterior entre los dos personajes, y que el bueno del doctor pueda esta vez ensalzar a novelista francés por haberse retractado de su tesis inicial:

> Veinte años después de escribir el grande hombre su famosa *Fisiología*, decía, textualmente, al comienzo de otro libro suyo: «Quizá no ha tra-

---

[4] «pretende investigar los males de la soltería con el mismo método analítico» (Hemingway, ed, 1990: 372). Las huellas de Balzac en Pereda no se reducen sólo a esta novela. Santiáñez Tió ha estudiado las coincidencias existentes entre las *Illusiones perdues*, del novelista francés, y *Pedro Sánchez*, en la similar trayectoria periodística de sus respectivos protagonistas y en su denuncia de las mezquindades que anidan en los medios (cf. *infra*): Pereda expone la influencia del «cuarto poder», y también denuncia su posible utilización para fines personales y mezquinos. Todo ello procede de *Illusions perdues*, si bien en la novela de Balzac se concede muchas más atención a las sordideces del periodismo de la época (1995: 352).

[5] Véanse Eoff (1944: 60-66); Gutiérrez Sebastián (2002: 142-144), y Miralles (2004: 91-109).

zado mi pluma cuadro que evidencie como este *cuan indispensable es el matrimonio indisoluble en las sociedades europeas*..» (*O.C.*, III: 489).

Siguen otras citas del mismo corte, indicando el médico la fuente de ellas: la dedicatoria del escritor francés «a su amigo Carlos Nodier», al frente de una de sus mejores novelas, cuyo título es *Un ménage de garçon* (1842)[6]: «léala usted, pues es la refutación más elocuente que existe de la *Fisiología del matrimonio* y de las *Pequeñas miserias de la vida conyugal*, sin contar con que el autor de *La comedia humana* acabó por casarse también, como el más simple mortal» (*O.C.*, III: 490).

2.

La afición de Pereda por el teatro es bien palmaria; no obstante, el hecho de que residiera en una capital de provincias le impidió estar al corriente de los principales estrenos teatrales que tenían lugar en España, salvo en sus años universitarios en la capital madrileña, de 1852 a 1854, para seguir la carrera militar, y sobre lo que nos ofrece rico testimonio en *Pedro Sánchez*. También aprovechó una visita de trabajo a París, a finales de 1864, en donde pudo disfrutar, a lo largo de cuatro meses y medio, de revistas, zarzuelas y óperas que se representaban en aquellas fechas. La reclusión en su feudo santanderino no fue inconveniente para que cultivara el género, pues llegó a componer seis obras de teatro, al igual que la crítica teatral, que ejerció durante una década, entre 1858 y 1868, y ya, mucho más esporádicamente en años posteriores con reseñas sueltas. Como en las *Obras Completas* y definitivas de Ediciones Tantín, que se encuentran todavía en curso de publicación bajo la coordinación de Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, no ha aparecido aún el tomo correspondiente a los artículos periodísticos de Pereda, entre los que se encuentran estos de crítica teatral, habremos de ceñirnos a los testimonios presentes en su obra costumbrista y en sus novelas, junto a algunos artículos sueltos de sus «Escritos de juventud», incluidos en las *Obras* (vol. I) de la Editorial Aguilar.

[6] El título completo es *Un ménage de garçon en province*; reimpreso en el tomo II de las *Scènes de la vie de province. Les Célibataires. Troisième histoire* (1843).

En la *Correspondencia pública* que dirige durante su estancia parisina [7] a su amigo Eduardo Bustillo, se incluyen sendas crónicas sobre dos óperas cómicas o zarzuelas que tuvo ocasión de ver: «*Roland à rouge véan* [*sic*, en estas *O.C* [Ed. Aguilar], por '*Roland à Ronge-Veau*[8]], parodia de la famosa ópera de Mermé [*sic*, por 'Mermet'], *Roland à Roncésvaux*», que se estaba representando en el teatro Les Buffes Parisiennes, y *Le capitaine Henriot*[9]. No cita a los autores de los libretos, que son, en la primera de las mencionadas, Clairville, Paul Siraudin y E. Blum, y en la segunda, Victorien Sardou et G. Vaez. La de Siraudin se estrenó, en efecto, el 27 de diciembre de 1864[10], a los pocos días de la llegada de nuestro escritor a la capital gala. En su crónica, de tonos satíricos y jocosos, repara en un principio en el porte de los actores y actrices, antes de entrar de lleno, con su habitual galofobia, en una dura crítica contra la imagen que en uno de sus cuadros se ofrece de una España folclórica y de panderetа, ante la presencia del «famoso Fígaro»: «Los franceses no saben dar un paso sin acompañarse de Fígaro o de Polichinela, personajes a cuales más ridículos e insoportables»[11]. Culpa, en última instancia, al público por aplaudir «semejantes desatinos» y aprovecha seguidamente para comparar el teatro español con el francés, similares en el mal gusto, el aparato escénico y en las incomodidades que sufren los espectadores: «A la existencia de obras como estas prefiero la actual esterilidad de nuestros escritores». La única excepción la conforman las obras y los montajes del Teatro de la Comedia Francesa, con actores equiparables al español Romea, por quien el escritor de Polanco muestra ferviente admiración.

En cuanto a *Le capitaine Henriot*[12], pieza estrenada en París el 29 de diciembre de ese mismo año de 1864, tras considerar de pasada que «la obra es interesante», sólo se detiene en subrayar la identidad españo-

---

[7] *O.C.*, I: 94-102.

[8] Pereda observa con acierto que la parodia ya se aprecia en la semejanza entre los dos títulos: «se pronuncian lo mismo, y, sin embargo, como tú sabes, significan cosas muy distintas» (*ibid.*: 98).

[9] *Ibid.*: 100.

[10] *Revue-parodie et causerie littéraire en 2 actes, 8 tableaux et 2 intermèdes*, par MM. Clairville, Siraudin et E. Blum ; musique de M. Hervé. Paris : E. Dentu, 1865. [Paris, Bouffes-Parisiens, 27 décembre 1864].

[11] *O.C.*, I: 99.

[12] *Le Capitaine Henriot, opéra comique en 3 actes*, paroles de MM. Victorien Sardou et G. Vaez, musique de M. Gevaert... [Paris, Opéra-comique, 29 décembre 1864].

la que se aplica a un personaje secundario, don Fabricio, «traidor, avaro y tunante». Pereda vuelve a este respecto a elevar sus acentos patrióticos, confiando en que cuando se haga una adaptación a nuestra escena de esta ópera cómica se le atribuya al tunante la nacionalidad francesa[13].

Estas son las dos únicas críticas teatrales, fruto de su corta estancia en el país vecino. Las demás corresponden a representaciones que tienen lugar en el nuestro, sea de obras extranjeras o nacionales, y que fueron apareciendo en los periódicos y revistas cántabros donde prestó su colaboración. A falta de una documentación más completa, sólo podemos mencionar una reflexión sobre la ópera de Verdi, *Hernani*[14], la cual le sirve de pretexto para trazar un paralelismo entre el comportamiento de los espectadores y el espectáculo que tiene lugar «en el teatro de la política española». Ambos, al entender de la sátira, ofrecen una imagen lamentable. El ejemplo del «gran escándalo y la sublime rechifla» del público lo aprovecha así para hacer una lectura del curso que sigue la septembrina.

La más jugosa fuente de información nos la facilita *Pedro Sánchez,* novela depositaria de sus experiencias juveniles en la capital de España. En este relato pseudo-autobiográfico se suceden numerosos títulos y nombres de autores, entre los cuales extraeremos lo más sustancial. Uno de los citados, y al que alude también en otros escritos, es Adelardo López de Ayala. El narrador lo retrata con cuatro brochazos irónicos: «mozo que ya me había llamado la atención por lo gentil de su cabeza, que estaba pidiendo los hombros, la ropilla y los gregüescos de un poeta contemporáneo de Quevedo y Villamediana» (*O.C.*, V: 479). El extremeño Matica, compañero de las andanzas periodísticas de Pedro, presume de ser paisano suyo y amigo de la infancia, y lo identifica como el autor de *Un hombre de Estado* (1851) y *Los dos Guzmanes* (1851), al tiempo que repara en su arraigado tradicionalismo en materia de literatura: «todo un ingenio de la Corte del Buen Retiro, conservador de milagro desde el siglo diecisiete para honra y gloria del muy prosaico en que usted y yo vivimos.» (*Ibid.*: 480). Si como escritor, el novelista no le pone reparos, más bien lo ensalza, a tenor de lo que señala en otro lu-

---

[13] *O.C.*, I: 100.

[14] «Pinto el caso», publicado en *El Tío Cayetano*, núm. 29 (6 de junio de 1869), en *O.C.*, I: 168-9. Hubo varias representaciones de esta ópera en los teatros madrileños a lo largo de la década. El comentario de Pereda debe de aludir a la que tuvo lugar en mayo de 1869 (*Veinticuatro Diarios*, II: 121).

gar, donde lo designa como el autor de *El tejado de vidrio* y lo tacha de «lumbrera del teatro moderno», en su faceta de hombre político, el juicio es muy adverso -«es en política un *fuego fatuo*» («Año nuevo»)[15]-, a causa del papel que desempeñó en el gobierno revolucionario: «El señor don Adelardo López de Ayala, ministro de Ultramar, para romper el silencio que desde su exaltación a la poltrona viene observando, acaba de decir a la faz de los constituyentes cosas muy peregrinas»..., Hemos de notar que de las tres comedias citadas, dos son de 1851 y la última de 1856, de donde se infiere que Pereda prescinde en sus recuerdos de una precisa cronología.

En ese mismo pasaje de la novela en el que Pedro Sánchez tiene la oportunidad de contemplar a algunos de los escritores de mayor relumbrón, se sucede una curiosa galería de retratos, hechos con breves trazos, pero muy sucintos y expresivos. Entre los que acuden a la distinguida tertulia de la «buena sociedad», se encuentra Bretón de los Herreros, «un hombre ya maduro, macizo, vulgar, tipo de mayordomo bien acomodado, y por apéndice, tuerto» (*O.C.*, V: 480). El protagonista perediano queda conmovido ante su presencia: «¡Tal ansia tenía de ver y oír de cerca al celebrado autor de *Marcela*!»[16] (*Ibid.*: 481). Deseo que se ve satisfecho al recitar el «perínclito poeta» ante su audiencia el poema joco-serio *La desvergüenza*[17]. Pocos años después del referido suceso, Pereda tuvo ocasión, en 1860, de asistir a una representación en Santander de una comedia del dramaturgo riojano, *La escuela del matrimonio* (Madariaga, 2003:77)[18].

Por el salón desfilan también Ventura de la Vega**,** Martínez de la Rosa, Patricio de la Escosura y Tomás Rodríguez Rubí. El autor de *El hombre de mundo* (1845) nos es descrito como un hombre «pequeñito y enjuto, bien hecho y elegante, de frente espaciosa, acentuada nariz, ojos saltones, negra patilla casi unida al bigote» (*Ibid.*: 478). En cuanto a Martínez de la Rosa sólo se fija en su porte venerable y prefiere eludir cualquier información precisa sobre sus obras, lo mismo que sobre el polifacético Escosura, de quien reconoce el talento, pero rebaja sus méritos, porque «picando en tantas cosas a la vez, no le hallo verdaderamente

---

15 *El Tío Cayetano*, núm. 9 (2 de enero de 1869), en *O.C.*, I: 123 .
16 Madrid: [s.n.], 1831 (Impr. E. Cuesta).
17 Madrid: [s.n.], 1856 (Est. Tip. de Mellado).
18 Madrid: [s.n.], 1851 (Impr. á cargo de C. González).

completo en ninguno de ellas», según el sentir de Matica. Por el contrario, al referirse a Tomás Rodríguez Rubí, «de modesta apariencia, pero atractivo y simpático», sí cita algunas de sus obras, concretamente *La trenza de sus cabellos*[19], *Borrascas del corazón*[20] y *El arte de hacer fortuna*[21], «una de las más lindas y mejor *cortadas* comedias del teatro moderno», aunque las otras dos le parecen de «escaso valer», y sólo han tenido fortuna gracias a la actriz que las ha representado. El escritor cántabro refuerza esta opinión negativa sobre *La trenza de sus cabellos*, cuando uno de «Los buenos muchachos» ridiculizados en *Esbozos y rasguños* deja entrever su mal gusto teatral, desde el instante en que el autor, con ironía, pone en su boca la afirmación de que «ya no se escriben comedias como *La trenza de sus cabellos* y *La conquista de Granada*»[22] (*O.C.*, II: 228).

A estas pequeñas referencias sueltas hay que sumar el sucinto panorama literario que Pedro Sánchez describe, en su condición de lector y crítico, en un importante capítulo de su relato (XXI) y que corresponde por su cronología a la etapa del tardorromanticismo. En lo que concierne al género teatral parte de la premisa de que «ya que no por la cantidad, por la calidad de los poetas, tenía más lozana vida que la novela». Cita entre los autores preferidos a Bretón de los Herreros, «que tantos lauros había ganado, con frescas y agradables luces de su inagotable ingenio»; a Hartzenbusch, que «escribía comedias tan delicadas como *Un sí y un no*»; al autor de *El trovador*, García Gutiérrez, que se inclinaba ahora más por la zarzuela; a Tamayo y Baus, que escalaba puestos en el ranking literario a partir de su tragedia *Virginia*; a Ventura de la Vega, «trabajando (...) a destajo para la zarzuela»; al «ingenioso *bohemio*, haragán impenitente» Florentino Sanz, por su *Don Francisco Quevedo*, lo único bueno de su cosecha; a López de Ayala, que acababa de estrenar *Rioja*, al igual que Rodríguez Rubí, su *De potencia a potencia*; a Eguílaz, por la representación de *Verdades amargas*, obra con algunos fallos, pero que

---

[19] Madrid: Impr. de Cipriano López , 1856. Se estrenó en el teatro del Príncipe de Madrid el 15 de febrero de 1858 (*Veinticuatro Diarios*, IV: 161). Volvió a representarse con *Borrascas del corazón* en 1859 (*Ibid*: 168).

[20] Se estrenó a finales de noviembre de 1847 en el teatro del Príncipe (*Ibid.*, IV: 160). En 1852 seguían sucediéndose las representaciones de esta obra.

[21] Madrid: Impr. de José Mª Repullés, 1851. Su estreno tuvo lugar el 9 de diciembre de 1845 en el teatro del Príncipe (*Ibid.*, II: 159).

[22] *Isabel la Católica o la conquista de Granada*, de T. Rodríguez Rubí, con música J. Emilio Arrieta Se estrenó en noviembre de 1854 en el teatro de la Cruz.

ya «dejaba anunciar un poeta dramático de buena cepa», como se comprobó con los estrenos que le siguieron de *Alarcón* y *El Caballero del Milagro*; a Serra, comparable en sus humoradas de *La boda de Quevedo* a las de Bretón de los Herreros, y a Juan de Ariza. Completan el listado algunas obras del «abominable» *género andaluz*, tales el drama *El corazón de un bandido* y la zarzuela el *Tío Caniyitas*, de Franquelo y Sanz Pérez, respectivamente, más otra serie de zarzuelas de gran éxito, entre las que Pedro Sánchez recuerda *El marqués de Caravaca*, de Ventura de la Vega, con música de Barbieri; *El grumete*, de García Gutiérrez, con música de Arrieta; *El valle de Andorra*, de Olona, con música de Gaztambide, y *El dominó azul,* de Camprodón, con música de Arrieta.

Este catálogo, o «croquis del campo de mis hazañas», según lo califica el joven crítico, resulta un claro testimonio de la afición del escritor por el arte de Talía, gusto que apenas consiguió saciar luego en su estancia santanderina[23], lo que permite explicar que sus fallidas comedias y zarzuelas se ajustaran a los cánones de un romanticismo tardío. Las apostillas que acompañan a este índice de autores y títulos son casi todas ellas muy convencionales, poco discriminatorias; simplemente, se reducen a revivir una época pasada y subrayar el éxito que alcanzaba el género, debido a las pocas exigencias de un público, que, por encima de todo, procuraba entretenimiento, y gracias también al impulso que le daban grandes actores, entre ellos, Julián Romea, de quien el Pedro Sánchez se declara su «esclavo»[24]. También se citan Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona, a propósito de la interpretación de ambos de *Adriana* en el teatro de Variedades (*O.C.*, V: 442)[25].

En donde Pereda no manifiesta reserva alguna es con las comedias de los Siglos de Oro: «Vi varias comedias del teatro antiguo, y leí muchas más, y hasta hube a las manos, siempre por mediación de Matica, los inapreciables *Orígenes,* de Böhl de Faber, en una hermosa edición

---

[23] Madariaga trae una relación de obras que se representaron en la capital cántabra (2003: 77).

[24] Pereda mantuvo con el actor una entrañable amistad : «un grabado con su retrato (...) aún se conserva en la casa de Polanco» (Madariaga, 1991: 70]. «El gran mérito de Romea consiste precisamente en saber dar libertad a su genio sin salirse jamás de la verdad.» («Correspondencia pública», *O.C.*, I: 100).

[25] *Adriana, Villana de Vallecas*, de Benito de Llanza y Esquivel (duque de Solferino). Teodora Lamadrid la representó en varias ocasiones, durante los años 1853, 1854 y siguientes (*Veinticuatro Diarios*, III: 118).

de Hamburgo; con lo cual, los nombres de Naharro, Lope de Rueda, Juan del Encina, etc., me fueron tan queridos y familiares como los de Lope de Vega, Tirso, Moreto, Rojas y Calderón.» (*O.C.*, V: 454-455). Ingenios, todos ellos, muy superiores a los del presente: «¡Cuán exiguo era el número de estos, y qué escaso el positivo valor de la mayor parte de las obras!» (*ibid.*), refiriéndose a las adaptaciones de un mediocre teatro francés y a las zarzuelas, que se habían puesto de moda[26].

3.

En el campo de la narrativa, la más nutrida información nos la proporciona una vez más ese vademecum literario que figura en *Pedro Sánchez* (O.C., V: 523-524). Autores y obras que cita, con algún que otro añadido valorativo, son: Navarro Villoslada y su *Doña Blanca de Navarra*, «una novela excelentísima»; Fernández y González; Fernán Caballero, autora de su predilección, que «acababa de publicar *Clemencia*, después de haber adquirido fama con *La Gaviota* en 1849», considerando mejor aquella, en contra de los gustos sensibleros del públicos, por sus «sabrosos pasajes y cuadros llenos de color y de verdad»; Carolina Coronado; Gertrudis Gómez de Avellaneda; Antonio Flores y su novela «de costumbres contemporáneas, con el título de *Fe, Esperanza y Caridad*, abundante en cuadros curiosos y no mal pintados, pero atestada de lugares comunes de novelón por entregas»; Antonio de Trueba, «el mejor y más fecundo cuentista de cuantos se pasean en España», que acababa de publicar *El libro de los Cantares*; Ayguals de Izco, «el Eugenio Sue de acá»; Antonio Hurtado, autor de *Cosas del Mundo* (1849); Patricio de la Escosura; Juan de Ariza, y Diego Luque, por su novela *La Dama del Conde-Duque*, «bien pergeñada y con mucho sabor de época». En el resto de la producción perediana apenas tropezaremos con nuevos títulos, y menos de los autores contemporáneos del novelista, quien guarda sobre ellos profundo silencio. Sólo menciona accidentalmente en «El tirano de la aldea» a Fernán Caballero, con ocasión de una cita extraída de *Simón Verde*[27], y en otro lugar, por sendas críticas favorables que ha recibido *Clemencia* de Ochoa y Eguílaz (*O.C.*, V: 528). A lo más que llega es a

[26] Sobre la intervención de Pereda en las actividades teatrales de sus amigos, véase la nota bibliográfica de García Castañeda (2004: 63).
[27] *O.C.*, I: 1262-3.

hacer valoraciones globales del género, como en la Dedicatoria que pone al frente de *Sotileza*, donde lanza sus pullas contra los hábitos lectores que desdeñan en la novela de costumbres cualesquiera argumentos que no discurran en «los grandes centros urbanizados a la moderna», tales como el que imagina Ángel, personaje de *La Montálvez* (VI: 721-723), una curiosa metaficción de la propia novela perediana, lo mismo que el libro que excita la imaginación de Inés, en *La puchera*, «el menos noño, el de más arte y de mayores atrevimientos de pasión y de colorido» (VII: 263-269), donde con regocijante ironía Pereda «pone en solfa una educación y unas formas de conducta mojigatas representadas por Justino, el personaje interpretado por Marcones como modelo ejemplar» (Estebánez Calderón, intr. *O.C.*, VII: 31).

Paralelo al repertorio de novelistas españoles es el de los extranjeros, adocenados también en *Pedro Sánchez.* El interés del narrador (i.e. Pereda) se centra en los folletinistas franceses debido al el éxito que cosechaban sus obras en los años en que se enmarca la novela. En primer lugar, traza el modelo argumental del producto: «¡Ah los argumentos! (...) Andar tres docenas de personajes: blancos, unos; negros, otros; este, banquero; mendigo, aquel; duquesa, aquella; menestrala, la otra; aquí, un niño sin madre; allá, un padre sin mujer, y media carta resobada, y el relato de un incendio, con un cadáver calcinado y pastor que lo vio y se quedó mudo de repente, y es el único personaje que podía delatar al criminal, que es un caballero tétrico e intratable, que vive en una quinta solitaria...» (*Ibid.*: 457). Se anuda así una intriga que se resuelve felizmente con las oportunas anagnórisis entre padres e hijos desvalidos: «Todos estos lances [confiesa Pedro Sánchez] me ponían a mí carne de gallina, me oprimían el corazón y la garganta, y arrancaban mudas lágrimas de mis ojos», haciendo caso omiso de los buenos consejos de su mentor Matica, que, con más sano juicio, procuraba que su amigo y discípulo supiera discernir entre «una novela de costumbres españolas de las que con tal rótulo se exponían en los escaparates, escritas a destajo en perverso castellano y vaciadas en moldes extranjeros por *literatos* salidos de pronto del mostrador de una botica, y hasta de los talleres de los sastres» (*Ibid.*: 457-458)[28].

[28] Protesta que se suma a las muy numerosas que, desde Larra y Mesoneros menudearon por ensayos y críticas a lo largo del segundo tercio del siglo. (Cf. Montesinos, 1969: 96-98).

Las obras que ejemplifican este gusto estragado del Pereda juvenil, como lo que supusieron los libros de caballerías para el Cervantes lector, son las que gozaban de mayor éxito en los años cuarenta y cincuenta: *Zizina* de Paul de Kock[29], que Pedro Sánchez, se tragó en una noche «de punta a cabo»; «lo más crudo» de Pigault-Lebru[30]; *Los tres mosqueteros* llena de «lances, tan inverosímiles como descomunales» y *El conde de Montecristo*[31] de Alejandro Dumas padre; lo más selecto de Frédéric Soulié[32]; *El judío errante* y *Los misterios de París* de Eugenio Sue[33]; *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, «a la sazón objeto de los más terribles anatemas de la censura eclesiástica», y *El hijo del diablo* de Paul Féval[34]. De todos ellos el futuro autor de *Peñas arriba* sólo reconocerá con el tiempo a Alejandro Dumas como escritor de mérito, a tenor de lo que mienta sobre él en su correspondencia parisina: es el «novelista contemporáneo más popular de Europa, y a quien, si bien se debe silbar por su poca conciencia, hay que admirar por su mucho talento», cuidándose de no confundirlo con el hijo, «Alejandrito», como lo llama, «el de *La Traviata*»[35].

Gusta también el *alter ego* perediano de otros subgéneros narrativos, pero no entra en detalles sobre ellos: «Pues no digamos nada de las de intriga caballeresca y las románticas de amor fino, como uno que todavía recuerdo, en un tomo colosal, si no eran dos, obra de la triste

---

29 Madrid: [s.n.] , 1850 (Imp. de D.J.M. Alonso) . En otro lugar, el novelista aludirá al hijo del folletinista francés, que impera en la novela («El cervantismo», *O.C.* [Ed. Aguilar], I: 1312).

30 Entre otras, se habían traducido *El hijo del Carnaval* (Barcelona: imp. de Manuel Sauri, 1837); *La locura española*, (Barcelona: impr. de Manuel Sauri, 1837); *Mi tio Tomás, ó sea, el hijo natural de Rosalia la morena*, (2ª ed. 1837), y *Ángela y Juanita* (Barcelona : Imp. de D. Manuel Saurí, 1838).

31 El éxito en España en la década del 40 de estas dos novelas más famosas de Dumas fue enorme (cf. Montesinos, 1969: 92-93, y 184-189).

32 Son muy numerosas las novelas traducidas de este autor a partir de la década del 40. Véase una relación de títulos en Montesinos, 1969: 246-248.

33 Dos obras también también muy celebradas y con numerosas ediciones, lo mismo que el siguiente título de Víctor Hugo.

34 Hay una primera traducción de Gregorio Urbano Dargallo, en 1846, y otra siguiente de Victor Balaguer y Francisco Orellana (Barcelona: Vda. é hijos de Mayol, 1847). «A partir de 1850, la bibliografía española de Féval sigue siendo sobremanera copiosa» (Montesinos, cit.: 192).

35 Refiriéndose a la ópera de Verdi, basada en *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas, hijo. («Correspondencia pública», *O.C.* I: 101).

imaginación de un poeta muy sonado en aquellos tiempos, no sé si por lo resonante de su firma (Romero López de Larrañaga) (...) Titulábase la novela *La enferma del corazón*» (*O.C.*, V: 458)[36].

Fuera de *Pedro Sánchez* apenas existen otras menciones sobre el popular género. En el artículo «El cervantismo», de *Esbozos y rasguños*, se cita a *Jaime el Barbudo*[37] y *Las cavernas del crimen*, en tanto ejemplos de ediciones baratas que hacen compañía al *Quijote* en las librerías (*O.C.*, II: 389), y en el artículo «Las bellas teorías», la alusión proviene de los consejos que un editor de los «modernos industriales literarios» le da a Juan Portal, cuando éste le pide que publique su manuscrito «filosófico-social-económico» *Conquistas y derechos de la razón*, a lo que aquel se niega alegando la falta de compradores; otra cosa sería «una novela *patibularia, incendiaria, forajida, parricida o adulterina* (...) porque este es el género que hoy priva (...), introduciendo en ella siquiera un par de frailes cínicos, una ramera *virtuosa*, un bandido filantrópico, un banquero ex presidiario, una marquesa adúltera..., cualquier cosa así. Porque con un título *ad hoc*, verbigracia: *El cráneo del monje, La caverna del crimen, Cien generaciones de adúlteras, El puñal y el hisopo*, le daríamos a luz con éxito seguro». (*Esbozos y rasguños*, II: 197). Ni qué decir tiene que se trata de personajes y enunciados propios de la típica narrativa gótica.

4.

Más veneración y respeto le merecían a Pereda los escritores de siglos pasados. Las referencias dispersas que van surgiendo sobre ellos ilustran además sobre la fisonomía cultural del personaje que los lee o los cita. Por ejemplo, en los cuadros costumbristas aparece la figura del pedante al que se le caricaturiza por sus lecturas preferidas. Es el caso del veraneante de los *Tipos trashumantes* que, con un libro en la mano, busca rincones solitarios de la ciudad santanderina y hace posturitas. Perfecto ejemplo del que está a la moda, entre cuyos autores y artistas

---

36 *La enferma del corazón* (Madrid: Sres. Gonzalez y Castillo, 1846-1848, 2 vols.). Hay otra edición de de 1858-9. Además de novelista, el autor cultivó la poesía y el teatro, con dramas históricos. (Cf. Ferreras: 1979: 356, s.v. Romero Larrañaga, Gregorio).

37 Posiblemente, se refiera a la novela histórica de Francisco de Sales Mayo, *Jaime el Barbudo o Los bandidos de Crevillente* (Madrid: Imp. de Fermín Martinez Garcia, 1868), más que a la novela del mismo título de Ramón López Soler (Barcelona: Imp. de A. Bergnes, 1832).

preferidos se cuentan Dante, porque un orador parlamentario había citado, sin venir a cuento, un verso de *La Divina Comedia,* que alguien se apresuró luego a «poner en perverso castellano»(*O.C.*, II: 72); o Goethe, desde que oyó el *Fausto* en el Real; o el músico alemán Friedrich Von Flotow (1812-1883), porque se le quedó grabado aquello de «¡Marta, Marrrrrrrta!»[38], de la ópera de tal nombre (*Ibid.*: 73). Y para postre de la sátira, el autor añade la siguiente deducción: «No sé si he dicho, o ustedes lo han comprendido ya, que es literato, o que cree serlo», por haber escrito una «comedia resobada o una oda que ya reluce de tanto manoseo» (*Ibid.*).

Otro figura ridiculizada es la del oidor de Filipinas, que legó a su mujer «setenta volúmenes de comentarios a la *Casandra*, de Licofón [por 'Licofrón'], y otros cinco de notas a las *Dionisíacas*, de Nonno Pannopolitano»[39]. El Gobierno se las quiere comprar a su viuda, pero ella exige un precio desorbitante como si dispusiera de un precioso tesoro. (*El buey suelto*, *O.C.*, III: 448-449).

Fuera ya de chanzas contra eruditos a la violeta, el hecho es que Pereda se muestra respetuoso con los escritores consagrados por la Historia, lo que no le exime de verlos también por el lado más humano, el de sus debilidades o «Manías», como titula en un artículo de *Esbozos y rasguños*, donde enumera a una serie de ellos que se han distinguido por sus extravagancias: Corneille, Walter Scott, Malherbe, Byron, Edgard Poe, Jonathan Swift, Juan Jacobo (Rousseau), el científico y escritor alemán Georg Christoph Lichtemberg (por 'Lichtenberg'), Carlos Nodier y Balzac, junto a historiadores, como Mézeray (1610-1685), músicos, como André Grétry (1741-1813), Ferdinando Paer (1771-1839), Giovanni Paisielio (1740-1816) y Zingarelli (1752-1837); pintores, impresores (los Aldos, los Estéfanos, Plantinos y Elzeverios) y demás artistas. Queda de manifiesto, a través del anecdotario, la familiaridad con que el escritor de Polanco maneja estos nombres, dando por sentado que también les eran conocidos a los lectores, y su intento de desmitificación al poner al descubierto sus flancos débiles: «Precisamente en esta aristocracia de la Humanidad es donde andan el desorden, las miserias,

[38] Se representó en el Teatro Real en febrero de 1865 (*Veinticuatro Diarios*, II: 333). Al mes siguiente figuraba en cartel con *Fausto*. Cabe conjeturar entonces que quizá el artículo de Pereda no quedaba muy alejado de esta fecha. Hay también una *Martha* de Rossini que se representó en 1876. ¿Acaso las confunde?

[39] Nono de Panopolis.

las pasiones y las manías como Pedro por su casa» (*O.C.*, II: 360). En otro escrito («El cervantismo») trae a colación más nombres célebres: Homero, Hesíodo, Gubenberg, Dante, Cicerón, Plinio, Horacio y Virgilio (O.C., II: 393), grandes lumbreras de la Humanidad cuyos méritos les niega «el último zarramplín de la crítica». Aquí ya no puede contener su ira literaria.

Aun mayor respeto le producen los clásicos españoles, a la cabeza de ellos Cervantes. Ana L. Baquero registra en su documentada monografía sobre la herencia cervantina en Pereda todas las alusiones que aparecen del creador del *Quijote* en el conjunto de su obra, sean por el nombre del autor, por el título de la gran novela, por algunos personajes, o por cualquiera de sus otras obras[40], lo que demuestra el entusiasmo de don José María hacia el «sublime» manchego (*O.C.*, II: 281)[41] y el conocimiento que tenía de él, más en la asimilación de su estilo, que en el citar de memoria frases suyas, como las máximas morales del «sutil manco», que reproduce en «La mujer del ciego»[42]. Delega también esta devoción en algunos de sus personajes. Es el caso de don Lope del Robledal de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, que gustaba «recrearse en el *Quijote*, que sabía de memoria» (*O.C.*, IV: 105), de don Baltasar de *La Puchera* (*O.C.*, VII: 305), o de Pepe Guzmán de *La Montálvez,* si bien este mostraba mayores preferencias por «las grandes obras de imaginación» (*O.C.*, VI: 531). Y, como es previsible, su lectura resulta recomendable para las chicas jóvenes, como en el caso de Lita, de *Peñas arriba*, que «leía ella sola para sí, aunque salteando algo la lectura, porque muchas cosas que había allí no eran para gustadas de pronto por una mujer tan ruda como ella» (*O.C.*, VIII: 644); por el contrario, Marcones, el seminarista de *La Puchera*, y el pobre don Roque, de *Nubes de estío*, dan prueba de su estulticia al no interesarse por la obra o desconocerla.

---

[40] Baquero, 1989: 31-38.

[41] O el «ilustre», como lo califica en este simpático comentario a propósito de la edición ilustrada de Gustavo Doré a *El Quijote*: «Más valdría que no la conozcas, pues te ahorras los malos ratos que a mí me causa verla en estas librerías, sin atreverme con ella porque cuesta un sentido. Es un verdadero monumento digno en todo del ilustre Cervantes, salvo los defectos de la traducción, que son inevitables, aun tratándose de una pluma tan avezada al idioma español como la de Viardot» («Correspondencia pública», *O.C.*, I: 101 [Ed. Aguilar]).

[42] «La buena mujer no alcanza la buena fama solamente con ser buena, sino con parecerlo», y «Mucho más dañan a la honra de las mujeres las desenvolturas y libertades públicas que las maldades secretas» (*Esbozos y rasguños*, O.C., II: 282).

Al margen de estos menudos testimonios de Pereda sobre nuestro famoso novelista, el mayor tributo que le rinde es el artículo que lleva por título «El cervantismo», fechado en 1880, algo inusitado en su obra de madurez, exenta de cualquier labor crítica, si exceptuamos el ineludible discurso de ingreso en la Real Academia Española. El escrito ha sido objeto de un reciente estudio por parte de García Castañeda[43], en el que desvela las claves para su correcta interpretación, circunscribiéndolo al ambiente polémico que la obra cervantina suscitaba en el siglo XIX, con el enfrentamiento entre partidarios de una interpretación academicista y partidarios, como Benjumea, de una esoterista. Ya desde la revista literaria *La Tertulia* (1876-1877) (García Castañeda, 2005:131-132), el autor de las *Escenas montañesas* había arremetido contra este extravagante cervantista por su intento de encontrar significados ocultos a la novela, y vuelve a insistir en ello en el artículo que citamos, burlándose una vez más del erudito andaluz, al tiempo que propone a las autoridades académicas que fijen de una vez por todas el texto de Cervantes y así se acaben las disputas estériles: «¡Dichoso día aquél en que el cervantismo pase y vuelva a reinar el *Quijote* en la patria literatura, sin enmiendas, reparos ni aditamentos, y su autor perínclito sin *habilidades* ni misterios!». Sería el mejor monumento que consagrara la memoria del «más ilustre de los nombres y a la más hermosa de las creaciones del humano ingenio».

5.

No descubrimos nada nuevo si decimos que críticos, eruditos, ensayistas y filósofos no eran para Pereda santos de su devoción. En el artículo que acabamos de comentar, se despacha, por ejemplo, con la afirmación de que «todos los grandes hombres van teniendo, en la posteridad, su fama roída por este género de gusanos», refiriéndose a tanto intérprete que disparata con sus juicios, o a los «*sabios resucitados*», como el maurino Mabillon [(1632-1707)] «despitojándose sobre un viejo pergamino para descubrir algún renglón medio borrado». Es un caso parecido al de los maniáticos bibliómanos que se enemistan entre sí y odian a muerte por la posesión de un incunable o de «unos papelejos hedion-

[43] «El 'cervantismo' de Pereda y la crítica esotérica del *Quijote*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI (2005), pp. 119-173.

dos, que ni siquiera se dejan leer, en lo cual nada se pierde» («Manías», *O.C.*, II: 368), y trae el ejemplo de a Bartolomé José Gallardo: «Recuérdese la pelea habida años ha en la Prensa entre el famoso don Bartolomé Gallardo y otro bibliófilo, muy distinguido y docto, que se firmaba con el seudónimo de *Lupián Zapata*» (*ibid.*). Cita también en este orden de cosas a Estebánez, «padre grave de la Orden» (*ibid.*). Tan sólo salva a Clemencín, y con reservas, «porque este comentarista cayó también en la impertinente tentación de meterse en pespuntes y reparos gramaticales, como si quisiera enmendar la plana a Cervantes», junto a alguno que otro más, entre los «doctos y respetables literatos», como Navarrete o Hartzenbusch, a quien ya había distinguido en su prólogo a *Tipos y paisajes* con el título de «insigne y sabio crítico». Lugar aparte ocupan los críticos de la prensa, paisanos suyos y pertenecientes al círculo de sus amistades, pero estos no son eruditos, salvo don Ángel de los Ríos (1823-1899), el hidalgo de la «Torre de Provedaño» de *Peñas arriba*, a quien rinde generoso homenaje, presentándolo como un sabio capaz de armonizar las luces de la inteligencia con el trabajo manual (cap. XIV). La amistad de Pereda con este compatriota suyo y, especialmente, su misma comunión ideológica en el «*montañesismo*» y el «tradicionalismo *científico* y patriarcalmente democrático», le salvan de cualquier pulla malintencionada, pero tampoco el Sr. de los Ríos se ve libre de cierta burla cariñosa, al referirse el novelista a su bibliomanía, en el momento en que describe en su despacho, con «rimeros de libracos viejos y apolillados (...) dos pedruscos célticos y una escombrera de cascotes romanos (...) resmas de periódicos, y de fajos de papeles, y de montones de revistas, y de huesos fósiles...», etc. etc. (*O.C.*, VIII: 580). Neluco, mentor de Marcelo, será el encargado en la novela de hacer un recuento de las publicaciones e inéditos del erudito, añadiendo a cada título toda suerte de elogios: «Este libro es un asombro de erudición y de ingenio», «admirable serie biográfica», «trabajo estupendo», «su estilo gallardo, brioso, castellano, limpio»...

Dentro del elenco de representantes del saber, el filósofo no sale mejor parado que el erudito. Quien se lleva la palma es el krausista, al que Pereda dedica artículo furibundo que suscitó una fuerte polémica. Bajo el título de «Un sabio» (*Tipos trashumantes*)[44], nos presenta a un tipo

[44] La polémica que originó ha sido estudiada en detalle por Miguel Artigas, «Un episodio desconocido de la juventud de Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez*

majadero y engreído, amante de la «*ciencia moderna*», irreverente hacia los «*viejos sistemas*» y vocero de sus pontífices ideológicos: Krause, Sanz del Río y Salmerón. Se declara *espiritista*, profetizando que «la Iglesia caerá, y que prevalecerá lo que quieran Basols, Solanot, Allan-Karkek y otros cuantos apóstoles de la doctrina famosa». Se muestra asimismo partidario de la teoría evolucionista de Darwin, «al declarar con este otro sabio que el hombre desciende del mono, cosa que muchos *ignorantes* no negarían si todos los ejemplares de la especie fueran idénticos al preopinante», y, para colmo, el menosprecio que manifiesta hacia Cervantes, porque «están sus obras impregnadas del estúpido fanatismo religioso», y a Calderón, y a Colón, y a Agustín («le suprime la santidad»), y a Raimundo Lulio y a Balmes. Para mayor inri, pertenece a una logia masónica, acude con asiduidad al Ateneo y su evangelio es el *Ideal de la Humanidad* de Krause («Un sabio», *O.C.*, II: 39-45).

A Pereda le enfurecía cualquier forma de pensar que atentara contra sus propias creencias morales y religiosas; de ahí que sus ataques fueran dirigidos contra las doctrinas de signo positivista y contra el materialismo surgido en el seno de la Ilustración. Así como *Don Gonzalo González de la Gonzalera* es el baluarte de su pensamiento político, *Sotileza*, del amor a la capital santanderina, y *Peñas arriba*, entre otras obras, de su arraigo regionalista, *De tal palo tal astilla* representa la más fiel expresión narrativa de sus principios religiosos. Novela tendenciosa sin disimulos lanza en ella toda su artillería contra lo que ha influido en la educación de Fernando, arrastrándolo al ateísmo. El breve pasaje en el que agavilla las obras y autores que componen la biblioteca del padre del doctor Peñarrubia y han servido para el hijo de alimento espiritual constituye un auténtico Índice de pensadores heterodoxos:

> ¡Nada faltaba allí! A los tratados heréticos de Arnaldo de Vilanova y Miguel Servet, médicos entrambos, seguían los materialistas del siglo pasado: Dupuis, Holbach, La Mettrie y Cabanis, y a estos y a otros tales, los positivistas contemporáneos: Comte, Littré, Stuart, Mill, Bain, Herbert Spencer y algunos más *ejusden fúrfuris*; y en lugar preferente, y más al alcance de la mano ostentábase la *Antropogenia*, de Haeckel; la *Historia del*

Pelayo, X (1928), pp. 289-337]. Un resumen de ella se encuentra en J.M. González Herrán, 1983: 64-69 y S. García Castañeda, «Introducción» a la ed. de las *O.C.*, II, Santander, Ed. Tantín, 1989, pp. XIII-XIV. Véase también Aguinaga, 1994: 96, y Feeny, 1988: 45-52.

> *desarrollo intelectual* y los *Conflictos*, de Draper; *Fuerza y materia*, de Büchner; *Pensamientos sobre la muerte*, de Feuerbach, y *La Razón pura*, de Kant, con otras *razones*, no menos al caso, de otros tales filósofos críticos.
> ¡Hermoso acopio de viento para las llamas que estaban devorando al pobre chico! (*O.C.*, IV: 521).

No sabemos el alcance de los conocimientos del novelista cántabro sobre las obras y autores que cita en esta galería de filósofos. El libro que desde luego sí había leído es *La vida de Jesús*, de Renan, pues le dedicó un artículo-reseña, «Por lo que valga», en las páginas de *El Tío Cayetano*[45]. Se había empezado a publicar como folletín en un periódico madrileño, gracias a la libertad de imprenta que trajo consigo la revolución de septiembre[46]. Pereda parte en su escrito de la premisa de los beneficios morales que ha proporcionado el cristianismo desde sus orígenes: «¿Tienes noticia, pueblo amigo, de algún «sistema» filosófico que haya producido semejante prodigio?». La fe, significa, para él, virtud y libertad: «Piérdela, y tus propias pasiones te harán esclavo, por más que en redimirte se empeñe la filosofía». Piensa que el libro de Renan pretende convertir la religión en un sistema filosófico y, por consiguiente, hacer perder dicha fe. Para mayor argumentación, el escritor de Polanco asegura que la obra carece de valor científico, como «críticos ilustrados» se han encargado de demostrar. Cumple, además, con su difusión, el objetivo político de los propagandistas revolucionarios de engañar a «los entendimientos sencillos», que «se dejan sorprender fácilmente por el aparato deslumbrador de un falso razonamiento», una clase de lectores que el novelista ya había encarnado en el prototipo de Juan Portal, un joven idealista que es seducido por «Las bellas teorías» del racionalismo: «Juan era todo un mozo modelado a la *última* (...) Admiraba la ciencia, adoraba la idea y

[45] 2ª época, núm. 2 (15 de noviembre de 1868), en *O.C*,. I: 109-113 [Ed. Aguilar])

[46] Ignoro a qué periódico se refiere. Como libro, con el título *Historia de los origenes del cristianismo, Vol. 1º. Vida de Jesus* [Traducción de Federico de la Vega], se publicó al año siguiente, en Madrid: Librería de Alfonso Durán, 1869 (Imp. de Rivadeneyra). La primera traducción de F. de la Vega apareció en París, en 1864 (Pérez Gutiérrez, 1988: 121, n., quien piensa era esta la que tuvo en cuenta Pereda: p. 128). La difusión de *La Vie* no empañó, sin embargo, las relaciones amistosas que Pereda mantuvo con de la Vega, antiguo colaborador de *La Abeja Montañesa*, y perduraron hasta 1880. En 1882 el novelista mantuvo con él una agria polémica por otra cuestión, que detalla Madariaga (1991: 256-7).

ciencia, adoraba la idea y respetaba el talento. Tenía fe ciega en el progreso moderno...» (*Esbozos y rasguños*, O.C., II: 189-190). La cruda realidad acabaría por desengañarlo.

Volcado, pues, hacia la preservación de los valores tradicionales, Pereda alienta a la juventud a sacar provecho de los libros piadosos y de las lecturas de nuestros clásicos, entre los que cita, a lo largo de sus escritos, a Berceo, Garcilaso, el «buen Lope de Rueda», Torres Naharro, Juan del Encina, Fray Luis de Granada, Santa Teresa, Cervantes, Lope, Quevedo, Tirso, Moreto, Rojas, Calderón, Feijoo, Isla, Cadalso, Moratín y Balmes.

6.

En su microcosmos literario quienes se llevan, por último, la palma de sus aceradas críticas son los «chicos de la prensa», objeto de sus ataques ya desde los mismos comienzos de su carrera literaria, cuando él mismo practicaba el ejercicio periodístico en *La Abeja Montañesa* y demás revistas cántabras, a base de caricaturizarlos, de remedar burlonamente sus crónicas, de mofarse de sus clichés lingüísticos y de lanzar contra ellos una suma de descalificaciones. La actitud hostil del autor cántabro se explica en parte por un cierto complejo de provincianismo y por un exceso de sensibilidad hacia una crítica que valoraba sus obras tan pronto salían a la venta.

El artículo más llamativo por su título es «Los zánganos de la prensa»[47], donde, *more fisiológico*, los trata como si formaran una colmena en los periódicos locales y cultivasen el arte «de presentarse pavo real sin dejar de ser grajo». El texto se convierte en un recetario sobre cómo confeccionar un diario de noticias culturales y comerciales con el menor esfuerzo posible, valiéndose simplemente de trasplantar fuentes ajenas. Pereda sienta aquí las premisas sobre las que fundamenta su constante enojo contra todo lo que entraña la prensa escrita, tratando a tal colectivo anónimo de cronistas de salón, publicistas, gacetilleros y colaboradores de poca monta, de sujetos carentes de talento, presuntuosos, arribistas, serviciales con el poder y malos imitadores de los buenos literatos[48], que se reconocen fácilmente por un estilo almibarado que el escri-

[47] *O.C.*, I: 85-92.
[48] Véase también «Artículos inocentes. III», *O.C,* I: 75.

tor montañés gusta de recrear: «Estarán ustedes cansados de leer en la grave Prensa periódica de España párrafos como el siguiente...» («Al amor de los tizones», *O.C.*, I: 482); «*Lucas Gómez* era el cronista, el trompetero de aquellas fiestas; el mejor digno cultivador de esa literatura de *patchoulí* (...) De él eran, y nadie se las disputaba, ciertas frases felices *de buen tono*»... (*La mujer del César*, *O.C.*, III: 96); «Estarán ustedes cansados de hallar en los periódicos de *su pueblo* centenares de remitidos al tenor del siguiente». («Los buenos muchachos», *O.C.*, II: 224), y cosas así. En alguna ocasión, el racimo de citas espurias se desgrana interminablemente, como en la serie de párrafos que entresaca de las crónicas de Arturo Marañas, el turiferario de don Simón Cerojo, en las páginas de *El Ariete* (*Los hombres de pro*, caps. XVII-XX).

En el más puro estilo cervantino don José María parodia con maestría los tópicos que maneja la prensa nacional y provincial de su siglo[49] y de los que tampoco él mismo se libra en sus primeras prácticas como escritor, aunque sabrá sacar provecho de ello a la hora de remedar el lenguaje periodístico y de diseñar a los tipos que lo ejercitan . Entre su producción narrativa hay dos novelas que acusan especial interés sobre este tema: *Nubes de estío* y *Al primer vuelo*. En la primera, la figura del periodista madrileño está representada en el personaje del célebre capítulo «Paliques» (XIII) que disputa con Juan Fernández y con Casallena. Responde al ejemplar de veraneante, cuyo precedente se adivina ya en «Luz radiante», de los *Tipos trashumantes*, y que aquí sigue conservando unos rasgos genéricos, a pesar del detallado retrato que el autor hace de él (*O.C.*, VII: 629-631), No entraremos en los detalles de este episodio, con la polémica que originó, por ser bien notoria, en el que Pereda reprocha la marginación que sufre la literatura regional por parte de los círculos literarios y medios informativos de la capital de España, cuyo principal interés se centra en «las revistas de teatros, las de toros, las del gran mundo, la crónica escandalosa, la de los crímenes del día y las arduas cuestiones políticas» (*O.C.*, VII: 636-637). Bástenos con anotar simplemente el hecho de que el autor resume aquí una vez más el contenido de los artículos que el cronista de marras envía a su periódico sobre Santander y su provincia. El tal personaje, a quien el novelista se refiere siempre burlonamente como sujeto «que había estudiado ya la comarca bajo todos sus aspectos» (*Ibid.*:708), alardeaba por añadidura

[49] Véase, por ejemplo, «Al amor de los tizones», *O.C.*, I: 497.

de ser «demócrata de profesión, con procedencias federalistas, [y] se alampaba por codearse con los señorones». No contento con esta recreación, Pereda incorpora otra criatura más del gremio al final de su novela: «*Alhelí*, el cronista más almibarado y oloroso de todos los cronistas de salones madrileños» (*Ibid.*:739), «adamado», «trivial y cominero folletinista», siempre en trance de atraer la atención de toda la concurrencia. Esta vez el autor no le concede ni la palabra y se conforma con ridiculizar su comportamiento y forma de vestir.

Dentro de la escala de periodistas son estos cronistas de sociedad los que más le enervan al escritor cántabro y, siempre que puede, aprovecha la ocasión para zaherirlos, aunque sea en pasajes de menor monta. Valga citar, a título de ejemplo, en *La Montálvez*, cuando los «órganos de la opinión pública» se hacen eco del banquete que organizan los marqueses (*O.C.*, VI: 575) o, pocas páginas más adelante, en el incienso que le prodigan al noble el día de su muerte, rindiendo «el último tributo de justicia al *prócer* insigne, al varón integro, al padre amoroso, al ciudadano ejemplar, al celoso representante de la patria, al protector generoso de las artes y de las letras, al orador de honrada palabra, etc.» (*O.C.*, VI: 583).

En *Al primer vuelo*, la plataforma mediática tiene efectos narrativos superiores a los de *Nubes de estío*, en la medida que la intervención de Tinito Maravillas conduce, a pesar suyo, la trama amorosa hacia su final. El tal Tinito, «el sabio», hijo de un tabernero, es fundador y jefe redactor de «El Fénix Villavejano», periódico de tintes progresistas. Cual el vitriólico Lucas de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, va ganando adeptos a su causa «entre los mareantes y los zapateros, a quienes se digna hablar de tarde en cuando, de Compte, de Büchner y de Lombroso, asegurándoles de pasada que él conoce hasta la última palabra de la ciencia experimental, escoba y azote del viejo mundo teológico y metafísico.» (982). El autor nos resume los contenidos del primer número y el programa expuesto en su editorial, que se reduce a sacar a Villavieja de su ignorancia secular (II, cap. XXIV). La perla del folleto es la «Variante histórica, a la fábula de Hero y Leandro», donde actualiza la leyenda clásica sustituyendo su argumento por la peripecia marítima que habían sufrido el día anterior Nieves y Leto. A pesar del escándalo que la noticia provoca, todo termina por resolverse felizmente.

No podemos terminar este repaso por el mundo de la prensa sin referirnos nuevamente al personaje de Pedro Sánchez. Buena parte de la

narración autobiográfica discurre por los recintos de las redacciones a partir del momento en que el protagonista ingresa en *El Clarín de la Patria* hasta que se produce el levantamiento militar. Los temas periodísticos que aborda la novela, son, por un lado, los políticos, que escapan al propósito del presente estudio, y, por otro, los literarios, vistos más arriba, a partir del momento en que el joven neófito recibe el premio de encargarse de la crítica, pero antes de desempeñar el puesto, ha de escuchar el consejo del director de *El Clarín*:

> Para hacer esto con valentía y desparpajo, y, sobre todo, con acierto, comience usted por dividir las obras que examine en dos grandes grupos: las de nuestros amigos y las de *los otros*. Entiendo por obras de nuestros amigos, las comedias, las novelas, los folletos, cuanto publiquen los hombres de nuestras ideas o de nuestra amistad íntima, o aquellos a quienes siquiera hablemos u oigamos hablar en el café, o nos merezcan alguna estimación en cualquier concepto simpático; y entiendo por obras de *los otros* las que publiquen los enemigos de la Libertad y no nos saluden en la calle. (101).

¿Lo tuvo en consideración el escritor montañés? Quizá caló en su ánimo, pero la palinodia final de la novela más bien apunta lo contrario: «aún se escriben (...) muchas *críticas* como las que yo enjaretaba en *El Clarín de la Patria*. ¡No me faltaba, en mi desdicha, más que el remordimiento de haber formado *escuela*!» (*O.C.*, V: 62). Próximo el final de su vida, cuando pronuncia el Discurso de ingreso en la Real Academia Española, nos aportará una declaración que equivale a su testamento crítico y literario: «no está la cordura del novelista en oponerse a las corrientes impetuosas de las ideas y de las modas literarias, sino en elegir un punto fuera del radio de su poder absorbente, para verlas pasar»[50].

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

[50] «Discurso del Sr. D. José María de Pereda», en Menéndez y Pelayo - Pereda - Pérez Galdós, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897, p. 145.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aguinaga, Magdalena, *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas*, ed. de la autora, 1994.
Artigas, Miguel, "Un episodio desconocido de la juventud de Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, X (1928), pp. 289-337.
Baquero Escudero, Ana L., *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX (Alarcón, Pereda, Valera y "Clarín"*, Universidad de Murcia, 1989.
Eoff, Sherman H., "A Phase of Pereda's Writing in Imitation of Balzac", *Modern Language Notes*, LIX (1944), pp. 460-466.
Feeny, Thomas, "Burlesque krausist types in Pereda and Clarín", *Hispanic Journal*, IX (1988), pp. 45-52.
Ferreras, Juan Ignacio, *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, 1979.
García Castañeda, Salvador, *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, s.a. (2004).
García Castañeda, Salvador, "El cervantismo" de Pereda y la crítica esotérica del *Quijote*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXI (2005), pp. 119-173. [Se reproduce el texto perediano y tres cartas a D. Baldomero Villegas].
González Herrán, José Manuel, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Sanander: Pronillo, 1983.
Gutiérrez Sebastián, Raquel, *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa de Pereda (1876-1882)*, Santander: Ayuntamiento de Santander, 2002.
Madariaga de la Campa, Benito, *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander: Ediciones de Librería Estvdio, 1991.
Madariaga de la Campa, Benito, *José María de Pereda y su tiempo*, Santander: Ayuntamiento de Polanco, 2003.
Miralles, Enrique, "El "solterón": de sus orígenes costumbristas a *El buey suelto* de Pereda", *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, LXIV (2004), pp. 91-109.
Montesinos, José F., *Pereda o la novela idilio*, Madrid: Castalia, 1969.
Pereda, José María de, *Obras Completas*, ed. de Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, 8 vols., Santander: Ediciones Tantín, 1989-2001.

Vol. I: ed. Salvador García Castañeda.
Vol. II: ed. Salvador García Castañeda.
Vol. III: ed. Maurice Hemingway.
Vol. IV: *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (intr. Enrique Miralles); *De tal palo tal astilla* (intr. Eamonn Rogers).
Vol. V: *El sabor de la tierruca* (ed. Anthony H. Clarke); *Pedro Sánchez* (ed. José Manuel González Herrán; intr. Francisco Pérez Gutiérrez).
Vol. VI: *Sotileza* (ed. Anthony H. Clarke, intr. Francisco Caudet); *La Montálvez* (ed. José Manuel González Herrán; intr. Laureano Bonet).
Vol. VII: *La puchera* (ed. Anthony H. Clarke; intr. Demetrio Estebánez Calderón); *Nubes de estío* (ed. José Manuel González Herrán).
Vol. VIII: *Al primer vuelo* (ed. Anthony H. Clarke); *Peñas arriba* (ed. Anthony H. Clarke; intr. José Manuel López de Abiada).

_____, "Escritos de juventud (1858-1879)", en *Obras Completas*, I, Madrid: Ed. Aguilar, 1964.

_____, "Discurso del Sr. D. José María de Pereda", en Menéndez y Pelayo - Pereda - Pérez Galdós, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.

Pérez Gutiérrez, Francisco, *Renan en España*, Madrid: Taurus, 1988.

Santiáñez-Tió, Nil, "La dimensión intertextual de *Pedro Sánchez*. Notas sobre la fortuna intertextual de Balzac y Víctor Hugo", *Romanische Forschungen*, 107.3-4 (1995), pp. 343-367.

Veinticuatro Diarios, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968-1975.

EL COSTUMBRISMO COMO MOTIVO DE DESPRECIO (A PROPÓSITO DE PEREDA)

«No hay novela del siglo XIX sin costumbrismo»
(J. L. Alborg)

Me sorprendió en cierta ocasión la expeditiva muestra de desdén de un crítico por la obra literaria de Pereda; decía que aguardaba con impaciencia el día en que una Historia de la Literatura española despreciase el nombre del escritor. Tamaño exabrupto, por cierto en un contexto de rechazo sin paliativos de nuestros clásicos, tiene poco que ver con la disposición de ánimo del crítico que se aproxima a la obra literaria, pues parece que ha de ser capaz de distinguir entre su preferencia personal y la estimación objetiva del producto artístico que tiene delante. A decir verdad, me chocó aún más la forma de decirlo que el fondo de la cuestión, porque Pereda, objeto de valoraciones excesivas no raras veces, lo ha sido también de descalificaciones en otras tantas.

¿Qué es lo que se le echa en cara a una obra como la suya? Son varias las inculpaciones. Si ha sido casi unánime la estima de su estilo literario, hasta ser tenido como el mejor escritor español de su época, se le han reprochado sus intromisiones intempestivas en el relato, sus excesos ejemplarizantes, su ideología tradicionalista, su tono reaccionario,

y – tal vez sobre todo – su costumbrismo, hasta reducirlo a «no ser más que» eso, un costumbrista.

Es este último punto el que merece un ejercicio de precisión, una vez que Juan Luis Alborg ha dejado firmemente establecido el estado de la cuestión frente a la diatriba dirigida contra el costumbrismo en la novela española del XIX, y en particular en la de Pereda, por José Fz. Montesinos. Después de los estudios – en definitiva beneméritos – de éste, con sus contradicciones, sus estimas y sus desestimas, el amplio capítulo dedicado por Alborg a Pereda en el volumen V de su Historia de la Literatura española, publicado en 1996, constituye, hoy por hoy, el trabajo mejor documentado y razonado, sobre nuestro escritor. Alborg nos resarce, con generosidad y exhaustivo conocimiento de causa, a cuantos habíamos apostado, hace ya años, por el valor de la obra perediana. Por lo demás, la información reunida por Alborg – no sólo sobre Pereda y la novela española, sino sobre el realismo y naturalismo en toda su amplitud -, resulta sencillamente, apabullante. Se han de entender las presentes notas como referidas constantemente a su trabajo, sin cuya aportación no se hubieran podido escribir.

Tratemos de justificar, por de pronto, la afirmación de Alborg que preside estas páginas: No hay novela del siglo XIX sin costumbrismo. Una afirmación a la que asentía Pereda en el prólogo de *Sotileza* cuando escribió lo siguiente: Primero, que lo que en su libro «acontece no es más que un pretexto para resucitar gentes, cosas y lugares que apenas existen ya, y reconstruir un pueblo, sepultado de la noche a la mañana, durante su patriarcal reposo, bajo la balumba de otras ideas y otras costumbres, arrastradas hasta aquí por el torrente de una nueva y extraña civilización; porque ciertos toques y perfiles, que desde lejos pudieran parecer alardes de sectario de una escuela determinada, no son otra cosa que el jugo y la pimienta del guisado; lo que da el estudio del natural, no lo que se toma de los procedimientos de nadie; lo que pide la verdad dentro de los términos del arte...» Y segundo, que «si es cosa resuelta ya, a lo que parece, que en la novela, que de seria presuma, no han de admitirse otros horizontes que aquellos a que estén avezados los ojos de la buena sociedad; si no han de aceptarse como asuntos de importancia otros que los que giren y se desenvuelvan en los grandes centros urbanizados a la moderna (...); (si esos han de ser) los temas obligados de la buena novela de costumbres, ¿cómo he de aspirar yo a la conquista del aplauso general y al veredicto de la crítica militante, con

un cuadro de miserias y virtudes de un puñado de gentes desconocidas, con accesorios de poco más o menos y fondos de la naturaleza, ya en su grandiosa tranquilidad, ya en sus cóleras desatadas?»

Basten estos dos fragmentos para poner de relieve varios «motivos de protesta»: las «ideas y costumbres» que el escritor se dispone a describir, ya no son actuales, han quedado arrasadas por una «nueva y extraña civilización»; es evidente a donde se dirige su simpatía; y, en segundo lugar, sean cualesquiera las analogías con alguna «secta» – la del naturalismo -, lo que se impone en su novela es la «verdad» en la descripción de aquellos usos y costumbres fenecidos.

Luego, y en forma de interrogación, el autor avanza otra protesta: rechaza que no pueda haber más «buena novela de costumbres» que la burguesa; su novela se propone trazar «un cuadro de miserias y virtudes» de gentes desconocidas; en suma, del pueblo; y además de una porción de pueblo ya desaparecida.

No está de más llamar la atención sobre un aspecto singular que ignoro si ha sido tenido en cuenta alguna vez: al subrayar el contraste entre una pretendidamente forzosa novela de costumbres burguesas y la suya de costumbres populares, Pereda, a la vez que muestra su interés por marcar la diferencia, incluso la lejanía, respecto del naturalismo, se diría que está rehuyéndolo mientras se traiciona. Porque no faltan puntos de contacto. Ya en su tiempo se señalaron algunos; y yo pienso que muy bien pudo Pereda haber leído *Germinie Lacerteux*. El segundo fragmento reproducido ofrece ecos muy significativos, por más que difieran sus claves, del prólogo de esta novela de los Goncourt.

> Tenemos que pedir perdón al público – habían escrito éstos – por presentarle este libro, y advertirle de lo que va a encontrar en él. Al público le gustan las novelas falsas: ésta es una novela verídica. Le gustan los libros que parecen marchar con la buena sociedad; este libro viene de la calle (...)
> ... Nos hemos preguntado si eso que se llama «clases bajas»no tenía derecho a la novela; si ese mundo bajo otro mundo, el pueblo, debía permanecer sometido a la interdicción literaria y al desdén de los autores, que hasta ahora han guardado silencio sobre el alma y el corazón que puede poseer. Nos hemos preguntado si existían aún, tanto para el escritor como para el lector..., clases indignas, desgracias demasiado bajas, dramas demasiado mal hablados (...) si las miserias de los pequeños y de los pobres despertarían interés, emoción y piedad, tanto como las mise-

> rias de los grandes y de los ricos; si, en una palabra, las lágrimas que se vierten abajo podrían hacer llorar igual que las que se vierten arriba...

Me referí antes a las analogías y a la diferencia de las claves que emparentan y a la vez distancian el texto de Pereda y el de los Goncourt; por eso he extractado el de éstos últimos. En efecto, los Goncourt razonan la publicación de su novela sobre la base del liberalismo de la sociedad francesa, e incluso de la igualdad (?) de clases en ella. Pereda, en cambio, parte del propósito de rescate de un ambiente social que considera irremisiblemente pasado. Su «resurrección» se limita al mundo de la ficción literaria. Pero tanto el escritor español como los franceses reivindican la «veracidad» frente a la falsedad de la convención social, contraponiendo burguesía o alta sociedad y pueblo o vida de los de abajo. No considero gratuita la suposición de haber podido «inspirarse» Pereda en la novela de los Goncourt, por más que difiriera la «ideología», el «subtexto» de éstos y el de aquél.

Pereda se refiere a las ideas y costumbres de la gente pescadora del Santander de su adolescencia; los Goncourt, al mencionar las calamidades, incluso tas tragedias, de los de abajo, ¿a qué otra cosa aluden sino a las circunstancias en que las vidas de sus personajes se desenvuelven, o sea a sus usos y costumbres?

La verdad sea dicha, el amplio repaso al que Alborg somete el proceso de la novela realista y naturalista del siglo XIX, no sólo a través de novelistas y novelas, sino deteniéndose puntualmente en las especulaciones teóricas en torno a la «realidad», sus perspectivas y sus conceptos, no sólo justifica una suerte de «juicio sintético a priori» – cabría decir «more kantiano» – de que el costumbrismo no sólo podía ser sino que era forzoso que fuera un componente fundamental de la novela en el siglo XIX, por lo que no habría novela del siglo XIX sin costumbrismo, sino que deja paso libre, y predecible, a otra conclusión de mayor amplitud filosófica: todo relato tiende irremisiblemente a la realidad – cualquiera que sea la imagen que se tenga de la realidad -, que son y representan usos y costumbres en la sociedad; o sea, al costumbrismo. Una conclusión que bien puede desprenderse de la famosa obra de Erich Auerbach, *Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental.

Sólo que el término se vuelve ambiguo. «Usos y costumbres» viene a ser equivalente a conjunto de elementos visualizadores, configu-

radores, de la realidad social, de toda realidad social, de la identidad colectiva de cualquier realidad social. Y ello es así, por más que el uso del término «costumbrismo» se haya teñido, desde su invención lingüística, de un cierto tono peyorativo de exceso, hasta hacer de determinados «costumbristas» de mediados del siglo XIX en España, escritores que no hacían otra cosa que describir usos y costumbres, o ciertos tipos populares, sorprendidos en su estatismo, por no atreverse a hacer otra cosa, sintiéndose incapaces del dinamismo intrínseco al relato novelesco. Cuando escribo las presentes reflexiones, ignoro si el sustantivo «costumbrismo» existe en otros idiomas. Al menos no parece que se dé en los más próximos al nuestro.

Ahora bien, si es cierto que un escritor como el Pereda joven se sintió evidentemente influido por costumbristas como Larra, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y otros, y los prolongó en su obra inicial, también lo es que no pudo por menos de conocer aquella amplia novelística realista y costumbrista sobre la que han llamado la atención investigadores como Reginald F. Brown, coincidente de antemano con las conclusiones de Fernández Montesinos, Juan Ignacio Ferreras, Leonardo Romero, Iris Zavala, y varios más, todos los cuales han sido inventariados por Alborg De todo ello, ya había extraído Iris Zavala la conclusión de que la novela social, costumbrista o contemporánea – como se la llamó – de la década de 1840 aparece como el antecedente más inmediato de la novela realista posterior; justificando así que Alborg la haya podido albergar bajo el rótulo de «El camino hacia el realismo».

Y ahora, cabe preguntarse ¿qué es ese costumbrismo que llena, hasta ser uno de sus elementos definitorios, todo ese inmenso fenómeno de la novela decimonónica?

Si partimos de lo elemental, costumbrismo se deriva de costumbre, y este término proviene del latino consuetudo, ya documentado en el siglo XII como costumne y costudne, y cuyo significado de «uso» o «costumbre» ha llegado hasta hoy. Sin que convenga olvidar que hay otros términos semánticamente emparentados: habitudo, habitus, que han pervivido en francés como habitude, y en castellano como hábito. Otra herencia latina, pues provienen del verbo habeo-habere-habitum. Y en particular de la construcción se habere, encontrarse. Por lo demás, ha sido y es frecuente la coyunda usos y costumbres, que viene a hacer de ellos un par de sinónimos.

En su ensayo publicado póstumamente, *El Hombre y la Gente*,

pretendió responder Ortega y Gasset a la pregunta: ¿qué es un uso?; y lo hizo a propósito del saludo como uso social, si bien de modo no del todo satisfactorio. El uso sería la costumbre, y la costumbre es un cierto modo de comportarse, un tipo de acción acostumbrado, esto es, habitualizado, A lo que añade textualmente:

> El uso, sería, pues, un habito social. El hábito es aquella conducta que, por ser ejecutada con frecuencia, se automatiza en el individuo y se produce o funciona mecánicamente. Cuando esa conducta no es sólo frecuente en un individuo, sino que son frecuentes los individuos que la frecuentan, tendríamos un uso acostumbrado.

La verdad es que, desde el rigor lógico, estas líneas nos parecen un tanto tautológicas y nos quedamos con la sensación de seguir como estábamos. El propio Ortega debió de entenderlo así y se muestra insatisfecho ante la superficialidad y la prisa con que habrían pasado sobre la cuestión mentes tan avisadas como Max Weber y Bergson, que se redujeron a definir los usos como comportamientos individuales cuya extensión a muchos individuos era lo único que hacía de ellos un hecho social.

No quisiera dar a entender que las páginas de Ortega no encierran, como siempre las suyas, elementos sugestivos, vivaces, sobre el saludo como uso social, y aun sobre el uso en general. Pero he de contentarme con algunas observaciones de apariencia ligera, aunque muy fértiles en consecuencias.

> El uso –anota Ortega páginas más adelante– tarda en instaurarse y tarda en desaparecer. Por eso, todo uso –inclusive el nuevo uso–es, por esencia, viejo, mirado desde la cronología de nuestra vida individual / Nótese que la persona, cuanto más persona es, suele ser más rápida en su hacer (...) pero la sociedad consiste en los usos – que tardan en nacer y tardan en morir – la sociedad es tardígrada, perezosa... Y como la historia es, ante todo, historia de las colectividades, historia de las sociedades – por tanto, historia de los usos – de ahí ese su carácter de extraña lentitud retardataria (...) A su vez, el uso consiste en una forma de vida que el hombre muy personal siente siempre como arcaica, superada, añeja y ya sin sentido... Y aquí vemos el mecanismo de por qué siempre, más o menos, lo social es pretérito, pasado disecado, momia, o, como ya he dicho, muy seria y formalmente, que lo social es esencial anacronismo.

Procurando no perder de vista que a donde quiero llegar es a un concepto preciso de costumbrismo y del decimonónico en particular, voy a permitirme regresar al pensamiento de Bergson, no tan inane como la lectura apresurada del primer capítulo de *Les deux sources de la morale et de la religion* le llevó a Ortega a concluir. Bergson entiende la habitude o el conjunto de habitudes, los «usos y costumbres», como algo inscrito en un ámbito, el de la «obligación moral», omnipresente en la sociedad y que le proporciona su cohesión esencial. Hasta el punto de que el individuo no lo llega a ser si no reconoce y asume dentro de sí mismo un «yo social» que circunda en cada uno al yo individual. De ese modo el individuo se construye y realiza en la sociedad, a la vez que –indivisiblemente– la sociedad se realiza en el individuo. Por ello –prosigue la reflexión de Bergson– la obligación moral nos vincula a cada uno con los demás y con nosotros mismos. Y si hemos de cultivar en nosotros ese «yo social» como algo esencial en nuestra relación con la sociedad, es porque algo de ella reside en nosotros, la encontramos presente en nosotros.

Además, nadie se sentiría capaz de aislarse por completo de la sociedad. Ningún individuo lo querría, porque sabe que la mayor parte de su fuerza proviene de ella, y debe a las exigencias incesantemente renovadas de la vida social esa tensión ininterrumpida de su energía... Pero tampoco podría, aunque lo quisiera, porque su memoria y su imaginación viven de cuanto la sociedad ha depositado en ellas, y porque el alma de la sociedad es inmanente al lenguaje que habla, ya que, aun cuando alguien se halle solo y no haga más que pensar, sigue hablándose a sí mismo. Han sido vanos todos los intentos de representar a un individuo desprendido de toda dimensión social.

Si he echado mano de las anteriores reflexiones de Bergson, más o menos adaptadas, ha sido con la intención de hacer ver la estrecha vinculación moral – la «ob – ligación» – entre el ser humano, en sí mismo como individuo, y esa su propia dimensión social, corporeizada, visualizada, cabría decir, en los usos y costumbres, algunos tan intrínsecos como el lenguaje, hecho social máximo, «el decir de la gente» según expresión orteguiana.

Y ahora ha llegado el momento de reanudar nuestro hilo y poner en claro lo que significó histórica, cultural, psicológicamente, que los «usos y costumbres» alcanzasen categoría de fenómeno histórico y

literario -el costumbrismo-destinado a larga y a veces apasionada controversia.

Por de pronto, costumbrismo designa una atención específica prestada a los usos y costumbres, unas veces del pasado, otras contemporáneos, tal vez nunca del todo ausente de la literatura narrativa, si bien más detectable por su relieve en unas épocas que en otras. Dicho queda que nos interesa en este caso de forma particular el siglo XIX, dado que a todo lo largo de su transcurso y sobre todo durante se segunda mitad, la atención a usos y costumbres se desplegó con notoria persistencia, hasta llegar a caracterizar una buena parte de la literatura narrativa como novela realista y naturalista, designando a uno de sus componentes como costumbrismo.

¿Y por qué esa atención? Sin duda como consecuencia de una disposición de ánimo, en una determinada coyuntura sentida como nueva, como señal de un cambio en el gusto o las preferencias literarias; según se ha dicho, en la medida en que el movimiento romántico comenzaba a perder combatividad, a mostrar cansancio, por más que prolongara su existencia durante todo el siglo. El romanticismo, revolución «excesiva», alojaba dentro de sí sus enemigos; y éstos no eran otros que sus propios elementos integrantes, la imaginación y el sentimiento. Así lo ha entendido el crítico inglés C. M. Bowra. Una buena explicación de su irremisible fracaso podría basarse en el hecho de que había dejado a un lado precisamente ese «yo social», reduciendo el ser humano a un «yo individual» en el que imaginación y sentimiento se habían extralimitado. En suma, había escamoteado esa realidad que constituye al hombre, aparentemente desde fuera, pero constituyéndolo por dentro, haciéndole posible su respiración anímica.

Es así como se explica que, todavía en pleno romanticismo, parezca que se echa de menos el lado «realista», la densidad de los aspectos de la existencia cotidiana, los «usos y costumbres»; ni más ni menos. De buena gana señalo un ejemplo: la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, escrita cuando el romanticismo sigue aún muy vivo en Inglaterra, rebosa costumbrismo. Se trata de una novela frecuentemente leída en edad inadecuada. Cuando se la lee o relee en la adultez, la realidad de las malas costumbres en los centros de enseñanza ingleses se impone a todo lo demás por el patetismo que se exhala del sufrimiento de las pobres niñas indefensas.

Aunque no me consta, el término costumbrismo cuya aparición se limitan a datar los diccionarios en el siglo XIX, debió de ocurrírsele, o bien a alguno de los escritores conocidos como costumbristas, que no dejaban de ser muy conscientes de serlo; o bien a cualquier periodista que reseñara aquellas colaboraciones que se subtitularon «artículos de costumbres». Porque hubo escritores que no pasaron de tales, por la razón que fuese, atraídos por lo concreto de usos, costumbres, tipos, todo ello tan estático como los grabados de época que los ilustraban, al menos si se compara sus descripciones con las novelas que, casi a la vez, se empezaban a publicar y se orientaban hacia lo contemporáneo, hacia el dinamismo de la vida inmediata.

En éstas, el costumbrismo pasó a ser el fondo del cuadro, por así decirlo; o, como dijo gráficamente Pereda en el prólogo de *Sotileza*, «el jugo y la pimienta del guisado». De este modo, lo que pudo quedar reducido a un «género» literario menor, se convirtió en una «dimensión» de la novela, cuya finalidad no era otra que «situar» los personajes en su «medio», en el medio ambiente en que sus vidas transcurrían. Y si hay que señalar a alguien como «inventor» de semejante y estrecha relación entre individuo y sociedad, concretada en el «medio» inmediato, lo fue Honoré de Balzac, indudable precursor de la novela del realismo y el naturalismo decimonónicos. Del mismo realismo y naturalismo, por cierto, que nos sale también al paso en la pintura y en el teatro; en éste, como era forzoso, en la escenografía además de en los textos.

A la vista del amplísimo trabajo de Alborg, del panorama trazado, que sintetiza y abarca la historia de la novela realista y naturalista decimonónica, no sólo en España, sino a la vez en las distintas literaturas de nuestro entorno cultural, y que incluye y articula también la historia de las encendidas controversias, de la polémica entre teorías encontradas y entrecruzadas, a favor y en contra, voy a tratar de extraer unas cuantas «tesis» que creo relevantes.

El realismo y el naturalismo fueron la respuesta a las insuficiencias del romanticismo, en la medida en que éste ignoró o al menos se alejó de las circunstancias de lo concreto humano.

Lo concreto humano se ofreció a realistas y naturalistas en medio de perturbaciones, revoluciones y todo tipo de cambios en la sociedad de su tiempo.

El realismo, en particular, condicionado por determinadas ideologías, se volvió a veces al pasado frente al presente. El naturalismo, en cambio, se enfrentó siempre con el presente.

Realistas y naturalistas partieron de dichos cambios, convencidos de que tanto la posibilidad de entenderlos, como la de expresarlos en forma artística, pasaba por incorporar a sus creaciones los resultados de las ciencias, tanto naturales como sociales, pero a partir de principios diferentes.

La oposición que encontraron fue predominantemente moral, por parte de una sociedad que se negaba a aceptar la veracidad como propósito y la verdad como contenido de las obras de aquellos escritores.

Hubo una confusión muy extendida entre realismo y naturalismo, que se manifestó en la identificación de éste con la descripción, acusada de inmoral, de lo desagradable, lo repugnante, etc., así como del propio realismo cuando se tenía la impresión de que se parecía a él, olvidándose los principios de que ambos partían; el naturalismo de una mentalidad determinista, el realismo de una voluntad de verismo en la descripción «del natural», al tiempo que de una mentalidad «idealista».

La verdad de la realidad social se les impuso bajo las circunstancias de las vidas individuales condicionadas por el «medio»; en particular por las circunstancias producto de la estructura social injusta impuesta por las clases dirigentes.

Más que una transición histórica, en el tiempo, del realismo al naturalismo, lo que los distinguió, contrapuso y hasta enfrentó, fue la mentalidad con que se pasó a entender al individuo determinado por sus circunstancias.

La «teoría» determinista del naturalismo filosófico fue dogmática: el «análisis» del individuo determinado fatalmente por las circunstancias era veraz y respondía a la realidad existencial de clases sociales enteras.

La crítica social y moral del naturalismo contra las situaciones que negaban al individuo el uso de su libertad y hasta su condición humana, partía de principios incuestionables, aunque podía hallarse implícita. Ya había comenzado la «hora del lector».

Supuesto lo anterior, dicho en términos casi elementales ¿Dónde se situaría exactamente el origen del costumbrismo propiamente dicho? Sin duda en los costumbristas que no fueron más que costumbris-

tas; y que conjugaron una actitud antirromántica, y una afirmación de lo propio, presente o pasado, visualizado en los usos y costumbres que consideraban amenazados por los cambios sociales. En este sentido, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón fueron quienes mejor ejemplificaron tal actitud al identificar la realidad social concreta con los usos y costumbres tradicionales. Por eso su visión resultó insuficiente, fatalmente incompleta.

Mientras tanto, la novela occidental se orientaba en otro sentido. De uno u otro modo, fue la realidad social total la que se le impuso a un Balzac que quiso, nada menos, describir su siglo, trazar el mapa moral de Francia, instalando cada personaje y cada trama en su «*milieu*», en el medio social de lo usos y costumbres. En lucha constante con su propio temperamento, excesivo, «romántico», y desmesuradamente inventivo, estuvo a punto de cumplir los propósitos de hacer coincidir el conjunto de las «escenas» con la humanidad que tenía delante. Tanta fue la fuerza y la veracidad psicológicas con que animó a sus personajes, que sus lectores olvidaron dónde radicaba aquella sensación de realidad que producían: en las circunstancias que los rodeaban, los condicionaban y hasta los «determinaban» para ser – psíquica y socialmente- lo que eran. El «costumbrismo» había perdido su nombre; nadie ha llamado nunca a Balzac costumbrista: hasta tal punto el entorno se fundió con la individualidad para definir el carácter. Erich Auerbach ha sido el historiador literario que con más nitidez lo ha hecho ver.

A la zaga de Balzac, al que simuló desdeñar, Gustave Flaubert introdujo en la novelística francesa un cambio sutil, que un crítico tan avisado como José María Valverde calificó de «posición fría, exenta de designios éticos y de afán de explicar la realidad social». Sólo que semejante posición es aparente, apoyada en las pretensiones de *l´art pour l´art*. Pues tras ella no es difícil percibir la raíz moral de su aparente inhumanidad: se busca – prosigue Valverde – una elevación individual que libere el alma de las cuestiones y partidismos diarios (...) Semejante impasibilidad estética asume caracteres de protesta contra la sociedad burguesa de la época. Algo que cabría observar en *Madame Bovary*; a primera vista sólo un «cuadro de costumbres»; en el fondo una amarga sátira contra los sueños románticos de la protagonista, en contraste con la vulgaridad y la sordidez de un entorno que se conjura para destruirla.

Lo que sorprende es que Balzac y Flaubert, a los que siguió todo el vasto desarrollo de la novela realista y naturalista -en Francia y fuera

de ella- , y en particular Emile Zola, fuesen acusados de inmorales y escandalosos, siendo así que la totalidad de su obra no hacía sino reflejar los «usos y costumbres» de la sociedad que tenían delante de sus ojos, en la que se fijaron sobre todo en las víctimas, en los individuos «determinados» por aquellas circunstancias, determinantes éstas a su vez de la estructura social.

Este fue el fondo de la cuestión. Mientras que los costumbristas propiamente tales utilizaban los «usos y costumbres» del pasado o de una actualidad amenazada como conjuro contra el presente o el futuro inminente, con lo que parecía no suscitarse problema alguno, dado el conservadurismo implícito –o explícito– en el puro costumbrismo, que se presentaba como reafirmación y defensa de la sociedad tradicional, la novela se fue orientando cada vez más, a lo largo del siglo, hacia una descripción y análisis de la sociedad que, por más que aparentase ser frío y neutral, como fue el caso de Flaubert, derivó muy pronto hacia una crítica sin paliativos de la sociedad burguesa. No necesitó otra cosa que extraer las consecuencias de lo que eran los «usos y costumbres» reinantes en ésta, para hacer ver la injusticia e inhumanidad reinantes, que aplastaban sobre todo a las clases inferiores –así como a los individuos discriminados-, a partir de la misma clase media –nuevo proletariado urbano-, alcanzando de pleno al proletariado industrial y al campesinado.

El caso de Flaubert fue particularmente expresivo. Su frase, tan repetida, de que el autor debía estar en su obra como Dios en su creación, «presente en todas partes, pero visible en ninguna», no se reducía a ser una norma de estilo, frente a la tan usual intromisión del narrador en lo narrado; era también una norma moral: era una denuncia de cómo el entorno arruinaba a los individuos, decidiendo por ellos, suplantando su capacidad de decisión y trazando para ellos un destino erróneo y funesto. En efecto, es la presencia del escritor, a pesar de su invisibilidad, la que comunica al lector esa impresión poderosa de veredicto moral. Al llevársele ante un tribunal, era la sociedad burguesa la que estaba defendiéndose, «matando al mensajero» de su propia inmoralidad estructural.

Fue aún más claro el caso de Zola, el escritor militante, que echó mano de los conocimientos científicos –por ejemplo, sobre las leyes de la herencia– para lanzar a los ojos de la sociedad las consecuencias del alcoholismo y de la sífilis o la tisis, potenciadas por las condiciones de vida –los «usos y costumbres»– de sus víctimas. Sin salir de

España, nos hacen reír los aspavientos de Valera, de Menéndez Pelayo, de Pereda y de tantos más, ante las «preferencias» de los naturalistas por lo sucio y lo repugnante de los ambientes en que se movían los protagonistas de sus obras. Y, por supuesto, de las pasiones y los vicios de éstos. Por lo demás, Alborg ha dedicado no pocas páginas a hacer ver cómo las acusaciones y diatribas contra el naturalismo, basadas en su pretendida inmoralidad, no fueron algo exclusivo de España, sino que se produjeron en todas partes.

No cabe en los estrechos límites de estas notas ni siquiera el intento de resumir la serie de páginas que el propio Alborg ha dedicado, en la *Introducción* de su volumen, al realismo y el naturalismo en la novela de las literaturas occidentales. Ha disfrutado del privilegio de disponer de una amplia bibliografía que le ha permitido llevar a cabo una envidiable exposición tanto de las teorías como de las polémicas de la época, entre las que destacan las páginas de Taine, que no han perdido nada de su lucidez y contundencia.

Tan sólo querría detenerme en un punto que late en el fondo de lo adelantado en su tiempo por Taine, que Alborg recoge: cualesquiera que fuesen el dogmatismo y la extralimitación teórica de las tesis «deterministas» de Zola y otros naturalistas, se impone distinguir entre ellas y la intuición creativa con que el naturalismo entendió los extremos a que podía arrastrar a los individuos la espesa red de elementos condicionantes y «determinantes» que llegaban a convertirlos en seres privados de capacidad de libertad personal. Como siempre que nos hallamos ante realizaciones artísticas, una cosa es la teoría –a priori o a posteriori– y otra cosa la obra realizada. Una cosa la filosofía determinista, y otra la descripción y análisis de las circunstancias extremas que reducen al ser humano a ser forzosamente alguien «determinado» por ellas.

Las bases del pensamiento materialista y determinista en que Zola creyó identificar una rigurosa ciencia positivista, quedaron demolidas ya en su tiempo por obra de adversarios y hasta de amigos. Que su pretensión de haber inventado la «novela experimental» fuese una ilusión, un espejismo, no impidió que subsista su vigor narrativo, su capacidad para dar relieve a individuos o colectivos –como los mineros de *Germinal*– apresados en el tejido de las circunstancias opresoras, y en definitiva, su coraje moral, que le llevó a sostener en repetidas ocasiones que, al describir la corrupción, se proponía una finalidad moral, pues sólo lanzando al rostro de la sociedad el espectáculo de sus vicios era

posible corregirlos. Como subsiste también la impasibilidad –aprendida en Flaubert- que se le echó en cara; sin razón, puesto que, lejos de ser expresión de neutralidad moral, hace que cada hecho y cada situación apelen inequívocamente al juicio moral del lector. En contra de sus convicciones filosóficas, Zola no alcanzó a demostrar que los seres humanos careciesen de alma y de libre albedrío; pero sí, que había muchos que estaban cautivos de las circunstancias inhumanas en que vivían o incluso habían nacido, hasta el extremo de imposibilitarles sus capacidades específicamente humanas.

Hubo, pues «costumbrismo», esto es, atención y utilización de usos y costumbres como medio ambiente en la novela realista y naturalista decimonónica, de acuerdo con la exposición histórica llevada a cabo por Alborg; al principio, en la tendencia realista, como «fondo» descriptivo, pero enseguida, a medida que se desarrolla y cunde la mentalidad naturalista, como *milieu* condicionante del individuo, hasta volverse condición determinante y dar razón de su comportamiento.

Que el término «costumbrismo» como tal sólo hiciese su aparición en el idioma castellano, añade un matiz peculiar, el de su, al menos relativa, especificidad en España. Ahora bien, de ahí a que se convirtiera en una rémora para el desarrollo de la novela, en una especie de plomo bajo el ala que lastró gravemente el vuelo narrativo, hay un paso difícil de justificar. Pero el término prosperó, se vio costumbrismo por todas partes, y acabó por trasmutarse en un tópico; y fue el tópico lo que sí destiñó casi por unanimidad sobre la novela española. Tanto más cuanto que se dijo y sostuvo que el costumbrismo fue primero y la novela después.

Pero esto no es cierto, con lo que cae por su peso la tesis de Montesinos acerca del costumbrismo como rémora de la novela; como tampoco lo es la afirmación contraria, sostenida con rara incoherencia por Ignacio Ferreras. No es mi propósito volver sobre lo razonado y documentado convincentemente por Alborg en sus páginas sobre novela y costumbrismo, de las que se desprende, con el apoyo de Reginald F. Brown, Iris M. Zavala y otros estudiosos, que, como respuesta al movimiento romántico en sus postrimerías, costumbrismo y novela se desenvolvieron más o menos a la vez, movidos por pareja intención: la de atender a lo concreto, a los usos y costumbres, a las circunstancias de todo tipo que circunscriben la realidad humana y configuran la individualidad de cada uno. Si bien haya que hacer notar una salvedad, ya

aludida más arriba: que los costumbristas tendieron a escorarse del costado de una perspectiva tradicional y conservadora, mientras que los cultivadores de la novela popular propendieron a una literatura de sesgo democrático y aun socialista, que, tal vez por ello, vino a quedar preterida y fue silenciada en las historia «académica».

Así estaban las cosas cuando la revolución de 1868 propició una situación social nueva, y a favor de ella fue posible la aparición de la novela de alto bordo – llamémosla así – con las características que Clarín le adjudicó en un artículo memorable. Una de éstas entre las más persistentes, la «voluntad de tesis» - cabría decir- el interés por llevar a la novela las mismas contiendas que agitaban y dividían a la sociedad española: a favor o en contra del liberalismo; a favor de la libertad de pensamiento promovida por el libre examen, a favor o en contra de la religión «establecida», del catolicismo oficial. En opinión de Clarín, Valera y Galdós encabezaban la tendencia liberal, mientras Alarcón y Pereda la contraria. Todo ello, a la altura de 1881, fecha de publicación de sus *Solos*, cuando Pereda sólo había publicado sus tres primeras novelas, *El buey suelto...* (1878), *Don Gonzalo...* (1879), y *De tal palo tal astilla* (1880).

Clarín no oculta su valoración de Pereda, considerado como artista, por su capacidad descriptiva de «usos y costumbres», y por el pergeño de sus personajes populares; pero tampoco se esfuerza por disimular su crítica del Pereda ideólogo, del novelista de tesis, de tendencia, de «trascendencias», que llega a comprometer sus novelas y algunos de sus personajes, arrastrado por una decisión impertérrita de demostraciones ajenas a la literatura. Al cabo de los años, no se puede por menos de asentir a este dictamen del escritor asturiano; quien por cierto, no dejará de seguir la trayectoria en ascenso del montañés, matizando sus puntos de vista, en la medida en que las novelas peredianas van siendo cada vez más novelas, y su ideología, sin alterarse precisamente, tiende a ceder los primeros planos con notoria ventaja para la calidad de su arte literario. A este respecto, es notable el largo artículo sobre *La Montálvez*, a raíz de su publicación.

Si se sigue con atención la presencia del dichoso costumbrismo en los apartados correspondientes del minucioso estudio de González Herrán a través de la crítica contemporánea de Pereda, hasta 1910 en concreto, se advierte todo lo que el costumbrismo pesó sobre la estimación de nuestro novelista, como un lastre abrumador, también después de *Pedro Sánchez* (1883) en novelas como *Sotileza, La Puchera* o *Peñas arri-*

ba. Se diría que lo más grave en sus consecuencias fue la invención misma del aciago vocablo «costumbrismo». Como ocurre con los fenómenos patológicos, con los «síndromes», en cuanto se los delimita con una denominación específica, se los empieza a detectar por todas partes.

Ni siquiera en España se llamó ni se tuvo nunca por costumbristas a Balzac, Flaubert, Zola y demás; y eso que usos y costumbres los había en todos, pero, por fortuna para ellos, era otro el término que sirvió para calificar las costumbres: el *milieu*, el medio, las circunstancias que, no sólo rodean, sino constituyen en su ser al ser humano. Ortega acuñó el principio que se identifica con una dimensión radical de su antropología: «Yo soy yo y mi circunstancia», cuyo concepto originario había extraído y aclimatado en el lenguaje filosófico a partir de un término del léxico biológico contemporáneo: el «Umwelt» –el entorno, el «mundo» específico de cada especie animal- , formulado por el conocido naturalista y biólogo Jacob Von Uexküll. Por mi parte, me inclino a preferir ambos términos –medio o *milieu* y circunstancia– o cualquiera de ellos, como equivalentes a «usos costumbres» y todos los demás.

Por cierto, ¿sirvió de ariete contra la obra novelística de Pereda la acusación de «naturalista», si en realidad el naturalismo venía a afirmar el *milieu* como factor de toda la carga de materialismo y determinismo que se suponía eran consustanciales con él? Pues sí. Sabemos por González Herrán y L. Bonet que se le acusó de naturalista y hasta de inmoral, para perplejidad y fuerte enojo de nuestro hombre; y que en algunas ocasiones, por el contrario, se intentó poco menos que convencerle de que lo era, o de que al menos echaba mano de procedimientos análogos. Lo dicho puede parecer un desvarío, sólo explicable por el prurito de intentar relacionar cosas que no tienen nada que ver entre sí. Pero no lo es, si se intenta rehuir la repetición mecánica de los tópicos.
Precisemos. La filosofía que define el naturalismo en la novela es el positivismo materialista y determinista. Y se da por hecho que materialismo y determinismo niegan el espíritu y la libertad humanos. Pero se olvida –como ya ha quedado advertido más arriba- que la creación literaria deja tras sí la especulación filosófica y se aplica al análisis de lo concreto humano. Análisis que llevan a cabo los escritores naturalistas vaciando en sus novelas su «experiencia» de la vida social en las grandes ciudades desde una perspectiva de crítica moral del «medio» en que viven sus masas, oprimidas por la burguesía del capitalismo industrial y

otras instancias cómplices (de ahí su crítica extendida a la Iglesia y a la «moral establecida») Y es obvio que semejante literatura habrá de ser todo menos complaciente con el «medio burgués», arrojándole al rostro los resultados de la opresión ejercida sobre sus víctimas, los débiles, los pobres, los ignorantes, los excluidos... Nada tuvo de extraño que la sociedad burguesa decimonónica se negara a verse reflejada en semejante espejo y se multiplicasen las muestras de escándalo, de rechazo y de condena; en España y fuera de ella. En particular por parte de la Iglesia católica que se apresuraba a incluir en su *Indice de Libros Prohibidos*, uno tras otro, todos los títulos de los escritores naturalistas, así que aparecían en los escaparates de las librerías.

Por otra parte, como no ha sido infrecuente, las condenas solemnes han tendido a soslayar los verdaderos motivos que las mueven enmascarándolos tras otros; así, dando por supuesto la inmoralidad de la novela naturalista, los censores insistían en lo feo, en lo desagradable, en lo repugnante de toda aquella corrupción, en aquella inmoralidad que no podía ponerse en manos de cualquiera (!) siendo así que el arte y la literatura no debían hacer otra cosa que entretener y alegrar la existencia; que era lo que más o menos insistió en repetir en España un hombre tan poco puritano como don Juan Valera.

Y, a todas éstas ¿qué pensaría don José Mª de Pereda? En plena refriega naturalista, en medio de lo más palpitante de aquella cuestión –dicho en los conocidos términos de doña Emilia Pardo Bazán- don José Mª, cuyas lecturas naturalistas no es fácil averiguar hasta dónde habían llegado, escuchaba a sus sabios amigos, y cabe pensar que no se atrevió nunca a manifestar lo que pensaba sobre el naturalismo y los naturalistas que hubiesen llegado a sus manos. Seguramente se lo impedía su rigurosa ortodoxia. Pero, a la vez, era un artista muy amante de la realidad concreta; de la que él conocía de primera mano, sobre todo. Cuando quiso describir la corrupción social, la situó en Madrid, en las páginas de *Pedro Sánchez* que describen los años juveniles de su héroe, hasta su desastroso matrimonio, o en su novela «analítica» *La Montálvez*. Y en este caso, no debió de sentirse poco perplejo al ver acusada su obra de inmoral por gentes a las que no se privó de calificar a su gusto en su correspondencia. Tachada de inmoral y, cómo no, de naturalista.

¿Llegó a ser Pereda un naturalista, al menos en algún momento de su trayectoria literaria? ¿Acabó cediendo al contagio de aquella doctrina sectaria? Un crítico como J. M., Valverde, que siente por nuestro

hombre más simpatía que admiración, dice que Pereda «nos da, en determinados libros, la espesa «novela naturalista» igual que cualquier otro colega europeo. Sobre todo, esto ocurre en *Sotileza*, y algo en La *Puchera*; también podríamos citar *Peñas arriba* en una selección rigurosa...» Y, por su parte, W. Pattison había hecho notar que «el costumbrismo, con su observación directa de los tipos y escenas y su estilo cada vez más realista (había culminado) en la obra casi naturalista de Pereda».

¿Es tal cosa cierta? Lo es, en la medida en que se entienda por «espeso naturalismo» un tratamiento riguroso del medio, del complejo de circunstancias que actúan sobre los personajes y los hacen «existir», y adquirir bulto y realidad concreta. Así como en no rehuir lo feo, el tratamiento enérgico de lo desagradable, impulsado por su propensión a lo fuerte, a lo expresivo en las situaciones y en el lenguaje. Pero, por otra parte, evidentemente, no lo es; no sólo por hallarse Pereda en los antípodas del positivismo inspirador del naturalismo, sino por moldear precisamente a sus protagonistas como seres capaces de liberarse del medio, de reaccionar ante él y afirmarse como ellos mismos, en neta contraposición con los «antihéroes» del naturalismo, víctimas del *milieu* que los determina al margen de su individualidad y en definitiva los destruye.

Si alguien ha podido pensar que al trazar semejantes personajes, capaces de liberarse del medio, de reaccionar frente a él y su previsible coacción «determinante», actuaba Pereda caprichosamente, llevado de una convicción arbitraria, no estará de más llamar la atención sobre la explícita conclusión de la psicología contemporánea que, no sólo mantiene vigente la tesis de Bergson sobre la libertad como uno de los datos inmediatos de la conciencia individual, sino la de Sartre: «Lo esencial no es lo que se ha hecho del hombre, sino lo que él hace de lo que se ha hecho de él. Lo que se ha hecho del hombre son las estructuras, los conjuntos significantes que las ciencias humanas estudian. Lo que él hace es la historia misma...»

Tal vez no siempre se haya reparado con suficiencia en esta característica distintiva de los protagonistas peredianos más representativos. Pero no pudo ser gratuito que Pedro, en *Pedro Sánchez*, Silda en *Sotileza*, Luz en *La Montálvez*, y Marcelo en *Peñas arriba*, fuesen seres improbables que lograron afirmarse frente a sus respectivos «medios», convirtiéndose en sí mismos, en lo que decidieron que serían, rechazando lo que cualquiera hubiese apostado que acabarían siendo. Y tal cosa era lo

más opuesto al determinismo naturalista que cabía imaginar. De uno u otro modo, coincidieron en rebelarse contra su «circunstancia» al quererse distintos.

No por casualidad han sido reconocidas estas obras como las «más novelas» de Pereda, en las que el costumbrismo había acabado fundiéndose en *milieu*, en atmósfera y circunstancia que envolvían, hacían respirar y constituían a aquellas criaturas, sin conseguir privarlas de su capacidad de llegar a ser ellas mismas, como criaturas que eran de un creador que valoraba sobre todo su propia independencia. Incluso negándose tercamente a reconocer influencias, ecos y contaminaciones de la literatura de su tiempo que de hecho había sufrido.

Con ocasión de su centenario, ténganse estas notas escuetas, a veces repetitivas, casi un guión de aula, como expresión del deseo de que a Pereda se le reconozca por fin el lugar que le corresponde en la historia de la literatura española, con todas sus limitaciones, sobras y carencias, pero con sus valores de escritor y su insobornable, casi feroz, autonomía estética y moral.

FRANCISCO PÉREZ GUTIÉRREZ
ESCRITOR.
FUNDACIÓN GREGORIO MARAÑÓN. MADRID

Bibliografía seleccionada

Alas, Leopoldo, «Clarín», *Solos de clarín* (1871), Madrid, Alianza, 1971.
Alas, Leopoldo, «Clarín», *Mezclilla* (1889), Barcelona, Lumen, 1987.
Alas, Leopoldo, «Clarín», *Ensayos y revistas* (1892), Barcelona, Lumen, 1991.
Alborg, J. L., *Historia de la Literatura española*, vol. V, l, Madrid, Gredos, 1996.
Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, 1ª edición española, México, F. C. E., 1950; (lª edición alemana, 1942).
Bergson, H., *Les deux sources de la morale et de la reli*gión, edición utilizada, Genève, Skira, 1945.
Bonet, L, "Pereda y el Naturalismo: Rastreo de una polémica...", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1983.
Bowra, C. M., *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972 (lª edición inglesa, 1969).
Brown, R. F., *La novela española, 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953.
Estébanez Calderón, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
Fernández Montesinos, J., F., *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 2ª edición, 1965.
Fernández Montesinos, J. F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, 2ª edición, Madrid, Castalia, 1966.
Fernández Montesinos, J. F., *Pereda o la novela idilio*, Madrid, Castalia, 1969.
Ferreras, J. I., *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, EDICUSA, 1973.
Ferreras, J. I., *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1976.
García Castañeda, S., *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio, 1991.
González Herrán, J. M., *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo,* Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio, 1983.

Lissorgues, Y., (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX,* Barcelona, Anthropos, 1988.
López Jiménez, L., *El Naturalismo y España*, Madrid, Alhambra, 1977.
Martino, P., *Le Naturalisme français (1870-1895)*, 1923. Reedic., Paris, Colin, 1945.
Miralles, E., (ed.), estudio y notas, J. M. de Pereda, *Sotileza*, Madrid, Alhambra, 1977.
Miralles, E., *La novela española de la Restauración (1875-1885),* Barcelona, Puvil-Editor, 1979.
Ortega y Gasset, J,. *El hombre y la gente*, Madrid, Rev. De Occidente, 1957.
Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, edición de J. M. González Herrán, Madrid, Anthropos, 1989.
Pattison, W., *El Naturalismo español.* Madrid, Gredos, 1969 .
Pereda, J. M.*, Sotileza. Obras Completas*, Santander, Tantín, vol. VI, 1996.
Romero Tobar, L., *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel, 1976.
Valverde, J. M., *Historia de la Literatura universal*, vol. III, Barcelona, Noguer , 1959.
Weinberg, B., *French Realism; the critical reaction,1830-1970.* Chicago,The University of Chicago Libraries, 1937
Zavala, I. M., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971.
Zavala, I. M.,*Romanticismo y Realismo*, vol. V de la *Historia y crítica de la Literatura española*, Francisco Rico (ed., Barcelona, Crítica, 1982.

MENÉNDEZ PELAYO Y LA CREACIÓN DEL MITO DE PEREDA, EL *GENIO NATURAL.*

El 23 de Enero de 1911, en la ciudad de Santander, se inauguró solemnemente el monumento a Pereda, levantado por suscripción popular, obra del escultor Lorenzo Collaut Valera, sobrino del novelista Juan Valera.

Un Menéndez Pelayo, ya enfermo, pero perfectamente lúcido, pronunció el discurso de inauguración del monumento. El discurso es una de las mejores piezas de su autor y pone de manifiesto, una vez más, el extraordinario prosista que era Marcelino Menéndez Pelayo. Destaca en él la cuidadosa construcción, la intencionada elección de los conceptos, la perfección de las metáforas. Este discurso, emocionado y vibrante, en el que la voz del amigo se oye sin duda, no es, y avanzamos ya una de las ideas que vamos a defender en este artículo, una obra de circunstancias. Muy al contrario es la formulación definitiva, no ya de cómo Menéndez Pelayo juzgaba a Pereda, sino de cómo quería que fuese el novelista Pereda. Con la inauguración de la estatua, Menéndez Pelayo culminaba una obra que había empezado muchos años atrás, cuando ambos eran más jóvenes, el escritor de costumbres no había todavía

llegado a novelista y el joven prodigio montañés esperaba de su amigo la gran novela santanderina.

El examen del discurso nos permite ver las cualidades en las que Menéndez Pelayo cifra la excelencia literaria del novelista de Polanco.

En primer lugar la inspiración. *Cuando se siente inspirado, acierta como nadie*, dice Menéndez Pelayo. La presentación de Pereda como artista que todo lo debe a la inspiración se repite a lo largo del discurso. Se nos habla de un escritor que escribe por *vocación irresistible*, que es un *interprete apasionado de la realidad*, cuya fuente de literatura está *dentro de sí mismo*. Un escritor que en el fondo no es un escritor, sino de un caballero cristiano de moral intachable, que escribía libros, cuando la *fiebre estética* lo devoraba.

Ese escritor inspirado es, necesariamente, irregular. Menéndez Pelayo no tiene problema en admitir los altibajos de la obra de Pereda, es más, los saca a la luz en su discurso, puesto que esa irregularidad es una confirmación del carácter de escritor inspirado, espontáneo, que él atribuye a su amigo. Por eso el orador nos habla de que cuando la inspiración falla, *desdeña todo artificio*, de que alterna *fuerza y desigualdad*, de que hay partes *débiles y borrosas* en ciertas novelas... Es lógico. El artista que escribe bajo el impulso de la *fiebre estética*, cuando no esta preso de ella, no consigue nada valido, sólo puede recurrir a *artificios* que el escritor espontáneo que es Pereda, *desdeña*.

Para poner más de relieve la fuerza de la inspiración del polanquino, Menéndez Pelayo no duda en llamar la atención sobre unas características de Pereda que, a primera vista, pueden parecer defectos y que no dejan de sorprendernos al encontrarlas en un discurso de, eso puede parecer al principio, circunstancias: la falta de cultura literaria, la ausencia de preparación, la carencia de estudios de Pereda. El orador cuya misión es recordar la gloria del homenajeado nos dice que éste no ha tenido maestros, que leyó poco, que a la mayoría de las novelistas modernos no los conocía ni de nombre, que muchos de sus contemporáneos le aventajaron en estudio. Si entresacamos estas frases y las ponemos una detrás de otra componen un conjunto bien extraño para formar parte de un elogio conmemorativo: *Alcanzó Pereda la sublimidad en*

dos o tres momentos de su vida y de su arte... una mezcla de candidez y de adivinación... desdeña todo artificio para disimular el cansancio... Otros contemporáneos suyos pudieron aventajarle en estudio y reflexión... No fue un artista erudito ni siquiera curioso... Todo lo encontró en su propio fondo... Se asimilaba rápidamente lo poco que leía, sin repasarlo después ni preocuparse de ello... escuelas y autores que apenas conoció más que de nombre... pocas ideas... sentimientos primordiales, técnica elemental.. Una serie de alusiones que parecen más de censura que de alabanza, vistas desde nuestra óptica. Es llamativa la insistencia de Menéndez Pelayo en presentar esta, llamémosla así, incultura de Pereda como uno de sus atributos fundamentales.

Esta debilidad intelectual, conceptual de la obra de Pereda se combina en ese discurso menéndezpelayino con su naturalidad. Y en este concepto, dado que el estudio, el análisis, la reflexión, la erudición, son los atributos de los que Pereda, gozosamente según Menéndez Pelayo, carece, la naturalidad del escritor José María de Pereda, se basa en su condición de artista primitivo, entendiendo aquí primitivo en su primera acepción del diccionario, es decir, el primero en su línea, el que no toma origen en nada. Es en ese sentido en el que Menéndez Pelayo se refiere a su *genio de artista, primitivo y sincero*, e insiste en relacionar a Pereda con la literatura más primitiva: *uno de los raros focos que nuestro tiempo ha conocido de aquella poesía robusta, patriarcal, épica en el fondo, que no se escribe para los viciosos y los refinados.*

Inspiración y como consecuencia desigualdad en la obra. Inspiración, que no depende de una cultura literaria, la cual es innecesaria e incluso contraproducente. Inspiración y por lo tanto creación de algo totalmente nuevo: de esa forma un escritor se convierte en primitivo, en auténtico, en primero, en innovador: *en todos los géneros donde estampó su huella, fue el más radical innovador de la literatura de su tiempo*, nos dice Menéndez Pelayo. Esa inspiración, como cualidad básica de la creación literaria, es la base de un determinado concepto de la creación artística: no se trata de una operación lógica, racional, organizada o estructurada, sino que es una iluminación, una intuición.

Dado este carácter de intuición, de revelación que hay en la creación artística, Menéndez Pelayo llega a la inevitable conclusión de que Pereda no sabía como escribía, no era consciente de su arte: *Lo que*

había de característico en su estructura mental era incomunicable, y él mismo no hubiera podido definirlo. Pereda era, nos dice el orador, un artista que se sublimaba en raptos de inspiración, en los que acertaba, en los que conseguía obras de radical innovación, pero sólo cuando le asaltaba ese golpe de intuición. La inspiración, la intuición que afligía a Pereda de cuando en cuando era tan potente, tan total que Menéndez Pelayo no duda en compararla con la iluminación divina: *Cuando se apoderaba de él lo que llamaba «fiebre estética», era infalible el resultado, pero salía de aquella crisis maltrecho y rendido, como la antigua sacerdotisa de Delfos, oprimida y acongojada por el estro divino que ardía en sus entrañas*. Esta descripción del proceso creador de Pereda conviene a maravilla con el del éxtasis de los poetas místicos o la revelación profética. Tanto es así que el orador recuerda la creación de *Peñas Arriba* como un rapto profético: *nunca voló más alto su numen que el día en que, purificado por el dolor, se arrojó con filial confianza en brazos del Padre amorosísimo, después de un inmenso infortunio. Entonces Dios recompensó su fe, haciendo pasar por sus labios el ascua inflamada de los profetas de Israel, y sosteniendo sus brazos para que orase sobre las cumbres y se desatase su voz en lluvia de bendiciones al Altísimo*.

Inspiración, intuición, iluminación: son todos ellos atributos del genio y como genio califica Menéndez Pelayo a Pereda: *Su genio de artista, primitivo y sincero,* nos dice. Y más adelante insiste: *reconozcamos en él la llama del genio... Del genio tuvo muchos atributos... en condiciones propiamente geniales no le igualó nadie... el mar, tu confidente y siervo fiel, que yace a tus plantas como lebrel atraillado por tu genio*. La palabra genio es la última del discurso y no por casualidad: Menéndez Pelayo era un escritor demasiado consciente como para cerrar a la buena de Dios un discurso tan importante para él.

Y un genio muy implicado, muy relacionado, totalmente enraizado en una tierra, en su región: *Su genio de artista, primitivo y sincero, se compenetró de tal modo con el alma de su raza...hizo su nombre inseparable del nombre de su tierra, incorporada por él a la geografía poética del Universo...llegó a ser, por virtud de Pereda, uno de los raros focos que nuestro tiempo ha conocido de aquella poesía robusta, patriarcal, épica en el fondo...* El genio de Pereda está ligado a su pueblo, a su tierra, hasta tal punto que la tierra se convierte

en *foco*, en fuente de esa genialidad, y llega a integrarse en la *geografía poética* del universo.

Y esto es así porque Pereda es un poeta. Una vez más, insisto en que el discurso de Menéndez Pelayo es una soberbia creación, una obra cuidada y meditada. Y aquí hay que fijarse como el autor introduce el concepto de poesía y de Pereda como poeta. La montaña, la patria común de Pereda y Menéndez Pelayo queda incorporada a la *geografía poética*, es el foco de una *poesía robusta, patriarcal, épica*, Pereda es explorador de un *mundo poético* nuevo. Frente a esta caracterización, llama la atención las continuas piruetas dialécticas a las que se entrega Menéndez Pelayo para evitar la identificación de Pereda con la novela. Es cierto que al principio del discurso llama a Pereda gran *novelista*. Pero también que entrado ya el discurso en uno de sus puntos culminantes describe así la obra de Pereda: *En el cuadro de costumbres, en la sátira política, en el idilio rústico, en la tragedia del mar ávido de humanas vidas, en todos los géneros donde estampó su huella, fue el más radical innovador de la literatura de su tiempo.* Evidentemente que la sátira política puede ser *Don Gonzalo*, el idilio rústico, *El sabor de la tierruca* y la tragedia del mar *Sotileza*. Pero el caso es que no aparece aquí la palabra *novela*, que a lo largo del discurso sólo oímos asociada a la única censura auténtica que hace Menéndez Pelayo a Pereda: *hay una parte débil y borrosa en ciertas novelas donde el fin moral no llegó a vencer las asperezas de la forma.* Poeta sobre todo, ésa es la impresión que el discurso nos quiere trasmitir. ¿Y por qué poeta?

Rusell P. Sebold, en un preciso y precioso análisis de la elegía que Zorrilla dedicó a Larra[1], la elegía que leyó ante su tumba y que catapultó a la fama al poeta de Valladolid, ha notado la presencia de la idea de la *misión* del poeta sobre la tierra, ese cometido sagrado al que el poeta debe dedicar sus esfuerzos. Indica Sebold que Zorrilla, presenta a Larra como un escritor afligido por esa misión, para lo cuál es necesario calificar a Larra como *poeta*, a pesar de que ni ahora ni entones la gloria de *Fígaro* le llegó por su poesía. De la misma forma procede Menéndez Pelayo, que, aunque no llega a dar el nombre de *misión* a la labor de Pereda, si que la plantea claramente a lo largo de todo el discurso. Pereda

[1] «Larra y la misión de Zorrilla» en Sebold, Russell P. *Trayectoria del Romanticismo Españ*ol. Crítica. Barcelona. 1983. pp. 165-184.

estaba destinado a ser el poeta de la raza y la patria cántabra, a hacer sentir el nombre de su tierra, antes ignorada, en todo el universo, uniendo la tierra natal de ambos amigos y la moral cristiana en un mensaje inmortal.

La unión de Pereda con su tierra y con todos los montañeses se repite a lo largo del discurso: fue montañés de nacimiento, de linaje, de corazón, de costumbres, se identificó con el paisaje, es morador perpetuo de la montaña, estaba enamorado ciegamente de ella. Su misión fue cumplida con éxito pues gracias a él la montaña adquiere un nombre, una realidad, una individualidad: *al traducirlos en hojas que no han de morir, hizo su nombre inseparable del nombre de su tierra, incorporada por él a la geografía poética del Universo. Lo que antes no era más que un plácido y oscuro rincón de la Península, que muchos apenas distinguían de las provincias colindantes, llegó a ser, por virtud de Pereda, uno de los raros focos que nuestro tiempo ha conocido de aquella poesía robusta, patriarcal, épica en el fondo...* Una tierra hasta entonces desconocida por todo el mundo entra de lleno en el ámbito universal del arte, gracias a la obra de un escritor que para ello no toma nada de fuera sino de *su propio fondo*. Ese fondo de Pereda, que está tan unido a su tierra, a esa montaña de la que es morador perpetuo, nos lleva a que, como consecuencia necesaria, lo que saca Pereda de su propio fondo lo saca de la tierra natal, de la montaña. Pereda saca lo más profundo de la tierra de Cantabria y lo convierte en arte, hace de la Montaña una tierra universal, funde su nombre con ella y ascienden ambos, el nombre del novelista y el nombre de su patria, al olimpo del arte: S*u nombre es para los montañeses dispersos por ambos mundos el símbolo de la región y de la raza.... estos lugares que tanto amó y que por él sonaron en lenguas de gentes para quienes era peregrino hasta el nombre de Cantabria...*

Si ha cumplido esa misión, está claro que el orador no exagera al definir al homenajeado como *hombre providencial*, y más aún si a su «misión patriótica» une una «misión moral» y cumple ambas, y las junta y confunde a la mayor gloria de la tierra y la religión: *su literatura es el reconstituyente más enérgico que puede aplicarse a la generación que hoy crece, marchita de voluntad antes de haber vivido, y enferma de escepticismo antes de haber pensado.* La misión de Pereda sobre la tierra era una misión santa y benéfica, y por eso retrata Menéndez Pelayo al escritor de *Peñas Arriba*, como un

santo: *era el más sano de los hombres. Esta buena salud moral de que disfrutó siempre... Su arte noble y varonil... página en sus libros que... contienen altísimas enseñanzas, tanto más eficaces cuanto más inesperadas... el alma de Pereda íntegramente cristiana, con práctico y positivo cristianismo.*

Con arte, con cálculo, con conceptos bien definidos y con una idea en mente va desarrollando Menéndez Pelayo a lo largo de este discurso el retrato de Pereda. Un escritor en el que se dan cita la inspiración, la intuición y que debe cumplir una misión poética y propagar un mensaje artístico nuevo sobre la tierra. Un escritor irregular, que escribe a golpes de inspiración fulminantes, distinto, auténtico, primero y único en su género. Un genio de una especie de las que ya no se dan en esa época aguada y desangelada en la que ambos han vivido. Un genio que extrae su particular poesía de la propia raza y tierra a la que pertenece, de la que se hace portavoz y estandarte y que es a la vez la fuente y el destino de su obra.

Estas ideas, a las que da forma definitiva Menéndez Pelayo, en su discurso del 23 de Enero de 1911, no son en modo alguno nuevas. Muchas de ellas ya se habían enunciado antes, una veces directamente, otras veces de forma más velada.

Casi treinta años antes[2], en su artículo sobre *El sabor de la tierruca*, ya exponía varias de las ideas que henos visto en este discurso. Sin duda Menéndez Pelayo también consideraba este escrito una pieza básica en su visón crítica de Pereda, pues su parte inicial es la misma que abre el Prólogo a las *Obras Completas* de 1893 y en cuyo Prólogo se reproducen todas las ideas del artículo que aquí mencionamos.

La especial unión con la tierra montañesa, con la patria común de ambas, aparece desde el primer momento: «Pereda, el más montañés de todos los montañeses, identificado con la tierra natal, de la cual no se aparta un punto, y de cuyo contacto recibe fuerzas» (101-102). Esa unión con su tierra, que hace que, según Menéndez Pelayo, sea reverenciado por todo montañés (102), es el triunfo que más agrada a Pereda (102) aunque Menéndez Pelayo reconoce que no sea lo que más halague

[2] Publicado por primera vez en *La Ilustración Española y Americana* (González Herrán; 1983; 170) Cito por Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras completas. Varia. II*, [en adelante: *Varia. II*] Santander. Aldus. 1956, pp. 101-106.

la calidad literaria. Hablando de *Don Gonzalo*... algunos años antes, en 1879, esta unión íntima e irrevocable, hace decir al crítico de manera más brusca: «Cuanto más realista y más provinciales sean sus cuadros, más en su cuerda estará, y más le querremos y admiraremos los montañeses, que respiramos con delicia en sus obras el ambiente de la tierra nativa. Si los de fuera no comprenden esta literatura no es nuestra la culpa (El subrayado es mío)»[3]. Y tres años antes, en 1876, hablando de *Bocetos al temple*, no duda en decir que «Es un escritor por excelencia montañés. Es la Montaña personificada y en esto cosiste gran parte de su gloria»[4]

El artista primitivo, , inspirado, está también presente en el escrito dedicado a *El sabor de la tierruca*. Menéndez Pelayo insiste en que la habilidad de Pereda es una habilidad personal e intransferible, propia de una condición genial: va siempre detrás de lo individual y lo concreto (103), sin cálculo sin plan. Es un artista instintivo uno de los que «van embelesados tras de lo particular» (104) y por ello su literatura es reflejo de ese exterior. Y no puede ser de otra manera, «porque ésa es su índole y ése su temple artístico, porque así fue desde sus principios, y porque no podrá ser otra cosa sin condenarse a la esterilidad y a la muerte.» (103-104)

Pero, si tan importante es lo exterior para el novelista, ¿hasta que punto el mérito de la creación es suyo?. ¿Qué es lo que hay de consciente, de meditado, en esa creación?. «Si conociera Vd. a Pereda, con sólo hablarle una vez encontraría Vd. la clave de todo esto, comprendería hasta qué punto llega en él la influencia fascinadora de lo exterior, y no le exigiría la unidad lógica que el *sujeto* impone, sino la unidad orgánica y viviente que el *objeto* trae (las cursivas son del propio Menéndez Pelayo»[5]. Así dice el crítico en una carta a propósito de *La Puchera*. Es decir que no hay planificación ni creación consciente, que el

---

[3] *Varia. II*, p. 92

[4] Menéndez Pelayo. Marcelino. *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. VI* [en adelante: *Estudios. VI*]. Santander. Aldus. 1941. p. 335

[5] Carta a Francisco Sosa, 4 de agosto de 1889. Menéndez Pelayo, Marcelino. *Epistolario. 10*. Edición al cuidado de Manuel Revuelta Sañudo. [en adelante: *Epistolario. 10*]. Fundación Universitaria Española. Madrid. 1986. p. 83

creador, el *sujeto* como dice Menéndez Pelayo no elige el tema, le da forma, le domina y moldea, sino que el tema, el *objeto*, avasalla al creador y se le impone. De esta forma lo mejor de Pereda no viene de él mismo, sino del exterior: «Yo confieso que en las novelas de Pereda, [...] llega a desagradarme lo que no es rústico y agreste, y me impaciento hasta que tornan los Niscos y Chiscones, por muy bien y discretamente que haga hablar el autor a personajes de condición superior y más altos propósitos. Y no es desventaja del autor, sino ventaja de los tipos.» (105). Con lo que no es extraño que Menéndez Pelayo afirme, a propósito de *Sotileza*, que es el tema, verdaderamente, el que ha hecho grande la novela: «el asunto ha tenido virtud bastante para levantar el ingenio del autor a regiones que ni él mismo sospechaba hasta ahora»[6]. Lo idea de que el mérito de las obras de Pereda es inseparable de su unión con La Montaña también aparece en la carta que hemos mencionado a Francisco Sosa: «Pereda, sin su carácter local tan enérgico y tan acentuado, sin estar tan adherido como está a las raíces de la tierra, no valdría la décima parte de lo que vale»[7]. Lo que remata, en la misma carta con esta radical afirmación: «En el mismo *Pedro Sánchez*, a pesar de sus singulares bellezas, no hay mas que medio Pereda»

Este exterior tan decisivo en la obra de Pereda lo que le da a su obra la cualidad que Menéndez Pelayo admira y destaca sobre todo: la fuerza. «La cualidad distintiva del ingenio de Pereda es la fuerza»[8] nos dice hablando de *Don Gonzalo*.... Esta fuerza de la que Menéndez Pelayo habla va a quedar más claramente explica cuando el crítico se centra en su novela favorita, en la que verdaderamente le apasiona: *Sotileza*.

> Dondequiera que el empuje de la voluntad humana se muestra; dondequiera que la fuerza , principal elemento artístico y quizá razón suprema de todos los grandes efectos de la poesía, llega a revestirse de la majestad solemne y serena o del poder avasallador y turbulento, la emoción estética se engendra necesariamente y obra con profundísima energía en el ánimo del contemplador, por avezado que esté a lo mórbido y a lo tierno. Y si esta energía no se desenvuelve en el vacío de la contempla-

[6] *Estudios. VI.* p. 377
[7] *Epistolario. 10*. p. 84
[8] *Varia. II*, p. 89

> ción, ni se apaga estéril en el campo de las ideas y del pensamiento puro, región helada y poco accesible a la mayoría de los humanos, sino que lucha a brazo partido con las fuerzas tiránicas de la naturaleza física o con otras voluntades personales tan imperiosas y tan férreas como la del héroe mismo, la emoción llega a lo trágico, y en medio del conflicto se disfruta el espectáculo más digno de la contemplación humana, el que más eleva y ennoblece el espíritu, el de un poder racional y consciente en el pleno uso y ejercicio de su soberanía, que se reconoce y afirma más a sí propia cuando más braman en torno suyo las tempestades y más amenazan vencerla y sumergirla. (376-377)[9]

Cuando Pereda publica *Sotileza*, Menéndez Pelayo encuentra por fin la ansiada continuación de *La leva* y de *El fin de una raza*, la novela que él como santanderino y callealtero deseaba: «¿Qué he de decir de un libro que es la epopeya de mi calle natal, libro que he visto nacer y que casi presentía y soñaba yo antes de que naciese?» (381). Y además ese libro posee esa cualidad distintiva del estilo de Pereda que él tanto alaba: la fuerza, es decir, la sublimidad. Recordemos que en el discurso conmemorativo Menéndez Pelayo afirma que la cualidad genial de Pereda se concreta en que alcanzó la sublimidad en dos o tres momentos de su obra. Y que a la largo de la *Historia de las Ideas Estéticas* analizando la emoción sublime se refiere a ella, precisamente, como el resultado del enfrentamiento entre la voluntad indomable del hombre y una fuerza enorme, titánica, desatada, tal cual los críticos románticos la consideraban.

También la presencia del concepto de poesía aplicado a Pereda, la podemos encontrar en el artículo ya mencionado sobre *El Sabor de la Tierruca*:

> Miróse el pueblo montañés en tal espejo, y no sólo vió admirablemente reproducida su propia imagen, sino realzada y transfigurada por obra del arte, y se encontró más poético de lo que nunca había imaginado, y le pareció más hermosa y más rica de armonías y de ocultos tesoros la naturaleza que cariñosamente le envolvía, y aprendió que en sus repuestos valles, y en la casa de su vecino, y en las arenas de su playa, había ignorados dramas, que sólo aguardaban que viniera tan soberano intér-

[9] Cito por el Prólogo a las *Obras Completas* (*Estudios. VI*. pp. 339-387)

> prete de la realidad humana a sacarlos a las tablas y exponerlos a la contemplación de la muchedumbre (102-103)

El pueblo se encontró más poético de lo que nunca había imaginado. Pero un pueblo con poesía en sí mismo: « una raza que, con rebosar de poesía, no había encontrado hasta estos últimos tiempos su poeta» (102). Gracias a ese pueblo, Pereda es «el poeta más original que el Norte de España ha producido»[10], y en las costumbres de su tierra encuentra «una poesía verdaderamente cristiana y verdaderamente moderna»[11].

Un poeta espontáneo, que actúa por puro instinto creador, por «una cuestión individual, genial», tal como nos dice en el ya tantas veces mencionado artículo sobre *El Sabor de la Tierruca* (104). Y es que Pereda «refractario por temperamento a la curiosidad erudita, sentía vigorosamente la tradición como si de ella formase parte; no la aprendía, sino que la veía»[12]. Como hemos visto antes su obra parte de lo exterior y «con verlo todo más sencillo, lo ve más próximo a su raíz, más íntegro y más hermoso y se levanta enormemente sobre todo este conjunto de estériles complicaciones, de interiores ahumados, de figuras lacias, de sentimientos retorcidos y de psicologías pueriles, de que vive en gran parte la novela moderna»[13]. Si el crítico reconoce esa virtud en el novelista, arremete contra la tentación de Pereda de crear personajes con hondura psicológica, sin copiarlos del natural, sin que le vengan dados del exterior, sin tener, tal como él lo dice, un *objeto* que se imponga al *sujeto* creador, al escritor, a Pereda. Recuerda, hablando de Pedro Sánchez, que Pereda es un ingenio «tan exterior y tan objetivo y tan poco amigo de refinamiento psicológicos»[14]. Cuando se enfrenta a *La Puchera* no tiene inconveniente en censurar «cierto alarde de psicología un poco infantil, que no va bien con los hábitos literarios ni con las facultades dominantes de su autor, a quien le basta con su psicología instintiva y adivinatoria para crear cuerpos y almas, sin necesidad de perderse en su-

[10] *Ibid*, p. 374.
[11] *Ibid*, p. 384.
[12] *Estudios, VI*. p. 310
[13] *Varia, II*. P. 105.
[14] *Estudios. VI*, p. 372

tiles y tortuosos análisis»[15]. Y sobre *Peñas Arriba* indica que el éxito de la novela no se funda en «sutilezas psicológicas que no van bien con la índole de su talento, espontáneo y llano»[16], y no tiene inconveniente en manifestar que de todos los personajes el más débil es el «protagonista narrador, por cuya boca habla excesivamente el espíritu de Pereda»[17]. Lo que nos lleva a pensar que Menéndez Pelayo encontraba que el espíritu de Pereda tenía pocas cosas interesantes que decir. Y eso a pesar de su cariño a Pereda: « No es posible admirar y querer a Pereda más de lo que yo le quiero y admiro, pero créalo Vd., ni él pretende pasar por novelista psicológico, ni Dios le llama por tales caminos, ni conviene que sea otra cosa que lo que real y verdaderamente es.»[18]

De una manera u otra, pues, todas las ideas que Menéndez Pelayo ha insertado en el discurso conmemorativo, están ya expuestas con anterioridad en algunas de las muchos páginas que el estudioso montañés dedicó a su paisano. El discurso ordena, sistematiza y da una forma plena y definitiva a las ideas de Menéndez Pelayo. Presenta la imagen que él quiere consagrar del polanquino.

Lo que Menéndez Pelayo está presentando en el discurso de 1911 es la imagen prototípica del genio romántico[19]: un poeta que viene de su tierra, que busca su inspiración en la naturaleza, que no necesita estudios y que, primitivo y sincero, saca de sí mismo, de su propio fon-

---

[15] *Ibid*, p. 385
[16] *Ibid*, p. 386
[17] *Ibid*, p. 387
[18] *Epistolario*. 10. p. 84
[19] Alfredo de Paz, analizando las características del romanticismo europeo, hace notar la propensión de los románticos hacia los estados de neurosis, y menciona cuatro elementos claves de ese estado: excesiva autoconsideración, esfuerzo febril de originalidad, subjetivismo exagerado y sobreabundancia de narcisismo. (De Paz, Afredo; *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid. Tecnos. 1992. p. 71). Los estudiosos de Pereda ya han certificado muchas veces su autoconsideración y su subjetivismo. Para el esfuerzo febril de originalidad podemos remitirnos a la preocupación que manifestó en sus cartas a Menéndez Pelayo, Laverde y Mesonero, sobre la existencia de alguna obra sobre la soltería que pudiera ser antecedente de *El buey suelto*...(González Herrán; José Manuel, *La obra literaria de Pereda*...pp. 74-77) Acerca del narcisismo de Pereda es imprescindible consultar al apasionante estudio de Francisco Pérez Gutiérrez («Introducción a *Pedro Sánchez*». En Pereda, José María de. *Obras Completas. Tomo V*. Santander. Tantín. 1996.)

do, una poesía que es la más perfecta representación de una raza pura, no corrompida por los tiempos modernos: Ossian.

«Un poeta tan lleno de sublimidad, inocencia, candor, acción y felicidad de la vida humana [...] tiene ciertamente que influir y mover corazones que quisieran también vivir en la pobra cabaña escocesa y que bendicen su casa para esa fiesta»[20]. Esas palabras de Herder en *Extracto de un intercambio de cartas sobre Ossian y las canciones de los pueblos antiguos* (1773) llaman la atención por las coincidencias que en ellas se encuentran con el discurso de Menéndez Pelayo sobre Pereda. Ossian está lleno de sublimidad y Pereda alcanzó la sublimidad; Ossian tenía candor y Pereda candidez; Ossian felicidad y Pereda cordial alegría, Ossian mueve los corazones que viven en la pobre cabaña escocesa y Pereda hace lo mismo con los que habitan en la aldea y la mar cántabra. Que Ossian no fuera sino una falsedad, una creación de un espíritu de tiempos mucho más modernos, no anula esta coincidencia, sino que, por el contrario la da más fuerza. El concepto de Ossian fue la realización de un deseo en el que mucho había de patriótico: la creación de una literatura nacional escocesa, como forma de asegurar la individualidad de la patria frente al dominio inglés. Menéndez Pelayo, más afortunado que Macpherson, no tuvo que inventarse una literatura, sino que asistió a su nacimiento, o, más propiamente, potenció su gestación, cuidó su alumbramiento y protegió su desarrollo.

Pero las coincidencias entre Pelayo y el Herder que creía en la autenticidad de Ossian no acaban aquí: «Cuanto más primitivo, esto es cuanto más activo sea un pueblo -pues no otra cosa significa la palabra- tanto más primitivas, libres, sensibles, líricamente activas serán sus canciones, en caso de tenerlas. Cuanto más alejado esté el pueblo del pensamiento el lenguaje y los modos literarios, artificiosos, científicos, tanto menos estarán sus canciones secas para el papel, y tanto menos serán sus versos letra muerta[21]». Son también palabras de Herder que Menéndez Pelayo, sin duda había leído[22], y que debió tener en cuenta, pues no

[20] Herder, Johan Gottfried. *Obra selecta*. Traducción prólogo y notas de Pedro Ribas. Alfaguara. Madrid. 1982. p. 235.
[21] *Ibid.* P. 239
[22] La obra a la que pertenecen está citada en la *Historia de las Ideas estéticas*

sin alguna razón pone de relieve la capacidad especial del escritor alemán, de entender o adivinar la poesía de las edades pretéritas, las *voces de los pueblos*, en la terminología de Herder.[23] Muchos años antes, en 1876, las palabras de Menéndez Pelayo sobre *Bocetos al temple* ya tenían ecos de estas palabras de Herder que acabamos de citar: «El carácter local que aparece en todos sus escritos contribuye a separar más y más a Pereda de la literatura amanerada y trivial que tiene en Madrid su foco y residencia»[24]. La literatura amanerada y trivial que desagradaba al joven Menéndez Pelayo es, sin duda, la literatura artificiosa, alejada del pueblo, letra muerta, que Herder despreciaba. Pereda rechaza esa literatura artificiosa y vuelve al origen, al pueblo; desprecia el *foco* de la literatura amanerada y trivial que es Madrid y se alimenta de su propia tierra, que es uno de los raros *focos* de esa poesía ossiánica que Herder admiraba y que Menéndez Pelayo deseaba[25].

---

[23] Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas. IV*. [en adelante: *Historia. IV*] Aldus. Santander. 1947. p. 105

[24] Se trata de un artículo aparecido en *La Tertulia* el 15 de septiembre de 1876. Cito por González Herrán, José Manuel, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Ayuntamiento de Santander. Colección Pronillo. Santander. 1983. p. 51.

[25] Pues esa literatura, esa poesía primitiva es una poesía necesaria para la nación. Así lo dice el propio Menéndez Pelayo: «Cuando Hegel, por ejemplo, en su famosa *Estética* calificó no menos que de *collar de perlas* comparable con los poemas homéricos, estas rapsodias tan tardías [se refiere al romancero español], a veces tan amaneradas y tan infieles a su origen, no fue acaso por la ligereza en que suelen incurrir los hombres de genio sintético cuando tratan de cosas que no les son familiares, sino porque a través de la ingeniosa labor de los poetas del siglo XVI, cuya elegante ironía se confunde con la parodia, acertó a vislumbrar los rasgos de una poesía verdaderamente nacional y primitiva que debía de existir en otra parte, y que en efecto existía.» (Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. I*. Santander. Aldus. 1940. p. 145). Y poco más adelante, siempre hablando del romancero insiste en la necesidad de un pueblo de tener una literatura nacional: El servicio que prestó Durán, no sólo como admirable colector, sino principalmente como crítico, como despertador de inteligencias, como primer maestro en España de una estética nueva, como renovador de un sentido poético y tradicional que comenzaba a perderse, es de los que no admiten encarecimiento posible, y para los cuales sólo la gratitud de un pueblo puede ser digna recompensa.(*ibid.* 146). P. En otros momentos también se puede apreciar esta idea de la necesaria existencia de una poseía primitiva, más pura, valiosa y nacional: «No era Milá de los que indiscretamente se enamoran de todo lo que es o les parece popular. Hombre de gusto antes que arqueólogo literario, sabía distinguir en lo popular como en lo erudito el oro de la escoria. Y era punto capital de su doctrina que

He indicado aquí algunas ideas que pronto hay que desarrollar en cuanto a la labor de Menéndez Pelayo en la obra de Pereda. Pero antes de seguir adelante hay que pasar revista a alguna de las características que Menéndez Pelayo había proclamado de Pereda al pie de su monumento y que había culminado en el punto más alto de emotividad del orador con la palabra genio.

Pero no un genio cualquiera. El concepto de genialidad que Menéndez Pelayo ha ido desgranando a lo largo de su discurso se caracteriza por una serie de elementos que se reúnen en el concepto romántico de «genio creador». Esteban Tollinchi, en un imprescindible estudio sobre la cultura del romanticismo nos explica en que consiste ese genio romántico: «la actividad constante, el entusiasmo (el genio se suele describir como una chispa, un ardor, un fuego), el fervor emocional y sentimental, la espontaneidad y sobre todo la originalidad»[26]

De la originalidad de Pereda no queda duda oyendo el discurso: no sigue a nadie, todo lo encuentra dentro de sí mismo, es el mayor innovador de la literatura de su tiempo. Según un fino análisis de Teresa Aizpún sobre las características del genio romántico, «el genio [...] se constituye como tal por su originalidad, por estar unido al origen, o más todavía por constituirse, justificadamente, el mismo en principio»[27]. La genialidad de Pereda, por tanto, estriba en la originalidad que ya hemos mencionado, pero también por estar unido a su origen, a su tierra (*mo-*

---

la poesía del pueblo en su estado actual, degenerada e infestada de vulgarísimo, incoherente a veces y falta de sentido en los labios que la recitan, es sólo un eco cada vez más apagado de otra grande y primitiva poesía, que no fué en su origen patrimonio de las clases más humildes, sino creación espontánea de las sociedades heroicas y expresión total de su vida en el misterioso crepúsculo de la historia moderna» (Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, V*. Santander. Aldus. 1941. p. 140) (Los subrayados son míos). Queda clara la idea de Menéndez Pelayo de que necesariamente hay un tipo de literatura que existió en el origen de toda cultura, nacida del pueblo, más auténtica, vital y pura.

[26] Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del XIX*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico. 1989. Tomo 1, p. 227

[27] Aizpún, Teresa, «El genio romántico y la búsqueda de la unidad» en Romero de Solís, Diego y Díaz Urmeneta, Juan B. (eds) *La memoria romántica*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1997, p. 21.

rador perpetuo de ella) y por constituir en sí mismo un principio (*en rigor no tuvo maestros*), como hemos visto antes, por ser *primitivo*.

La espontaneidad es uno de sus atributos básicos, que explica gran parte de su obra, las irregularidades, los claroscuros, los aciertos, los desniveles que se advierten hasta dentro de una misma novela: cuando se siente inspirado *acierta como nadie*, pero cuando no es así *desdeña todo artificio* que disimule esa falta de inspiración. Porque, evidentemente es inútil tanto corregir y cambiar lo producido en un acceso de inspiración espontánea y genial, como intentar recrearla o provocarla. Así lo dice Goethe en una carta a Schiller: «Yo creo que todo lo que el genio hace como tal se produce inconscientemente. El hombre de genio puede también actuar racionalmente siguiendo una reflexión deliberada, y una convicción; pero todo es no se hace sino accesoriamente. Ninguna obra de genio puede ser corregida por la reflexión ni liberada de su defectos»[28]. Eso decía Goethe, «poeta de los mayores del mundo: el mayor del siglo en que nació, y el mayor también del siglo XIX, al cual pertenecen algunas de sus obras más incomparables, y el desarrollo total de su genio.»[29]. Menéndez Pelayo, recuerda que para Goethe la facultad poética era una *intuición*[30] y por lo tanto un acto espontáneo. No es extraño, siguiendo lo que dice la carta de Goethe a Schiller, que haya obras irregulares, puesto que el genio no llega nunca, pasado el momento de la creación a reparar sus equivocaciones. Es más, esos errores son la prueba más evidente de la genialidad del autor, puesto que es precisamente la creación particular y única que sólo el genio puede hacer, la creación en el acceso de iluminación genial, la que lleva a esa irregularidad. De esta manera se pueden entender varias de las valoraciones críticas que Menéndez Pelayo hace de Pereda: «Vd. da demasiada importancia a la regularidad lógica de la fábula, y con arreglo a este criterio aplaude y condena. Para mí lo esencial no es la fábula, sino la Vida, [...]. Unidad de interés, unidad de carácter, unidad de impresión es lo que busco, y cuando digo de carácter no me refiero a éste o al otro carácter

[28] Citado en Plazaola. Juan. *Introducción a la estética*. Universidad de Deusto. Bilbao. 1991. p 428
[29] *Historia. IV*. p. 86
[30] *Ibid.* P. 93

particular, sino al carácter general y al propósito artístico del libro. Si se las mira bajo el aspecto de la fábula no sólo ésta [*La Puchera*] sino la mayor parte de las novelas de Pereda son muy vulnerables, y da la casualidad de que las más débiles, como *La Montálvez* , son las que mejor cumplen con ese requisito que Vd. exige. ¿Y sabe Vd. por qué? *Porque esas obras no han nacido en Pereda de una inspiración genial, sino de un esfuerzo de voluntad: no han sido concebidas artística sino lógicamente; son obras de talento, pensadas más bien que imaginadas ni sentidas*, al paso que sus novelas montañesas, *comenzadas muchas veces sin plan alguno, son verdaderas obras de genio*, y al mismo tiempo pedazos de la vida, que se le entra al novelista por los ojos y le domina y subyuga. Así se han escrito *Sotileza* y *El sabor de la tierruca* y *La Puchera*. (Las cursivas son mías)»[31] En esta carta de 1889 al crítico mexicano Francisco Sosa, a propósito de unos comentarios que éste había hecho a Menéndez Pelayo sobre la debilidad estructural de *La Puchera*, el erudito montañés explica con claridad lo que él encuentra como suprema, acaso como única virtud de Pereda: su inspiración.

Esa inspiración le llenaba de cuando en cuando y entonces sobrevenía la «fiebre estética», un concepto que todo crítico de Pereda se ha encontrado y que conviene perfectamente con el «fervor emocional» que Tollinchi ha citado unas líneas arriba. *Cuando se apoderaba de él lo que llamaba «fiebre estética», era infalible el resultado, pero salía de aquella crisis maltrecho y rendido, como la antigua sacerdotisa de Delfos, oprimida y acongojada por el estro divino que ardía en sus entrañas*. Esa frase del discurso de Menéndez Pelayo es conveniente tenerla en mente, puesto que tiene mucho que ver con las descripción de diferentes artistas románticos del proceso de creación inspirada. Así por ejemplo Wagner, hablando de *Tristán*: «Jamás he hecho algo semejante. Siento a mi espíritu dilatarse enteramente en esta música. No quiero saber en absoluto cuando quedará terminada... *Tristán* es para mí un milagro ¿Cómo he pododo crear cosa semejante?. Cada vez lo comprendo menos». O Tschaikowsky: «No hay necesidad del menor esfuerzo de la voluntad; basta obedecer a la voz interior...Se olvida todo, el espíritu se estremece deliciosamente, vibra, y antes de que se haya seguido su rápido impulso hasta el cabo, el tiempo

[31] *Epistolario. 10*. p 83.

ha volado sin que uno se haya dado cuenta. Hay en ello algo de sonambulismo. No se oye uno vivir. Son momentos indescriptibles. Todo lo que sale de la pluma en esos instantes o que simplemente queda en la cabeza, tiene siempre valor y si el artista no es interrumpido desde fuera, resultará su mejor obra»[32]. Para Wagner un milagro, para Tschaikowsky una comunicación mística (¿cómo definir, si no, ese «no se oye uno vivir»?) y perfecta con el ser interior del artista. Para Coleridge, por ejemplo, fue un sueño opiáceo en el que compone doscientos versos de *Kubla-Khan*. Y para Pereda, eso al menos nos dice Menéndez Pelayo, una visión profética que envía la divinidad.

Por dos veces aparece relacionada esa visón profética con Pereda. La primera es la referencia a la sacerdotisa del Oráculo de Delfos. La segunda, ya más adelantado el discurso, se funde con el recuerdo de la muerte, del suicidio del hijo del novelista: *Dios recompensó su fe, haciendo pasar por sus labios el ascua inflamada de los profetas de Israel, y sosteniendo sus brazos para que orase sobre las cumbres*. En el estudio que antes henos citado Tollinchi hace un recorrido por los poetas, artistas y filósofos románticos que relacionan la inspiración poética con la posesión divina: Goethe que ve al artista como el «ungido del Señor». Runge que cree que es Dios, no la naturaleza quien inspira al artista. Hölderlin que cree que el poeta da al pueblo los dones celestiales a través de su canto. Wackenroder, para quien la obra de arte aparece en el alma del artista por obra y gracia de un rayo celestial. Piensa Wackenroder que la creación poética es un acto irracional por excelencia y que sólo la presencia divina la hace posible[33]. Pero no sólo acceso religioso sino profético: el poeta romántico es visto, no como un simple artista, sino como un personaje dotado de características extraordinarias: es creador, demiurgo, profeta. Paolo D'Angelo lo explica: «Se trata de uno de los aspectos mas conocidos de la poética romántica y a ello contribuirá, además, la posibilidad de referencia a algunas figuras paradigmáticas como Foscolo en Italia, Hugo en Francia, Byron en Gran Bretaña. Se considera ahora la poesía como el instrumento de una transformación radical del mundo, la poe-

[32] Los textos de Wagner y Tsachaikowsky pueden consultarse en Plazaola, *op. cit*, p. 441.
[33] *Romanticismo y Modernidad*, T 1, pp. 229-234

sía asume una función a un tiempo política y religiosa»[34] A lo largo del discurso queda clara la función religiosa de la «poesía» de Pereda; en cuanto a la función política, en este caso patriótica, regionalista, está también mencionada por Menéndez Pelayo en su discurso[35].

Es tal la riqueza conceptual del discurso que podríamos citar aquí muchos más detalles, pero creo que es suficiente lo apuntado hasta ahora para afirmar que Menéndez Pelayo pretendía «coronar» a Pereda, en su patria común, cono poeta de la raza y de la tierra, como una genuina representación del genio romántico: auténtico, primitivo, inspirado, natural, espontáneo, original, iluminado, profético. En suma, como Ossian, pero un Ossian auténtico y cristiano.

Era sin duda un momento importante para Menéndez Pelayo, que ya afirmaba en 1889 a Francisco Sosa, que iba a hacer lo posible para ensalzar la gloria de Pereda. Al cabo de 22 años ese interés seguía vivo y Menéndez Pelayo procura cumplir con su deber. Dos días antes de la inauguración, preocupado porque teme que no se dé una idea exacta del contenido del discurso en los resúmenes de prensa escribe a Francisco Rodríguez Marín[36] y le envía el texto, para que éste lo haga publicar en el *ABC*, *La Época* o *El Universo*. En los días siguientes al discurso llegan cartas de corresponsales diversos como Carmelo de Echegaray[37], Antonio María Fabié[38], Nicasio Ruiz[39], el Conde de Cedillo[40], Jacinto Octavio Picón[41], Adolfo Bonilla y San Martín[42], José Ramón Mélida[43],

---

[34] D'Angelo, Paolo. *La Estética del Romanticismo*. Visor. Madrid. 1999. p. 148

[35] González Herrán apunta (*La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, p. 42) que ya en 1871 Menéndez Pelayo esgrimió la idea del patriotismo para incitar a Pereda a seguir escribiendo a pesar del escaso éxito de su segundo libro, *Tipos y Paisajes*

[36] Menéndez Pelayo, Marcelino. *Epistolario. 21* Edición al cuidado de Manuel Revuelta Sañudo. Fundación Universitaria Española. □ adrid. 1989. pp 252-253

[37] *Ibid.* p. 259-260

[38] *Ibid.* p. 260

[39] *Ibid.* p. 260

[40] *Ibid.* p. 261-262

[41] *Ibid.* p. 262

[42] *Ibid.* p. 263-264

[43] *Ibid.* p. 264

Miguel Mir[44], Manuel Gómez Imaz[45], Isidro Bonsoms[46], Juan Menéndez Pidal[47], Manuel Pérez Villamil[48], Antonio Maura[49], Miguel Alcalde[50], Eduardo de Oliver Copons[51] y Pedro Henríquez Ureña[52], que le felicitan por su intervención hacia el monumento. Muchos de ellos dan las gracias, además, por recibir una copia del discurso, lo que corrobora la importancia que daba Menéndez Pelayo a esta pieza.

La definitiva consagración de Pereda, es cierto. Pero también algo más. Porque hay que advertir que en la relación Menéndez Pelayo y Pereda, como crítico y novelista, hay unos puntos oscuros, dudosos, que bien pudieran ser interpretados como poco honestos, escasamente éticos, por parte del crítico.

Y es que Menéndez Pelayo durante gran parte de la obra de Pereda es inspirador, guía, animador, seguidor, consejero... hace crítica de libros cuyo desarrollo ha contemplado, quizás hasta incitado. Se coloca en una posición ambigua. ¿Quizás está presente en Menéndez Pelayo el anhelo de algunos críticos: ser un creador?. Pero Menéndez Pelayo nunca tuvo el don de la creación, ni cuando fue un joven prodigio, ni tampoco siendo un venerable maestro. Hay unas palabras, en su *Historia de las Ideas Estéticas*, donde se puede atisbar ese anhelo oculto. Está hablando de Hegel y de sus conceptos sobre el arte. Hegel como Menéndez Pelayo, amante de la literatura y del arte, como Menéndez Pelayo carente del don de la creación: «un hombre que no era artista por la forma, pero que por el pensamiento creador era igual a los mayores artistas del mundo»[53]. ¿Era así, como se veía a sí mismo Don Marcelino? ¿Igual a los mayores artistas del mundo, pero desprovisto del don de la forma? Si así era, si esa «tierra prometida» de la novela, como la definía

[44] *Ibid.* p. 265
[45] *Ibid.* p. 266
[46] *Ibid.* p. 267
[47] *Ibid.* p. 267
[48] *Ibid.* p. 270
[49] *Ibid.* p. 273
[50] *Ibid.* p. 276-277
[51] *Ibid.* p. 278
[52] *Ibid.* p. 280-282
[53] *Historia. IV*. p 186

el profesor Montesinos[54], le estaba vedada, podía al menos compartir, provocar, dirigir la obra de su amigo, y con él llegar a compartir la gloria del creador.

Hay varios episodios en la relación de Pereda y Menéndez Pelayo muy significativos, entre los muchos que Miguel Artigas desgrana en un artículo ya añejo, pero de capital importancia para el tema que estamos tratando[55] y en otros trabajos suyos. El primero ocurre en 1877 y se trata de la publicación de *Tipos Trashumantes* y de la polémica que acerca del libro se entabla entre A. Gavica, un político santanderino, seguidor de Ruiz Zorrilla, que había publicado algún comentario literario en el periódico *El Aviso* y Menéndez Pelayo, con participación del propio Pereda. No vamos entrar ahora en el fondo de la discusión, sino a anotar algunos detalles[56]. En primer lugar que un muy joven Menéndez Pelayo, de tan sólo veintiún años, entre con tanta energía a la polémica, y afirme con tanta rotundidad su posición de privilegio junta al autor, que por aquel entonces le doblaba holgadamente en edad, pues ya tenía cuarenta y cuatro años. «Yo que he visto nacer los *Tipos trashumantes* y conozco al autor como a mi propia persona»[57] dice, asumiendo una función de portavocía de Pereda que más de una vez habría de repetir. Y algunas líneas más delante se atreve a anunciar los planes literarios de Pereda: «Dígalo si no cierto *buey* que pronto andará suelto por lo amenos prados y dehesas de la república literaria. Dígalo cierta novela, cuyos héroes comienzan ya a rondar por la mesa del autor y a trastornarle los papales. Pero chito, que no se ha de decir todo en un día»[58]. Pero es en un artículo posterior, ya respondiendo directamente a Gavica, cuan-

---

[54] Así la definía en *Costumbrismo y novela*, hablando de Mesonero Romanos, y su, según Montesinos, incapacidad como narrador: «Extraño destino el de este escritor, siempre en el lindero de la tierra prometida, siempre en un tris de descubrir el secreto, sin encontrarlo nunca». Montesinos, José F. *Costumbrismo y novela*. Madrid. Castalia. 1983. p. 64.

[55] Artigas, Miguel. «Pereda y Menéndez Pelayo» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 1933. pp. 318-336

[56] Los detalles de la polémica y los textos están recogidos en Artigas. Miguel. «Un episodio desconocido de la juventud de Menéndez Pelayo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 1928. pp. 289-337

[57] *Ibid*, p. 295

[58] *Ibid*, p. 296

do Menéndez Pelayo utiliza la primera persona del plural aludiendo a él mismo y a Pereda como una sociedad con coincidencia de opiniones: «el señor Pereda y yo incluimos a unos y otros en la misma censura» (esta hablando de los krausistas[59]. Uso de la primera persona que fue confirmado por el propio Pereda en un artículo posterior. «Tenemos razón el señor Menéndez Pelayo y yo»[60]. En 1880, Menéndez Pelayo, tratando de *De tal palo tal astilla* vuelve a dejar clara esa especial relación: «Confieso mi entusiasmo, mi parcialidad, si se quiere, por el autor y el libro. ¡Es tan grande amigo mío el uno, y he asistido tan de cerca a la elaboración del otro! Cuartilla tras cuartilla pasó por mis manos u oí de boca de su autor todo el original, y vi desarrollarse día tras día el germen primero y adquirir forma rica y espléndida».

Pero es tras el éxito de *Pedro Sánchez* cuando más se pone de manifiesto esa obsesión de Menéndez Pelayo de presentar a Pereda y a sí mismo como una sola persona. El artículo que habla de la novela de Pereda es una curiosa composición en que, so pretexto de *Pedro Sánchez*, no se habla de la novela, en el que se evita cuidadosamente juzgar la obra literaria a la que presuntamente se refiere, mientras que se hace un canto emocionado y patriótico a toda la obra anterior de Pereda, y se amenaza con un anatema al novelista si sigue por el camino que le había llevado al éxito entre la crítica. La primera persona aparece en un párrafo verdaderamente llamativo[61]: «Temíamos... Temíamos... Temíamos... Temíamos... Temíamos... Temíamos...» hasta seis veces se repite esta palabra, la primera persona que engloba a autor y crítico, presentándose Menéndez Pelayo a sí mismo, de nuevo, como parte en la creación de la novela. Y además se aprovecha la ocasión para poner sobre la mesa los presuntos defectos de *Pedro Sánchez*, defectos a los que se concede mucha más atención en el texto que a las virtudes, que apenas llegan a aparecer y que nunca se concretan. Y termina este párrafo con una frase

---

[59] *Ibid,* p. 305

[60] *Ibid*, p. 308

[61] González Herrán, con su sagacidad crítica habitual, incluye completo este párrafo en su estudio, indicando que Menéndez Pelayo de una manera «bastante sutil quiere enumerar las limitaciones que, en su opinión, presenta la novela» (*La obra literaria de Pereda*... p. 195)

también interesante: «Y esto lo temía yo más que nadie, viendo correr con tibieza y desaliento la pluma del autor, por las descripciones de un club o de una redacción de periódico, como si le aquejase la nostalgia de sus montes y de sus marinas.» Es decir que *Pedro Sánchez* es una novela compuesta en ausencia de inspiración, una obra de talento y de pensamiento. Y ya hemos visto lo que piensa Menéndez Pelayo de Pereda, como autor de obras a base de pensamiento y meditación: en *Pedro Sánchez* no hay más que medio Pereda.

Pero Pereda, ese medio Pereda que escribió la novela, puede que no estuviera tan convencido de sus limitaciones, ni tan temeroso del resultado. Por primera vez, el narcisista que nos describe Pérez Gutiérrez, el escritor tan preocupado por las críticas hasta el extremo de obsesionarse con ellas, el escritor hipersensible a la opinión ajena, se había visto triunfar. Ninguno de sus libros anteriores habían conseguido lo que éste, el libro que tanto desagradaba a Menéndez Pelayo: el éxito total, arrollador, sin precedentes en el escritor de Polanco[62]. En esos momentos, sin duda, Menéndez Pelayo, temió por la continuidad del poeta de la raza y más cuando en una carta personal, el novelista, saboreando los miles del triunfo le pregunta: «¿Seremos tu y yo los equivocados o los serán tantas y tan diversas gentes que piensan de diverso modo que nosotros?»

Menéndez Pelayo siente que tiene que echar el resto, que tiene que conseguir que su amigo y pupilo (a pesar de la diferencia de edad, Pereda es pupilo literario de Menéndez Pelayo) no se vaya por el mal camino, no pierda sus raíces, sus paisajes, sus personajes. Es un deber patriótico, del novelista pero también del crítico. Para ello utiliza conceptos muy parecidos a los que ya hemos visto en el discurso de inauguración del monumento conmemorativos: «Amo a Pereda; pero le amo además como escritor de raza, como el poeta más original que el Norte de España ha producido, y como uno de los vengadores de la gente cántabra, acusada hasta nuestros días de menos insigne en letras que en armas. Y esto parecerá algo pueril a los que miran la patria como una fórmula abstracta de Derecho público; pero como en este prólogo

[62] González Herrán, José Manuel. *La obra literaria de Pereda*... pp. 190-195

voy dejando hablar al corazón tanto o más que a la cabeza, no quiero ocultar el íntimo regocijo con que oigo sonar, cercado de alabanzas, el nombre de Pereda, unido al de su tierra, que es la mía.». Patriotismo. Pero también un concepto al que ya hemos dado vueltas antes: Pereda poeta de la tierra y de la raza. Como tal poeta de la tierra y de la raza, Pereda tiene una misión. Y olvidarse de ella, renunciar a ser el literato de su tierra, es algo pero que un error: «A mí me ha encantado más que a nadie el éxito de *Pedro Sánchez*; pero con este encanto iba mezclado en cierta dosis el temor de una deserción». Por ahí iría, sin duda la respuesta a la pregunta de Pereda. Seducido por las críticas elogiosas, por el éxito madrileño y nacional, el polanquino podía perderse. Menéndez Pelayo le recordó su deber patriótico, como ya había hecho con anterioridad, después de *Tipos y paisajes*. No perdía nada con ello el novelista en cuanto a creación artística, según el crítico. No se le limitaba su temática. Insiste Menéndez Pelayo en que «no hay pasión, no hay afecto, no hay interés, no hay problema, que no pueda traerse a la Montaña como a cualquier otro rincón del mundo». En esta tensión, en esta lucha entre el éxito y el deber patriótico, el deber se impone una vez más. El resultado es *Sotileza*. La novela santanderina y marinera que Menéndez Pelayo tanto había deseado, el ascenso al relato de grandes dimensiones de los personajes y los ambiente de las dos obras de Pereda que más le habían fascinado: *La leva* y *El fin de un raza* en las que su visión crítica, enamorada de la grandiosidad, de la fuerza, de la sublimidad, siempre había visto lo mejor de Pereda.

Miguel Artigas, en su análisis de las relaciones entre Pereda y Menéndez Pelayo, ya había hecho notar como el crítico estaba más enamorado del asunto que el novelista, como el estudioso anunciaba, aún antes de ser concluida, que *Sotileza* sería la obra definitiva de su autor[63]. Y culmina su análisis con estas reveladoras palabras: «No hay en todo este himno, que es más himno que crítica, ni una salvedad ni una veladura; Menéndez Pelayo se entrega completamente. Es el libro que él esperaba, al que tendían todos sus esfuerzos críticos, todas su adverten-

[63] Artigas, Miguel. «Pereda y Menéndez Pelayo» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 1933. pp. 331-332

cias y consejos. El novelista y el crítico se confunden y estas páginas de crítica parecen un último capítulo de *Sotileza*[64]».

Artigas, pues, atribuye el hecho de la composición de *Sotileza* a Menéndez Pelayo. Para Montesinos en cambio, la vuelta a los temas montañeses fue una mera «veleidad» en la que no tuvo nada que ver Menéndez Pelayo: «Me inclino a creer que no [...] aunque los fervorosos aplausos del crítico halagasen sobremanera al novelista... No creo que Menéndez Pelayo tuviera parte en la elaboración de un sistema tan incomprensivo como estridente, tan mal pensado y que ninguna tradición literaria justificaba»[65].

Pero no acaba aquí el uso de la primera persona por parte de Menéndez Pelayo. Hay otro momento, enormemente significativo, en el que Don Marcelino reivindica, e forma apenas velada, su participación en la creación de la obra de Pereda. Estamos en 1889 cuando Pereda publica *La Puchera*: «Por primera vez he leído un libro de Pereda al mismo tiempo que el público y sin estar iniciado previamente en el secreto del autor. Fue voluntad suya y mía, para que nada extraño a la obra misma preocupase mi juicio, y no hablasen en favor de ella intimi-

---

[64] *Ibid*, p. 332

[65] Y es que dentro del concepto crítico de Montesinos, Pereda es un autor perfectamente inconsciente de lo que hace. No puede por tanto admitir un papel protagonista de Menéndez Pelayo en la narrativa de su amigo, porque difícilmente se podría defender esa inconsciencia en el caso del estudioso santanderino. Para lo cual, Montesinos recurre a una más de las muchas contradicciones que se pueden encontrar en su estudio. Después de decirnos, a lo largo de toda la obra, que Pereda nunca se enteraba de lo que significaban las críticas y que «obsesionado por una obra suya reciente era incapaz de hacerse cargo de lo que se decía» (Montesinos, José F. *Pereda o la novela idilio*. Casralia. Madrid. 1969. p. 201), nos dice que las críticas a Pedro Sánchez las oía «con la finura de oído que en tales ocasiones tenía», una finura de oído tan enorme que, por lo que nos dice Montesinos, Pereda se dio cuenta de que esas críticas elogiosas estaba implícito el convencimiento de que nunca podría hacer algo igual a *Pedro Sánchez*, y que era mejor que se volviese a su tierra y a sus asuntos. Muy fino tenía el oído sin duda Pereda, pues nadie más hubiese oído tal cosa en las críticas que ha recogido con amplitud González Herrán en su obra de referencia. Claro es que no es ésa la única contradicción de Montesinos. Si como ha dicho antes, Menéndez Pelayo no tuvo parte en la elaboración de ese sistema literario estridente y mal pensado que antes hemos mencionado, ¿por qué, páginas más adelante (*Ibid*, p. 295) nos dice que «Pereda no fracasa. *Le fracasan*. Le hacen fracasar Menéndez Pelayo...»? ¿En qué quedamos?

dades de las que forzosamente nacen entre el crítico y el libro que va a juzgar, cuando él ha asistido a la elaboración de este libro, embriagándose con el fervor de la producción ajena, y participando de ella en algún modo. He querido por esta vez sola, no saber nada de lo que Pereda escribía en Polanco este verano, y tomar su novela como obra de un extraño. He procurado olvidarme de que el autor era montañés, y entrañable y fidelísimo amigo mío desde que tengo uso de razón, y amigo de los de mi casa antes que yo naciera...» Así comienza el escrito de Menéndez Pelayo sobre *La Puchera*. Lo que, inexcusablemente, quiere decir que en todos los otros libros del polanquino, Menéndez Pelayo había estado presente, había participado, opinado, aconsejado, incitado, tal vez corregido, quien sabe si reformado. El hecho de hallarse ausente de la elaboración de *La Puchera* era tan excepcional que el crítico quiso advertirlo al público.

¿Fue verdaderamente el crítico quien tomó esa decisión? ¿O fue el novelista, herido en su orgullo por el episodio de *La Montálvez* el que quiso asumir su nueva creación en soledad? Es cierto que varios autores acusan a Pereda de no haberse enterado de la posición contraria de Menéndez Pelayo a su segunda novela de ambiente madrileño, pero entonces habría que explicar el porqué de esa separación, de esa unión que venía funcionando al menos desde doce años antes, cuando el joven Menéndez Pelayo se liaba a tortas (dialécticas) con Gavica y Pereda proclamaba al mundo la unión de los dos amigos: «Tenemos razón el Señor Menéndez Pelayo y yo»[66].

[66] Bache en la relación que debió tener cierta hondura. «Nada te pregunto a propósito de *La Puchera*, porque bastante me dice el silencio que conmigo guardas después de haberla leído. Cree que tengo a gran desdicha el no haber hecho en *mi género* cosa de tu gusto.» Son palabras de Pereda en una carta del 6 de febrero de 1889. (Menéndez Pelayo, Marcelino. *Epistolario. 9* Edición al cuidado de Manuel Revuelta Sañudo. Fundación Universitaria Española. Madrid. 1985. p. 440) Pereda subraya las dos palabras *mi género*. Mas, ¿cómo es posible que diga eso?. ¿Había olvidado el «himno» (que decía Miguel Artigas) que el erudito había dedicado a *Sotileza*? ¿O es que *Sotileza* no era en realidad su género, era el género de Menéndez Pelayo?. Llama también la atención que Méndez Pelayo (10 de febrero) responda, con frialdad y brevedad, que va a publicar un artículo sobre *La Puchera* y que no ha podido contestar por falta material de tiempo, pero siempre sin decir nada sustancioso sobre la novela de forma privada a su autor (*Ibid*, p. 49), o que Pereda (14 febrero) aún después de leer el artículo, considerablemente elogioso, todavía le reproche suavemente su distanciamiento: «...la

Y si éste papel protagonista de Menéndez Pelayo en la obra de Pereda fue tan importante, si estuvo presente de tan honda manera en la gestación de la obra del novelista, no se puede dejar de pensar que en el discurso que venimos citando hay también una beuna parte de autoalabanza.

Si Pereda fue ese hidalgo que escribía en los ratos libres, ese artista genial pero inconsciente e inconstante, ese creador que no sabía como creaba ni era consciente de su arte, ese poeta primitivo que se llenaba del exterior y lo echaba fuera sin reflexión alguna; si fue todo eso, ¿cómo no se perdió por el camino, como fue capaz de desarrollar su obra a lo largo de varios años, como llegó a crear una obra tan importante? La repuesta está presente en el discurso y en todos los textos que Menéndez Pelayo escribió sobre Pereda. Respuesta nunca expresada claramente, pero indicada entre líneas. Pereda tuvo un guía, un director que le llevó por el buen camino, le orientó a donde mejor podían lucir sus cualidades, le hizo volver a su tierra y a su origen cuando podía haberse perdido y le llevó a componer su novela máxima, *Sotileza*. Al mismo tiempo novela y poema de la patria marinera y santanderina. Menéndez Pelayo, como Hegel, no tenía el don del creación de la literatura, pero en cierta forma había creado a un literato. En su discurso, está proclamando, en realidad, su propia gloria. Las palabras no dichas, pero que flotan en el ambiente hablan de la importancia que tiene Menéndez Pelayo en la literatura de Pereda y podemos imaginarlas: «Si Pe-

---

blemente elogioso, todavía le reproche suavemente su distanciamiento: «...la falta de dos renglones tuyos para decirme en ellos pura y simplemente si te había gustado o no la novela, no podía explicármela yo sino por una generosa repugnancia a darme una mala noticia. Porque has de saber también que para guiarme en esta rara oscuridad, no tenía otra luz que la que me había dado Marañón, diciéndome que habiéndote preguntado tu opinión sobre el libro, le habías respondido que ya la conoceríamos por el artículo que preparabas. Concédeme que había en todos estos extraños datos suficiente motivo para que yo creyera que la obra no era de tu gusto; y creyéndolo así, que no alcanzaran a curarme de la pesadumbre los plácemes de los demás, aunque uno de ellos fuera Clarín, ni la extraordinaria venta del libro.» (*Ibid*, p. 453) No hay, a propósito de este libro, el tipo de relación que antes se daba entre los dos amigos; no existe, desde luego, el entusiasmo que Menéndez Pelayo sentía por *Sotileza*, incluso antes de que ésta se publicara.

reda fue así, fue el poeta de nuestra patria y gloria de nuestra tierra, fue porque yo lo hice así, yo le cuidé, le oriente, le dije, le motivé... Yo comparto su gloria, yo merezco su aplauso»

> Los más amigos del novelista, todavía más conocedores que él de su propia fuerza, murmuraban siempre en sus oídos un más allá , y no le dejaban adormecerse con los halagos de la muchedumbre de los lectores, cuyo criterio estético se reduce a admirar lo que está más cerca de sus gustos y propensiones. Por eso, después de *Pedro Sánchez* , como después de *El sabor de la tierruca* y *De tal palo* ..., oyó siempre Pereda la voz de quien mejor le quería, repitiéndole: «Tú eres ante todo el autor de *El Raquero*, de *La Leva* y de *El fin de una raza* . Si quieres elevar un verdadero monumento a tu nombre y a tu gente, cuenta la epopeya marítima de tu ciudad natal. Dios te hizo, aún más que para ser el cantor de las flores y de la primavera, para ser el cantor de las olas y de las borrascas. Tú solo puedes traer a la literatura castellana ese mundo de intensas melancolías y de rudos afectos. Hazte cada día más local , para ser cada día más universal; ahonda en la contemplación del detalle; hazte cada día más íntimo con la realidad, y tus creaciones engañarán los ojos y la mente hasta confundirse con las criaturas humanas».[67]

Son palabras de ese himno, que según Artigas, Menéndez Pelayo dedica a *Sotileza*. No es difícil ver que ese «más amigo» del novelista era él mismo, tal como se proclama en el discurso; que «quien conocía más la fuerza de Pereda que el propio autor» era el crítico que le había guiado y que conocía no solo sus obras, sino su gestación, que había discutido con el autor sus libros mientras los creaba y había leído sus cuartillas mientras las escribía; la «voz de quien mejor le quería», que siempre le hablaba después de que Pereda hubiera publicado una novela no marinera, era la de Menéndez Pelayo que tantas veces había ensalzado *La leva* y *El fin de una raza*. De ese santanderino que saluda desde lo más intimo de su alma, «la bandera que flota sobre el libro, l*a bandera roja y blanca de la matrícula de Santander* (la cursiva es de Menéndez Pelayo)»[68]

---

[67] *Estudios. VI.* p. 377-378
[68] *Ibid*, p. 381

Y para que fuera posible mantener que Pereda fue, y sólo fue, lo que Menéndez Pelayo quería que fuera, había que rebajarle, reducir su figura, convertirle no en un creador, sino en un intérprete: intérprete de la tierra, intérprete de la raza, intérprete de la naturaleza y sobre todo intérprete de Menéndez Pelayo. Intérprete inconsciente, instintivo, visceral, automático. Un iluminado, poseído por la fiebre estética. Porque sólo si Pereda era así, Menéndez Pelayo podría ser su creador.

El discurso es, por lo tanto, el último eslabón de una larga cadena con la que Menéndez Pelayo pretendía atar a Pereda a una determinada imagen, y negar, ignorar o despreciar todo lo perediano que no se correspondiera con esa imagen ossiánica que he descrito. Y todavía hoy, los críticos de Pereda, tienen que luchar contra la imagen del poeta de la raza que Menéndez Pelayo acuñó, a mayor gloria de su amigo, pero mucho más de sí mismo.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA / I.E.S. ALBERTO PICO

LAS *OBRAS COMPLETAS* DE PEREDA. UNA EDICIÓN MODÉLICA

[Artículo-reseña sobre las *Obras Completas* de José María de Pereda (eds. Clarke-González Herrán)]

La publicación de las *Obras Completas* de José María de Pereda por la editorial santanderina Tantín puede considerarse modélica en su género. La edición de un corpus literario copioso y disperso, en ocasiones, en publicaciones periódicas, requiere un enorme esfuerzo tanto para los responsables de la editorial como para los investigadores que han hecho posible su recopilación y estudio de los textos peredianos.

Las líneas fundamentales de las *Obras Completas* se especifican y se aclaran desde un primer momento por los responsables académicos de la colección: los profesores A. H. Clarke y J. M. González Herrán, especialistas en la obra de Pereda y autores de un copioso número de publicaciones referido a su obra, pues sus estudios no sólo se circunscriben a la edición crítica y anotada de textos peredianos, sino también a su corpus epistolar o a otros aspectos relacionados con distintos sucesos que inciden tanto en su vida como en la trayectoria personal y literaria de Pereda. El modelo básico que sigue la colección se fundamenta, básicamente, en los diecisiete volúmenes editados entre los años 1884 y 1906 (Imprenta y Fundición de Tello), aunque, tal como señalan los colectores, fuera Pereda el verdadero editor que cuidaba al máximo la publicación de su obra, efectuando al mismo tiempo numerosas correc-

ciones a fin de fijar el texto definitivo. Estamos, pues, ante unos escritos con múltiples variantes que si bien no figuran en la edición de las *Obras Completas* anteriormente citada, sí aparecen en la llevada a cabo por Ediciones Tantín, de ahí que el lector o estudioso pueda conocer con precisión tanto la edición anterior de los textos peredianos como la considerada definitiva por el propio Pereda. Escrutinio y cotejo de textos que se ciñen, fundamentalmente, en las variantes más significativas o interesantes, prescindiendo de otras propias de la ortografía del siglo XIX que en nada influyen en el texto. Todo ello imprime un rigor científico a la edición de las *Obras Completas*, aspecto que iría unido al acertado criterio de sus directores en ofrecer al lector la totalidad de los escritos peredianos. Artículos de costumbres, de crítica literaria, social o política publicados en su juventud y dispersos en publicaciones periódicas de suma rareza bibliográfica, o prólogos, cartas o textos de cortísima tirada editorial, se incluyen, por primera vez, en una edición que, merecidamente, lleva el título de *Obras Completas*. Otro dato innovador llevado a cabo por los directores de la colección corresponde al orden y presentación de la obra de Pereda, pues a diferencia de la colección de *Obras Completas* llevada a cabo por M. Tello, sigue un escrupuloso orden cronológico, en correspondencia con la fecha de publicación de los textos. Cabe recordar que M. Tello las editó de forma irregular y un tanto incoherente, pues atendió más a las exigencias del mercado editorial que al orden cronológico; incluso, llevó a cabo fragmentaciones de libros de relatos, emparejándolos con otros de tipo costumbrista. Sólo alguna leve licencia se han permitido los directores de la colección: adelantar la publicación de *Esbozos y rasguños* (1881), a fin de reunir en los dos primeros volúmenes las colecciones de relatos y los artículos o cuadros de costumbres desde su doble y característica modalidad –el tipo y la escena-. Como consecuencia, la edición de las *Obras Completas* de José María de Pereda queda estructurada en nueve volúmenes precedidos cada uno de ellos por un estudio crítico debido a especialistas y estudiosos de su obra. Cabe precisar, tal como indican los directores de la mencionada colección, que el tomo décimo (en preparación) será un complemento de aquella, pues contendrá un estudio biográfico y crítico sobre Pereda, una selección de estudios críticos, una bibliografía general comentada… La totalidad, pues, de los tomos que reproducen la obra perediana van precedidos de un estudio introductorio cuyas líneas investigadoras se ciñen a aspectos claves para la interpretación del texto literario. Por ello

es por lo que se analizan los procesos de elaboración y publicación de los textos, recepción, interpretación y valoración crítica y análisis literario. No faltan las anotaciones puntuales que desentrañan dificultades lingüísticas o variantes idiomáticas de difícil comprensión tanto para el lector como para el estudioso. Item más, en dicho material noticioso elaborado por los investigadores responsables de la edición de una específica obra de Pereda aparecen también notas aclaratorias sobre determinadas costumbres, engarzadas en determinados enclaves topográficos que hoy en día serían de difícil interpretación.

El primer volumen de las *Obras Completas –Escenas montañesas. Tipos y paisajes-* se ciñe exclusivamente a la producción costumbrista perediana, tanto desde la modalidad de la *escena* como la del *tipo*. El segundo volumen de la colección *–Tipos trashumantes. Esbozos y rasguños-* aparece, igualmente, prologado por el profesor García Castañeda, pues el contenido del mismo se adecua a su especialización. El profesor García Castañeda, responsable también de la edición, es un punto de referencia obligada para el análisis tanto del costumbrismo anterior a Pereda como para la producción costumbrista del propio escritor. Sus eruditas y laboriosas investigaciones sobre esta parcela de la literatura arrancan desde época temprana. Cabe destacar sus estudios referidos a Pereda y al costumbrismo montañés, línea de investigación que se ha convertido en una constante en su quehacer investigador. Ha estudiado publicaciones periódicas en cuyas páginas figuran frecuentes textos peredianos. Ha editado cartas inéditas del propio escritor y ha analizado minuciosamente el panorama crítico de los estudios referidos a la vida y obra de Pereda.

La edición de estos dos primeros volúmenes de las *Obras Completas* se basan, fundamentalmente, en aspectos sustancialmente académicos y científicos. Para tal fin García Castañeda ha consultado los textos manuscritos y los publicados en la prensa de la época. Ha analizado la totalidad de las ediciones de las obras que se insertan en estos primeros volúmenes y las ha cotejado con las *Obras Completas* de Pereda publicadas por la ya citada edición de M. Tello. Riguroso escrutinio en el que se detallan y estudian las correcciones manuscritas de Pereda, las erratas tipográficas, variantes y préstamos idiomáticos, digresiones, cambios de títulos, anotaciones, acotaciones, subrayados… En la Introducción del primer volumen de la Colección, tras recogerse todas las ediciones de *Escenas Montañesas* y *Tipos y paisajes* hasta la llevada a cabo

por M. Tello, García Castañeda realiza un cumplido estudio sobre Pereda costumbrista desde una amplia perspectiva. Por un lado desde la propia visión de Pereda y su engarce con la producción costumbrista de los maestros del género; por otro, desde el cotejo de investigaciones llevadas a cabo en estas últimas décadas para corroborar o confrontar aspectos relativos a los escritos costumbristas peredianos. De esta forma el lector de la obra de Pereda percibe con nitidez el estado de la cuestión referido al corpus literario analizado, perfectamente estructurado en dos capítulos cuyos significativos títulos –*Gente de mar* y *En la aldea*- nos trasladan a un mundo enraizado profundamente con las tradiciones y costumbres santanderinas.

En el volumen segundo García Castañeda establece un total de seis apartados para analizar pormenorizadamente la obra perediana que configura dicho volumen. En la Introducción se sigue el proceso de elaboración, redacción y publicación de *Tipos trashumantes* y *Esbozos y rasguños*. Las noticias dadas en la prensa local de la época, así como el testimonio de Pereda vertido en sus cartas dirigidas a varios corresponsales, permiten desvelar y explicar tanto la intencionalidad del propio Pereda como el nacimiento y desarrollo de toda la tipología costumbrista vertida en este segundo volumen. Las palabras de Pereda que figuran al frente de *Tipos trashumantes* –«Al lector»- son, en este sentido, harto elocuentes, pues afirma que las gentes tienen una fisonomía «que les es propia por carácter y naturaleza… y la de circunstancias». Palabras que también podrían identificar diversos esbozos o cuadros de costumbres que aparecen en la *Fisonomías sociales* de Galdós. En el estudio pormenorizado de *Esbozos y rasguños*, García Castañeda lleva a cabo un fiel seguimiento del proceso de publicación de los textos editados en dicho volumen. La prensa santanderina y los autógrafos peredianos configuran el primer soporte científico para fechar específicos títulos de *Esbozos y rasguños*. En este sentido los Fondos Modernos de la Biblioteca Menéndez Pelayo juegan un papel de enorme relevancia, al igual que el intercambio epistolar de Pereda con Laverde y Galdós. Todos estos episodios relacionados con los diversos aspectos, así como la recepción crítica de dicho volumen en el momento de su aparición, conforman un capítulo sumamente interesante y no exento de conclusiones por parte del editor de dicho volumen, pues justifica el silencio de la crítica por considerar algunos artículos de *Esbozos y rasguños* carentes de interés, insustanciales o anodinos y otros excesivamente tendenciosos.

Auténtico deleite produce la lectura del capítulo «El Santander de Pereda». García Castañeda engarza episodios y retazos de la vida santanderina con la obra de Pereda. La relación o congregación entre ficción y realidad posibilita al mismo tiempo el conocimiento de una realidad y la versión o incidencia de esa realidad en el novelar de Pereda. Tejido social perfectamente identificado por García Castañeda y que constituye un material noticioso excelente. El lector tiene ante sí un mosaico social santanderino que pese a no diferir en gran medida al realizado por otros escritores costumbristas en distintos contextos geográficos, sí presenta peculiaridades propias, singulares y características, de ahí lo pertinente y oportuno del apartado «El Santander de Pereda». Los restantes apartados –«Las apariencias engañosas», «Moralización y reformismo» y «Antaño y ogaño»- completan y dan sentido a la obra de Pereda editada en este segundo volumen. Como señala García Castañeda, determinados personajes reflexionan o piensan como su creador y otros encarnan la ideología contraria o vicios dignos de repulsa. Los primeros son fieles a sus principios y a sus esencias, tienen un aire rancio y quijotesco, representantes de la berroqueña raza cántabra, los únicos capaces de defender las tradiciones y valores amenazados por el materialismo. Las apariencias engañosas constituyen también ejes que vertebran buena parte de la peripecia argumental de numerosas novelas de la segunda mitad del siglo XIX. Al igual que los maestros del género costumbrista, Pereda muestra su preocupación por el reformismo, por el materialismo y ausencia de moral, de ahí la carga emotiva de sus personajes, su simbolismo. El peculiar carácter de Pereda tanto en lo que atañe a su talante, política, tradiciones, a su visión de la mujer, la emigración o el caciquismo, entre otros muchos motivos, aparecen analizados por García Castañeda con precisión y al mismo tiempo, con un estilo ameno, entretenido y sugerente. Como en el anterior volumen, al final de la Introducción figura una Bibliografía centrada en el contenido de lo publicado en este segundo volumen. Relación de estudios engarzados con el texto de la Introducción y que permite al lector ampliar o desgranar con más amplitud específicos sucesos citados o analizados por el propio García Castañeda.

Las obras *Bocetos al temple* y *El buey suelto* configuran el tercer volumen de la Colección. La primera de ellas está analizada por Noel Valis; la segunda, por Maurice Hemingway. La edición, introducción y notas de *Bocetos al temple* está realizada, al igual que el resto de las ediciones

sobre la obra de Pereda, por especialistas en la gran novela de la segunda mitad del siglo XIX. Cabe recordar a este respecto que Noel Valis ha analizado tanto los orígenes de la novela realista como los últimos eslabones literarios del naturalismo finisecular. Ha publicado trabajos sobre la novela de Fernán Caballero (*Clemencia*), Valera (*Juanita la Larga*), Galdós *(Doña Perfecta*, *Tristana*, *Miau*, *Ángel Guerra*, *Cánovas*), Clarín (*La Regenta*, *Su único hijo*), E. Pardo Bazán *(El Cisne de Vilamorta*, *Insolación*), J. O. Picón, Palacio Valdés… Material investigador que no sólo se ciñe a estos autores y otros no citados, sino también al campo de la bibliografía, edición de textos o publicación de cartas inéditas. Es obvio que todo ello es garantía para la excelente comprensión y análisis de *Bocetos al temple*, obra publicada en 1876 y que reunía tres novelas cortas: *La mujer del César*, publicada con anterioridad en la *Revista de España* (1870); *Los hombres de pro*, impresa en el periódico *La Reconquista* (1872) y *Oros son triunfos* que aparecía por primera vez en el libro de 1876. En el tercer volumen se reproduce la versión más autorizada, la recogida en las *Obras Completas* que el propio Pereda revisó. Como en casos anteriores se cotejan las respectivas ediciones de la obra. Tal como se indica en la Nota Editorial, las variantes que se advierten entre la edición de 1876 y la de las *Obras Completas* editadas por M. Tello son copiosas y harto significativas, especialmente en *Los hombres de pro*, algo menos en *La mujer del César* y en menor grado en *Oros son triunfos*. La Nota Editorial, firmada por José Manuel González Herrán, indica al respecto que el cotejo de las variantes del primer relato, que afectan al sentido e interpretación crítica del texto, corresponde a Noel Valis; de las otras dos, el cuidado de los textos y estudio de las variantes incumbe al propio González Herrán.

En la Introducción llevada a cabo por Noel Valis sobre *Bocetos al temple*, «retratos o bocetos verbales, sin pretensiones de ser más que eso», en el sentir de Valis, reflejan y revelan al mismo tiempo la peculiar forma de *ver* la realidad infartada en el costumbrismo tanto literario como pictórico, junto con una realidad social donde se aprende a exteriorizar los deseos y, al mismo tiempo, a verse exteriorizado. Con la realidad social, apunta Valis, se alude «al desarrollo socio-político y comercial de la clase media española que concibió el escritor montañés principalmente en términos santanderinos». Valis sintetiza y analiza al mismo tiempo el particular modo de captar la realidad social de Pereda, diferente a la realizada por Galdós en sus creaciones literarias. *Bocetos al*

temple evidencian el paso o transición del cuadro de costumbres a la novela auténtica. La misma denominación *boceto* engarza, precisamente, con el concepto de libro y, al mismo tiempo, con el cuadro o escena costumbrista en el sentido que lo utilizaron los maestros del género costumbrista. Concepto o término cuyas matizaciones aparecen desgranadas por Valis, de ahí la asociación también del término *boceto* con los libros de viajes escritos por los extranjeros durante su recorrido por España, ilustrados profusamente en la mayoría de las ocasiones y que llevaban por título *Bocetos pintorescos*, en clara referencia al término *Picturesque Sketches* (costumbrismo y pintura). Dibujos, aguadas, óleos, esbozos de composiciones, pequeños apuntes y bocetos serán términos analizados por Valis para asentar las bases e intencionalidad de Pereda respecto a su obra *Bocetos al temple*, de ahí la interrogante emitida por la propia Valis: ¿Cuál es la intención perediana al llamar a su libro *Bocetos al temple*? En el carácter tentativo del título, apunta Valis, se desliza cierta indefinición inconsciente, coloreada por los vestigios de un vago romanticismo y la arraigada tradición realista. Otro tanto sucede con el término *al temple*, de cuyo significado y connotaciones se ocupa Valis, al igual que de los términos *fisonomía* y *fisiología*. En sus conclusiones Valis sintetiza todas estas matizaciones, afirmando al respecto que en *Bocetos al temple* se percibe el paso de la fisiología (lo abstracto) a la fisonomía (lo concreto). Bocetos que pintan la realidad, pero a base de esquematizaciones, sin ofrecer un mundo de ficción. La recepción crítica de *Bocetos al temple* y el análisis de los tres *bocetos* que constituyen la obra de Pereda cierran la Introducción realizada por Valis. El elogio de la crítica fue casi unánime, sólo ligeras discrepancias relativas a la escasa acción de *Bocetos al temple*. Menéndez Pelayo, Galdós, Pacheco, G. L., Valentín Gómez, entre otros, fueron los principales críticos que analizaron la obra perediana desde la peculiar visión de la época, haciendo especial hincapié en la relación e interdependencia entre literatura y pintura. En el primer boceto –*La mujer del César*-, de intención moralizante, Pereda reelabora el viejísimo motivo misógino contra la supuesta debilidad de la mujer. Desde su visión tradicionalista de la sociedad, Pereda censura su ostentación, su petulancia y exhibición. Estos aspectos y otros, como la artificiosidad teatral del relato, recursos narrativos, la complicidad entre autor y lector, entre otros, constituyen los ejes fundamentales del análisis de Valis.

Los hombres de pro, parodia de la vida política durante la Revolución del 68, es considerada por la crítica como el mejor de los tres bocetos peredianos. El análisis de las variantes y las amputaciones de específicos párrafos llevados a cabo por Pereda en la edición de 1889 constituyen los pilares fundamentales de la interpretación de Valis que, acertadamente, se postula en contra de quienes la relacionan con un *Bildungsroman*, la novela de formación o de educación sentimental. El contexto socio-político, su aventura política en el año 1871 como candidato carlista a diputado para las Cortes convocadas por Amadeo de Saboya, su viaje electoral y su experiencia como político serán los auténticos ejes que vertebren la narración, la que dé cohesión ideológica y artística a la estructura formal de la obra. En *Oros son triunfos*, N. Valis analiza y matiza esta frase proverbial que, sugerida sin duda por los juegos de naipes, denota la propensión harto general de dejarse dominar por el interés. Estamos, pues, ante un mundo de intereses, de especulaciones, transacciones. Elementos o motivos que encajan perfectamente en el periodo político de la Restauración, en donde el oropel y la ostentación discurren de manera habitual. De ahí la conveniente conclusión de Valis: «El fraude político destapado en *Los hombres de pro* se convierte en hipocresía social con *Oros son triunfos*».

El tercer volumen de la colección de *Obras Completas* se cierra con la publicación de *El buey suelto*. La edición, introducción y notas corresponden a Maurice Hemingway, fallecido al poco tiempo de publicar su estudio. En Hemingway concurren circunstancias parecidas al de los críticos que le antecedieron y precedieron a la hora de colaborar en la colección de las *Obras Completas* publicadas por Ediciones Tantín, pues su quehacer investigador se ciñe también a la gran novela del siglo XIX, con especial dedicación a la obra pardobazoniana, desde su temprano estudio sobre *La Sirena negra* (1972), hasta otro de más reciente factura sobre *Los Pazos de Ulloa*. En la Introducción a la novela de Pereda, *El buey suelto*, el mencionado crítico establece el contexto ideológico de la época y el peculiar talante de Pereda a fin de explicar con la mayor fidelidad posible las causas y motivos que del propio Pereda se deslizan por la novela. El engarce entre episodios biográficos del propio novelista y la incidencia de los principales y turbulentos acontecimientos en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX son patentes. El referente literario en el que se fundamenta el nostálgico Pereda a la hora de escribir su obra *El buey suelto* es Balzac, autor de las célebres *Phisiologie du mariage* y

Petites misères de la vie conjugale. La postura de Pereda es clara, tal como se evidencia en el intercambio epistolar con amigos y escritores de la época, en opinión de Hemingway: la inquina del novelista contra el celibato en estrecha relación con la desintegración de una sociedad orgánica que tendía a su desaparición favorecida por el individualismo de la nueva era capitalista.

En el análisis que Hemingway realiza sobre *El buey suelto* se perciben diversos puntos de interés, entre ellos, el relativo al género que se puede adscribir la novela, sus fuentes literarias, la incidencia de la escena o el cuadro de costumbres en la estructura de la obra, sus concomitancias con la dramaturgia o su identificación con la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) en su forma picaresca. Echamos en falta, por nuestra parte, la posible influencia de la *Historia del matrimonio. Gran colección de cuadros vivos matrimoniales pintados por varios solteros* (1858). Esta obra se edita por séptima vez en el año 1876 y su autor, Antonio Flores, era admirado por Pereda, tal como se constata en el Prólogo que figura en *Tipos y paisajes. Segunda Serie de Escenas Montañesas*. Las peculiaridades atípicas de *El buey suelto* se evidencian con nitidez en el estudio de Hemingway, de ahí que en sus conclusiones, tras señalar que la novela es una curiosa mezcla de géneros, destaque que «existe un conflicto no resuelto entre el efecto tipificado del costumbrismo o la *fisiología* analítica, por una parte, y la particularidad propia de una novela por otra». Apretado análisis realizado por el citado crítico en el que se aborda con nitidez el mensaje del propio Pereda: la soltería lleva al egoísmo y a su vez a la infelicidad de quien busca su propia comodidad. El Gedeón sesentón, cuyo decaimiento físico y moral es patente, demuestra también que al solterón le espera una infortunada vejez.

Don Gonzalo González de la Gonzalera y *De tal palo, tal astilla* serán las novelas correspondientes al cuarto volumen de las *Obras Completas*. La introducción y notas de la primera se deben a Enrique Miralles; la segunda a Eamon J. Rodgers. La edición de la primera novela corresponde a A. H. Clarke; de la segunda se ocupa J. M. González Herrán. Como en anteriores ocasiones los responsables de la Introducción y notas forman parte del elenco de estudiosos sobre la gran novela del siglo XIX. Cabe recordar al respecto que Enrique Miralles es autor de varios libros dedicados al estudio de la novela española, como en el caso de su temprana monografía *La novela española de la Restauración (1875-1885)*. Es autor de ediciones críticas y anotadas de novelas del siglo XIX y asiduo

colaborador en revistas y volúmenes colectivos dedicados a la gran novela del siglo XIX. En lo que respecta a Pereda cabe recordar sus ediciones sobre *Sotileza* (1877) y *Peñas arriba* (1988). En la Introducción que figura al frente de la novela *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, Miralles analiza la correspondencia epistolar existente entre Pereda y escritores o amigos de su generación para asentar los puntos esenciales de la novela y aspectos relativos a la intencionalidad de la misma. Su alcance político y su visión sobre dicho motivo serán los puntos discrepantes entre conservadores y progresistas. Elogios y descalificaciones que no solo partieron de estos dos grupos, sino también, tal como señala Miralles, de un determinado sector social que no estaba conforme con la visión que del mundo rural ofrecía el propio Pereda a sus lectores. La disección que Miralles realiza en torno a la novela de Pereda se circunscribe, en un primer término, al análisis de la trayectoria política del novelista. Los escritos políticos dados a la prensa, así como sus cuadros de costumbres insertos en *Tipos y paisajes* y en *Bocetos al temple* son precedentes inexcusables de su querencia por el tema central de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. Los arquetipos, la estructura y su paralelo histórico complementan y dan sentido al epígrafe que encabeza estos subapartados, desprendiéndose de estos dos últimos, motivos y ejes esenciales de su quehacer novelesco, desde las fobias más reiterativas de Pereda hasta sus debilidades o ideales. Toda una galería de personajes analizados y cotejados en función del conflicto político. Un contexto por el que discurre la trama amorosa y se desgranan puntualmente las sucesivas secuencias tanto de la trama amorosa como política. Pese a su peculiar visión de la realidad montañesa habría que destacar el hábil manejo del lenguaje, de las variantes idiomáticas santanderinas. En este preciso campo y en la maestría de los diálogos se puede percibir lo mejor de Pereda. Miralles en sus puntuales notas críticas al texto perediano ahonda en el significado de todas estas peculiaridades del habla montañesa. Anotaciones que se complementan y engarzan con lo expuesto en la Introducción y permiten, al mismo tiempo, llevar a cabo una lectura completa de la novela de Pereda.

De tal palo, tal astilla, cuya introducción y notas corresponden a Eamonn J. Rodgers, crítico cuya especialidad se ciñe a la obra de Galdós. Sus monografías, especialmente, *From Englightenmen to Realism: the novel of Galdós*, artículos y volúmenes colectivos dedicados a la obra galdosiana así lo atestiguan. Tal como se puede contrastar en el intercam-

bio de cartas entre Pereda y Galdós, *De tal palo, tal astilla* fue una réplica a la tesis de *Gloria*. Pereda no trata o aborda un conflicto originado en la diversidad de creencias, sino entre una joven católica –Águeda- y un ateo –Fernando-. Para que se ajuste mejor el contraste, Pereda adorna al joven Fernando de inmejorables cualidades, pero al final se suicida al considerarse impotente para vencer su escepticismo y para dominar la creencia general de sus convecinos que atribuyen su amor hacia la rica Águeda a móviles interesados. Es evidente que la cuestión religiosa vertebra la novela, de ahí que Rodgers analice las relaciones de la Iglesia y el Estado en fechas inmediatas a la publicación *De tal palo, tal astilla*. Con suma precisión el mismo Rodgers analiza también el controvertido clima que envolvía la polémica sobre los diversos sectores o medios culturales de la época. La famosa polémica entre Revilla y Menéndez Pelayo, o la fundación de publicaciones, como la *Revista Contemporánea*, a fin de defender las corrientes positivistas y neokantianas y las conferencias o disertaciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid, constituyen, entre otros aspectos, los ejes fundamentales de la controvertida posición de los sectores conservadores y liberales. *De tal palo, tal astilla*, viene a ser, pues, una réplica a las novelas «volterianas» de Galdós, aunque, como matiza Rodgers, también pretendía distinguir a los católicos ignorantes y los hipócritas de los católicos de buen sentido. Introducción en la que no faltan las puntuales matizaciones sobre el mundo de ficción de la novela perediana, desde Águeda, en la que Pereda intenta resumir la tesis de la obra, hasta personajes de desigual condición y rectitud moral, como el espolique Macabeo, el hipócrita y malvado Sotero, la casquivana Tasia, don César Peñarrubia…

El quinto volumen comprende las novelas *El sabor de la tierruca* y *Pedro Sánchez*. En la primera, la edición, introducción y notas corresponden a Anthony H. Clarke, cuya vocación perediana es añeja. En el año 1969 apareció su libro *Pereda paisajista (el sentimiento de la novela española en el siglo XIX)* y pocos años más tarde su utilísimo *Manual de Bibliografía perediana* (1974). Desde estas tempranas fechas hasta la actualidad sus artículos publicados tanto en revistas especializadas, como en volúmenes colectivos, analizan, estudian y comentan los textos peredianos con la seriedad acostumbrada en sus escritos. *El sabor de la tierruca*, novela puente entre las dos tendencias predominantes en Pereda, sátira política y descripción costumbrista, está analizada por Clarke desde el inicio mismo de su gestación hasta los diversos aspectos sociales y literarios

que en ella concurren. El corpus epistolar cruzado entre Pereda y Galdós, Menéndez Pelayo y Laverde nos proporciona un material noticioso de gran valor, pues conocemos a través de él las dificultades a las que el propio novelista se enfrentó, especialmente las referidas a las ilustraciones que acompañaban al texto. Punto de gran interés, especialmente para el crítico o estudioso de la época, es la recepción crítica de la novela en el momento de su publicación y la posterior valoración de las generaciones posteriores. Estos dos aspectos esenciales están elaborados con meticulosidad, de ahí que el lector actual pueda cotejar con objetividad las voces discrepantes de la novela y los elogios sobre ella. Es un mosaico de opiniones en el que no sólo se confronta la voz del crítico sino también la reflexión autorizada del propio Clarke. En un amplio y apretado capítulo el citado crítico analiza el mundo novelesco de *El sabor de la tierruca*, desde la inclusión de la misma en un epígrafe cuyo marbete es novela realista, hasta los elementos y formas narrativas que figuran en el relato de Pereda. Problemas y opiniones contradictorias de la crítica a la hora de apreciar el sentido estricto o la intención del propio novelista al estar considerada la novela como un relato bicéfalo, pues confluyen en ella el cuadro de costumbres y la diatriba política. Clarke recorre puntualmente el mundo de ficción a través de los personajes: Pedro Mortera, reflexivo y bondadoso; don Juan de Prezanes, quisquilloso y suspicaz; los amores de Pablo y Ana, hijos de don Pedro y don Juan, respectivamente; el alcalde Juan Garojos, conocido por *Juanguirle*, por su estrabismo; el orate esparterista, don Valentín Gutiérrez de la Pernia; la bruja Rámila… En su disección, Clarke establece una clasificación de los personajes peredianos, diferenciando y agrupándolos según su peculiar carácter (cuerdos y locos), personajes propiamente humanos y naturales o sobrenaturales y aquellos que a su vez están diferenciados o clasificados merced a una línea divisoria que traería como consecuencia la presencia de personajes que representan el ritmo acompasado del orden natural o providencial y aquellos que por instinto o desidia van en contra del orden natural. El análisis del paisaje, del escenario y naturaleza confluyen, una vez más, en la obra de Pereda, pese a que, como aprecia Clarke, el paisaje propiamente dicho no llega a protagonizar el libro, aunque es evidente que el ábrego obra como protagonista en determinadas páginas de la novela, como en las que figuran en el capítulo *Entreacto ruidoso*. No podía faltar en esta Introducción el análisis del costumbrismo, el engarce entre la escena y el mundo de fic-

ción. Magistrales son las escenas de la taberna, romería y mercado. Modélicas en su concepción, descripciones magníficas de difícil superación. Como concluye Clarke en su Introducción, «bajo el disfraz de una novela realista y costumbrista, a todas luces, ha expresado Pereda juntamente la realidad y la irrealidad de la vida humana, la rutina y el ensueño, llegando a veces a borrar o enturbiar los linderos de estos dos reinos de su creación novelesca». Palabras que sintetizan los aciertos y matices de su novela *El sabor de la tierruca*.

Pedro Sánchez, novela en la que Pereda abandona el escenario montañés para trasladarnos al Madrid de los años inmediatos a la Restauración, está prologada y anotada por Francisco Pérez Gutiérrez y la edición corre a cargo de J. M. González Herrán. Pérez Gutiérrez recoge, sintetiza y analiza diversos aspectos que atañen a la publicación de la novela. La recepción crítica de *Pedro Sánchez* en el momento de su aparición y el estudio de novelistas o críticos coetáneos a Pereda constituye el primer eslabón del estudio de esta enjundiosa Introducción, al igual que la versión ofrecida por la crítica más reciente sobre *Pedro Sánchez*. Varios puntos debatidos por la crítica se analizan con detenimiento, especialmente el de la conexión con la novela picaresca, la confesional o espiritual y la del *Bildungsroman*. Fórmulas literarias que en opinión argumentada por Pérez Gutiérrez se funden en una sola. Los recuerdos, las vivencias personales, la ambigüedad liberal de Pedro Sánchez y el puntual recorrido del protagonista desde su inicial andadura novelesca, desde sus apariciones a la secretaría del Ayuntamiento y administrador de los bienes del duque, hasta sus ambiciones políticas y sucesivos cambios políticos, familiares de Pedro Sánchez serán episodios trascendentales en la trayectoria de la novela. En definitiva, sintetiza Pérez Gutiérrez, *Pedro Sánchez* representa un cambio de vertiente en el novelar de Pereda: de lo exterior a lo interior. Del mundo circundante al mundo íntimo, como un viaje al subconsciente del novelista, como una «salida hacia dentro» en palabras de Clarín. En cualquier caso, señala y precisa Pérez Gutiérrez con *Pedro Sánchez*, Pereda se convierte en personaje perediano, que adopta por ello la forma autobiográfica. Es evidente que no rememora su etapa de estudiante en Madrid, por más que utilizara una serie de materiales autobiográficos. Pedro Sánchez no se parece a Pereda. Pero ¿no podría ser la otra cara de éste? En sus conclusiones el mencionado crítico señala que el acierto de Pereda en *Pedro Sánchez* radica en cómo logró dar forma literaria y novelesca a esa ambigüedad

que, según Jung, late en el fondo de los símbolos de transformación. Conclusión que coincide, precisamente, con el título de la obra de C. G. Jung, *Símbolos de transformación*.

Las novelas *Sotileza* y *La Montálvez*, publicadas en los años 1884 y 1888, respectivamente, están precedidas de una introducción y, al igual que en anteriores casos, con anotaciones en el texto perediano. Los responsables de la edición son, respectivamente, Clarke y González Herrán. Los autores de la Introducción y notas, Francisco Caudet y Laureano Bonet, forman parte de este grupo de estudiosos cuyas publicaciones sobre el siglo XIX atañen tanto a la edición crítica como al comentario y análisis filológico y literario. Francisco Caudet, autor de las notas y estudios que preceden a *Sotileza*, es autor de varias monografías que analizan el Naturalismo desde múltiples perspectivas, atendiendo no sólo al caso español, sino también en su relación con el naturalismo francés. Sus artículos y ediciones sobre Galdós, Valera, Palacio Valdés, entre otros, le convierten, al igual que en casos anteriores, en un especialista en la literatura del siglo XIX. En su estudio Caudet coteja un material crítico que analiza desde diversos puntos de vista el peculiar novelar de Pereda, su reacción ante los nuevos tiempos y rechazo del realismo burgués. Los problemas que plantea la novela *Sotileza* y la novela perediana en general son, según Caudet, tanto de carácter estético como ideológico, aunque, al igual que en otros novelistas, los problemas estilísticos de su obra son fiel reflejo de unos planteamientos ideológicos. Con *Sotileza*, Pereda volvía a su vieja concepción de la novela regional, al engarce con el final de la novela *Pedro Sánchez*, novela que podría darnos la clave interpretativa y explicativa de *Sotileza*, pues las concomitancias son evidentes, de ahí que, en sus conclusiones, Caudet especifique cuál es el propósito de Pereda: adoctrinar a un mismo destinatario, a la clase social que el novelista pertenece y que en ambas novelas estaría representado por Pedro Sánchez y por Andrés. Tanto en un caso como en otro cada personaje sería el «alter ego» de Pereda. El análisis de diversos episodios que rememoran los recuerdos de su infancia santanderina, su engarce con el desarrollo socio-económico de Santander, el contraste de testimonios de cronistas e historiadores de la realidad santanderina descrita por Pereda en su novela son aspectos analizados por Caudet. De dicho cotejo el lector percibe con nitidez las razones por las que Pereda y sus lectores añoraban la pintura idílica del Santander de antaño frente a los nuevos cambios sociales experimentados

en el último tercio del siglo XIX. Novela de nostalgia en la que no faltan las puntuales referencias de Caudet sobre determinados pasajes simbólicos propios de la dramaturgia, las filtraciones del folletín o el engarce de su obra con los *exempla* medievales.

La Montálvez, novela que complementa y cierra el sexto volumen, está prologada y anotada por Laureano Bonet, autor de monografías y artículos tanto sobre la novela de la segunda mitad del siglo XIX como de las corrientes estéticas, polémicas y corrientes literarias y movimiento socio-culturales en la encrucijada de los siglos XIX y XX. Tempranas son sus investigaciones sobre Pereda, como su tesis doctoral *El realismo en la novela de José María de Pereda (Historia de una frustración literaria)*, de 1974. A partir de este momento sus estudios, siempre marcados por el cientificismo y rigor crítico, analizan múltiples aspectos relacionados con su especialidad crítico-literaria. Respecto al escritor santanderino sus análisis discurren a través de múltiples perspectivas, desde la edición crítica y anotada de textos hasta aspectos relacionados con su obra: axesuación e ideología en las figuras femeninas, la caricatura como deshumanización del personaje novelesco, Pereda entre el regionalismo y la lucha de clases, polémicas literarias, el peculiar naturalismo perediano… Su Introducción, fundamentada en estos y otros aspectos innovadores, analiza el proceso de gestación, las raíces mismas de *La Montálvez* y la influencia de relatos debidos a escritores españoles como extranjero. Relaciones perfectamente plasmadas en la correspondencia existente entre Pereda y Narcís Oller. No podía faltar en estas páginas introductorias el puntual análisis sobre el debate novelístico en torno a *La Montálvez,* habida cuenta de la polémica surgida en el momento de su aparición, tachada de inmoral por ciertos sectores de la crítica. Los juicios críticos de Menéndez Pelayo, Miquel y Badía, Clarín, J. Ixart , J. Contreras, Galdós, J. M. Quintanilla… se cotejan y engarzan, dando como resultado una completa visión tanto de la recepción de la novela desde el punto de vista de su contenido como de su imbricación o no en el naturalismo. El Madrid isabelino y de la Restauración, la aristocracia española, el integrismo, el liberalismo y la posición de intelectuales adscritos a los regionalismos periféricos actuarán como ángulos contrapuestos en *La Montálvez.* El parasitismo palaciego, la carencia de un papel dinámico en los asuntos económicos y sociales, provocan la mala imagen y fama de la aristocracia, de ahí que la nobleza y la gran metrópoli, Madrid, se conviertan en paradigmas negativos. El metaforismo de estirpe clerical,

el presunto naturalismo contenido en *La Montálvez,* los tonos caricaturescos y rasgos fisonómicos insertos en el mundo de ficción de la novela perediana, así como las filtraciones del folletín –tratamiento del espacio narrativo y sus figuras «actorales» mediante un proceso de *teatralización* sonora y visual-constituyen aspectos básicos y fundamentales para la completa interpretación y comprensión de la novela de Pereda. Relato en el que ideología y forma literaria están solidamente trabadas entre sí.

La edición de *La Puchera*, novela redactada en Polanco entre agosto y octubre de 1888, está a cargo de Anthony H. Clarke y forma parte del volumen séptimo de las *Obras Completas*, conjuntamente con *Nubes de estío.* La Introducción y notas corresponden a D. Estébanez Calderón y, la segunda, a J. M. González Herrán. Estébanez Calderón, autor de un utlilísimo *Diccionario de términos literarios*, figura también entre los estudiosos del siglo XIX, tanto como autor de ediciones críticas y anotadas –*La Gaviota*, *Pepita Jiménez. Peñas arriba*…-, como de estudios sobre la novela española de la segunda mitad del siglo XIX. En *La Puchera*, Estébanez Calderón realiza un puntual escrutinio sobre todo el material noticioso existente en torno al proceso de redacción de la novela. La recepción crítica y el análisis del estilo, forma y contenidos que subyacen en el relato los lleva a cabo Estébanez Calderón desde el inicio mismo de la publicación de *La Puchera* hasta el momento actual. Como es habitual en sus estudios, la Introducción de Estébanez Calderón está configurada por una disección de contenidos o enunciados que analizan los aspectos más fundamentales de la obra en cuestión. Así el relativo a la estructura del relato y a la existencia de un hilo conductor infartado en el propio tema de la novela y en la organización de la trama narrativa. En la composición de *La Puchera*, Pereda ha configurado los personajes imbricados en un haz de relaciones interpersonales y en unas coordenadas espacio-temporales perfectamente definidas. Conjunto de personajes que, en lúcida opinión de Estébanez, se funda en una serie de oposiciones binarias que les dan consistencia y ayudan a especificar su función precisa en el desarrollo de la peripecia argumental: oposiciones de tipo económico, social, religioso, sentimental, de tipo «actancial»… No faltan en esta Introducción el puntual análisis de *La Puchera* en relación con la polémica que había provocado la publicación de *La Montálvez.* Las reacciones críticas de la prensa, los juicios emitidos por amigos de Pereda en su intercambio epistolar con el propio escritor, su

estado anímico, su desazón por la hostilidad de la prensa en sus juicios sobre *La Montálvez* condicionaron, evidentemente, la elaboración de *La Puchera*. El acierto de Pereda en la descripción de escenas y tipos, los tonos caricaturescos, la maestría del lenguaje y su destreza en el oficio del escritor quedan perfectamente delimitados en esta Introducción, al igual que otros aspectos de sumo interés, como los relativos al supuesto naturalismo de Pereda en *La Puchera* o la interpretación de símbolos y mitos encartados en el entramado textual de su obra.

Nubes de estío, publicada en 1891, cierra el séptimo volumen de las *Obras Completas* de Pereda. La edición, introducción y notas corresponden a José Manuel González Herrán, estudioso de la gran novela española de la segunda mitad del siglo XIX y, especialmente, de la obra perediana y pardobazaniana. Llevar a cabo la edición de las obras de Pereda, conjuntamente con A. H. Clarke, coordinar y establecer las líneas pertinentes para la consecución de una edición que puede calificarse de modélica, sería irrealizable si no se contara con toda una trayectoria investigadora dedicada al análisis de los textos peredianos. La edición crítica de su novela *Pedro Sánchez,* la edición de un material epistolar entre Pereda, Ixart y E. Pardo Bazán o la publicación de monografías y artículos sobre episodios biográficos de Pereda o aspectos que concurren en su producción literaria –técnicas narrativas, procesos de gestación, redacción, publicación, recepción crítica de sus obras, la encrucijada de corrientes estéticas en relación con la novela perediana…- son los mejores avales para la consecución de una colección de *Obras Completas* que puede considerarse modélica. *Nubes de estío* había sido analizada en fecha temprana (1977) por González Herrán como novela de perspectivas. En la presente Introducción su estudio se adecua a varios aspectos ya habituales entre quienes han preparado las correspondientes introducciones, es decir: proceso de gestación de la novela a través del análisis de sus epistolarios, su relación con el mundo editorial, recepción crítica y análisis referido a los diversos aspectos que subyacen en la obra, desde la misma peripecia argumental hasta los resortes narrativos, estilo e intencionalidad del autor. González Herrán desgrana puntualmente la polémica literaria surgida a raíz de la aparición de la novela, desarrollada, fundamentalmente, en torno a dos frentes que creyeron verse retratados: la burguesía mercantil santanderina y la prensa madrileña. Las consecuencias no fueron otras que la ruptura de las excelentes relaciones mantenidas hasta entonces con E. Pardo Bazán, el aplauso de la prensa

catalana por su ataque al centralismo y la división de opiniones de sus paisanos santanderinos. Para el conocimiento y estudio de *Nubes de estío* González Herrán analiza diversos aspectos determinantes de la novela: su carácter de *novela clave*, su antimercantilismo y un sutil tufillo xenófobo en el fondo de la historia. Evidentemente, en lo que respecta al primer aspecto, juega un papel fundamental las anotaciones que Marcelino Ménendez Pelayo realizó en los márgenes de su propio ejemplar, custodiado en la Biblioteca santanderina de su nombre y analizado en esta Introducción por González Herrán. En opinión del citado crítico, la novela ofrece aspectos dignos de elogio, pese a ser considerada como una obra menor, como el hábil y magistral manejo de ciertos procedimientos narrativos, los tonos caricaturescos presentes en algunos tipos secundarios, sus descripciones marinas, su perspectivismo –una historia simple narrada detalladamente desde diversos puntos de vista-, situaciones humorísticas… Sin embargo, y pese a ello, el relato *Nubes de estío* languidece sepultado en un maremagnum de insustanciales peroratas, de ahí que, tal como señala González Herrán, el defecto más grave de *Nubes de estío* sea la desproporción entre su notable extensión y la mínima enjundia del asunto, breve accidente veraniego. Apreciación crítica que, como bien apunta el mencionado crítico, fue percibida tanto por la crítica del momento como en fechas posteriores. Aciertos y desaciertos puntualmente analizados por González Herrán y que sitúa a *Nubes de estío* en su justa valoración crítica.

El volumen siguiente de la colección de *Obras Completas* reúne, conjuntamente, las novelas *Al primer vuelo* y *Peñas arriba*. Los criterios de edición de ambas novelas corresponden a Anthony H. Clarke, al igual que la introducción y notas que acompañan la edición de *Al primer vuelo*. En una apretada y enjundiosa introducción Clarke reflexiona en voz alta sobre las posibles lecturas de la misma, emitiendo unas interrogantes que enriquecen y matizan sus apreciaciones vertidas en un artículo publicado en el año 1985. Una serie de interrogantes de las que el lector obtendrá las oportunas y pertinentes respuestas. Obvio es decir que en ellas se analiza la crítica acerba de Pereda a la sociedad novelada, matices diferenciadores entre dicha crítica y la vertida en otros relatos suyos, diferencia de enfoques y contenidos tanto en *Al primer vuelo* como en su novela *La Puchera, Peñas arriba, El sabor de la tierruca* y *Sotileza*. Todo el proceso de gestación, redacción y publicación está perfectamente analizado y descrito por Clarke. El material vertido en estas páginas indica

con precisión el proceso de elaboración, su compromiso editorial y las circunstancias o factores que rodearon la redacción de la novela. En el capítulo «La Orbajosa del Cantábrico», en clara referencia galdosiana, Clarke analiza los juicios críticos de quienes han investigado la identificación del topónimo novelesco con el real. En sus conclusiones considera Villavieja como una ficción o entramado de contextos geográficos de difícil identificación; de ahí que señale al respecto que «resulta convincente (y conveniente) la idea de una ciudad compuesta […] Si pensamos que casi todos los pueblos que Pereda describe en sus novelas pueden identificarse precisamente- a pesar de la «geografía moral» de la Montaña que gustaba de ostentar- se hace obligatorio que existan motivos claros y bien pensados en este caso una supuesta ciudad mostrada por partes». Lo cierto es, tal como señala Clarke, que Villavieja es, seguramente, la ciudad y la sociedad más denigrada y vituperada en toda su obra. La decadencia, la abulia o falta de voluntad de la sociedad de Villavieja, las rivalidades entre los Carreños de la Campada y los Vélez de la Costanilla, el contraste de los diversos contextos urbanos y sociales, el abandono de Villavieja, los amores de Nieves y Leto, los paisajes marítimos, el mar como ente vivo, el título y simbolismo del enunciado de la obra, entre otros múltiples aspectos, aparecen inteligentemente analizados y cotejados con el resto de la producción perediana, confrontados con la crítica y matizados con precisión y total comprensión por el propio A. H. Clarke.

Peñas arriba, de cuya Introducción se ocupa José Manuel López de Abiada y de su edición A. H. Clarke, cierra el volumen octavo de la colección de las *Obras Completas*. López Abiada ha analizado desde múltiples ópticas la obra perediana, desde las variantes idiomáticas propias de las hablas locales insertas en el corpus literario de Pereda, hasta aspectos que subyacen de forma insistente en estos textos, como la peculiar xenofobia y los prejuicios sociales en Pereda, o su actitud o reacción ante la crisis político-social del sistema de la Restauración. Buena parte de este material noticioso estará vertido en la presente Introducción. *Peñas arriba*, libro de cabecera durante largo tiempo de López de Abiada, es, sin duda, uno de los logros maestros de José María de Pereda. El engarce entre la experiencia personal del citado crítico en su contacto con la belleza paisajística y costumbres montañesas marcan las pautas del comienzo de la Introducción. El seguimiento y estudio del protagonista, Marcelo Ruiz de Bejos en su andadura novelesca y el engarce de la

novela con los libros de viaje marcan las pautas del análisis de López de Abiada. La ascendencia, genealogía de Marcelo, su inicial desconocimiento del terruño familiar, la insistencia de su viejo tío don Carlos Ruiz de Bejos para que se marche a vivir con él a Tablanca, marcan las primeras pautas del estudio introductorio. Los iniciales episodios en los que Marcelo contagiado del entusiasmo que manifiestan los lugareños por su entorno geográfico muestra su admiración por la vida lugareña y sus dudas posteriores sobre su existencia en Tablanca marcarán las pautas del posterior devenir novelesco. Como es bien sabido, la enfermedad del tío, las palabras de un viejo amigo y la devoción de Lita le harán superar la crisis, ocupando finalmente –muerto don Carlos- el puesto de bienhechor de las gentes montañesas junto a Lita. El deseo del cambio, la metamorfosis de Marcelo y el profundo contraste entre corte y aldea están perfectamente imbricados en estas apreciaciones que preceden a la novela. No podía faltar en esta Introducción el análisis de las variantes idiomáticas propias del lugar y su engarce y adecuación con la condición social del personaje. Los giros coloquiales y dialectales, así como la utilización de ciertas distorsiones morfológicas inventadas por Pereda en el habla de sus personajes forman parte esencial del estudio de López de Abiada. Los antecedentes, génesis, proceso de redacción de *Peñas arriba*, así como las estructuras narrativas, temporalidad y proyección del Propio Pereda en su relato serán también aspectos tenidos en cuenta por el citado crítico. Apreciaciones que permiten tanto al estudioso como al lector una lectura profunda del texto perediano. Tal como afirma López de Abiada en sus conclusiones, el cometido de Perera no era documentar la realidad social, sino crear una ficción en el que resultaran verosímiles las tesis defendidas, incluidos el regionalismo descentralizado, la nostalgia de un patriarcado supuestamente justo, una naturaleza exótica y la exaltación de la vida rural.

El tomo noveno, que reúne conjuntamente las novelas *Pachín González* y una *Miscelánea*, está en prensa; su edición, introducción y notas corresponden a Salvador García Castañeda. Alrededor de mil seiscientas páginas –entre la edición de los textos, introducción y notas, incluida la edición de *Pachín González*-, configuran el volumen IX. De ímprobo trabajo puede considerarse la *Miscelánea* llevada a cabo por García Castañeda. En ella se reúne por primera vez un material noticioso sobre textos de Pereda que puede calificarse de auténtica rareza bibliográfica. La paciente labor investigadora en hemerotecas, la búsqueda de docu-

mentación en las bibliotecas de Cantabria y el estudio de los Manuscritos custodiados en la Biblioteca Menéndez Pelayo (Fondos Modernos) constituyen las bases esenciales del documentado y riguroso trabajo de García Castañeda. Las publicaciones periódicas santanderinas –*Boletín del Comercio, Tío Cayetano, La Abeja Montañesa*-, la actividad crítica del joven Pereda, sus artículos iniciales, sus gacetillas sobre motivos, asuntos, tipos y escenas del Santander de la época serán aspectos analizados por García Castañeda. Otro tanto ocurre con la faceta teatral de Pereda, desconocida y de suma rareza bibliográfica. El mencionado crítico analiza sus obras teatrales, su adscripción a un determinado subgénero y sus contenidos. De tal amalgama, el lector tiene noticia de las zarzuelas, juguetes cómicos, comedias en un acto o cuadros de costumbres que presentan una gran semejanza con el sainete. Un teatro cómico ligero que refleja a la perfección los gustos del público santanderino. No menos valiosa es la aportación de García Castañeda en sus juicios sobre los artículos de crítica teatral de Pereda. *La Abeja Montañesa* y *El Tío Cayetano* emitieron en su sección de «Teatros» los juicios críticos de Pereda que a pesar de su cortesía y su innata hombría de bien eran temibles por el ingenio y la ironía burlona de su crítica. Su amistad con afamados actores y actrices de la época –Julián Romea, Emilio Thuiller, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza- y su desazón por la ausencia de un teatro genuinamente español y ético-docente motivan duras críticas en sus escritos. El carácter combativo de estos primeros años y su aguda vena satírica provocaron no pocas enemistades y polémicas, como la que sostuvo con el periodista Ángel Gavica. Es evidente que el nombre de Pereda debe asociarse al nacimiento de la prensa santanderina, tal como destaca el propio García Castañeda. Labor de periodista que está perfectamente cumplimentada por otras facetas prácticamente desconocidas por el lector, como son sus primeros escritos en prosa y en verso en los que muestra Pereda extraordinarias dotes y capacidad para la parodia y la sátira. Todo ello, además de sus discursos y cartas publicadas en los periódicos. Completan esta *Miscelánea* los índices de los textos reunidos (en su orden cronológico y alfabético), otro índice onomástico y la pertinente bibliografía.

En definitiva, García Castañeda realiza un trabajo de investigación meticulosa fruto de muchos años. Un volumen en el que se recogen en orden cronológico los artículos, obras teatrales, poesías, discursos, prólogos y cartas publicadas en la prensa desde el primer texto de

Pereda hasta el último escrito antes de su muerte en 1906; García Castañeda hace excepción de las novelas y artículos publicados en los primeros dieciséis volúmenes de las *Obras Completas* de Tello, pero incluye los que forman parte del diecisiete, tanto *Pachín González* como las obras menores. Es de advertir que la producción recogida por José María de Cossío en su edición de las *Obras Completas* de Pereda [*Escritos de juventud (1858-1879)*, I, pp. 43-193, y *Artículos y escritos diversos*, II, pp. 1405-1465, Madrid, Aguilar, 1959] son sólo una antología parcial de los artículos que vieron la luz en algunos periódicos.

Según he advertido, en este volumen IX se edita también el último relato perediano, su novelita *Pachín González*, que recrea, en una suerte de novela-reportaje, la catástrofe que supuso en la vida santanderina la explosión del vapor «Cabo Machichaco», en noviembre de 1893. En su estudio introductorio, García Castañeda pasa revista a las principales fuentes de donde tomó Pereda algunos de los datos, episodios y anécdotas que inserta en su narración. Pero también la explica en su dimensión ideológica (como muestra de su postura contraria a la emigración) y en sus aspectos literarios (como última muestra de su maestría en el arte narrativo). El texto se edita, con el rigor habitual en García Castañeda, según las ediciones aparecidas en vida del autor, pero atendiendo también a algunas de las notables y significativas variantes que muestra el manuscrito autógrafo.

El tomo décimo, que preparan los directores de las *Obras Completas*, Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, con la colaboración de la Dra. Gutiérrez Sebastián, valiosa representante del más joven peredismo, será complemento imprescindible de la colección. Su interés será primordial, fundamental y básico para el análisis puntual de la vida y obra de José María de Pereda. Para su estudio biográfico, se reproducirán los *Apuntes para la biografía de Pereda* (que en marzo de 1906 publicaron algunos de sus amigos en un número extraordinario del periódico santanderino *El Diario Montañés*), aunque convenientemente prologados y anotados, para rectificar, precisar y completar sus datos. Seguirán un estudio crítico, revisión panorámico-crítica de la obra perediana, con atención a las lecturas que ha suscitado, desde sus contemporáneos hasta el presente, y una Bibliografía selecta y comentada. Concluir la publicación de unas *Obras Completas* con un volumen de estas características es decisión impagable para los estudiosos y lectores

de la obra de Pereda. Un acierto total de sus directores y responsables de Ediciones Tantín.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Marcelino Menéndez Pelayo
(1856-1912)

PRESENTACIÓN

Los diferentes estudios de este volumen que tratan sobre la figura de Menéndez Pelayo conforman un acercamiento múltiple sobre esta figura, contradictoria en algunas ocasiones, poliédrica en muchas y siempre fascinante. No tenemos pretensiones de abarcar aquí la totalidad de los aspectos del polígrafo santanderino, pues este monográfico se convertiría en una obra en varios tomos, al estilo de las de Don Marcelino. Pero, sí que se exponen aspectos muy relevantes de su labor, examinados a la luz de los tiempos actuales y lejos de la idea de confrontación ideológica que tantas veces ha gravitado sobre los acercamientos a Menéndez Pelayo.

Si en la sección anterior de este Boletín se abría con un texto en que Menéndez Pelayo hablaba de Pereda, presentamos aquí un artículo (aparecido en 1876) de José María de Pereda, en el que el polanquino reseñaba de forma amplia y detallada la aparición de *La Ciencia Española.*

El escritor que se llamó Marcelino Menéndez Pelayo es el asunto sobre el que versa el artículo de Fernando Durán López, que analiza con detenimiento los diferentes recursos que utiliza el montañés en los *Heterodoxos* a la hora de caracterizar a los personajes que allí salen retratados y la carga ideológica que conllevan esos recursos. También sobre aspectos de Menéndez Pelayo como escritor, nos habla Kurt Spang, que, a través del análisis del discurso de entrada en la Academia de la Historia del santanderino nos revela la concepción, eminentemente literaria, que tenía Menéndez Pelayo de la actividad del historiador.

El resto de los artículos se centran en facetas de la labor de Menéndez Pelayo como historiador y crítico de la literatura española. Florencia Calvo estudia la labor de Menéndez Pelayo en la clasificación de las obras de Lope de Vega, sus criterios para llevarla a cabo y las consecuencias de esa clasificación, consecuencias que hoy en día se siguen manteniendo en los estudios sobre Lope. Acerca de la otra figura máxima de nuestro teatro barroco, Calderón, y sobre los trabajos que Menéndez Pelayo le dedicó, reza el artículo de Marta Manrique Gómez y Jesús Pérez Magallón, en el que se presta especial atención al famoso «Brindis del Retiro». Joaquín Álvarez Barrientos pasa revista a las valoraciones críticas que Menéndez Pelayo hizo de la producción literaria del siglo XVIII y del propio siglo, haciendo notar la evolución que se da en las opiniones del santanderino, a través de la comparación entre tres de sus obras, escritas en diferentes momentos de su vida: los *Heterodoxos*, las *Ideas Estéticas*, y las «Advertencias preliminares» a la edición de los *Heterodoxos* de 1910.

Dejo para el final el artículo del difunto profesor Xoan González Millán, que permanecía inédito desde la desgraciada muerte de su autor y que se centra en la obra máxima, pero nonata, de Menéndez Pelayo: la *Historia Crítica de la Literatura Española*, por largo tiempo prometida y proyectada, pero que nunca llegó a ser emprendida. El artículo analiza las noticias que tenemos sobre esta obra y las declaraciones de Menéndez Pelayo que nos informan sobre su plan de trabajo y sobre sus conceptos críticos. Desde aquí, agradecemos el trabajo de Isaías Lerner y Alejandro Alonso, que han revisado el manuscrito y que han hecho posible que salga a la luz este estudio dentro de un numero de homenaje a Menéndez Pelayo, que, de esta forma, es también un pequeño homenaje a Xoan González Millán.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA. / I.E.S. ALBERTO PICO

POLÉMICAS, INDICACIONES Y PROYECTOS SOBRE LA CIENCIA ESPAÑOLA,

por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, con un prólogo de D Gumersindo Laverde Ruiz. Madrid; Eduardo Medina, editor, 1876.[1]

Achácase de continuo la tan decantada ventaja que nos llevan, en su rápido andar, las llamadas cultas naciones de Europa, a falta de leyes sabias y protectoras unas veces, a sobra de tiranía muy a menudo, y, según que los vientos corran, a plétora de fanatismo o a borrachera de despreocupación.

Yo creo, salvo mejor parecer, que en este supuesto o evidente atraso, en que siempre nos hallamos los fidalgos descendientes de aquellos testarudos conquistadores de imperios y de mundos, entra por algo, si no por todo, el carácter; cierta indolencia nacional, ingénita la cual nos obliga, o nos inclina a lo menos, a resolver las cuestiones más arduas y a eludir los más graves compromisos con un simple encogimiento de hombros, como quien dice ¿qué más da?

Y como a todos nos ha invadido este achaque, y no están por ende, libres de él ni aún los que tienen más obligación que el vulgo de penetrar un poco más debajo de la superficie de las cosas, a fuerza de

---

[1] Publicamos este texto según la versión preparada por Salvador García Castañeda –y con su autorización- para la *Miscelánea* en el volumen IX de las *Obras Completas* de José María de Pereda (Santander: Editorial Tantín, en prensa).

decirnos éstos que en España todo está por hacer, que nada hubo nunca bien hecho y que jamás lo habrá si no lo traemos de fuera, hemos ido los demás grabando a mazo y escoplo en las mientes este delicioso resumen de la historia intelectual de la patria del *Tostado* y Lope de Vega. Edad media, barbarie pura. Primera mitad de la moderna, llamas, tizonazos, autos de fe, torturas, crujidos de huesos, corozas y sambenitos, cadenas a la razón y prensas al entendimiento. Segunda mitad, hasta estos días *iluminados*, abyección, abatimiento, luchas fratricidas, pasiones miserables, cogullas y sotanas, pataleo inútil de los viejos resabios nacionales bajo la invasión de todo lo extranjero, así en el orden científico y literario como en el económico, y aún en el físico.

Tal es el libro en que, desde que yo me acuerdo, venimos estudiando el positivo valor de España como pueblo culto, los que tenemos el antinacional deseo de saber algo por boca de los erigidos en autoridad y en cuya palabra juramos, como extraños a la *ciencia,* acaso porque lejos vivimos del campo en que la cultivan y amoldan a su gusto media docenita, a lo sumo, de españoles de pro, y como por derecho de conquista. No ha faltado, sin embargo, entre estos despabiladores de las modernas luces quien nos haya dicho, pretendiendo sin duda con ello cavar muy hondo en el asunto: "Cierto es que en el siglo XVI se hicieron algunos *apreciables* esfuerzos en los estudios filosóficos, pero miradlos desde la altura de nuestras conquistas científicas de hoy, y decidme si podéis contener la risa.

Ahí los tenéis, en el desván de las bibliotecas, reducidos a cuatro montones de libracos viejos, escritos en "latín de sacristía" ¿Con que en latín? exclamamos, al oírlo, los vulgares, poniendo cara de risa y aún de compasión, al acordarnos de las candiladas de aceite consumidas por aquellos reverendos pensadores para garrapatear cuatro vulgaridades en gringo, que habían de retirar con el pie, por no manchar la delicada mano en el hollín y las telarañas del olvido, los flamantes *iluminados*, al abrir ancha y desembarazada calle a la extranjera ciencia en su triunfante y rápida invasión.

Y con esto de los libros en latín, y con lo otro de la Inquisición y los tiranos, que no los permitían más claros y más profundos, con las escuelas filosóficas que se pusieron de moda, y con este carácter bonachón e indolente que nos cupo en suerte: "Es indudable, dijo a coro el *servum pecus*, en España no existen ni vestigios de ciencia propia,

ni se supo lo que era filosofía hasta que Sanz del Río nos trajo de Alemania la *Analítica* de Krausse, y tradujo a su manera el *Ideal de la Humanidad*.

Y así pensando el vulgo, dijo poco ha uno de los contadísimos que según público dictámen de otro de ellos, son excepción ilustre, en gracia de la cual no nos apedrea, por incivilizados la sapiente Europa: la actividad intelectual de España fue casi nula durante los tres últimos siglos.

Como este era el tema sempiterno de los sabios de ogaño, esperábamos verle pasar incólume, como de costumbre, pero no sucedió así, porque esta vez se tropezó en el camino con un oscurantista que ha llevado su amor a los libros y a la patria hasta el extremo de devorar cuanto de útil para la ciencia española se ha publicado desde que hay prensas en el mundo y, lo que es más raro, de digerirlo, y lo que todavía es más asombroso, hasta los consabidos libracos en latín, en cuyas heroicas empresas no le conozco más que un competidor; de donde procede, sin duda, la admitida opinión de que la existencia de la filosofía española no tiene más que dos defensores en España.

Digo, pues, que el texto reproducido tropezó con el raro ejemplar de que voy hablando, y añado que, no bien le tuvo éste delante de los ojos, devolviósele al autor, desleído en una carta con sobre a D. Gumersindo Laverde, el otro ejemplar de que hablé, aficionado a digerir y comentar libros viejos, y en quien no es nuevo ya el empeño de honrar a su patria sacando a la luz del sol el caudal científico y literario de sus hijos. Y entonces comenzaron, para nosotros los ignorantes de buena fe, las perplejidades y las vacilaciones. La carta del Sr. Menéndez y Pelayo no tenía desperdicio: a montones entraban en ella los nombres, los libros y los descubrimientos científicos, vivos, publicados y hechos precisamente en lo más fragoso de aquellos siglos de oscuridad inquisitorial. De un solo *tostado* por atrevimientos intelectuales se hablaba en ella, Miguel Servet. Pero ¡oh contrariedad! Este hereje de nota no pereció en España, sino en Ginebra, y no fueron los dominicos españoles quienes atizaron allí la hoguera que le consumió, atizóla el libérrimo Calvino, en honra y gloria, sin duda, de la libertad del pensamiento, pero al cabo le chamuscó. No necesito pintar el ansia con que esperamos la respuesta los bobalicones del *servum pecus* de la ciencia.

Pero la respuesta no vino. Ya he dicho que hasta los *ilustrados* son desdeñosos en este país en que tanto se ignora. En defecto de ella, otro sabio acometió el desdeñado asunto pero de refilón. Sólo nos dijo, y eso mientras hablaba de otras cien cosas más interesantes, que la filosofía española era un *mito*, por más que en lo contrario se empeñasen Menéndez Pelayo y Laverde Ruiz. Aún cuando fuera de un sabio esta sola negación no curaba nuestras dudas.

Las cuales crecieron al ver que en otra carta al Sr. Laverde, y tomando por motivo este dictamen rotundo, el Sr. Menéndez añadió nuevos nombres, nuevos libros y nuevos descubrimientos a la lista, ya bien larga, de la primera epístola, y extendió su discurso peregrino por el inmenso campo de su erudición asombrosa.

«Admito que hay filósofos españoles, dijo entonces el sabio, y cuando a docenas se le metían por los ojos, pero niego la filosofía, niego que haya existido un sistema bien determinado y cuya influencia haya llegado más allá de los límites de la patria. Por lo demás, ¿qué importancia he de dar yo a los razonamientos del Sr. Menéndez, que es un mozuelo imberbe, y *neo* por contera».

No quiero decir yo, porque no me incumbe, si estas dos acusaciones son contundentes, y hasta qué punto ilustran la cuestión pero sí declaro que son tan auténticas como fundadas. El Sr. Menéndez tiene veinte años y el feo gusto de decir en letras de molde que «no es católico nuevo ni viejo, sino católico a macha martillo, apostólico y romano, sin mutilaciones ni subterfugios, sin hacer concesión alguna a la impiedad ni a la heterodoxia, en cualquiera forma que se presente».

Convengamos en que con esta declaración y aquella edad, aún cuando se tenga ya un nombre admirado de los encanecidos sabios, en los tiempos que corren hay mucho adelantado para perder el pleito, si además se pleitea a favor de la vieja fe y de la vieja ciencia, y se ofrecen, como razones, infolios de Raimundo Lulio, Luis Vives y el P. Suárez, impresos en latín y roídos por la polilla. Sin embargo, esta vez el buen sentido se puso al lado del Sr. Menéndez, que, al fin y al postre, decía mucho y le enseñaba no poco. Y con mayor decisión se pasó todavía cuando leyó su última carta, y rotulada; *M. Masson redimuerto*, la anterior la encabezaba: *M Masson redivivo*. En ella aparece el Sr. Menéndez, entre la ciencia española, como el pez en el agua. Ya no se contenta con exhibir nuevos testimonios de ella ante su adversario, que la negaba en crudo, no se satisface con citarle un sistema, una escuela sola, que éste,

por vía de muestra, le pedía con desdeñosa incredulidad; le ofrece tres principales, no ya únicas. Y como si esto no bastara, abre los infolios, analiza su contenido y después de decirnos cuánto en España se dejaron sentir estas escuelas, desmenuza y aquilata las de ultrapuertos, para ver lo que en ellas influyeron las nuestras, que, según las trazas, no fue poco.

Con tan palmaria demostración, los indoctos no dudaron ya y creyeron, no solamente que hubo escuelas filosóficas españolas con influencia más allá de los límites de la patria, sino también que en este asunto estaban tan al rape como ellos nuestros flamantes sabios, esos campeones de la *ciencia nueva*. Pero faltaba aún oír a éstos en tan grave trance, y por ende nuestra curiosidad crecía. Afortunadamente, no se hicieron esperar. El que, por todos ellos lidiaba en la contienda dijo en menos de seis renglones. «No contesto al Sr. Menéndez porque no sabe discutir con la debida formalidad, y porque no quiero (textual) que *a mi costa* se forme una reputación que no tiene razón de ser».

Y como él lo dijo se lo ofrezco al lector, sin comentarios, porque evidentemente no los necesita. A la vez que estas tres cartas, en las cuales, y aunque escritas a vuelapluma, se dice de la importancia de la ciencia española mucho más que cuanto se ha dicho en lo que va de siglo, publicó el Sr. Menéndez otras tres encaminadas a proponer los medios de reparar la general ignorancia respecto a nuestra historia científica y literaria, no desperdiciando la ocasión que se le presenta en una de ellas de hablar, con incomparable gracia y aguda crítica, de ciertos pontífices de determinadas escuelas racionalistas harto conocidos.

Estas seis cartas forman lo que se puede llamar el cuerpo del libro que acaba de ver la luz con el título que copiamos a la cabeza de estas líneas. En todas ellas admira el caudal de erudición que contienen, y el juicio y la maestría con que el joven autor le distribuye pero en las tres primeramente citadas luce éste, además, sus insuperables dotes de polemista, y esta circunstancia les da mayor atractivo. No pueden llevarse más allá en la polémica los donaires del estilo, el desembarazo y fuerza de los razonamientos, la claridad del método, la profundidad de la crítica, y sobre todo, conocimiento de la materia.

Suben de punto estos merecimientos cuando se fija atención en la edad del Sr. Menéndez y se lee la lista de sus obras publicadas y en preparación, que consigna el sabio prologuista al comienzo de su tarea,

y no porque esta circunstancia preste a su último libro mayor valor relativo, pues que le tiene incalculable en absoluto, sino porque esa misma sazón de juicio, esa madurez de criterio a tan temprana edad, anuncian días de gloria para el Catolicismo y la ciencia española, y por consiguiente para la patria, de muchos años acá convertida en palenque de retóricos y charlatanes.

Hasta dónde alcanza la madurez del juicio, la solidez de erudición y el poder de la inteligencia de este prodigio montañés, y qué corrientes le arrastran, como ahora se dice, puede verlo el lector, si no lo ve harto claro en las *Cartas*, en la *Introducción* a su *Historia de los heterodoxos españoles desde Prisciliano hasta nuestros días*, que publica a continuación de ellas, y deducirlo de los sumarios de los capítulos, que allí constan también, obra muy adelantada ya, y que, así por el mérito de su ejecución como por la trascendencia e interés del asunto, ha de ser considerada como una de las más notables del presente siglo.

Salud nos dé Dios para verla y gozarnos en el triunfo de su inspirado autor.

Para que todo sea magistral en el libro, cuya adquisición recomendamos hoy eficazmente, lleva una carta-prólogo de otro insigne montañés, infatigable campeón del Catolicismo y de la ciencia española, cuya bandera levantó años ha, y bajo la cual esgrime hoy sus armas invencibles el Sr. Menéndez y Pelayo, digno soldado de tan santa causa y de tan esforzado capitán. En ella se hace cargo el Sr. Laverde de las seis del Sr. Menéndez y de su *Introducción* a la *Historia de los heterodoxos*, y dicho se está que si entre el prólogo y el libro no se agota la materia, porque, según las trazas, para estos dos *oscurantistas* la materia es inagotable, llevan el convencimiento de la verdad de la tesis que sustentan al ánimo del lector más desdeñoso, y esto no es grano de anís. Menos lo fuera si los *del oficio*, y con armas de buen temple a su disposición, en vez de contemplar la lucha desde los balcones, bajaran a la arena y allí tomaran cada uno franca y decididamente partido por la bandera de su agrado. Ninguna cuestión más clara que ésta, ni más desembarazada, ni más concreta para un *sabio*. Es evidente que existe un rimero de libros viejos en latín, escritos y publicados en épocas en que al decir de los partidarios de la ciencia moderna, el Estado no consentía ningún lujo al entendimiento. Según Laverde y Menéndez, que han *estudiado* estos libros, hay en ellos mucho de ese lujo y hasta grandes atrevimientos filosóficos que llegaron a influir más allá de las fronteras

de España. Pues, como decía el jugador de marras, con *verlo basta*. Abran los incrédulos filósofos esos libros, *léanlos*, pero en castellano, y dígannos si es o no cierto lo que aseguran Menéndez y Laverde.

Queda, pues, reducida la cuestión que se ventila (para entre sabios, se entiende) a una simple cuestión de segunda enseñanza: a saber latín, o a no saberle. ¿Se sabe? Pues a los libracos ¿No se sabe? Pues confiese la ignorancia, devuélvase el diploma y déjese en paz a los que lo entienden reivindicar las glorias de la patria.

Con que ahora o nunca, señores filósofos, que los ignorantes de buena fe estamos esperando a que la luz se haga para arrimarnos a la que más alumbre.

Pero aquí recuerdo que el Sr. Menéndez concluye su libro declarando que, como ha tocado en él puntos harto delicados, «someta a la usanza de los antiguos escritores cada una de sus frases a la corrección de la Iglesia Católica, en cuyo seno vive y quiere morir» temo que esta declaración, con su olor a ranciedad de pergamino viejo, tiznado de latín enrevesado, ha de ahuyentar por completo a sus *iluminados* adversarios, y ser causa de que se tapen la nariz con el pañuelo aquellos espectadores *del oficio*, de alguno de los cuales hay pruebas de que sabe latín. ¡Lástima sería que el buen sentido dijera de éstos que son los verdaderos *preocupados,* por más que sean hijos de la *despreocupación*! De los otros ya ha dicho al verlos correr, que en ciertas batallas y en frente del enemigo, toda retirada se llama *fuga*.

J. M. DE PEREDA
(El Aviso, Santander, 28 de Diciembre de 1876, pp. 5-7)[2]

[2] Nota de SGC en su edición de este texto, para *OC* de Pereda, IX [en prensa]: *El Aviso* precedía esta reseña de la siguiente advertencia: «En un periódico de Madrid hemos visto suscrito por D. José María Pereda un artículo bibliográfico en que se habla extensamente de un libro que acaba de dar a la estampa nuestro amigo particular D. Marcelino Menéndez Pelayo. Como ambos escritores son montañeses y como ambos ocupan elevado puesto en la república de las letras, creemos que nuestros lectores verán con gusto el expresado artículo y le reproducimos hoy en nuestra sección de «Variedades», aunque, como siempre, sin hacernos solidarios de las doctrinas que se sustentan en trabajos ajenos a la redacción».

EL SIGLO XVIII, SEGÚN MENÉNDEZ PELAYO

Durante gran parte del siglo XX, el modo de interpretar el siglo XVIII español se basó en la versión que del mismo había dejado Menéndez Pelayo y más aún en la que algunos menendezpelayistas forjaron desde ella, silenciando correcciones y matizaciones, y exaltando párrafos con los que al final de sus días el santanderino ya no se identificaba. Es lo que sucede con la visión maniquea y extremada que presenta en la *Historia de los heterodoxos españoles*, y con las reservas que muestra en las «Advertencias preliminares» de 1910, previas a la reedición de esa misma obra. Por otro lado, cuando llegue a escribir las *Ideas estéticas*, su visión habrá evolucionado y la valoración de los personajes y del siglo se habrá tornado más ecuánime.

Su «construcción» de esa época de nuestra cultura fue poderosa y permaneció durante mucho tiempo, en gran medida apuntalada por los historiadores de la derecha y del nacionalismo español, por Pedro Sainz Rodríguez, que auspició la Edición Nacional de sus obras completas en los años cuarenta,[1] en las que se encontró la justificación esencialista del «carácter nacional español», y desde luego, por los ideó-

[1] De lo que en parte se arrepintió después, por el uso que se hizo, como detalla en «Menéndez Pelayo ese desconocido». Ahí refiere al proceso de «captación» que sufrió el autor y se muestra culpable, aunque sus sentimientos respecto del fenómeno son ambiguos. Véase *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, Madrid, Espasa- Calpe, 1984, pp. 35-36.

logos de la izquierda, que, del mismo modo que los de la derecha pero en dirección contraria, procedieron a simplificar la aportación de Menéndez Pelayo. Unos y otros olvidaron a menudo el hecho de que la producción del erudito estaba marcada por los momentos históricos en los que vivió, y por la fuerte presión de la Iglesia de Roma, a la que él mismo se doblegó a menudo y de la que trató de escapar quizá ya demasiado tarde. Su construcción de España, y de los tiempos ilustrados en este caso, aunaba elementos de carácter político, religioso e ideológico que tendían a fortalecer la imagen identitaria como país monárquico, más en la línea de los Austrias que de los Borbones, y católico: el catolicismo daba sentido y unía a España desde siempre, lo cual implicaba dejar fuera toda una serie de ideas, personajes, textos que abogaban por una nación distinta, más abierta y plural, y obligaba a rescatar a aquellos que podían haber sufrido persecución por defender el «viejo y auténtico» destino o por hacer frente a las novedades, siempre perniciosas y sospechosas.

Preferir la España de los Austrias implicaba también una forma de ver la organización del Estado que llevó a Menéndez Pelayo a defender el papel de los municipios y las regiones, cierta autonomía que los Borbones, en su afán centralista modernizador, no siempre respetaron. Por otro lado, dado que no podía hablarse de unidad de España desde la lengua, el santanderino hizo de la religión el elemento de cohesión. Su idea de España, su idea de nación, está motivada además por el ambiente regeneracionista en que nació y vivió, por los discursos de Costa, Picabea, Maeztu, Ramón y Cajal, entre otros. Discursos que de diferentes modos evidenciaban la pobreza cultural del momento y la decadencia española y que, en algunas ocasiones, invitaban a mirar hacia atrás en la historia de España para encontrar allí los referentes de grandeza. Y esto Menéndez Pelayo lo hizo de manera notoria y sistemática.[2]

La suya y la de sus seguidores fue una formulación del siglo XVIII tan afortunada que durante años se mantuvo incuestionada; antes al contrario, diferentes discípulos y seguidores ahondaron en su pertinencia. Figuras como Emilio Cotarelo y Mori, que, si contribuyeron a

[2] A este respecto, véase el libro de Pedro Laín Entralgo, *Menéndez Pelayo. Historia de sus problemas intelectuales*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944, donde intentó rescatar al autor del integrismo del régimen de Franco y de la Iglesia. Tarea no fácil en los años cuarenta. Allí señala, como se verá aquí respecto del XVIII, que en su madurez se desdijo de mucho de lo que escribió en los años de polemista juvenil.

que conociéramos mejor esa época, también lo hicieron desde un punto de vista a menudo sesgado que daba por sentado el afrancesamiento, el volterianismo y toda una serie de tópicos ideológicos asentados aún en el imaginario de gran parte de la colectividad española. Si el Siglo de Oro se empleó para dar la cara y la imagen de lo auténticamente español, en muchos de estos eruditos el XVIII significó la cruz de esa imagen.

La obra de Menéndez Pelayo pretende restaurar la cultura española y su ciencia, criticadas y menospreciadas, asentar un punto de vista y generar una interpretación de las mismas que sirva a sus lectores. Consideraba que para mejorar como nación, primero había que conocer el pasado y valorarlo, y, desde su perspectiva, es lo que hizo como primer paso para la regeneración o restauración del país. En sus primeros tiempos de joven católico irredento, cuando compuso *La ciencia española* y los *Heterodoxos*, esa fue la motivación, y el modo de mostrarla, la intransigencia y la descalificación. Después, el objetivo regenerador continuaría siendo el mismo, pero otras las maneras y la sabiduría, a menudo fruto de la desilusión por la actitud de sus propios compañeros de viaje y de las críticas recibidas dentro y fuera de España. En todo caso, esa idea y ese objetivo restaurador están en la base de cuanto escribió. Trabajó en ello desde unas perspectivas determinadas, si bien en parte evolucionaron a lo largo de su vida y, si no se pueden negar esas premisas que dirigen su trabajo, tampoco se puede negar el uso político que después se hizo del mismo. Cómo el franquismo se le apropió y cómo unos y otros, a menudo sin leerle y escribiendo desde los que opinaban los comentadores, deformaron o sesgaron sus palabras.[3]

El siglo de la Ilustración en la 'Historia de los heterodoxos'

Así pues, Menéndez Pelayo llega al siglo XVIII desde una óptica y con una actitud beligerantes. Lo que produce el siglo le sirve para participar en la polémica sobre la ciencia española y construir su libro del mismo título (1876- 1888), así como para redactar gran parte de la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880- 1882), que entra de lleno en el debate sobre la cuestión religiosa, estudiado por Marta Campomar Fornie-

[3] Véase el libro de Antonio Santoveña Setién, *Menéndez Pelayo y las derechas en España*, Santander, Ayuntamiento/ Librería Estudio, 1994.

les.[4] De hecho, en esta historia de España al revés, como él la denominó en las «Advertencias preliminares» de 1910, los afrancesados, los librepensadores y demás «sectarios» del siglo ilustrado le ocupan gran espacio. Era seguramente la primera vez que la historiografía española se dedicaba con tanta detención a esa época. Salvo la historia de Juan Andrés y la de Ticknor, iniciada en 1849, que comenzaba con el *Poema del Mío Cid*, y sí se adentraban ambas en la época, otras, como la de José Amador de los Ríos, de 1861, terminaba en los tiempos de Carlos V. Ahora bien, como hará Menéndez Pelayo y como hicieron los historiadores del siglo XVIII, consideraba españoles a los autores latinos nacidos en la Península.[5]

Los *Heterodoxos* nacen en medio del conflicto entre lo nacional y lo romano: ser buen católico significaba doblegarse al dictado de la Iglesia de Roma y no tener fundamentos nacionales. Como señala Marta Campomar: «Ser católico equivalía a ser ultramontano a ultranza, defensor de los bienes del clero, de sus derechos en la educación y en la organización social, de la superioridad del poder espiritual sobre el temporal o civil y de la autoridad del pontífice infalible sobre las conciencias.»[6]

De hecho es en esos años, en 1870 y durante el Concilio Vaticano I, cuando se promulga el dogma de la infalibilidad del Papa, y es cuando Pío IX publica el *Syllabus de Errores* en la encíclica *Quanta Cura* (1864), según el cual todo lo que se alejara de esa visión integrista de la

---

[4] *La cuestión religiosa en la Restauración. Historia de los Heterodoxos Españoles*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1984, analiza el momento y las tensiones ideológicas que subyacen en los orígenes de ese libro. De la misma autora, «Menéndez Pelayo en el conflicto entre tradicionalismo y liberalismo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* (1994), pp. 109-134, y «Cuarenta años de menendezpelayismo», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea,* 7 (1994), pp. 657-693. Sitúa el panorama intelectual e ideológico en que Menéndez Pelayo fraguó su obra, Antonio Santoveña Setién, *Marcelino Menéndez Pelayo. Revisión crítico- biográfica de un pensador católico*, Santander, Universidad de Cantabria, 1994.

[5] Para los inicios de estos criterios, que se encuentran en los textos historiográficos de Luis José Velázquez, Martín Sarmiento, los hermanos Mohedano, Masdeu y Juan Andrés, entre otros, véase Inmaculada Urzainqui, «Hacia una teoría de la historia literaria en el siglo XVIII: competencias del historiador», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria/ Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2004, pp. 209- 236.

[6] *Op. cit.*, p. 18.

doctrina era pecado y contrario a la Iglesia. Así, el liberalismo, el socialismo y el comunismo; las sociedades secretas, el racionalismo, el panteísmo y el naturalismo; el indiferentismo, los métodos científicos modernos y las medidas secularizadoras respecto de la sociedad civil; las críticas a los derechos y papel de la Iglesia, y actitudes morales frente al matrimonio, pero también cualquier crítica desde las filas del catolicismo.[7] Consecuencia de esta doctrina intransigente fue la división de los propios católicos en lo que se llamó «católicos puros o íntegros» y «católicos liberales». Defender la separación de los poderes terrenales y los espirituales, apostar por la separación de la Iglesia y el Estado, significaba ser calificado de hereje y recibir los ataques de los ultramontanos, como les sucedió a Valera, a Emilio Castelar, a Vicente de la Fuente y a otros.

Los errores contenidos en el *Syllabus* van a encontrar espacio en la *Historia de los heterodoxos* de Marcelino Menéndez Pelayo; de hecho, la suya, es una historia eclesiástica y doctrinal. En el texto de Pío IX aparece condenado el siglo XVIII por regalista, por la Revolución Francesa y por todas aquellas actitudes que llevaban a secularizar la vida y a hacer que el individuo pensara por sí mismo: es decir, se anatematizaba todo lo que iba dirigido a liberalizar y modernizar la sociedad, y de manera muy especial, cuanto se refería a la ciencia y al pensamiento: naturalismo, materialismo, sensualismo. Ese texto exponía claramente lo que había que hacer y no hacer, pensar y no pensar, para ser un buen católico, es decir, un buen ciudadano, y con la misma claridad y precisión todo lo que había que rechazar, y aquí entraba el progreso y cuanto caracteriza a la sociedad liberal que se habría iniciado con la llegada de los Borbones a España. De evidentes consecuencias políticas, el *Syllabus* anulaba cualquier actividad intelectual, y condenaba a quienes, como los krausistas, tenían una perspectiva crítica. Por otro lado, a sus seguidores, caso de Menéndez Pelayo, les obligaba a una estricta aceptación de sus principios, lo que anulaba cualquier posibilidad de objetividad e imparcialidad, algo que el erudito santanderino empezó a reclamar pronto, y a utilizar para justificar sus palinodias y autocorrecciones.

---

[7] *Colección de las alocuciones consistoriales, encíclicas y demás letras apostólicas, citadas en la Encíclica y el Syllabus del 8 de diciembre de 1864, con la traducción castellana hecha directamente del latín,* Madrid, Imprenta de Tejado, a cargo de R. Ludeña, 1865, pp. 3-52.

Cuando en 1882 aparece el tercer tomo de los *Heterodoxos*, dedicado al siglo XVIII y a la época contemporánea, lo hace en este ambiente y precedido además de las polémicas que los dos volúmenes anteriores originaron y de la muy famosa por el brindis del Retiro, con motivo del homenaje a Calderón de la Barca.[8] Pero también, por lo que respecta a la autoridad romana, el Papa nuevo, León XIII, permitía alguna libertad más en el campo del pensamiento y de los estudios, gracias a sus encíclicas de 1885, *Inmortale Dei*, y 1888, *Libertas*. El texto de Menéndez Pelayo no defraudó a los ultramontanos, encastillados en su *Syllabus*, pues rechazaba, siguiendo su doctrina, todo cuando de novedoso aportó la centuria, en España y en Europa en general: la centralización de los Borbones, el jansenismo, todo lo francés, el liberalismo y cualquier otro pensamiento considerado heterodoxo, que se sintetizaba con palabras como «volterianismo» o «enciclopedismo». Menéndez Pelayo, amparándose en la crítica de la época inmediatamente anterior, el siglo XVIII, que es presentada como la clave de toda la decadencia española, hacía la crítica de su tiempo.[9]

Esta decadencia es fruto de la heterodoxia, pero ésta, como había señalado en diversas ocasiones, no es rasgo característico de los españoles, sino más bien algo advenedizo y ocasional por lo que se dejan llevar algunas mentes atribuladas, fascinadas por el brillo de las novedades. Uno de los recursos recurrentes en estas páginas, que conforma en cierto modo una manera de pensar, es el que se vuelve sobre los complots y las confabulaciones; otro son las que podemos llamar cadenas de heterodoxias. Unos eslabones llevan a otros, así Menéndez Pelayo ve como desafíos del hombre a los límites del conocimientos establecidos por la Biblia y luego por la doctrina de la Iglesia movimientos como el fatalismo de Hobbes, el sensualismo de Locke, que condena, y por supuesto cuanto enciclopedismo, materialismo, utilitarismo, deísmo, propiciaron, entre otros, Diderot, Kant, La Mettrie, Rousseau, Adam Smith y Voltaire. Este último es su verdadera bestia negra y de él, como emblema, derivan los errores de la sociedad moderna del siglo XIX.

---

[8] Estas polémicas están bien sintetizadas en el libro de Marta Campomar Fornieles.

[9] Sobre la actitud de Menéndez Pelayo ante la decadencia de España, Santoveña Setién, *Marcelino Menéndez Pelayo*, pp. 113- 232.

Los filósofos alemanes del XVIII, con Kant a la cabeza, son descalificados sumariamente, lo mismo que los experimentalistas ingleses. Habrá que esperar a la *Historia de las ideas estéticas* para que cambie de opinión respecto de estos filósofos, sobre todo de los alemanes, y tendrá que llegar la segunda edición de los *Heterodoxos*, para que en el prólogo de 1910, en momentos en que la Curia romana se ha endurecido de nuevo, diga que tan respetables son los autores católicos como los paganos, si sus obras aportan conocimiento. Pero, hasta llegar a esos momentos, sus juicios son sumarios y propios de «católico intolerante, dispuesto a halagar los oídos de la beatería ortodoxa integrista. Hay trozos que suenan a sermones de puro tradicionalismo francés, pesimistas en su concepción social al estilo de Donoso Cortes o del abate Gaume».[10] Y es conveniente recordar que esas descalificaciones de los alemanes se hacen en momentos en que el autor tiene contraída una importante deuda con filósofos como Leibniz, Kant, Ranke, Niebuhr o Herder.

Si desde el punto de vista de la religión, el siglo XVIII es rechazado, desde el otro puntal de su pensamiento, desde el nacionalismo, no puede ser salvado. El Setecientos es una centuria afrancesada, que rinde su carácter nacional a la nueva dinastía y pone en manos de los extranjeros el territorio, la educación, el gobierno, el arte y la economía:

> Todo grande espíritu literario, así el original y castizo como el de imitación sobria y potente, habían huido, y en los mejores solo quedaba la corteza. El viento de Francia se nos había calado hasta los huesos; y el prosaísmo endeble, la timidez elegante, la etiqueta de salón, la ligereza de buen tono, el *sprit* enteco, y aquella coquetería o sutileza de ingenio que llamaban *mignardise*, lo iban secando todo. Ni paraba aquí el daño, porque los libros franceses, que eran entonces insano alimento de nuestra juventud universitaria, tras de difundir un sentimentalismo de mala ley, enfermizo y pedestre, nos traían todo género de utopías sociales, de bestiales regodeos materialistas y de burlas y sarcasmos contra todo lo que por acá venerábamos.[11]

Desde luego, es cierto que los nuevos monarcas, sobre todo con Felipe V, fueron vistos por muchos como invasores y extranjeros, pero,

---

[10] Campomar Fornieles, *op. cit.*, p. 178.

[11] *Historia de los heterodoxos españoles*, II, Madrid, BAC, 1978, p. 530.

por lo mismo, los Borbones llevaron a cabo toda una serie de medidas dirigidas a entroncar con la monarquía hispana, con el pueblo y la nobleza. Aprovecha en estas páginas para rechazar el proyecto borbónico de Nueva Planta, frente al modelo de los Austrias, que respetaba la «independencia« de las regiones, pero también para alertar contra la masonería y contra la libertad que supusieron las Cortes de Cádiz.

Dentro de su estrategia, ya señalada, de salvar a aquellos que se defendieron de las novedades, se encuentra su valoración de los jesuitas. Desde muy pronto manifestó la intención de escribir un libro sobre ellos y su expulsión. Los jesuitas son el lado positivo, uno de los pocos, del siglo XVIII. Pero esto se relaciona con la consideración en que se tenía a la Compañía en los tiempos de Menéndez Pelayo, que había defendido el rigor del *Syllabus*, lo mismo que la infalibilidad papal; de hecho los jesuitas mismos la habían propuesto, preparando el camino, en 1869. Así pues, se denuncia el complot de los Borbones contra ellos en toda Europa,[12] pero sobre todo se centra la pérdida, real, que supuso su expulsión para la ciencia y la cultura española. Al mismo tiempo, y dado que los jesuitas eran considerados los defensores de la ortodoxia de Roma, y por tanto del ser español, pues el catolicismo es el que los ha unido a través de los tiempos, su expulsión se entiende como una agresión contra la auténtica España.

Menéndez Pelayo narra con detalle esa expulsión, señalando culpables y antecedentes en páginas de gran habilidad y vigor expresivos, cercanos a la oratoria de la predicación, y estos hechos le sirven para explicar el atraso científico español y para acusar:

> En lo que no han insistido bastante los adversarios de la expulsión, y será en su día objeto de historia particular, que yo escribiré, si Dios me da vida, es que aquella iniquidad, que aún está clamando al cielo, fue, al mismo tiempo que odiosa conculcación de todo derecho, un golpe mortífero para la cultura española, sobre todo en ciertos estudios, que desde entonces no han vuelto a levantarse; un atentado brutal y oscurantista contra el saber y contra las letras humanas, al cual se debe principalísimamente el que España, contando Portugal, sea hoy, fuera de

[12] «La conspiración de jansenistas, filósofos, parlamentos, universidades, cesaristas y profesores laicos contra la compañía de Jesús proseguía triunfante su camino», *Op. cit.*, II, p. 434.

> Turquía y Grecia, […] la nación más rezagada de Europa en toda ciencia y disciplina seria.

Al mismo tiempo, y en esa línea ya señalada de ver la continuidad de la ciencia y de la historia de España, y de mostrar la dependencia y los orígenes de los males presentes, señala, acusando al liberalismo y salvando a los jesuitas: «La ignorancia en que vive y se agita nuestro vulgo literario y político es crasísima, siendo el peor síntoma de remedio que todavía no hemos caído en la cuenta». El único modo de salir de esa crisis es tener «un sólido, cristiano y amplio régimen de estudios« que cierre la «brecha que abrieron en nuestra enseñanza, primero, las tropelías regalistas, y luego, los incongruentes, fragmentarios y desconcertados planes y programas de este siglo».[13]

Una vez sentado el presupuesto y las consecuencias que aún se padecen por la expulsión, pasa a enumerar a los jesuitas expulsos y a valorarlos: Juan Andrés, creador de la historia literaria; Hervás y Panduro, padre de la filología comparada y uno de los primeros etnógrafos y antropólogos; Serrano, poeta latino; Lampillas, apologista de nuestra literatura; Nuix, defensor de la conquista de América, contra el abate Raynal; Masdéu, Eximeno, Garcés, Arteaga, estudioso de la estética y la música; Aymerich, Plá, Gallisá, Colomés, Lasala, Isla, Montengón, el primer gran novelista del siglo; Campserver y Ludeña, matemáticos; Alegre, Landívar, Clavijero, historiador de México; Terreros, y tantos otros.

Los jesuitas son el lado bueno del siglo XVIII, por su erudición y porque, según el historiador eclesiástico que es Menéndez Pelayo en este libro, quedan fuera de las corrientes enciclopedistas, jansenistas, modernas de ese siglo. En las páginas de los *Heterodoxos* se relatan las disidencias con Roma, las consecuencias de la llegada de los Borbones, la política de Macanaz, Campomanes, Roda, los «proyectos cismáticos de Urquijo», los efectos del enciclopedismo, las relaciones de Aranda con Voltaire, el proceso contra Olavide, se refiere a heterodoxos como Martínez Pascual y José Marchena, al que diez años después dedicará un gran trabajo, que es caso de equilibrio entre la admiración que le tiene (al fin y al cabo, los dos eran cultores del clasicismo pagano) y el rechazo que le producen sus «extravagancias».

---

[13] *Op. cit.*, II, p. 441.

Pero, además de los jesuitas, hubo otros aspectos positivos, en especial, la línea de continuidad de la auténtica España que muestran las actitudes defensivas de diferentes intelectuales, contrarios a las novedades. Si la política, la literatura y la economía «modernas», introducidas con la nueva dinastía, luchaban contra la ciencia, la apologética y la cultura antigua española, los que se defendieron de esta plaga que quería acabar con la vieja España son valorados por el erudito de manera muy positiva y como los adalides de la resistencia ideológica. Así, «justo es decir, para honra de la cultura española del siglo XVIII, que quizá los mejores libros que produjo fueron los de controversia contra el enciclopedismo y de cierto muy superiores a los que en otras partes se componían». El verdadero espíritu español seguía vigente, pues, a pesar de los ataques:

> No hubo objeción, de todas las presentadas por la falsa filosofía, que no encontrara en algún español de entonces correctivo o respuesta. Si los innovadores iban al terreno de las ciencias físicas, allí los contradecía el cisterciense Rodríguez; si atacaban la teología escolástica, para defenderla, se levantaban el P. Castro y el P. Alvarado; si en el campo de las ciencias sociales maduraban la gran conjuración contra el orden antiguo, desde lejos los atalayaba el P. Ceballos […]. ¡Hermoso movimiento de restauración católica y nacional, que hasta tuvo su orador inspirado y vehementísimo en la lengua de fuego de aquel apostólico misionero capuchino, de quien el mismo Quintana solía hablar con asombro, y ante quien caían de rodillas, absortos y mudos, los hombres de alma más tibia y empedernidamente volteriana![14]

Estos nombres, junto a otros como los de Piquer y Forner, son la «resistencia española» contra el enciclopedismo y la filosofía del XVIII, y estos hombres están vencidos y olvidados porque, finalmente, lo que triunfó fue la revolución que patrocinaron personajes como Aranda, Floridablanca, Campomanes, Cabarrús, Roda y Quintana. La idea de la conjuración, del plan a largo plazo, planea sobre la visión que Menéndez Pelayo ofrece del siglo. La persistencia de su formulación a lo largo del tiempo, además de por el uso que los historiadores conservadores hicieron de la misma, se debe también a la calidad literaria con que está expuesta. Un estilo potente, enérgico, y un ritmo con una ca-

[14] *Op. cit.*, II, p. 580- 581.

dencia oratoria que con frecuencia posee al lector. Puede estar equivocado, puede generalizar, puede acertar, pero siempre lo hace con un magnífico estilo literario, que ayuda de manera extraordinaria en la lectura.[15]

Esta imagen, en general negativa, de la que solo se salvan aquellos que «lucharon» por mantener las que se consideran esencias del carácter español, es la que, con más o menos rigor, mantuvo el santanderino durante mucho tiempo. Podemos encontrar matices en sus obras cuando hable de uno o de otro autor, de esta o aquella cuestión, pero siempre planeará sobre su siglo XVIII la idea de que fue una época negativa, de la que arrancan muchos de los males que padece la España que él vive. Considerará que hubo cierto avance pero que fue a costa de perder valores espirituales; admirará a Feijoo, pero con reservas, etc.

Éste y Jovellanos, que son dos de las figuras más importantes del siglo, reciben una atención especial. Con anticipación al modo actual, pues últimamente se están recuperando para la cultura española los años que van desde 1680 en adelante, eso que se ha dado en llamar el tiempo de los novatores, señala que Feijoo no está solo ni aislado, que no florece en medio de un desierto, sino que es el resultado del movimiento cultural y científico que se estaba dando en España en el paso del siglo XVII al XVIII. Es verdad que lo encuadra de este modo para restar importancia al personaje y destacar de este Voltaire español, como le considera, su afrancesamiento, su erudición de segunda mano y su recurrencia a diccionarios, periódicos y enciclopedias. En este sentido, su exposición no es nueva, pues recupera una línea de interpretación y desprestigio del benedictino que floreció a lo largo del siglo XVIII, con Gregorio Mayans a la cabeza, que lo entendía como un vulgarizador, un escritor ameno. Pero estos defectos no desdoran su españolidad, pues lo considera español auténtico, ya que no va contra los dogmas de la Iglesia, aunque defendiera el positivismo y el experimentalismo. De hecho fue uno de los introductores de Newton. Pero Me-

[15] Un estilo que a veces se vuelve demasiado retórico. En 1910, cuando preparó la nueva edición de su obra (1911), entonaba el *mea culpa* a este respecto: «en mi juventud no pude menos de pagar algún tributo a la prosa oratoria y enfática que entonces predominaba. Páginas hay en este libro que me hacen sonreír, y, sin embargo, las he dejado intactas porque el libro tiene su fecha y yo distaba mucho de haber llegado a la manera literaria que hoy prefiero, aunque ya me encaminase a ella». «Advertencias preliminares», en *Historia de los Heterodoxos españoles*, I, Madrid, BAC, 2006, p. 29.

néndez Pelayo entiende la posición reformista de Feijoo, su apertura a nuevas maneras de pensar y de hacer ciencia, su interés por diferenciar lo que es territorio del dogma de lo que cae en la especulación, como un atentado a la ciencia «española», si bien, años después, él pedirá para sí mismo lo que había estado haciendo Benito Feijoo.

Lo que subyace en su actitud es el interés de los estrictos católicos, de los neos, por apropiarse de la figura del benedictino, que estaba siendo reivindicada por el liberalismo contemporáneo. Y esto, de modo más notable, es lo que sucede también cuando trata sobre Jovellanos, que padecía una polémica de apropiación y de defensa de su ortodoxia, mientras para la Institución Libre de Enseñanza era uno de sus referentes ideológicos. Según esta línea de interpretación, que tuvo antes a Nocedal y a Laverde por cultores, el asturiano no era revolucionario ni hereje, ni trabajó contra el catolicismo. Cometió errores, como el de la ley agraria (en el *Índice de libros prohibidos* desde 1825), pero no por no ser católico. Terciar en la polémica, le sirve para ridiculizar a la Institución, a Gumersindo de Azcárate y a sus tendencias alemanas,[16] y para proponer la imagen deseada del prócer: católico, español por los cuatro costados, en lucha con las ideas de su siglo, pues no estaba por la soberanía nacional, ni por los principios de la Revolución Francesa, lo cual es cierto, y además no aceptaba el enciclopedismo, que es la palabra que emplea para aglutinar todo lo malo del siglo XVIII, es decir, al siglo XVIII. La conclusión es que Jovellanos es liberal a la inglesa, respetuoso de las tradiciones, amante de la emancipación del hombre dentro de los límites que imponen los dogmas de la Iglesia. La polémica por la apropiación de este personaje, que en el fondo es una manifestación de las dificultades de los españoles para aceptar y entender su historia, continuó después, cuando en 1885 Julio Somoza acusó a Menéndez Pelayo y a Nocedal de haber retocado en beneficio de su perspectiva el *Diario* del asturiano.[17]

---

[16] Repara también en algo que hay que destacar, porque es habitual todavía hoy: el olvido o desconocimiento por parte de los profesores extranjeros de la bibliografía española. De este modo, entre otros defectos que le ve al artículo de Baumgarten sobre Jovellanos, que recomendaba Azcárate, está su ignorancia de la publicación del último tomo de obras del asturiano, aparecido en 1858, cuando el "vulgar propagandista protestante" escribe en 1874. No conocer este tomo hace que sus opiniones sean parciales e infundadas a menudo.

[17] Campomar Fornieles, *op. cit.*, pp. 185- 186.

Las Cortes de Cádiz son para muchos el inicio de una nueva época en la historia de España. Para el erudito de Santander forman parte del siglo XVIII, en tanto que final de un periodo, y son el resultado perverso de todas las influencias y maquinaciones anteriores. De hecho, significativamente, en su plan, vienen tras las páginas dedicadas a las «sociedades secretas», que tanta actividad tuvieron después. Frente al juicio positivo que hace de las juntas locales, por su «espíritu religioso», que, uniendo religión y política, las llevó a organizar la resistencia, para la Junta Central tiene palabras de rechazo y crítica, «por lo inconsciente y versátil de sus resoluciones».[18] Las Cortes son herederas de la Revolución Francesa y, más que de ellas, de sus principios; por lo tanto, son secularizadoras y afrancesadas, y muchos de los que participaron en ellas herejes, lo mismo que los partidos políticos que entonces se formaron, en especial, el partido liberal. Por su parte, de este panorama sólo se salvan aquellos que estuvieron en contra, como el padre Alvarado y los que integraron la línea reaccionaria y tradicionalista, aquellos que defendían la Inquisición, que estaban contra la ley de libertad de imprenta y a favor de la exclusividad religiosa.

De nuevo, aparece el modo de trabajar del autor, su idea de que el pasado sirve para entender, explicar y sobre todo justificar el presente. No se debe olvidar que cuando escribe la *Historia de los heterodoxos españoles*, además de su juventud y de su afiliación política, Menéndez Pelayo está haciendo realidad su misión de recuperar la imagen «real y verdadera de España», mediante la cultura y la ciencia, pero que además se encuentra inmerso en presiones y tensiones políticas y religiosas que hoy desconocemos o hemos olvidado.[19]

Con conocimiento y perspicacia ve la continuidad de los problemas y de las ideas, a veces desde el punto de vista del complot, de la amenaza, pero si se deja a un lado esa obsesión, que justifica un punto de vista, su afán por historiar lo que permanece, más allá de las novedades, supone adelantarse con un enfoque que solo en el siglo XX va a tener cierta actualidad. En su caso, estudiar las continuidades, y las alteraciones como desvíos de un plan esencial, tiene una motivación nacio-

[18] *Heterodoxos*, II, p. 693.

[19] En 1910 escribe, con cierto arrepentimiento, que el autor era «un mozo de veintitrés años, apasionado e inexperto, contagiado por el ambiente de la polémica y no bastante dueño de su pensamiento ni de sus palabras». «Advertencias preliminares», en *Historia de los Heterodoxos españoles*, I, p. 30.

nalista y esencialista que a menudo deforma sus aportaciones. Él mira hacia atrás y, a la luz de las consecuencias conocidas, explica, desde cierto determinismo, que no podía ser de otro modo, que las conjuraciones, las novedades, etc., iban todas destinadas a acabar con un estado de cosas, y a quienes participaban de esa perspectiva, como el modelo y el momento ideales de la nación española. Sin embargo, es claro que el determinismo no es un criterio ni un instrumento historiográfico y que siempre hay más de una opción. Pero fue ese carácter excesivamente nacionalista el que llevó a personajes como Eugenio D'Ors, Gregorio Marañón y Pedro Sainz Rodríguez a creer en la utilidad política e ideológica de la figura de Marcelino Menéndez Pelayo y al último, además, a plantear la publicación de sus obras como un proyecto nacional que ofrecía a los españoles el reservorio de nuestro carácter y la Biblia de nuestro ser. Un nacionalismo tradicionalista que quisieron atento a los «valores universales de España», que no estaba sujeto a ninguna escuela, según Marañón, «fuera de su integral catolicismo».

Pedro Sainz Rodríguez, que se sentía culpable de la captación que había sufrido Menéndez Pelayo, explicaba así las razones que le llevaron a proponerle como emblema de la cultura española:

> Cuando fui ministro, percibía yo que aquel alzamiento nuestro tenía que dar como resultado un Movimiento nacionalista: así lo reconocía toda Europa […]. Entonces me entró temor de que ese ímpetu nacionalista que había ido a desembocar nada menos que en una guerra civil, cuando tuviese que estructurarse intelectualmente cayese en el mimetismo de formas extranjeras [Por eso hice la edición nacional]. Conste que yo pensé que era un deber hacer lo que hice, porque el nacionalismo de Menéndez Pelayo no podía causar ningún perjuicio a la cultura.[20]

ya que era un nacionalismo tradicionalista del carácter que señalaron D'Ors y Marañón.

[20] Sainz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 35- 36.

Ideología y literatura.
La *Historia de las ideas estéticas en España*

Pero pronto pasó a ver el siglo desde otra perspectiva, la estética, previa a la redacción prevista y nunca realizada de una historia de la literatura española. El cambio del punto de vista era importante, pues podía acercarse a la historia sin tanto prejuicio religioso y sin tanta presión eclesiástica. Pero eso no significaba abandonar su discurso ideológico.

Si la preceptiva es esencial para las artes y la literatura en cualquier época, lo es más en el siglo XVIII, momento en que se agitan diferentes movimientos filosóficos y estéticos, que a su vez representan (y enfrentan) diferentes modos de entender el país y los compromisos de los artistas con su entorno. Aunque se titula *Historia de las ideas estéticas en España* (1883- 1891), la amplitud de miras del santanderino le lleva a dar entrada en sus páginas no solo a aquellos teóricos clasicistas y a los autores que siguieran esa doctrina, sino también, dejándose atrapar por su interés por la literatura y por el que era su objetivo último, escribir esa historia literaria, a los representantes de la llamada literatura popular y tradicional. Y, en este sentido, hay que recordar que, con perspicacia y comprensión de su importancia, no deja fuera de su recorrido histórico a los representantes más destacados del periodismo del momento. Educado en el gusto clásico, amante como era de los autores del canon grecolatino, y de ese tipo de paganismo, sus juicios sobre estos escritores son a menudo desdeñosos e injustos, como en parte ha corregido la historiografía posterior, pero, al menos, los hace comparecer en su relato –cosa que después no se hizo--, lo cual es de un gran valor porque ha permitido que investigadores posteriores se adentraran por otras vías menos estrictas, y porque daba una imagen más correcta de la época, más allá de lo que después los manuales y muchos historiadores de la literatura han presentado como retrato del siglo XVIII.

Desde mi punto de vista, este trabajo sobre las ideas estéticas es en muchos sentidos una historia literaria, y sobre todo una historia de la literatura moderna (embutida dentro de la historia de la estética europea), ya que no se ajusta a los viejos esquemas de vida y obra de los diferentes autores que pasan por sus páginas –aunque dé a menudo valiosas noticias biográficas--, y se acerca a cómo se entiende la historia lite-

raria en los últimos tiempos, más como historia cultural y como historia de las ideas.[21] Menéndez Pelayo no se queda solo en el análisis y enjuiciamiento de la estética de los diferentes momentos, sino que va más allá, haciendo observaciones de carácter ideológico, político, religioso y sociológico.

Por lo que respecta al siglo XVIII, como se adelantó ya, da entrada en su historia a los periódicos, y ahí está Nifo, pero también el *Diario de los literatos de España*, el *Memorial literario*, *El Censor*, las *Variedades de ciencias, literatura y artes* de Quintana y otras revistas, en las que no se detiene sólo para explicarnos los debates estéticos, lo cual, por otro lado, es historia literaria, sino que da informaciones sobre otros diferentes aspectos, como los relativos a la sociabilidad y redes de opinión, además de adentrarse en la vida literaria de la época, al relatar cuanto tiene que ver con las tertulias y academias, con las relaciones europeas de los escritores, con los grupos poéticos de Quintana y Moratín, y con las polémicas que se dieron en el siglo, que, si tuvieron a menudo motivaciones estéticas, con mucha más frecuencia eran otras, de carácter personal, político, económico, las que encendían el enfrentamiento. Son las polémicas las que retratan bien, por lo general, la República Literaria.[22] Este punto de vista del autor, abarcador, le lleva también a considerar en su historia «estética» a los grupos que trabajan fuera de la Corte, y así pasan por sus páginas las escuelas de Salamanca y de Sevilla, los críticos portugueses, sin olvidar a los de América. La suya parece una visión que armoniza el centro con la periferia, lo que seguramente esté en relación con el valor que daba, en otro plano, a las regiones, y al hecho de proceder él mismo de la periferia nacional.

Los muchos juicios negativos que a menudo le merecen la producción, la estética y la ideología dieciochescas se entroncan en un todo

---

[21] Ya señaló Dámaso Alonso que «de un golpe, generosamente, gallardamente, genialmente, con erudición asombrosa, aunque con las mermas, menoscabos [...] que una labor ciclópea ha de tener si va sobre los hombros humanos, Menéndez Pelayo creó [...] la historia de nuestra literatura», *Menéndez Pelayo crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*, Madrid, Gredos, 1956, p. 103. Un enfoque más moderno sobre la condición de historiador del santanderino, haciendo hincapié en su condición de historiador de las ideas y de la cultura, en Alberto Vallejo del Campo, *Menéndez Pelayo, historiador*, Santander, Fundación Marcelino Botín/ Sociedad Menéndez Pelayo, 1998.

[22] Véase Joaquín Álvarez Barrientos, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.

unitario esencial. Es decir, como le ocurrió con los *Heterodoxos*, desde el punto de vista de la fe; la literatura, la estética, el arte, todo le va a servir ahora para reflexionar sobre el ser de España, sobre sus características y condiciones. Se acerca a la historia literaria no sólo para ofrecer la información pertinente, sino para desde ella construir y afianzar su idea de la nación española. Una nación unida por su fe católica e indiscutible desde los primeros escritores que nacieron en la Península en los tiempos del Imperio Romano, y que ya entonces poseían un modo de hacer, un espíritu, ese algo que caracteriza a lo español. En este sentido, su idea de historia y de España, y de la historia literaria española está en deuda, precisamente y como ya se anotó, con la que tuvieron cuantos en el siglo XVIII se dedicaron a levantar los primeros edificios de la historia literaria y de la cultura nacional. No quiere decir esto que considerara que la única lengua de la literatura española fuera el castellano, como sus predecesores dieciochescos también piensa que los que escribieron en otras lenguas peninsulares son españoles, porque hay un parentesco producido al ser «hijos de la misma madre». «Las tres literaturas reflejaban iguales sentimientos y parecidas ideas, y recíprocamente se imitaban y traducían y cedieron el mismo paso a extrañas influencias».[23]

Esta idea de una España desde siempre, que se comienza a teorizar históricamente en el XVIII, tuvo implicaciones más elaboradas en el Romanticismo y después, y Menéndez Pelayo es claramente deudor de ellas, como lo fue también el franquismo, que las desarrolló a su modo. Pero, en su caso, como en el de otros en la época, responde a un proyecto que incluiría naturalmente a Portugal, país, lengua y literatura con los que establece parentescos, relaciones y consanguinidades, también en lo referente al siglo XVIII: similar actitud ante la Compañía de Jesús, paralelos entre el Marqués de Pombal y los ministros de Carlos III, éxito del teatro popular español similar al de Antonio José de Silva, el mismo papel amenazante y disolvente de las novedades, etc. No se puede hablar en su caso de iberismo, al menos en los años del homenaje a Calderón, pues, como él mismo señaló en el brindis del Retiro, ese

[23] Citado por Mª Isabel Navas Ocaña, *Menéndez Pelayo: Una revisión al filo del 2000*, Almería, Universidad, 1999, p. 25.

concepto tenía «no sé qué mal sabor progresista». Para él, los portugueses eran directamente españoles [24]

La idea de que existe una España con unas características definidas, desde siempre y a pesar de las influencias extranjeras, se percibe bien cuando escribe sobre el siglo XVIII, precisamente porque en esos años los españoles se preguntaron (o se empezaron a preguntar) qué eran, dado que lo que parecía haber sido su ser nacional mutaba. Muchos fueron conscientes del momento de cambio que vivían y de las consecuencias políticas y de convivencia que en la vida cotidiana y en la consideración de los otros podía tener aceptar o no las novedades. Fueron conscientes de cómo los modelos del «ser español« se ampliaban, y esto se hacía peligroso porque los tradicionalistas no estaban dispuestos a aceptar otra forma de ser español distinta de la que ellos patrocinaban: nacionalista y católica.

Si los Borbones trajeron costumbres, modas, estéticas ajenas a lo castizo español; si los mejores españoles se afrancesaron y escribieron y se vistieron y hablaron con galicismos, sin embargo, continuaron manteniendo ese fondo de identificación nacional, más allá de los rigores. Con ciertas dificultades, por las valoraciones negativas que a menudo hace de ellos, Menéndez Pelayo vio cómo entre los ilustrados y los clasicistas, por un lado, y los que eran absolutamente contrarios a las novedades estéticas, hubo un grupo de escritores que buscó poner al día los viejos modelos españoles, barrocos, que, por lo demás, estaban dejando de tener la aceptación que habían conocido en sus momentos de triunfo, en aquellos que les hicieron posibles durante los siglos XVI y XVII. Me refiero a personajes como José de Cañizares y Antonio de Zamora en la primera mitad del siglo; pero ahí están también otros como Nifo, Valladares de Sotomayor, Comella, etc., que en cierto modo fueron una forma alternativa a los ilustrados o un modo distinto de serlo. Lo vio, además, desde una perspectiva interesada, pues lo que quería demostrar era cómo se mantenía la «españolidad» a pesar de la influencia extranjera en individuos cercanos a los cantos de sirena europeos.

---

[24] «Brindis del Retiro», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Madrid, CSIC, 1940, p. 386. Sobre esta cuestión y sobre la importancia que daba a la autonomía de provincias y municipios, que se relaciona con su preferencia por la monarquía de los Austrias, Sainz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 57- 87. Véanse también las páginas que le dedica César Antonio Molina, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Akal, 1990.

Muchos teóricos pasan por sus páginas, pero inevitablemente tiene que detenerse en Ignacio de Luzán y lo hace de una forma que puede sorprender, dados el característico empobrecimiento con que se suele hablar del siglo XVIII y la simplificación que a menudo se ha hecho de su pensamiento.[25] Luzán, como otros, pasa por ser «el típico ilustrado» –cosa que aún está por definir—y eso supone en el retrato robot y tópico despreciar el teatro clásico español y todo aquello que no se arreglase a las normas clasicistas. Menéndez Pelayo, que señala los que le parecen rigores y excesos del preceptista, expone sin embargo las razones por las que éste apreciaba el teatro de autores como Calderón de la Barca. De esta forma, el introductor de la estética clasicista en España, habría estado defendiendo, como buen español que no se dejó alucinar por las novedades, la tradición «nacional« que representaba el teatro barroco. Y en esta misma línea se hizo eco de las opiniones de Pedro Estala, que era contrario en general a las reglas de lugar y tiempo, como indicó en los prólogos a sus traducciones, y que consideraba a Lope de Vega creador del teatro moderno. Pero además, en esta reivindicación nacionalista, califica a algunos elementos del XVIII español de románticos. Así hará con el mismo Luzán, cuya valoración del teatro barroco, retroproyectando, entiende en clave romántica, y al poner de relieve el mayor y más importante número de fuentes italianas de que se sirvió, frente a las francesas –en lo que ahondó después Sebold[26]--. La misma interpretación romántica hará cuando estudie «El no sé qué» de Feijoo, a quien ya había «salvado» en los *Heterodoxos*, y del *Teatro español*, la antología de García de la Huerta. Todo ello, ejemplo de la «vena latente de romanticismo» que él y otros historiadores posteriores encuentran en la cultura española.

La visión que Menéndez Pelayo tiene del Romanticismo es deudora de la teoría de A. W. Schlegel, que, como se sabe, pensaba que la cultura así calificada mantenía el espíritu medieval y cristiano, lo que encuentra en España e Inglaterra sobre todo, incluso durante los años de Ilustración, en los que Francia se aleja de esa orientación. Así Schlegel, y con él otros como el santanderino y antes los románticos, consideran que España no rompió la continuidad de su carácter y de su literatura,

---

[25] *Op. cit.*, I, pp. 1093- 1102 y 1193- 1213.

[26] Russel P. Sebold, «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza», en *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa española, 1970, pp.57- 97.

ni siquiera durante el siglo XVIII y empalman el XVII con el XIX, obviando el Siglo de las Luces, como todavía sucede hoy en muchísimos estudios de carácter no solo literario.[27]

Pero en estas valoraciones sobre el teatro clásico español Menéndez Pelayo no es nuevo. En este como en otros casos hay que recordar que, ya en los tiempos ilustrados, los castizos tenían al teatro del Siglo de Oro como reflejo del carácter nacional, algo que asumirá de forma decidida el Romanticismo, en ese afán por construir una historia y una literatura que contribuyan a la identidad nacional. De manera que no es de extrañar que Menéndez Pelayo, cuyo intento es precisamente ese, construir una historia de la cultura española con sentido unicista que justificara desde siempre «lo español», nacionalizara todo cuanto pudiera apoyar su punto de vista. Por otro lado, hay que destacar que, desde el lado ilustrado, durante esa centuria también se llevó a cabo una campaña para apropiarse del teatro clásico español, «limpiándolo» de algunas impurezas, impropiedades y otros aspectos que no encajaban con su ideario estético y moral, para hacer que formara parte de la historia estética de la nueva dinastía, que, de esta forma, desde lo que se consideraba más netamente español, aparecería vinculada con el pasado nacional.[28]

Al cántabro le interesa el estudio del siglo XVIII desde la Historia de las ideas (religiosas, políticas, estéticas), de la cultura y de la ciencia, pero se acerca, como ya se adelantó, con la base teórica de que lo que a su entender une a España y le da sentido a través de los tiempos es la fe católica; por tanto, no podía tener en una gran estima época como la ilustrada, en la que se cuestiona de manera más o menos sistemática el credo católico (aunque más a la institución), se altera el orden antiguo proponiendo una visión del mundo marcada por el sensismo y la experiencia, y en la que se separa el mundo de la ciencia del de la teología, para además proponer sistemas políticos y modelos revoluciona-

[27] Hans Juretschke publicó una antología de sus textos sobre Romanticismo, en *Menéndez Pelayo y el Romanticismo*, Madrid, Editora Nacional, 1956.

[28] Para la interpretación del teatro clásico en el siglo XVIII, véase Joaquín Álvarez Barrientos, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassell, Ed. Reichenberger, 2000, pp. 279- 324, e Inmaculada Urzainqui, *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII (en su tercer centenario)*, Oviedo, Universidad, 1984.

rios, que llevarían a la creación de repúblicas y constituciones, pero sobe todo a importantes cambios en las mentalidades. Consecuencias todas que padecía el mundo del siglo XIX.

En líneas generales, el erudito que escribió los *Heterodoxos* y las *Ideas Estéticas* ve que el mundo de valores en que fue educado está siendo periclitado y que eso se debe a la herencia ideológica del siglo XVIII, que con la nueva dinastía trajo una apertura a Europa que suponía, si no el desmantelamiento de la «antigua España», sí el resquebrajamiento de un punto de vista, cuando no la misma crítica de los valores «esenciales» de la patria. La pregunta de Masson de Morvilliers, en la *Encyclopédie Méthodique*, «¿Qué le debe Europa a España?», sería la mejor representación de ese cuestionamiento del ser nacional y del lugar y papel que la ciencia y la cultura españolas ocupan en el mundo. Pero lo es ya desde dentro de España. De hecho, en los orígenes de la polémica sobre la ciencia española, había utilizado el nombre de Masson de Morvilliers para descalificar a los críticos españoles que le acusaban de manipular la Historia.

Muchas de las páginas que dedica al siglo XVIII están marcadas por un tono beligerante, defensivo y reivindicativo, aunque menos evidente que en los *Heterodoxos*, pero también las signa el hecho de que, como en ellos, refiriéndose y estudiando esa centuria, quiere explicar mucho de lo que sucede mientras escribe, porque como ya se vio siente que la decadencia que, según él, se inició con los Borbones, continúa en su tiempo. Aunque también señala que los cambios acaecidos con esa nueva dinastía eran irremediables, puesto que se daban en Europa, de modo que habrían ocurrido con o sin ella. Menéndez Pelayo tiene que restituir todo lo que considera que esa época quitó a la continuidad de España. Con esta actitud media en la polémica sobre su lugar en el mundo, sobre el valor de sus aportaciones, y se sigue cuestionando qué y cómo somos, cuál debe ser nuestro referente de identificación. Algo que los más inteligentes autores del siglo XVIII, como José Cadalso, plantearon con lucidez no exenta de tensiones.

Este análisis va más lejos y, si había considerado en los *Heterodoxos* que todo formaba parte de un gran complot, y que el jansenismo y el regalismo fueron los arietes primeros que facilitaron el posterior volterianismo, la supresión del poder de la Iglesia y de Roma, la secularización de la enseñanza y la vida española; todo ello «desfigurando y tor-

ciendo y barajando antiguas y veneradas tradiciones españolas»,[29] en su estudio sobre las ideas estéticas lanzará un ataque sobre lo francés, centrado en Boileau, Diderot y otros, pero en especial en Voltaire, al que presenta como un espíritu hipercrítico víctima de sí mismo, es decir, de sus «excesos» críticos. El ataque se explica desde la consideración, ya antigua, de que todos los males llegan desde Francia, con la que tenemos un contencioso nunca terminado. Considera al autor de *Cándido* el mejor retórico de su tiempo, le reconoce desde luego talento, ingenio, dotes de divulgador (de hecho dio a conocer la filosofía inglesa en Francia), pero todas esas actitudes no evitaron, antes al contrario, que

> en su vejez, su alma calcinada, escéptica y corrompida, ya no respond[iera] más que a las solicitaciones de la vanidad, de la envidia y del amor propio. La polémica infernal en que se había empeñado contra el cristianismo, estrechaba cada día más sus ideas, le aridecía el espíritu, le apartaba de la comprensión de la historia, y daba cierto sabor de fanatismo a sus opiniones hasta en las materias más indiferentes.[30]

Ahora bien, contra lo que cabría esperar de tanta acritud, y conociendo las páginas que le había dedicado en los *Heterodoxos*, puede sorprender que haya disminuido su acrimonía, que le reconozca aciertos críticos sobre todo en cuanto tiene que ver con el teatro. Menéndez Pelayo ha separado, en la medida de sus posibilidades, la ciencia de la religión, y ha serenado su análisis de la materia que le ocupa.

Por lo que respecta al papel de la literatura y de las otras artes, muestra bien hasta qué punto en aquellos años estaban al servicio de ideas y proyectos políticos, se habían vuelto objeto oficial y social, con presencia en salones, y elemento de ostentación e interés público. Y esto gracias a que, además de las ideas estéticas, estudia también los cenáculos en los que se debatía, los círculos de poder e influencia, etc. Si en los *Heterodoxos* había marcado el negativo influjo francés, en las *Ideas estéticas*, aunque a veces reduzca su importancia al atender también a influencias y culturas como la inglesa, la alemana y la italiana, en líneas generales sigue avalando su peso, de un modo que todavía hoy continúa siendo casi un dogma, cuando se trata de las relaciones e influencias que recibió la España de entonces.

---

[29] *Op. cit.*, II, p. 341.
[30] *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid, CSIC, 1974, p. 1022.

Aunque en ocasiones de forma crítica, destacó en sus páginas, al tratar sobre la Fonda de San Sebastián, sobre las academias, sobre las polémicas y disputas, una de las cualidades de la actividad literaria dieciochesca, como fue su dimensión social, su presencia en tertulias, salones y cafés, y marcó aquellas novedades de sociabilidad que muchos conservadores y moralistas del XVIII denostaron, como eran el *sprit*, el ingenio, la argumentación frente a la erudición, la condición sociable, elegante y de buen tono de los escritores, frente al tradicional abandono de su aspecto y el retiro de la sociedad. Estas observaciones no son tan ásperas como en otros textos anteriores, y quizá una de las razones sea que él mismo era asiduo a salones y bailes, llevando durante muchos años una activa vida social.

Respecto de la situación de las letras en la época ilustrada, Menéndez Pelayo, siempre cerca del casticismo auténtico español, sea esto lo que sea, se muestra sin embargo ecuánime a la hora de juzgar la situación, y discrimina valores y defectos en un mismo autor, evitando las descalificaciones ideológicas que se encuentran en la *Historia de los heterodoxos*. La literatura padecía un patético deterioro, producto de seguir las reglas de la poética, pero también se había arruinado la tradición española; de modo que se hacía necesaria una reforma, reforma que no fue la adecuada porque, como se indicó ya, acababa con la auténtica veta española. Menéndez Pelayo no es contrario a las reglas, no olvidemos que es admirador del mundo clásico y de Leandro Fernández de Moratín, lo que rechaza es que sus teóricos las lleven a extremos ridículos de rigidez, corrigiendo la propuesta de Aristóteles, y que autores sin inventiva se escuden en ellas para componer algo frío y tedioso. Por otro lado, es cierto que a medida que los tiempos se alejaban del Estagirita, sus comentadores radicalizaban más y más su texto, reduciendo el movimiento de la imaginación y las posibilidades de invención.

Junto a las noticias sobre autores que siguieron el modelo clasicista, en sus páginas se encuentra numerosamente recogida la legión de escritores tabernarios, en una denominación corriente por entonces, que son detritus de esa otra gran literatura española del Barroco. Aun así estos reciben cierta atención condescendiente en tanto que representantes de una tradición española, aunque esta no se encontrara en el mejor de sus momentos y necesitara sangre nueva revitalizadora. Es también esa perspectiva nacional la que le lleva a valorar positivamente a eruditos como Sarmiento, Mayans, Isla, Tomás Antonio Sánchez y

otros que reformaron la prosa y se dedicaron a la investigación y recuperación de los «monumentos» literarios españoles.

La *Historia de las ideas estéticas en España* da mucho espacio a los preceptistas literarios y, al hilo de la exposición de sus pensamientos, traza la historia literaria del siglo, pero también dedica muchas páginas a hablar de los tratados musicales y artísticos, en especial de los que tienen que ver con la arquitectura. Reconoce aquí que ésta había llegado a un estado de postración y delirio insostenible y que se hacía necesaria su reforma. Algo que intentó Felipe V, monarca «benemérito, pero que en nada fue un hombre superior». El rey, señala, pensó que algo podría conseguir tutelando la reforma y ofreciendo protección oficial. Si ésta bastara para regenerar las artes, añade, mucho se podría haber esperado «de la largueza y del buen deseo con que los primeros reyes de la Casa de Borbón atendieron al reparo y a la protección del arte y de los artistas«, que se empeñaron «con el candor académico propio de aquel siglo, en construir cierta especie de suave y abrigado invernadero para la delicada planta del ideal».[31] Y a continuación pasa revista a las traducciones de los tratados que se hicieron y a las obras originales. De nuevo, Menéndez Pelayo está embarcado en la construcción de una historia cultural del siglo XVIII, que en esas páginas aborda desde la perspectiva del arte y su proyección en la sociedad.

Pero, como no podía ser de otro modo, y como su objetivo último es contribuir con su trabajo al diseño del pasado nacional y a dotar al presente de elementos que justifiquen y expliquen la condición española, sus reflexiones sobre arte le llevan a reivindicar el pasado anterior al siglo XVIII y a aquellos individuos que vivieron en esa centuria y trabajaron en la misma dirección. En cualquier caso, a aquellos que construyeron bien la historia de la disciplina. Es por ejemplo el caso de Antonio Ponz y de su *Viaje de España*, libro que valora tanto desde la «esfera artística», como desde la histórica, pues supuso la «resurrección de nuestro pasado estético: vino a suplir todos los olvidos y las deficiencias de nuestros historiadores de ciudades, tan descuidados y tan poco competentes en todo lo que se refiere a los milagros del arte».[32] Ese libro debe leerse conociendo el tiempo y las circunstancias en que se forjó (como todos): sin trabajos previos, «en la atmósfera glacial y ceremo-

[31] *Op. cit.*, I, p. 1506.
[32] *Op. cit.*, I, p. 1539.

niosa que entonces pesaba sobre los reinos del Arte». Además, tiene un valor testimonial importante, que pone de relieve la dejadez de los españoles y de sus gobernantes en todo tiempo y lugar, pues da fe de muchos edificios y monumentos que la desidia y otras motivaciones han hecho desaparecer. De nuevo la relación entre el pasado y el presente; la causa y el efecto que explican lo que somos:

> Y, entonces, el libro aparecerá en todo su valor, no solo porque fue el primer mapa artístico de España, no solo porque es el monumento de una campaña victoriosa contra un gusto que eternamente deberá ser tenido por estrafalario y perverso, sino, además, doloroso es decirlo, porque muchas de las maravillas artísticas que Ponz vio, solamente viven ya en sus páginas, acta de acusación terrible contra el vandalismo que vino después.[33]

Del mismo modo, Antonio de Capmany es positivamente valorado, tanto por sus investigaciones sobre Barcelona, libro que honra «a la cultura española del siglo XVIII», como por sus opiniones acerca del «orden gótico». Capmany había hecho una ponderación muy positiva de los edificios de la Edad Media que encontró en la Ciudad Condal, apartándose de la doctrina clasicista imperante. Otro admirador de los restos arquitectónicos de la Edad Media fue Jovellanos, y así lo señala acertadamente al referirse a sus páginas sobre Bellver, el Paular, y a sus reflexiones sobre lo «pintoresco», «que ya en Inglaterra se llamaba *romantic*».[34]

Al referirse también a Llaguno y Amírola, a Ceán Bermúdez, a Ortiz y Sanz, a Diego de Villanueva y a otros contribuyó a la creación del canon estético para los estudios de arte. Como en todo lo que escribió, sus observaciones sobre arte, música, literatura, filosofía, etc., van dirigidas a tomar conciencia de lo que cree que somos, a conocer nuestro pasado, para resurgir después de la situación de crisis y decadencia en la que considera que se encuentra España. Así, su discurso es siempre ideológico y el uso que hace de las informaciones que aporta está dirigido a la construcción o reconstrucción de una imagen nacional desde la cultura, una imagen de alcance que sirva para lanzar a la nación a la conquista de mayores y mejores logros. Es posible entrever en este

[33] *Op. cit.*, I, p. 1540.
[34] *Op. cit.*, I, p. 1558.

planteamiento varias ideas de carácter histórico que estuvieron funcionando con mucha fortuna. Sobre todo es fácil percibir que se apoya en el convencimiento de que hay unos valores clásicos, esenciales e inmutables que se corresponden con una imagen de España, desde el siglo XVIII desviada, que hay que corregir. Pero también parece subyacer el modelo histórico de carácter biológico, humano, según el cual, toda ciencia, toda materia, conoce un desarrollo que inevitablemente acaba en la muerte, para luego resurgir o renacer. No otra es la idea del Renacimiento, como movimiento, y no de otro modo se realizaron tantas y tantas historias sobre diferentes materias desde los tiempos de Plinio, y aun antes de él.

En el caso de Menéndez Pelayo, ese planteamiento parece funcionar, y lo que él hace es historiar las diferentes fases de la cultura de España, es decir, las manifestaciones del ser nacional, incluida su decadencia, que en parte y en muchos aspectos se correspondería con el siglo XVIII, para preparar el momento del renacimiento. No en vano él vivió en los años de la Restauración.

El último capítulo de las *Ideas estéticas* referido al siglo XVIII se dedica a los tratadistas de música. Del mismo modo que ha construido el canon estético literario y artístico, en esas páginas formula lo que será el canon musical: desde fray Pablo Nasarre hasta los jesuitas expulsos –Eximeno, Arteaga, Requeno--, pasando por Feijoo, Tomás de Iriarte y otros que rescata en su «Indicación bibliográfica de los tratados didácticos de música publicados durante el siglo XVIII». En esta parte tiene la ayuda de Francisco Asenjo Barbieri, que le provee de noticias. Si Feijoo había sido bien tratado, en general, en los capítulos anteriores, si lo había ido comprendiendo de forma más centrada, cuando se refiere a él en la parte musical, no escatima los elogios. Feijoo es el responsable de «la página más brillante de crítica musical» de aquellos tiempos, el discurso «La música de los templos», que formaba parte del primer tomo del *Teatro Crítico Universal* (1726). En el mismo se rechaza la intromisión de recursos profanos en la música religiosa, actitud cada vez más frecuente por entonces, y otros asuntos sobre el efecto de la música. Es un debate que le sirve para referirse a la polémica sobre Haydn y la música alemana, cuando trate sobre el poema de Iriarte «La música» (1777), y a la otra gran cuestión del siglo, la por muchos considerada invasión de la música italiana, que ahogó toda iniciativa de los músicos autóctonos y

dejó «enterrados para largo tiempo los débiles gérmenes de nuestra música nacional profana».[35]

El autor ha pasado revista a los tratadistas y dejado completo el panorama teórico del momento, señalando influencias y debates; es decir, del mismo modo que en los otros casos, mostrando una historia activa y dinámica, en este caso de las tensiones musicales.[36] Pero, significativamente, termina sus páginas refiriéndose al proyecto del coronel Torres de Nava, «primer folklorista musical de que hasta ahora tengamos noticia», que en 1799 había propuesto recoger «la música popular española».[37] El aspecto nacionalista, de recuperación de las esencias nacionales que se encuentran en los cantos populares, es un buen modo de poner fin al tomo sobre el siglo XVIII. Como en otros casos, en este Menéndez Pelayo valora las manifestaciones populares españolas, siguiendo el criterio romántico de autenticidad nacional que había esbozado Schlegel y después Agustín Durán al recopilar el *Romancero general.*

Es interesante constatar que a medida que ha ido escribiendo e investigando, a medida que pasaba el tiempo, su planteamiento de lo que era español, de lo que había que recuperar para regenerar a España, que constaba en principio de una idea central muy restringida, se ha ampliando y matizado, porque su autor se ha hecho más comprensivo y tolerante, de modo que es capaz de integrar más facetas. Que su objetivo era reconstruir lo que él consideraba el ser español ha quedado claro, quizá con demasiada insistencia, en las páginas anteriores, pero su importancia es central, como él mismo indicó en el discurso de agradecimiento por la medalla que se le concedió, tras ser elegido director de la Real Academia de la Historia en 1909:

> Lo que honráis en mí no es mi persona, no es mi labor, cuya endeblez reconozco, sino el pensamiento capital que la informa, y que desde las indecisiones y tanteos de la mocedad me ha ido llevando a una comprensión cada vez menos incompleta del genio nacional y de los inmortales destinos de España. Los tiempos presentes son de prueba amarga y triste para los que profesamos esta fe y procuramos inculcarla a nues-

[35] *Op. cit.*, I, p. 1595.
[36] Puede verse Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, 2 vols., y la parte dedicada a ese aspecto en Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.
[37] *Op. cit.*, I, p. 1629.

> tros conciudadanos, pero [en todas las voces de aliento que le llegan] palpita un mismo anhelo: la regeneración científica de España.[38]

Y, quien dice científica, dice directamente nacional, en todas sus manifestaciones. Consecuencia de ese mayor y mejor conocimiento de la realidad española es que las opiniones que sobre el siglo XVIII estampó en *La ciencia española* en 1876 y en los *Heterodoxos*, que se han copiado más arriba, queden bastante más matizadas en trabajos posteriores como en la *Historia de las ideas estéticas* y en otros, ya generales, ya particulares. Así, por ejemplo, cuanto tuvo que ver con los jesuitas, sobre los que dejó abundantes páginas.[39] Consecuencia de esa ampliación son las muchas ocasiones en que se corrige a sí mismo, momentos en los que rebaja la acrimonía o se desdice, aunque esas palinodias no tengan nada que ver con el núcleo duro de sus valores y pensamiento.

Las «Advertencias preliminares» de 1910 a los *Heterodoxos*

Uno de los momentos más claros de ese proceso de corrección es cuando prepara para la segunda edición, que apareció en 1911, el texto de los *Heterodoxos* y escribe unas largas «Advertencias preliminares». En ellas declara paladinamente que esta obra no es «la que estimo más» y que necesita una profunda revisión, refundición y directamente una nueva escritura, algo que no va a hacer por falta de fuerzas y tiempo. Moriría dos años después. Quiere corregir las interpretaciones que se han hecho de su historia, pero también desea armonizar la perspectiva científica del investigador, que no puede manipular los datos, con el dogma católico que imponía silencio, mientras necesita distanciarse de la perspectiva de los «íntegros», que sólo entendían la historia como una narración edificante y expurgada. Reconoce el papel de católicos, protestantes y racionalistas en la construcción de la ciencia y rechaza, en contra de las directrices eclesiásticas, que habían vuelto a sus rigores tras cierta relajación, que no se cuente con aportaciones valiosas porque sus autores no sean católicos. Pasa revista a las nuevas publicaciones

---

[38] «Discurso con ocasión de la entrega de la medalla de oro de la Academia de la Historia», en *Varia*, I, Madrid, CSIC, 1941, p. 356. Véase también Sainz Rodríguez, *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, pp. 71- 72.

[39] Recogidas en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, IV, Madrid, CSIC, 1942.

que ha conocido la materia de estudio desde 1879 y, en lo que se refiere al siglo XVIII, el giro es casi absoluto.

Si antes había escrito en *La ciencia española*:

> Religiosa y políticamente la dinastía francesa nos trajo grandísimas calamidades: el jansenismo y el enciclopedismo; la centralización y el cesarismo administrativo, manifestados con hechos brutales e inconcebibles casi, como la expulsión de los jesuitas; la ruina completa de nuestras libertades provinciales, que, a lo menos en la forma, habían respetado mucho más los reyes austriacos. Torcióse completamente el espíritu de la civilización española, torcimiento que dura aún, por desgracia; no se combatió ya por el Catolicismo, sino por el *pacto de familia*; mudó de carácter la literatura, alterándose radicalmente la lengua. El Santo Oficio, una de nuestras más españolas y castizas instituciones, siguió la universal decadencia.[40]

Si dejó sentado que

> ¡Jamás vinieron sobre nuestra raza mayores afrentas! Generales extranjeros guiaban siempre nuestros ejércitos, y una plaga de aventureros, arribistas, abates, cortesanas y lacayos franceses, irlandeses e italianos caían sobre España como nube de langosta, para acabarnos de saquear y empobrecer, en son de reformar nuestra hacienda y de civilizarnos. A cambio de un poco de bienestar material, que sólo se alcanzó después de tres reinados, ¡cuánto padecieron con la nueva dinastía el carácter y la dignidad nacionales! ¡Cuánto la lengua! ¡Cuánto la genuina cultura española, la tradición del saber de nuestros padres! ¡Cuánto su vieja libertad cristiana ahogada por la centralización administrativa! ¡Cuánto la misma Iglesia, herida de soslayo pero a mansalva, por el rastrero *galicanismo* y por el *regalismo* de serviles leguleyos que, en nombre del rey, iban despejando los caminos de la revolución.[41]

Si

> Dios consintió, sin embargo, que el Imperio se dividiese y que hasta territorios de la Península, como Gibraltar, quedasen perdidos para España y para el Catolicismo. […] Fue la primera tierra ibera en que li-

[40] *La ciencia española*, II, p. 24

[41] *Historia de los heterodoxos españoles*, II, pp. 338. La cursiva es suya.

> bremente imperó la herejía, ofreciendo fácil refugio a todos los disidentes de la Península en los siglos XVIII y XIX, y centro estratégico de todas las operaciones de propaganda angloprotestante.[42]

Si todo esto había sucedido, según la visión de un joven católico intransigente, cuando escribe en 1910 las cosas han cambiado. Vuelve a valorar el tiempo de Carlos II y de los novatores, y el influjo extranjero de los primeros Borbones se presenta como «doctamente asimilado, sin prevención ni servilismo, con un tino y parsimonia que puede servirnos de ejemplo» en las cuitas actuales, y nutrido de «savia castiza». Finalmente, el siglo XVIII es ejemplo de integración inteligente de tradición y novedad. Feijoo, que había sido bien tratado siempre, ahora recibe una consideración más consistente, certera y cercana a la actual, como agente renovador del pensamiento y estímulo para «un público en quien despertaba la curiosidad científica», además de ser impugnador de tradiciones populares y falsos milagros. Los eruditos dieciochescos ya no son hipercríticos imbuidos del espíritu galicano dispuestos a acabar con la Iglesia y las tradiciones, sino «el nervio de nuestra cultura», a los que la «olvidadiza patria» debe honrar y recordar, pues en ellos está la base de la renovación de los estudios históricos, gracias a sus métodos críticos y veraces de trabajo, a sus indagaciones escrupulosas y al buen uso de fuentes, que ellos depuraron.[43] Frente a la situación contemporánea, en aquella época había más actividad intelectual en el clero, y la universidad, a pesar de su decadencia, registraba más animación que en los tiempos presentes. Todo ello porque se daba un ambiente más favorable al estudio que en el siglo XIX. De este modo Flórez, Mayans, Capmany, Jovellanos, Tomás Antonio Sánchez, Velázquez, Martínez Marina, Larruga, los jesuitas, Ponz, Vargas Ponce y tantos otros crearon diferentes ciencias y avanzaron en el aumento de los saberes.

Si se había burlado del apoyo institucional al arte y a la cultura, ahora desarrolla de forma positiva la noción de que la ciencia era fruto a menudo de la protección oficial y valora sus aportaciones, como siempre sin perder el referente contemporáneo:

---

[42] *Op. cit.*, II, p. 339- 340. Muchas otras referencias similares se pueden añadir, pero basten estas como testimonio.

[43] "Advertencias preliminares", en *Historia de los Heterodoxos españoles*, I, pp. 10- 11.

> Tienen los buenos trabajos de la erudición española del siglo XVIII no solo esmero y conciencia, sino un carácter de continuidad en el esfuerzo, un impulso común y desinteresado, una imparcialidad u *objetividad*, como ahora se dice, que da firmeza a sus resultados y contrasta con el individualismo anárquico en que hemos caído después. Toda nuestra vida intelectual del siglo XIX adolece de esta confusión y desorden. El olvido o el frívolo menosprecio con que miramos nuestra antigua labor científica, es no solo una ingratitud y una injusticia, sino un triste síntoma de que el hilo de la tradición se ha roto y que los españoles han perdido la conciencia de sí mismos.[44]

En esta desastrosa situación que va trazando, encuentra las razones del atraso intelectual en la falta de continuidad y tranquilidad, en la inestabilidad que caracterizó al siglo XIX, «sin que dejemos de imputar a los tradicionalistas su parte de culpa».[45] Algo debe hacernos pensar que el espacio dedicado al siglo XVIII en esas advertencias sea importante, y en cierto modo reivindicativo de algunas de sus facetas esenciales, y que otra importante parte se dedique a dar señales de que cambiaría el libro, de que el mismo ha quedado viejo, y a pensar sobre su tiempo vital y futuro, al interesarse por los planes de estudio, que no ve como solución al retraso intelectual español.

Menéndez Pelayo habría escrito los *Heterodoxos* de otro modo en 1910, como él indica, y no habría tenido tantos compromisos religiosos, ni respecto del catolicismo «su vieja opinión triunfalista».[46] Su intento de ese momento nos lo muestra como alguien que quiere recuperar la independencia intelectual en una época marcada por los bandos y las intransigencias y por la puesta de la ciencia y la cultura al servicio de intereses religiosos, o contrarios a ellos. Menéndez Pelayo ha ganado equilibrio y distancia respecto del objeto de estudio, ha aprendido a proceder de un modo mesurado y, al mismo tiempo, de la misma forma inmisericorde en que atacó, ha recibido los embates de los ultras católicos cuando, primero, se afilió a la Unión Católica y, después, al Partido Conservador. Estas diferentes circunstancias influyeron en cambiar su

---

[44] *Op. cit.*, I, p. 15.

[45] *Op. cit.*, I, p. 16.

[46] En palabras de Campomar Fornieles, *op. cit.*, p. 269, quien añade en nota que en los diferentes artículos y prólogos que escribió entre las dos ediciones de los *Heterodoxos* se perciben los cambios ideológicos del autor respecto del liberalismo y el catolicismo.

modo de entender la vida y, por tanto, en su modo de entender su trabajo.[47]

Reconoce que su libro es una reliquia, que tiene errores (que corrige en la nueva edición), que se ha avanzado mucho desde que lo escribió, pero reivindica su valor como testimonio histórico, como eslabón en la cadena del conocimiento, y asume, como no han hecho otros, la necesaria retractación y autocorrección.[48] Por otro lado, frente a sí mismo en su juventud y frente a los que le atacaban entonces, como el padre Getino y Camille Pitollet, reivindica no solo nuevos métodos y la independencia del historiador ya señalada, sino también un estilo y unos modos civilizados, templados, sin la implicación cegadora y banderiza que él mismo padeció. Finalmente su palinodia va dirigida, desde la tradición española de estudios, a adoptar las corrientes y los métodos nuevos, necesarios para mejorar pero también para tener una cultura propia. Es la mejor prueba de cómo ha variado su consideración de lo que es español, pues para tener una cultura propia ve imprescindible sumarse a las corrientes renovadoras que llegan del exterior: «Hora es ya de que los españoles comencemos a incorporarnos en esta corriente [renovadora], enlazándola con nuestra buena y sólida tradición del tiempo viejo, que no debemos apartar nunca de los ojos si queremos tener una cultura propia.[49]

Parece haber comprendido, o aceptado, que la ciencia y la cultura, lo mismo que las identidades que él quería restaurar, se construyen

---

[47] Evolución y giro que percibieron sus contemporáneos. Santoveña Setién, *Marcelino Menéndez Pelayo*, p. 110, recuerda a ese respecto las palabras que le dirigió Rafael de Ureña y Smenjaud, institucionista, al contestar en 1910 al discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia de Gumersindo de Azcárate.

[48] Una de ellas tiene que ver con la Sociedad Económica Bascongada y los caballeritos de Azcoitia, como se encargó de destacar Julio de Urquijo, que, sabedor de las intenciones de Menéndez Pelayo de revisar y corregir cuanto escribió sobre ese particular, y al no realizarlo por las razones que ya se han visto, escribió su libro *Un juicio sujeto a revisión. Menéndez Pelayo y los caballeritos de Azcoitia* (San Sebastián, Imp. de Martín y Mena, 1925), en el que reivindica la ortodoxia católica de Peñaflorida y de los asistentes a la Sociedad. Hay una reedición de esta obra, por José Ignacio Tellechea Idígoras, con apéndice documental de la polémica entre Urquijo y Quadra Salcedo (San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1996). Véase también Miguel de la Pinta Llorente, *Los caballeritos de Azcoitia. Un problema histórico*, Madrid, Estudio Agustiniano, 1973.

[49] *Op. cit.*, I, p. 7.

mezclando, uniendo, asimilando diferentes tradiciones y propuestas. De modo que esta suya de incorporar las corrientes renovadoras a lo mejor de nuestra tradición sólo choca con lo que piensan aquellos que entienden las identidades y las tradiciones de manera excluyente. Los mejores hombres del siglo XVIII –Feijoo, Cadalso, Jovellanos, Vargas Ponce, Estala, Moratín y tantos otros--, conscientes del descrédito nacional en Europa, de la decadencia económica y territorial en que vivían, conocedores como eran del pasado español y de las novedades extranjeras que se podían aprovechar, intentaron, en difícil equilibrio, asumir cuanto de benéfico procediera del exterior y valorar lo que estaba en nuestro pasado. Menéndez Pelayo, desde un primer rechazo del siglo por razones contemporáneas e implicaciones religiosas, llegó a una mejor comprensión y apreciación de una época que ya nadie duda en considerar como de las más importantes de nuestra Historia. Para bien y para mal somos hijos del siglo XVIII, de sus propuestas y utopías, como de sus errores y traiciones al ideario ilustrado. Si hoy no es difícil ver esto, entonces, cuando él escribía, resultaba mucho más fácil, como mostró una y otra vez. La España liberal nacía con el Setecientos y contra ella luchó Menéndez Pelayo al principio, para reconocer después que a aquellos años se debía el nuevo orden constitucional que permitía las libertades en materia de religión y en otras cuestiones, como hace constar al final de sus advertencias.[50] Finalmente, el siglo XVIII había tenido su utilidad, y el trabajo del mismo Menéndez Pelayo había servido para algo, pues, como consecuencia de su estudio, de sus polémicas, de su estímulo: «Mi libro reaparece en condiciones más favorables que entonces, no sólo porque encuentra un público más preparado […], sino porque su propio autor ha aprendido».[51]

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC (MADRID)

[50] *Op. cit.*, I, p. 30.
[51] *Op. cit.*, I, p. 24.

LA CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS DE LOPE DE VEGA POR MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

«¿ Qué es lo que hace posible en este fin de siglo sentir la fascinación de MMP? Lo que fascina y atrae es que bajo el delirio positivista del registro inabarcable, bajo el afán por perseguir infatigablemente lo menudo o lo mediocre se encuentra un lector que goza»

(Catelli y Gargatagli, 1998:396)

Preliminar

Dentro de la vasta producción de Marcelino Menéndez Pelayo, la sección dedicada a los Estudios sobre Lope de Vega ha llamado siempre la atención de los críticos no solamente por la ingente erudición que se puede percibir en sus páginas, similar a otras obras del escritor santanderino, sino también por una suerte de admiración personal hacia Lope. Esta admiración personal lleva, por ejemplo, a la identificación que realizaba Dámaso Alonso en 1956 quien no duda en nombrarlos a ambos como «Dos monstruos de la naturaleza». Así comienza su estudio sobre Menéndez Pelayo Crítico literario:

> No deja de tener un profundo sentido aquella admiración, más aún, aquel cariño que durante toda su vida dedicó Menéndez Pelayo a Lope de Vega. Uno y otro- aún mozalbetes-entran de sopetón en la más cru-

> da luz de la fama [...]Los dos literatos, el gran creador y el gran historiador, se parecen por esa facilidad increíble; la literatura española ha tenido, pues, dos monstruos de la naturaleza: uno, Lope, y otro, don Marcelino. (2)

Cita que no está tomada al azar en tanto hace hincapié en la abundancia de la producción de ambos, abundancia que derivará en una de las cuestiones claves de mis reflexiones: los modos de organizar la obra teatral de Lope que propone don Marcelino.

1. Un proyecto editorial

A fines del siglo XIX, más precisamente en 1890 se inicia la publicación de las obras dramáticas de Lope de Vega por la Real Academia Española, en la que jugará un papel fundamental Marcelino Menéndez Pelayo, como editor pero también como autor de las observaciones preliminares a cada una de las obras. Razones estéticas, filológicas, culturales y políticas llevarán al autor de Santander a emprender tamaña tarea. Un acercamiento a priori a dicho proyecto editorial, basado en el recorrido por los índices de sus observaciones preliminares, muestra ciertas coordenadas que serán potenciales guías de una lectura analítica. Pero lo primero que debe llamarnos la atención es la voluntad taxonómica esgrimida en dichos índices, voluntad que la crítica sobre teatro áureo ha continuado a lo largo de todo este siglo ya sea para validarla, reformularla o criticarla, o ya sea desde una mirada más cercana a nuestras escuelas interpretativas para asumir la imposibilidad de clasificar.

Las categorías definidas por Menéndez Pelayo han marcado, indudablemente, las interpretaciones posteriores, no solo desde el ejercicio clasificatorio en sí mismo sino desde la jerarquización de categorías que ese ejercicio implica. El dispositivo de la taxonomía es complejo y variados son los criterios que se han puesto en juego y que se siguen poniendo en marcha en el momento de organizar el enorme corpus de las comedias de Lope. No es el objetivo de estas líneas establecer criterios valorativos acerca de las coordenadas que utiliza Menéndez Pelayo para establecer sus divisiones pero cualquier análisis que quiera emprenderse del problema en cuestión no puede ignorar los conceptos vertidos por

don Marcelino en sus Observaciones generales, texto previo a sus estudios particulares acerca de cada obra, ya que es aquí en donde aclara de qué modo ha organizado la producción de Lope.

Como primer paso es fundamental tener en cuenta que el proceso de ordenamiento de la obra está total y absolutamente condicionado por el proceso editorial y así lo expresa el crítico:

> La primera dificultad que se ofrece a quien intenta ordenar para edición o para estudio las innumerables producciones de Lope de Vega es, sin duda, la de someterlas a alguna clasificación racional y metódica. (Menéndez Pelayo, 1919, I: 3)

El párrafo ya está instaurando las líneas que deberán seguirse en una lectura atenta de estos estudios preliminares. La necesidad del orden, la «clasificación racional y metódica» respondiendo a la clásica capacidad clasificatoria del lenguaje propia de la época, el lenguaje en sí mismo en tanto proveedor de una reja, de un molde de clasificación que prepare el material, en este caso también discursivo que será analizado por nuevos críticos y estudiosos una vez organizado y editado. Esto que aparentemente parece obvio en nuestros días debido a la fortísima cristalización que estas ediciones han experimentado, gracias al transcurso de los años en los que fueron las únicas disponibles por los investigadores, es el resultado de la aplicación precisa y programática de un paradigma teñido por la convicción de la positividad del sistema literario y, en consecuencia, de su funcionamiento como cualquier otro sistema de otras disciplinas.

Menéndez Pelayo, luego de desechar el criterio cronológico, por incierto y desordenado, dice «sería el más completo y cabal desorden», realiza una historia del proceso científico por el cual se han logrado inventariar las obras dramáticas de Lope, proceso al que califica como «la depuración del repertorio de nuestro gran poeta» y en el que intervienen bibliófilos como el estudioso inglés J. R. Chorley, bibliógrafos como Cayetano Alberto de la Barrera y Juan Eugenio Hartzenbusch, «único editor moderno del teatro de Lope» a quien Menéndez Pelayo dedica un pintoresco párrafo de gratitud.

Todos sus antecesores han optado también por un orden, conscientes de la imposibilidad de una lectura completa de la «monstruosa actividad de Lope». El orden es provisto por el propio lenguaje, una muestra más del paradigma en el que estamos inmersos, sin embargo este orden que es el alfabético, no intenta siquiera, al decir de don Marcelino,«la clasificación de las comedias de Lope por géneros o asuntos» con lo cual arriesga los dos criterios que utilizará y que, no en aras del producto editorial sino desde lo didáctico prevalecerán hasta nuestros días.

Si, para Michel Foucault, la vocación profunda del lenguaje clásico ha sido siempre la de hacer un cuadro con un papel clasificador, Menéndez Pelayo indica a sus lectores que presentará «aunque solo sea en sus líneas generales, el cuadro de divisiones dentro del cual van a imprimirse en la presente edición las obras dramáticas de Lope de Vega». El editor también soslayará la tarea de sus predecesores, ya sea por la insuficiencia del orden alfabético, ya sea por incorporarlas automáticamente:

> Recientemente ha aparecido en Alemania un ingenioso y concienzudo proyecto de clasificación de las comedias de Lope de Vega, debido al doctor Guillermo Hennings. La oportuna publicación de tal estudio, que, sin ser completo ha simplificado no poco nuestra tarea, si bien distamos mucho de aceptar todos los grupos introducidos por el doctor Hennings, ni menos el orden en que los coloca.
> [...] sin perder el tiempo en discutir la clasificación del Dr. Hennings, que, desde luego, damos por superior a todas las anteriores, y que utilizaremos más que las restantes.(1919,I:6)

Se presenta, en primer lugar, una suerte de clasificación genérica basada en la diversidad dramática. Luego de dejar de lado las piezas de teatro breve que no son comedias (autos, coloquios, loas y entremeses), el autor analiza las divisiones posibles, apelando para las comedias el criterio temático. Así define la «serie copiosísima de comedias religiosas», cuya abundancia produce cuatro subdivisiones que el crítico define a partir de su génesis: fundadas en el Antiguo Testamento, en el Testamento Nuevo, vidas de Santos y otras personas piadosas, leyendas o tradiciones devotas que no tienen valor canónico, ni histórico ni hagio-

gráfico. Una vez definido este grupo el criterio interno para su ordenación tendrá que ver con la cronología de la materia:

> Las obras de temas bíblicos irán ordenadas conforme al lugar que sus argumentos ocupan en los Sagrados Libros, comenzando, como es natural, con La Creación del mundo y culpa del primer hombre, y terminando con El Vaso de elección San Pablo. En las vidas dé Santos dramatizadas, el orden está impuesto por la época en que floreció cada uno de ellos, y lo mismo, hasta cierto límite, puede hacerse con las leyendas piadosas, cuando están referidas a determinado tiempo.(1919, I:7)

La gran cantidad de comedias religiosas «vulgarmente dichas comedias de Santos» contrasta con el grupo que introduce a continuación, caracterizado sobre todo por ser un «número relativamente escaso de obras de asunto mitológico y otro no mayor de historias clásicas de Oriente, Grecia y Roma o de pueblos modernos distintos de España» y continúa «Tres nuevas secciones comprenderán, por tanto: las comedias mitológicas, las comedias sobre argumentos de historia clásica y las comedias de historia extranjera».

La matriz clasificatoria continúa su camino con algunas contradicciones: el orden racional y metódico encuentra aquí su primer tropiezo aparente, nada hay más allá del procedimiento taxonómico, más allá de la matriz lingüística que permita ligar las comedias mitológicas y las de historia antigua con las de historia extranjera, parecería como si se hubiera dejado de lado la génesis temática en aras de la cantidad de obras pertenecientes a cada grupo.

Pero, hay otra razón más poderosa para romper los cuidados criterios temáticos aplicados hasta aquí: la definición del próximo grupo, las «Crónicas y Leyendas dramáticas de España». Al hacer confluir en el grupo anterior las comedias de materias tan amplias queda claro que este grupo se define por la diferencia: no es ni el de las comedias de historia clásica ni el de las comedias de historia extranjera; es, al decir de su editor:

> La serie más opulenta y característica del teatro de Lope, aquella donde más de resalto apetece el elemento épico a que debe este teatro su fuer-

> za radical y su vitalidad poderosa en los dramas, en suma, fundados en recuerdos y tradiciones de la historia patria.(1919:I,7-8)

Se recobra, entonces, la absoluta eficiencia y eficacia de la clasificación, su modo de establecer las divisiones. La racionalidad y el método son vías que apuntan a reconstruir temáticamente la producción dramática de Lope y a resignificarla alrededor de su producción sobre sucesos variados de la historia de España.

Así, un grupo de obras centrales condiciona y define los géneros que constituirán su periferia (comedias de santos, mitológicas, históricas no de España) y la periferia de su periferia (Autos, loas y entremeses). Coherentemente con ello, en esta organización donde todo es codificado el núcleo también tiene sus jerarquías. Nos dice entonces Menéndez Pelayo:

> Caben dentro de esta inacabable serie numerosas divisiones parciales, puesto que Lope no dramatizó sólo los anales de Castilla y León, sino que tomó muchos asuntos de las historias de otros reinos peninsulares, como Aragón, Navarra y Portugal y aun de crónicas de ciudades y de nobiliarios y genealogía de familias más o menos ilustres. (1919, I: 8)

Los lectores deberán comprender, en forma automática, que sólo los anales de Castilla y León coinciden con los «asuntos de la historia patria». La centralidad de Castilla se construye como una tautología obvia y nos la confirma el editor en su prólogo a El conde Fernán González, la obra de Lope en la que se esbozan los orígenes de la centralidad política de Castilla:

> Emancipó de hecho antes que de derecho su pequeño condado, que con el tiempo había de ser núcleo poderosísimo de la España cristiana; y además del logro de esta semi independencia, origen de tan grandes cosas, la tradición le supuso gran legislador foral, juntando en él los méritos de su hijo y de su nieto. Eclipsó a todos los héroes castellanos excepto el Cid, y no faltó quien le pusiera en parangón con él, y aun le diese la preferencia; pero más generoso el entusiasmo popular, los juntó en una misma admiración y los hizo inseparables hasta por sus genealogías, puesto que al uno se le suponía descendiente de Nuño Rasura, y al otro de Laín Calvo.(1922, III:237)

Pero, las características comunes deben compartirse con otras obras y este grupo se extiende así más allá de las fronteras, de este modo Menéndez Pelayo opta por incluir reinos que luego constituirán la nación española y otros como Portugal que, en algún momento, quedarán afuera. Son interesantes, al respecto, algunas afirmaciones del crítico que pueden rastrearse en los estudios preliminares a las obras sobre sucesos relacionados con la historia portuguesa como por ejemplo *La lealtad en el agravio*

> Lo que sí se observa en uno y en otro ingenio, y aun podemos añadir en todos los que dentro de la edad de oro de nuestra poesía trataron asuntos históricos del reino vecino, es no sólo una completa ausencia de todo linaje de hostilidad contra los portugueses, aun en aquellos casos en que el pundonor o la vanidad de Castilla podían parecer interesados, sino una franca y cordial simpatía, más que de hermanos, como quiera que la fraternidad étnica no hubiera bastado a crearla. Para nuestros poetas de aquel tiempo, Portugal era uno de los varios reinos de España, y en sus glorias encontraban motivo de regocijo, y motivo de duelo en sus tribulaciones, y en todo ello inspiración para el canto, hasta cuando eran logradas las palmas del triunfo en luchas fratricidas y a nuestras propias expensas, puesto que ni siquiera al condestable Nuño Álvarez, vencedor en Aljubarrota, le faltaron egregios panegiristas castellanos en prosa y en verso, como ha advertido recientemente el Sr. Sánchez Moguel. Sólo en el siglo pasado empezamos a considerarnos como extraños los unos a los otros, para inmensa calamidad de todos.(1923, IV:127)

También en *El Brasil restituido*, obra que hace alusión a la victoria sobre los holandeses en la ciudad de Bahía en 1625, año en el que todavía las dos coronas están unidas:

> Tales palabras podían escribirse con sincera efusión en 1625, última y memorable ocasión en que los dos pueblos demostraron tener una alma sola. Lope, favorecido de la suerte en tantas cosas, lo fue también en recibir la visita de la muerte antes que sus ojos presenciasen el naufragio de 1640. (1927, VI:255)

La materia histórica sigue rigiéndose, como en las comedias de Santos, siguiendo el orden interno que facilita su organización: la cronología. La misma que por sí sola es insuficiente en el momento de clasificar las obras es ahora, subordinada a la materia el modo más útil y fácil de organizarlas para su lectura:

> Pero hemos creído que el orden más natural y el que más deja percibir la grandeza del conjunto, es el orden pura y estrictamente cronológico, merced al cual se van desarrollando como en una galería de inmensos frescos o de riquísimos tapices, todas esas rapsodias épicas dramatizadas. (1919, I:8)

No es una elección azarosa, es una elección que coincide con el orden natural. A partir de este enunciado que le adjudica toda la positividad a lo espontáneo de estas secuencias se pueden delimitar algunos núcleos de sentido que acompañarán las Observaciones Preliminares de todas las obras de tema histórico. En lo que tiene que ver con la cuestión editorial, este orden natural posible se presenta fundamentado en la propia historia y en su fluir espontáneo. En algún punto el orden cronológico es posible. Si bien una operación tal desdibuja y confunde la temporalidad de la obra de Lope a los ojos de la filología de nuestros días, es fundamental recordar que refuerza la visión teleológica de la historia barroca claramente presente en la mayoría de este tipo de dramas. Es importante también hacer hincapié en la presencia del concepto de naturaleza, uno de los términos eje en las diferentes polémicas que atraviesan las distintas épocas críticas sobre la comedia nueva desde sus propios contemporáneos. Fueron, indudablemente los teóricos alemanes quienes rescataron esta idea de naturaleza y naturalidad de Lope que Menéndez Pelayo recupera y añade como base para la organización cronológica de sus comedias. Recordemos, por ejemplo, las ideas de Lessing en su Dramaturgia de Hamburgo acerca de este problema, las reflexiones de los hermanos Schlegel o el siguiente párrafo del conde de Schack:

> Sus creaciones sin número son tan completas, tan bellas, e hijas tan legítimas de una necesidad interior que deberíamos creer que no las produce el poeta, sino la misma naturaleza.

Todo ello nos evoca la simple mención del «orden natural», sin ahondar en las otras dicotomías que completan su sentido, que ya definiera J.M. Pozuelo Yvancos (2000) para la formación del canon teatral y que tan bien pueden percibirse en las observaciones preliminares de Menéndez Pelayo. Dice sobre la construcción decimonónica del canon teatral:

> El mapa nacionalista del XIX, que siguiendo las ideas de Schlegel se entiende edificado sobre la tradición de una poesía popular, traída al teatro por Lope de Vega, se vincula y se entiende continuador de un nacionalismo prerromántico, cronológicamente muy anterior que vio el enfrentamiento entre los casticistas y los ilustrados a lo largo de todo nuestro siglo XVIII, en que por la vía de la defensa del teatro español del Siglo de Oro se va a configurar el germen conceptual del sistema de canonización que ya digo, se articula sobre la doble contraposición genuino vs. foráneo, popular vs. culto. (245).

2. Un proyecto ideológico

La cita anterior sirve de puerta de entrada al próximo núcleo de significación que estas líneas intentan desentrañar en las advertencias previas de Menéndez Pelayo: la proyección ideológica de una clasificación de estas características.

Este modo de cohesionar la historia de España no hace otra cosa que copiar la conciencia historiográfica barroca, teñida por la idea providencialista y teleológica de los sucesos, propia en gran medida de los cronistas que Lope seguiría para elaborar sus dramas históricos (Oleza, 1995). Claramente el procedimiento taxonómico es absolutamente funcional a la construcción ideológica de un imperio, la supuesta unidad temática definida por Menéndez Pelayo, el casillero al que recurre para agrupar allí determinadas piezas tiene que ver con la unidad geográfica del reino, muchas veces en franca contradicción con los argumentos de las obras que se presentan.

El proyecto clasificador sutura las diferencias entre las regiones que quedan todas subordinadas al proceso histórico castellano, pero también borra los contrastes entre los procesos individuales y colectivos al incluir historias de «ciudades y de nobiliarios y genealogías de familias más o menos ilustres». Todo puede ser clasificado, todo entra dentro de la gran matriz que es el lenguaje, la positividad de las palabras permiten que todas ellas se vuelvan manejables, codificables y lo que es mejor aún productoras de ideología. Las identidades se potencian ad infinitum y encuentran su fórmula ideológica precisa y clara, fórmula en la que cada componente cumple una función específica dentro del gran sistema de la historia dramática de la nación española. Este proceso clasificatorio y organizador origina:

> ...todas esas rapsodias épicas dramatizadas con cuyos hilos de oro fue tejiendo el gran poeta los anales heroicos de la patria común, llevando de frente toda la materia histórica o tenida por tal, desde el drama que enaltece la final resistencia de los cántabros contra Roma, hasta aquellos otros que conmemoran a modo de gacetas, triunfos del día y del momento como el asalto de Maestricht o la batalla de Fleurus. De este modo las crónicas dramáticas generales, las que abarcan un reinado entero o un grupo considerable de acaecimietos, alternarán con las leyendas municipales y heráldicas, no menos significativas, no menos profundamente reveladoras del ideal de la raza, interpretado y llevado a las tablas por Lope más fiel y sinceramente que por ningún otro.(1919, I: 8)

Así, diferentes núcleos semánticos construyen esta idea de unidad, unidad sobre todo geográfica, religiosa (la España cristiana) y política. Thomas Richards (1993:4) en su libro acerca del conocimiento y la fantasía del Imperio en donde estudia el imperialismo británico de fines del siglo XIX indica que:

> The truth, of course, is that is was much easier to unify an archive composed of texts than to unify an empire made of territory.

Es iluminador, en el mismo sentido el siguiente párrafo de una carta de don Marcelino a Francisco Rodríguez Marín, fechada el 6 de noviembre de 1900 en donde expresa que:

> Y para colmo de aflicción, llegan a mi oído rumores, que no creo y que enérgicamente he desmentido, de que nuestro amigo el Marqués de Jerez trata de enajenar o ha enajenado ya su singular y maravillosa colección de libros de literatura española. Mayor desastre y más irremediable sería éste que los de Cavite y Santiago de Cuba, y pido a Dios que no se confirme; aunque voy pensando que Dios nos ha dejado de su mano.

No es exagerado sostener que la puesta en centralidad de Castilla en las obras que se refieren a su historia asegura la reconstrucción del imperio español, como bien lo prueba el prólogo ya citado de El conde Fernán González. Por otra parte, el agrupamiento de otras obras, en un friso alrededor de ellas colabora para la construcción de una historia nacional. Lo interesante es que muchas veces estos argumentos no tienen casi relación alguna con la historia, a lo largo de todo el siglo XX y a comienzos del XXI el teatro de tema histórico ha sido objeto de múltiples acercamientos, generales (Benjamin, Lindenberger, etc) y particulares sobre el teatro del Siglo de Oro, en todos ellos el primer problema a estudiar es la relación entre la materia histórica y la forma dramática. Recorriendo estos estudios, me atrevo a decir que pese a todas las relativizaciones teóricas y críticas sobre el objeto histórico y su reconversión metodológica en objeto puramente discursivo y pese también a todas las idas y vueltas en la definición de los géneros dramáticos áureos y las diferentes y múltiples posibilidades taxonómicas que la crítica ha ido encontrando en estas décadas, el concepto más amplio y menos ceñido a la «verdad» historicista para Lope de Vega sigue siendo, sorprendentemente, la clasificación de don Marcelino, propia o reelaborada de los autores anteriores que cita en sus advertencias. Puesta a explicar esta aparente paradoja o contradicción creo que es sobre todo por la fuerza ideológica que el crítico santanderino otorga a este grupo de obras, fuerza que para él aumenta el sentido positivo del teatro lopesco y se convierte en su verdadera esencia. No importa que luego en los prólogos abunden enunciados como:

> La parte histórica de *Los Prados de León* se reduce a los nombres de los Reyes Don Bermudo y Don Alfonso el Casto. Todo lo demás, o es pura invención del poeta, o procede de alguna leyenda genealógica que no he podido encontrar hasta ahora.(*Los prados de León*) (1922, III:90)

> La fábula es de pura invención de Lope, que tomó de la historia el nombre del Rey Don Bermudo (sin determinar cuál de los tres que así se llamaron), y atribuyó a su hermana amores con un cierto conde de Saldaña. El principio, como se ve, recuerda la historia de los padres de Bernardo. (*El vaquero de Moraña*). (1922, III:306)

> Quizá hayamos procedido con alguna laxitud calificando de histórica ésta, que en rigor es una comedia palaciana, de amor y celos, semejante a muchas otras de pura invención. Pero nos ha movido a ello, primero, el localizarse la acción en la corte del Rey Don Dionís de Portugal: presentada ciertamente de un modo convencional, en que se ve a las claras que el autor tenía presente, no la humilde monarquía portuguesa de fines del siglo XIII, sino [p. 246] el poderoso imperio colonial de los primeros años del XVI (*El guante de doña Blanca*).(1923, IV:283)

Un recorrido por las distintas observaciones preliminares particulares de cada una de las obras arrojará luz sobre esta idea de la centralidad de la historia de Castilla como proyecto ideológico de la edición. Propongo una mirada a las observaciones preliminares de algunas de las obras descubrir en ellas ciertos enunciados que refuerzan el eje ideológico de reconstrucción de la nacionalidad desde sus orígenes. Dice, por ejemplo, refiriéndose a una serie de romances sobre Bernardo del Carpio en la introducción de *Las mocedades de Bernardo del Carpio*:

> Los dos últimos, especialmente, son buenos, aunque no sean viejos ni populares, y honran a los anónimos poetas que los compusieron, todos del tiempo y de la escuela de nuestro Lope. El sentimiento nacional los inspiraba con no menos intensidad que en otros tiempos, y quizá con más reflexiva conciencia, aunque empezase a tomar ya una forma retadora y pendenciera. ¡Qué gratamente han sonado siempre en oídos españoles estos versos, que no faltó quien recordase en tiempo de la guerra de la Independencia.(1922, III:153)

La de *El primer rey de Castilla*

> Campea, sin embargo, en este torpe bosquejo, como en todas las crónicas dramáticas de Lope, la idea de la unidad de la historia patria, que aquí se manifiesta mediante la predicción que una gitana hace a Doña Sancha de las futuras grandezas y conquistas de España. (1923, IV: 19)

También en las que dramatizan episodios históricos más cercanos al momento de su escritura como *La Nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz :*

> La empresa que Lope recuerda en esta comedia no es de las más notables, pero fué de las primeras, y a ella siguió muy en breve la expugnación de Durazo, puerto de Albania. Asociado a los proyectos del gran Duque de Osuna, restaurador de la marina española en el Mediterráneo, triunfó en los Querquenes en 1611, incendió dentro del puerto de Túnez los bajeles de los corsarios en 1623, sostuvo esforzadamente en 1624 el empuje de cuatro galeones turcos, destruyó en el mar Adriático la escuadra de galeras de Argel y Biserta, echando a pique cuatro, incendiando tres y rindiendo las seis restantes por fuerza de armas. Y no menos afortunado contra franceses que contra turcos y piratas berberiscos, se apoderó del puerto de Génova en 1625, y conquisto las islas de Santa Margarita y San Honorato en la guerra de 1635. Varón digno de buena memoria, como otros de su tiempo, que contrarrestaron, cuanto de su parte estuvo, la ya irremediable decadencia, y salvaron el honor militar de su patria, dilatando por mucho tiempo su caída.(1927, VI:236)

Y una vez más en *El Brasil restituido* en donde Menéndez Pelayo explicita claramente el cierre de este recorrido por la historia de España desde los orígenes de Castilla:

> [Nuestro poeta] Tejió, pues, en sus versos espléndida corona al héroe del Palatinado y vencedor de Fleurus, al expurgador de Breda y al recuperador del Brasil, invadido por los holandeses. Y ciertamente que ni D. Gonzalo de Córdoba (a pesar del terrible peso de su apellido), ni menos Ambrosio Espínola y D. Fadrique de Toledo, eran indignos de cerrar con sus prestigiosas hazañas el gran ciclo de la historia nacional,

> que en tan portentoso número de obras, palpitantes de entusiasmo patriótico, había recorrido Lope. (1927, VI: 244)

3. Un proyecto genérico

No debemos entender, sin embargo, que el criterio unificador es meramente patrimonio de lo temático y de sus potencialidades ideológicas. Los temas y los significados están cohesionados por un nivel más: aquel que tiene que ver con una suerte de jerarquización genérica interna y paralela, propia de los Estudios sobre Lope de Vega. En cada una de los estudios previos a las obras, hay menciones elogiosas a su relación con los ciclos épicos o a sus relaciones con la lírica o con tradiciones que permiten percibir cierta circulación en el marco de lo «popular». La superioridad de la épica, el regreso a un pasado mítico e idealizado, ecos todos de las interpretaciones de los ideólogos románticos se manifiestan claramente en estos prólogos y en los juicios valorativos que en ellos se producen. Es fácil explicar esta preeminencia a partir de la apropiación de Menéndez Pelayo de ciertos postulados de los teóricos alemanes del siglo XIX. Es el caso de, por ejemplo, Herder quien sienta las bases para la Naturpoesie española y de quien Menéndez Pelayo opina que:

> Inspíranos estas reflexiones un escritor elocuentísimo, a quien colocamos entre los artistas más bien que entre los filósofos, porque debe a su estilo la mayor parte de su acción, y porque fue gran poeta, aun escribiendo en prosa. Es imposible trazar, por rápidamente que sea, la historia de las ideas críticas en Alemania durante los primeros años del siglo, sin tropezar con el gran nombre de Herder (1744-1803).Y lo que nos mueve a consignar este nombre en la historia de la Estética, no es precisamente la Kalligone (1801), obra de su vejez, en que con débil talento metafísico intentó oponerse a los resultados de la Crítica del juicio, de Kant, sino la universalidad de su intuición estética, el don singular que poseyó de entender o adivinar la poesía de las edades pretéritas, lo que él llamaba voces de los pueblos, la propaganda que hizo del principio de las nacionalidades literarias, su traducción libre e inexacta (como hecha de una versión francesa), pero elegantísima, al decir de los alemanes, de nuestros romances del Cid, primer fundamento de la boga algo caprichosa que alcanzaron estos romances en Europa, con detri-

> mento de otras partes no menos bellas y más genuinas de nuestra poesía popular. (ed. 1943, IV:105)

Pero es también la marca de la labor de Jacob Grimm, a quien don Marcelino tributa su reconocimiento en varias oportunidades, sobre todo a partir de su trabajo como seleccionador y clasificador de los romances:

> El haberlos distinguido de los otros no es gloria de Quintana, ni siquiera de Durán, sino de Jacobo Grimm, coloso de la filología, el cual, en su Silva de romances «viejos» (Viena, 1815), advinó la verdadera clasificación de ellos y la verdadera teoría de nuestro verso épico, desarrollada luego admirablemente por Milá y Fontanals, y entendida de muy pocos. (ed.1943:414)

> Precursor de la época nueva, y aun pudiéramos decir de la novísima, fué Jacobo Grimm, cuando en su Silva (1815) distinguió con intuición certera y genial los romances viejos de los que no lo son, a la vez que adivinaba la teoría del primitivo metro épico, restableciendo el hábito de escribirle en líneas largas.(ed.1944: 146)

En esta revalorización de la épica y de la poesía popular ambos estudiosos (Herder y Jacob Grimm) reaparecen trazando una suerte de genealogía de la crítica alemana que funciona a modo de ensayo y error sobre la literatura española, en la que Menéndez Pelayo se inscribe como lector y como crítico:

> Pero poco importaba este error de la primera hora: en pos de la falsa poesía popular tenía que venir el conocimiento de la verdadera, que ya el instinto de Herder presentía o adivinaba a través de las rapsodias que le servían de texto. Precisamente a la crítica alemana pertenece la gloria de haber hecho el deslinde Pero sin el Cid de Herder, publicación amena, fácil y popular, de un hombre de genio, ¿quién sabe si hubiera llegado a germinar en el espíritu de Jacobo Grimm el pensamiento de la Silva de romances viejos (1885), primera edición formal de la parte verdaderamente épica de nuestros romanceros? (ed.1944: 404)

El gusto por la épica y la poesía tradicional lleva inmediatamente a la construcción de un pasado histórico ideal que se remonta a la Edad Media. Este intento de jerarquizar las voces del pasado, el lenguaje de la Naturaleza, la edad de oro de la nacionalidad española se ve claramente plasmado en las observaciones preliminares a la mayoría de las obras que dramatizan episodios anteriores generalmente al reinado de los Reyes Católicos. Menéndez Pelayo concibe un sistema genérico evolucionista en el cual el teatro histórico se constituye como una continuidad casi natural de la épica en una suerte de sistema de evoluciones que llega hasta el teatro de Lope que es el mejor medio para transmitir la esencia nacional de España:

> Pero en esta creación gloriosa hay que sumar con la fuerza individual y con el fiat luminoso del genio la fuerza anónima, colectiva, secular, que empujaba ese raudal inmenso; la tradición épica, que persistía en la literatura castellana más que en otra ninguna de las vulgares y se prolongaba a través de las edades clásicas, remozándose sin cesar en nuevas formas, que iban sustituyendo y enterrando la letra de las antiguas, por lo mismo que tanto conservaban de su espíritu. En otras naciones la poesía de la Edad Media, olvidada por el pueblo y desdeñada por los doctos, durmió desde el Renacimiento en vetustos códices, tanto mejor guardados cuanto menos leídos, esperando que el soplo de la erudición moderna viniese a darle un nuevo género de vida. En España, por el contrario, esa poesía nunca dejó de ser popular, y sentida y amada por toda casta de gentes, primero en los poemas de gesta, luego en las crónicas, después en los romances y, finalmente, en el teatro.(ed.1944: 40-41).

En este sentido los prólogos, por lo menos los que corresponden a los dramas de la época histórica mencionada funcionan siguiendo una matriz casi idéntica. Todos ellos se instauran como textos que explican la trayectoria seguida por las distintas materias épicas, más allá de los comentarios a las obras en sí mismas. La presencia y el análisis casi exhaustivo de las diversas fuentes se convierte en el eje central de estos estudios que desarrollan las ideas que sobre los ciclos épicos. Así lo manifiesta Menéndez Pelayo en otros lugares de su producción crítica, en consonancia con las ideas que sobre épica producen, por ejemplo,

las teorías pidalianas o a las que ha antecedido Milá y Fontanals como por ejemplo en la siguiente cita que puede parecer demasiado extensa pero que es fundamental para la intelección de mis afirmaciones:

> Sin haber en nuestra primitiva poesía heroica verdaderos y extensos ciclos, como los hay en la epopeya francesa, pueden notarse un cierto número de temas predilectos o capitales, cuya elaboración continúa a través de los siglos, modificándose al compás de las vicisitudes del gusto literario y de las transformaciones históricas de nuestro pueblo. Estos temas épicos, prescindiendo del de la pérdida de España, que no es nacional de origen, aunque llegó a españolizarse mucho andando el tiempo, se reducen a cuatro: Bernardo del Carpio, Los Infantes de Lara, Fernán González y sus inmediatos sucesores y, finalmente, el Cid, que eclipsa a todos los héroes poéticos que le precedieron y de quien puede decirse que resume toda la savia de nuestra poesía histórica, y que es la más alta encarnación y representación de ella.[...] Pero nadie duda hoy que ese poema [el del Cid] aunque solitario hasta ahora, no fué, el único, ni tampoco el primero de su género, sino que perteneció a una serie bastante rica de cantares de gesta, que [p. 152] en su primitiva forma no conocemos ya, pero que indirectamente nos son revelados por otros textos históricos y poéticos en que persistió la materia épica, aunque la forma cambiase. La Crónica general, recogiendo en extracto las gestas primitivas, contribuyó mucho a que se perdiesen, pero no las extinguió del todo. Lo que hicieron fué tomar nueva forma, surgiendo en el siglo XIV una épica secundaria, que influyó a su vez en las refundiciones de la Crónica, y de la cual, además, nos quedan, aunque pocos, notables fragmentos, que arrojan inesperada luz sobre el origen de los romances, tenidas en otro tiempo por la forma más antigua de nuestra poesía popular, cuando son, por el contrario, la más reciente, y apenas puede decirse que pertenezcan a la Edad Media más que por su inspiración primitiva. Heredaron el metro de dieciséis sílabas, propio de la segunda edad de nuestra epopeya (como vemos en la Crónica Rimada, y en la abundancia de octosílabos que contiene la Crónica particular del Cid, sacada de una de las refundiciones de la General), y fueron, en la mayor parte de los casos, ramas desgajadas del tronco épico, más bien que vegetación lírica nacida a su sombra. (ed.1944: 151-152)

Así, en aquellos casos en donde la filiación con los ciclos épicos es clara, don Marcelino acumula información acerca de la materia histórica y de las posibles fuentes utilizadas que siempre incluyen crónicas y su-

puestos romances viejos, tal es el caso de La comedia de Bamba, El bastardo Mudarra, El conde Fernán González, las obras referidas a Bernardo del Carpio, Las paces de los reyes y judía de Toledo o La campana de Aragón, entre muchas otras. Las comedias genealógicas funcionan del mismo modo, en ellas la materia dramatizada también es el resultado de una serie de crónicas locales, nobiliarios o leyendas genealógicas. Por su parte, en aquellas obras que no desarrollan materia histórica de ningún tipo, su inclusión en este grupo se ve legitimada ya sea por su potencialidad épica, ya sea por los ecos del pasado que se vislumbran por el manejo de la poesía tradicional:

> No es de ésas *Los Tellos de Meneses*; al contrario, es uno de los tipos más puros del otro género de leyendas, de las que no dramatizan un texto épico, sino que fueron concebidas ya como embrión dramático. Y este género de comedias, tal como Lope le entendía y practicaba, suelen contener en pleno desarrollo lo que ni la historia ni la misma canción heroico-popular indican, sino de un modo sobrio y elemental: la descripción de las costumbres domésticas y patriarcales, contrapuesta a la agitación de la vida guerrera; la pintura de un interior rústico y montañés, tal como el poeta y sus espectadores se imaginaban que habría sido en una antigüedad lejana y poética, pero cuyos vestigios no se habían borrado aún en ciertas comarcas de la Península. (1922, III:208)

Se podría argumentar, y no sin razón, que estas consideraciones parecerían funcionar solamente para aquellos dramas históricos que ubican su materia dramática en las primeras épocas de la historia de España, pero creo que es posible no solamente extender estas afirmaciones a otros períodos sino también plantear, en consonancia con los apartados anteriores, que esta época está construida como el motor de los dramas históricos de Lope.

Más allá de estas especulaciones creo que es posible encontrar en este tipo de obras el mismo espíritu de reivindicación y de jerarquización de los géneros establecido para las obras en donde la presencia de la épica o de los elementos tradicionales es más fácil de demostrar. Es el caso de, por ejemplo, *La Santa Liga*, obra en la que se dramatiza la batalla de Lepanto y de la que don Marcelino opina que:

> Pero la tercera jornada se levanta en gran manera sobre las anteriores, y está animada de espíritu verdaderamente épico, como dice Schack. Las palabras puestas en labios de Juan Andrea Doria, del Marqués de Santa Cruz y del mismo Don Juan de Austria, no son indignas de tales héroes. Era problema insoluble, aun para el arrojo de Lope y la libertad omnímoda del escenario casi ideal en que se movía, representar dramáticamente la batalla naval; pero tampoco la sustituyó con una narración fría pronunciada por algún mensajero o faraute, sino con una descripción progresiva que al mismo tiempo es una especie de coro triunfal, puesto en boca de tres figuras alegóricas, España, Roma y Venecia.(1927, VI: 126)

Y se ve también claramente en la reivindicación de la presencia de las canciones populares en el *Arauco Domado*:

> Pero no hay duda que esta pieza aventaja mucho a *El Nuevo Mundo*, tanto por el mérito del estilo correspondiente a la madurez del autor, como por algunos felices toques de color local americano, más o menos auténtico, pero que basta para el efecto poético. El canto de guerra de los araucanos, cuyo estribillo es Caupolicán, parece imitación de otro de Mira de Amescua, que está en la primera escena de la comedia de los nueve ingenios; pero la canción india que acompaña al baile de Quidora y Leucotón (jornada tercera del Arauco) es enteramente original de Lope, y salvo las impropias alusiones mitológicas, tiene cierto sabor exótico muy agradable. Acaso Lope, tan curioso aficionado de la música y danza popular, quisiera remedar los yaravíes peruanos.(1927,VI:223)

Son, de este modo, tres ejes los que estructuran la organización y la clasificación que lleva adelante don Marcelino alrededor de las comedias de Lope de Vega, cosmovisión jerárquica que va definiendo concéntricamente sus núcleos y su periferia y que ubica a las obras de tema histórico en el centro del sistema gracias a las características que poseen temática, ideológica y genéricamente. No solamente esto queda claro en las Advertencias a los estudios preliminares sino que puede comprobarse en los acercamientos a los prólogos de cada una de las comedias.

Por otra parte, la eficacia posterior de esta clasificación en la que Menéndez Pelayo recoge ideas de algunos de sus antecesores (Chorley o

el conde de Schack entre otros), puede comprobarse en esta cita de Joan Oleza (1994:236)

> Asombra comprobar que en una producción tan vasta como la de Lope, la bibliografía crítica se acumula una y otra vez sobre las mismas obras y que la selección de esas obras recae en gran medida sobre las doscientas que ya seleccionara Menéndez y Pelayo y cuyo grupo más coherente y numeroso es el basado en las «Crónicas y Leyendas españolas».

Esto no es más que un paso en el acercamiento a las Observaciones Preliminares del grupo de Crónicas y Leyendas dramáticas de España, un paso que trata de ver de qué modo se construye el objeto de estudio en una encrucijada en la que confluyen distintas líneas filosóficas, estéticas pero también de coherencia ideológica. Este acercamiento deja abiertos ciertos interrogantes, por ejemplo las posibilidades de pensar la relación de este proceso clasificatorio con la Ideología, como la última de las filosofías clásicas, como proceso que debía desarrollar a partir de la representación más pequeña el gran cuadro de todo lo representable (Foucault, reimpr.2002).

Resta, también un análisis exhaustivo de cada uno de los prólogos (si bien la matriz de todos ellos es siempre la misma) para lo cual sería interesante realizar una suerte de selección de obras más representativas y revisar detenidamente sus estudios preliminares, de esa metodología surgen estas líneas pero seguramente hay otras reflexiones posibles que también aportarán otros sentidos a los Estudios sobre Lope de Vega.

Por último, y en eso me encuentro trabajando actualmente, es necesaria la definición de una línea de trabajo para los prólogos de estas obras que dramatizan la materia histórica posterior a los Reyes Católicos para vislumbrar si en ellas predomina el mismo tipo de acercamiento o se añade algún núcleo se sentido importante. Todo ello contribuirá, sin duda, para recuperar de un modo más satisfactorio el paradigma en el cual se haya inmerso el erudito de Santander.

FLORENCIA CALVO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

Bibliografía

ALONSO, DÁMASO, 1956, *Menéndez Pelayo, Crítico literario*, Madrid, Gredos.
CATELLI, NORA Y MARIETA GARGATAGLI, 1998, « Los mundos paralelos según Menéndez Pelayo» en *El tabaco que fumaba Plinio*, Barcelona, Ed. Del Serbal, 396-402.
CHICOTE, GLORIA, 2000, «El romanticismo alemán y la construcción del Romancero como objeto de estudio», en: Rafael Beltrán (ed), *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Publicaciones de la Universitat de València, Departament de Filología Espanyola. pp.17-24.
GODZICH, WLAD, 1994, *The culture of literacy*, Cambridge, Harvard UP.
FOUCAULT, MICHEL, (reimpr.) 2002, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, ed.1919, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, I*, Obras Completas, 10, edición ordenada y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
----------, ed. 1922, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, III*, en Obras Completas, 12 .
----------, ed. 1923, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV*, en Obras Completas, 13.
----------, ed. 1927, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, VI*, en Obras Completas, 15.
----------, ed. 1943, *Historia de las ideas estéticas en España, III, Siglo XVIII* , en Obras Completas, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
----------, ed. 1943, *Historia de las ideas estéticas en España, IV Introducción al siglo XIX (I Alemania-II Inglaterra)*, en Obras Completas.
----------, ed. 1944, « Sobre la poesía heroica primitiva» en *Estudios de Crítica histórica y literaria, I*, Obras Completas, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 143-160.
----------, ed.1944, « Los estudios hispanoalemanes del doctor Farinelli», en *Críticos y novelistas del siglo XIX , Estudios de Crítica histórica y literaria, V*, Obras Completas, 393-406.
----------, ed. 1944, *«El drama histórico», Estudios de crítica histórica y literaria, VII,* Obras Completas,31-45.
OLEZA, JOAN, 1994, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse eds. *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt.* Kassel. Edition Reichenberger, 235-250.

----------, 1996, «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, Univ. Aut. de Barcelona, I, 119-135.

----------, 1997, «Del primer Lope al Arte Nuevo», Estudio Preliminar, en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.. Edición de D.Mc Grady. Barcelona, Crítica, IX-LV.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, 2000, «Popular / culto, genuino // foráneo: canon y teatro. Español». *Theatralia III. Tragedia, Comedia y Canon*, 235-260.

----------, 2002, «El canon literario y el teatro áureo» en Enrique García Santo- Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones,* Madrid, Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert, 2002, 335-351.

RICHARDS, THOMAS, 1993, *The Imperial Archive: Knowledge and Fantasy of Empire*, London, Verso, 1993

IDEAS QUE IMPRIMEN CARÁCTER: NARRACIÓN, RETRATO Y OTRAS MANIOBRAS DE DISTRACCIÓN EN LA *HISTORIA DE LOS HETERODOXOS*

> [...] todos [los krausistas] hablaban igual, todos vestían igual, todos se parecían en su aspecto exterior, aunque no se pareciesen antes, porque el krausismo es cosa que imprime carácter y modifica hasta las fisonomías, asimilándolas al perfil de D. Julián [Sanz del Río] o de D. Nicolás [Salmerón]. Todos eran tétricos, cejijuntos, sombríos; todos respondían por fórmulas hasta en las insulseces de la vida práctica y diaria; siempre en su papel; siempre *sabios*, siempre absortos en la *vista real* de lo absoluto. Sólo así podían hacerse merecedores de que el hierofante les confiase el tirso en la sagrada iniciación arcana (p. 950).[1]

La *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo, desde su aparición en Madrid entre 1880-1882, es una de las obras claves de la historia literaria y del pensamiento español. Su influencia directa e indirecta ha sido, como ocurre con todo proyecto fundado en tal espíritu sistemático y tan vasta recopilación de fuentes,

[1] Todas las citas corresponden a la *Historia de los heterodoxos españoles* impresa en la Biblioteca de Autores Cristianos (Editorial Católica, Madrid 1978, 2 vols.), concretamente a los libros VI, VII y VIII, que cubren el periodo desde la guerra de Sucesión hasta 1882, contenidos en el tomo segundo de esa edición.

mucho mayor que su aceptación ideológica. Este trabajo tan ambicioso —tan arrogante, cabría añadir— por parte de un erudito veinteañero, que aún tenía por delante varias décadas de erudición y proyectos igualmente ambiciosos, gozó a lo largo del tiempo de una recepción dispar: su sectarismo le convirtió en un ídolo venerado casi de modo religioso por la España reaccionaria y detestado por la España progresista, pero el fundamento académico del trabajo, bien documentado, bien estructurado y deliciosamente escrito, lo hizo referencia indispensable para partidarios y detractores. De hecho, el modo tan extenso e intenso en que sus enemigos ideológicos han asumido la lectura histórica de Menéndez, aunque sea para invertir sus juicios de valor, es la mejor prueba del éxito de su empeño intelectual.

Yo no voy a analizar aquí el fondo de esa obra, ni a discutir las ideas que contiene, sino más bien la forma en que las expone y las implicaciones de dicha forma. Menéndez Pelayo estaba obsesionado por el estilo y la técnica literaria: consideraba que un escritor, del género que sea, ha de aspirar a la belleza. En eso siempre fue mucho más creador que erudito, aun siéndolo mucho. Desde luego, la ideología del santanderino pone siempre la verdad por encima de la belleza, y la virtud a años luz del estilo, pero cualquiera de sus lectores habituales conoce con cuánto dolor registra los desfases entre la buena y castiza escritura y el contenido justo y verdadero de las ideas que se transmiten por la escritura. Nunca dejó de reconocer la altura literaria de algunos de sus más detestados heterodoxos, al tiempo que se resignó a alabar la intención y la grandeza de muchos ortodoxos a quienes literariamente no podía menos que detestar.[2] El paroxismo de desprecio e irrisión que dedica al final de su libro a los krausistas tiene mucho que ver con el hecho de que las ideas que le parecen más disparatadas se junten en ellos con el estilo más patéticamente bárbaro y ridículo. Pero eso ocurre pocas veces: los versos de Quintana, el teatro de Moratín, el donoso casticismo de Gallardo, el talento crítico y la diestra latinidad de Mar-

[2] «No conoce el siglo XVIII español quien conozca sólo lo que en él fue imitación y reflejo. [...] Justo es decir, para honra de la cultura española del siglo XVIII, que quizá los mejores libros que produjo fueron los de controversia contra el enciclopedismo, y de cierto muy superiores a los que en otras partes se componían. Estos libros no son célebres ni populares, y hay una razón para que no lo sean: en el estilo no suelen pasar de medianos, y las formas, no rara vez, rayan en inamenas, amazacotadas, escolásticas, duras y pedestres» (p. 580).

chena, entre otros casos, le obligan a establecer una permanente escisión entre forma y contenido, entre estética e ideología, que en alguien con tal sensibilidad literaria y tan alto aprecio por las bellas letras implicaba un desgarro, sólo compensado por la solidez de sus convicciones religiosas y morales.[3]

Pero su ideal literario no se expresa sólo en sus juicios sobre tales o cuales autores o libros, sino en su concepción acerca de lo que escribe, en la voluntad de componer una obra de arte al tiempo que desarrolla una historia de las ideas religiosas. Esa voluntad es lo que legitima una lectura como la que aquí propongo, en la que lo que se enjuicia y analiza es la forma literaria escogida, y el grado en que tal forma condiciona el contenido. Mi planteamiento consiste, en efecto, en interpretar el modo como el «polígrafo santanderino» —se me permitirá usar el consabido cliché— se aproximaba en los *Heterodoxos* a caracterizar mediante la técnica del retrato la personalidad de los autores tratados y a construir una estructura narrativa de la heterodoxia: es decir, cómo creaba una determinada imagen negativa de la heterodoxia mediante recursos específicos.

En ese sentido, el trabajo que desarrollaré es un ensayo interpretativo, que no recurre a otra bibliografía ni fuente que no sea el propio texto de Menéndez Pelayo. El punto de partida de mi reflexión es el trato frecuente con la vida y la obra de varios de los autores de finales del XVIII y primera mitad del XIX de los que se ocupó don Marcelino, y de algunos otros semejantes a ellos en los que se emplearon sus seguidores y discípulos intelectuales. Recurriendo con asiduidad a los *Heterodoxos*, se puede enseguida constatar que de forma sistemática se emplean determinados aspectos biográficos y juicios de valor sobre el carácter y la trayectoria de esos escritores para deslegitimar y ridiculizar sus opiniones e ideas, para evitar que se les tome en serio. El intento de desentrañar ese proceso narrativo, que no dudo de calificar como una

[3] En su juventud, además, cuando escribió este libro y *La ciencia española*, era mucho más sectario de lo que lo sería en años posteriores, puesto que, siempre dentro de su convicción permanentemente religiosa y conservadora, fue evolucionando desde el integrismo de sus primeros tiempos hacia una posición más templada e independiente. A ese respecto conviene advertir que voy a limitarme al estudio de los *Heterodoxos* tal como fueron concebidos, sin prestar atención a los cambios de criterio, de documentación o de enfoque que fue imprimiendo en muchos de sus contenidos en años sucesivos, durante los cuales su juicio sobre el XVIII mejoró.

«maniobra de distracción», es el objetivo de mi estudio, que ahora paso a desarrollar.[4]

«Estos pormenores personales y minuciosos.»

Hay varios pasajes en las partes de la *Historia de los heterodoxos* que estoy analizando, que muestran de modo indirecto la concepción narrativa que aplica Menéndez Pelayo a su propio trabajo, que implica a su vez una idea de en qué consiste la historia, de la manera como se accede a comprender los actos de los hombres y de las naciones. Habla en un determinado lugar de Moratín, a quien aprecia como escritor y dramaturgo, a quien admira por su puro y sólido clasicismo literario, pero de quien no puede ocultar el hecho —dolorosísimo para él— de que hubiese muerto sin recibir los sacramentos, sin reconciliarse con Dios:

> Duras son de decir estas palabras, y más tratándose de nombres rodeados de tan justa aureola de gloria literaria como la que circunda el nombre de Inarco; pero la historia es la historia, y pocas cosas dan tanta luz sobre el espíritu de las épocas como estos pormenores personales y minuciosos (p. 559).

Estos «pormenores personales y minuciosos» son el abono narrativo, pero también interpretativo e ideológico, de la recomposición de esta época que efectúa Menéndez Pelayo. En su relato jamás renuncia a tales detalles personales, sino que intenta dibujar retratos de individuos más que caracterizaciones meramente intelectuales, algo que puede resumirse en el concepto estilístico de «dibujo y colorido», como afirma en otro lugar de su libro, al hablar de la celebérrima historia inquisitorial de Juan Antonio Llorente. Al censurar sus defectos de estilo y de composición, el santanderino reafirma su concepto de lo que ha de ser un libro de historia de las ideas:

---

[4] Se puede ver una exposición más breve de mi tesis en el estudio introductorio a José Joaquín de Clararrosa, *Diccionario Tragalológico y otros escritos políticos (1820-1821)*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, Bilbao 2006, edición, introducción y notas de Fernando Durán López, pp. 12-16, epígrafe «Dos personas en una: rareza y ejemplaridad de un heterodoxo».

> Muchos la comenzaron con ánimo de encontrar escenas melodramáticas, crímenes atroces, pasiones desatadas y un estilo igual, por lo menos, en solemnidad y en nervio, con la grandeza terrorífica de las escenas que se narraban. Y, en vez de esto, halláronse con una relación ramplona y desordenada, en estilo de proceso, oscura e incoherente, atestada de repeticiones y de fárrago, sin arte alguno de composición, ni de dibujo, ni de colorido, sin que el autor acierte nunca a sacar partido de un personaje o de una situación interesante, mostrándose siempre tan inhábil y torpe como mal intencionado y aminorando lo uno el efecto de lo otro (p. 680).

Pormenores personales en el relato, dibujo y colorido en los personajes y en las situaciones, es lo que pide Menéndez Pelayo a una historia tan atrayente como la de la Inquisición, y eso es exactamente lo que él ofrece magníficamente en su *Historia de los heterodoxos*, no menos atrayente, ni menos llena de escenas melodramáticas, crímenes y pasiones.

En ese sentido, Menéndez Pelayo tuvo un gran acierto y un golpe de franqueza cuando tituló su libro *Historia de los heterodoxos*, y no *de la heterodoxia*, porque su objeto va a ser siempre atacar la idea a través del hombre que la concibe o la difunde. Es lógico, pues la idea heterodoxa se aborda como una «depravación y dolencia del espíritu» (p. 324, referido al volterianismo). Es una enfermedad moral e intelectual, fruto de la debilidad, el vicio o los extravíos del alma humana.[5] Igual que ciertas personas matan, otras escriben libros y excogitan conceptos, y lo hacen por idénticas razones: codicia, maldad, ignorancia, pasión, miedo,

[5] Las imágenes y el léxico relativo a la enfermedad se repiten a lo largo del libro, casi a cada página. «Hay en la historia de todos los pueblos», dice refiriéndose al Trienio Liberal, «periodos o *temporadas* que pueden calificarse de *patológicas* con tan estricto rigor como en el individuo» (p. 757). Voltaire «ha dado su nombre [...] a cierta depravación y dolencia del espíritu, cien veces más dañosa a la verdad que la contradicción abierta» (p. 324). De Rousseau sostiene que era «ingenio solitario, misantrópico, vanidoso y enfermizo» (p. 384). A Campomanes «le traían fuera de sí las mitras; estaba entonces en su grado máximo de furor clerófobo» (p. 447). Con Antonio Puigblanch se le seca el tintero: «poseído [...] de cierto linaje de hidrofobia, o más bien de antropofágica demencia, muerde y destroza cuanto ve a su alcance. [...] Llega uno a dudar de la sanidad de cabeza de quien tales cosas y tan contradictorias escribió» (pp. 773-774). Se irán viendo otros ejemplos en las citas que siguen.

carnalidad, ambición y los otros mil vicios que acosan a la estirpe pecadora de Adán y Eva. Y la idea está supeditada a la persona porque no es un producto objetivo de las operaciones racionales. La verdad preexiste a la razón, puesto que ha sido establecida por Dios de modo universal y eterno: una vez que comprendemos que la razón del hombre sólo puede aspirar a acceder imperfectamente a esa verdad preestablecida, cualquier otra idea que se aparte de ella no es sino un subproducto subjetivo de la imperfección del alma humana.

Dicho de otro modo, las ideas ortodoxas muestran la templanza y solidez de un intelecto y un alma bien constituidos, mientras que las ideas heterodoxas provienen de flaquezas de quienes no son capaces de asumir los compromisos personales que la verdad exige. Visto así, para Menéndez Pelayo las ideas heterodoxas son, literalmente, pecados o, todo lo más, enfermedades del hombre. Don Marcelino, pues, realiza una amplia etiología del pecado de heterodoxia, cuya causa ha de ser residenciada en el alma de los heterodoxos como individuos, buscando en sus vidas y personalidades las causas y los síntomas de su mal. Ni que decir tiene que esto tiene importantes repercusiones estilísticas, pues crea una conexión necesaria con un tipo de discurso basado en el relato de hechos y en el retrato de personajes, que sustituye en parte —nunca por completo— el análisis ideológico estructurado que cabría esperar en un libro de historia de las ideas. Con este planteamiento, la heterodoxia, las ideas, adquieren una naturaleza narrativa: pueden ser narradas igual que las biografías de los individuos que las sustentan. De ahí se abre la posibilidad de elaborar una *historia*, una narración de cómo se llega al pecado de heterodoxia, no de modo muy distinto a como Stendhal narraba la formación y la conducta de Julien Sorel.

El historiador omnisciente.

Antes de analizar esa etiología de la heterodoxia humana, hay que comprender que Menéndez Pelayo actúa en su obra como el narrador omnisciente y todopoderoso de una novela realista, con un dominio exhaustivo y casi ilimitado de las motivaciones y los pensamientos de sus personajes. Pero una historia de las ideas no es una novela. ¿O sí? Lo cierto es que Menéndez Pelayo se caracteriza por lo que podíamos denominar *estilo asertivo*: su discurso suele constar de un encadenamiento

de aserciones tajantes e indubitadas, que a veces esconden toda una concepción filosófica («todo sistema sin metafísica está condenado a no tener moral», p. 320), o bien atañen a la más pequeña realidad de la vida.

Algún ejemplo podrá ser ilustrativo de hasta qué punto el santanderino «compone» personajes a partir de meras conjeturas, o incluso de auténticas falacias lógicas: del cura Antonio Gavín, que se hizo protestante, reconoce no tener más noticias «que las que se infieren de los prólogos de sus libros» (p. 397). No obstante esta falta de datos, no tiene empacho en asegurar que «todo induce a tenerle por un mal clérigo, sobre todo por la desvergüenza y obscenidad inaudita con que escribió luego» (p. 397), pues sus ataques contra el poder pontificio están sazonados con abundantes «chistes y cuentecillos, casi todos verdes y muchos de una lubricidad monstruosa y desenfrenada» (p. 399), que decía haber oído durante sus estudios teológicos en Zaragoza. Gavín no sostenía haber vivido esas historias, sino haberlas oído contar como ciertas, para así documentar los reproches protestantes contra las malas costumbres del clero católico. Pero Menéndez Pelayo razona al revés: como esas historietas sólo pueden ser falsas, el autor tuvo que escribirlas por pura lubricidad y, por lo tanto, eso demuestra que tuvo que ser lúbrico y desordenado en su vida personal.

Otra muestra de estas suposiciones «lógicas», convertidas en convicción psicológica y afirmadas sin lugar a la duda, la vemos con el judaizante portugués Antonio José de Silva: «vino de muy niño a Lisboa, y es de presumir que, perteneciendo a una familia cristiana sólo en el nombre, y agriada además por la continua vigilancia y persecución del Santo Oficio, hubiera mamado con la leche el rito judaico y el aborrecimiento al nombre cristiano. Creer otra cosa, fuera desconocer del todo la naturaleza humana» (p. 406). Silva fue decapitado y quemado en 1739 en un proceso judicial muy turbio que Menéndez considera viciado en términos legales, aunque a pesar de la falta de pruebas sostiene que «no hay duda» de que era un judaizante relapso. Al parecer, los guardianes de la fe aciertan incluso cuando se equivocan.

El mismo conocimiento del alma humana que sirve para condenar sin pruebas, sirve igualmente para salvar. Aunque Menéndez Pelayo describe a Olavide como un perfecto arribista sin escrúpulos, decide creer a pies juntillas en la sinceridad de su arrepentimiento y retractación finales, cuando escribió *El Evangelio en triunfo*, con la misma con-

tundencia asertiva con que niega las motivaciones de otros. «Dudar de la buena fe de estas palabras y atribuirlas a interés o a miedo, sería calumniar la naturaleza humana, mentir contra la historia y no conocer a Olavide, alma buena en el fondo y de semillas cristianas, aunque hubiese pecado de vano, presumido y locuaz» (p. 501). ¡Conocer a Olavide! El santanderino lo conoce —y a todos los demás— tal como si hubiese pasado años tomando chocolate con él cada tarde.

Las pocas veces en que Menéndez Pelayo se muestra dubitativo, suele ser en contra del reo más que para concederle el beneficio de la duda. El escritor y activista protestante Juan Calderón, por ejemplo, tuvo una larga y atormentada trayectoria personal en su nueva fe y en ella no parece que exista ningún motivo fundado, salvo prejuicio o mala fe, para dudar de su convicción. En casos como el suyo, una duda desdeñosa resulta más destructiva que una certeza infundada: «se *convirtió* al protestantismo, Dios sabe con qué sinceridad» (p. 896). La cursiva en este pasaje es del propio Menéndez y esconde en sí misma todo un manifiesto ideológico.

Algunas de estas suposiciones, fruto del conocimiento de la naturaleza humana del que presume el santanderino, son más plausibles y razonables que otras, pero todas parten de una misma lógica perversa. Desde luego, como estrategia narrativa es más convincente una férrea posesión de la verdad que una modesta incertidumbre. El autor, encarnado en narrador —historiador— omnisciente, sabe lo que cada personaje piensa y siente, y, como un demiurgo, domina cada recoveco de su creación. El problema, no obstante, es que está escribiendo una historia del pensamiento español y que sus «personajes» son seres reales sobre cuyas íntimas motivaciones escribe con el mismo aplomo con el que describiría sus propios sentimientos.[6]

[6] Por supuesto, la libertad narrativa nunca puede ser total. Para que estas biografías tuvieran el final narrativamente necesario, todas deberían concluir con un final ejemplar: caída en desgracia, muerte aterradora o conversión. Por desdicha, los imperativos de la historia no le dejan a Menéndez Pelayo tanto margen, aunque no pierde ocasión de añadir el cierre moral preciso cuando los datos le permiten tal lectura. La caída de Pombal y de Aranda, el arrepentimiento de Olavide, son algunos de los casos en que el relato obtiene su final providencial. «El volver de los sucesos castigó providencialmente a Aranda en tiempo de Carlos IV. [...] con el mismo arbitrio y despótico rigor con que él había tratado a los jesuitas, fue expulsado de la corte y conducido de castillo en castillo hasta su villa de Épila, donde murió confinado en 1798. ¡Cuán inapelables son los caminos del Señor!» (p. 491).

Y junto al dominio de la conciencia y actos de los protagonistas, posee una sofisticada técnica descriptiva para retratarlos. Como puede comprobar cualquier lector, uno de los elementos caracterizadores del estilo y la composición de los *Heterodoxos* son esas maravillosas etopeyas de los autores tratados, escritas con lo que podríamos denominar un *desbordamiento calificativo*. Pocos escritores sacaron tanto partido del idioma como Menéndez Pelayo al acumular ristras de adjetivos y denuestos sobre un personaje, agotando todos los registros del diccionario, desde el más castizo al más erudito. Se podría establecer un índice de maldad —o de heterodoxia— según el número de adjetivos y símiles que se amontonan sobre cada personaje: a más piezas en la enumeración, mayor heterodoxia y perversidad más peligrosa. Aunque tiene la prodigiosa habilidad de que cada elemento de una enumeración (des)calificativa posea su preciso matiz y aunque su gran propiedad en el uso del léxico le permite sortear el riesgo de una mera acumulación repetitiva, es evidente que la naturaleza de su técnica se basa en sumar más que en ahondar. El alarde del santanderino es, pues, más estilístico que analítico, porque raras veces este despliegue verbal, que convierte sus páginas en una delicia para el lector, sirve para desarrollar o diversificar los elementos críticos. En eso Menéndez Pelayo entronca con una larga tradición literaria española que tiene más talento en el arte de motejar que en el de razonar, y en ese sentido lo considero otra maniobra de distracción.

Los caminos del error.

«¡Cuán extraños son a veces los caminos del error y por cuán escondidas veredas llega a posesionarse del ánimo!» (p. 401). A pesar de esta aseveración, el santanderino nunca deja de identificar esos caminos, y traza con mano segurísima las rutas por las que cada heterodoxo extravía su entendimiento y corrompe su alma. Sus galerías de heterodoxos consisten en una investigación psicológica que rebusca en la biografía, el carácter y la obra del sujeto del que se trate el defecto, el vicio o la flaqueza que le hizo apartarse del buen camino y contribuir a la obra del Demonio en vez de la de Dios.

En muchas ocasiones, las reseñas de los personajes no analizan a fondo sus ideas o sus obras, sino que meramente constatan su inten-

ción y su naturaleza heterodoxa, cuya sola mención parece constituirse en réplica suficiente. Para estar escribiendo una historia intelectual y enjuiciando las ideas de diferentes pensadores y hombres de Estado, Menéndez Pelayo casi nunca se molesta en establecer la verdad de la que se apartan quienes siguen el camino extraviado: el mero registro del error basta, la Iglesia ya ha hecho el resto en cuanto a fijar la recta senda. Otras veces, cuando Menéndez Pelayo se explaya en exponer la obra y las opiniones de un autor, es con la intención de desacreditarlas, como ocurre en el caso ejemplar de Julián Sanz del Río, el fundador del krausismo, a quien dedica tal vez la sección más extensa y más destructiva dirigida contra un individuo particular. Tras poner de manifiesto su excentricidad y sus rarezas, y sugerir que estaba mal de la cabeza, Menéndez dedica varias páginas a una amplia revisión del contenido del principal libro de Sanz del Río, citando profusamente pasajes literales. Esos pasajes son tan abstrusos e ininteligibles, escritos en un castellano tan maltratado, que valen para el objetivo de descalificar a quien los escribió, sin necesidad de añadir nada. «Necesario era todo el enfadoso extracto que precede», concluye el autor de los *Heterodoxos*, «para mostrar claro y al descubierto el misterio eleusino que bajo tales monsergas se encerraba» (p. 948). Pero cuando sus personajes no se lo ponen tan fácil, prefiere escamotear la exposición extensa de sus ideas e insistir en aspectos moral o intelectualmente reprobables de sus biografías. El planteamiento no ofrece lugar a dudas:

> Las revoluciones se dirigen siempre a la parte inferior de la naturaleza humana, a la parte de bestia, más o menos refinada o maleada por la civilización, que yace en el fondo de todo individuo. Cualquier *ideal* triunfa y se arraiga si andan de por medio el interés y la concupiscencia, grandes factores en filosofía de la historia (p. 833).

Para Menéndez Pelayo lo raro es encontrarse con un heterodoxo que no se pueda explicar por «el interés y la concupiscencia», por la parte bestial de la naturaleza humana. El hecho de que, siendo virtuoso y moralmente íntegro, alguien pueda deslizarse hacia el error religioso y abandonar el amparo de la Iglesia, es una perturbación que introduciría una quiebra en el orden del universo. Es lo que pasa con el extraño retrato de Luis Usoz, a quien don Marcelino no puede colgar en ninguna de sus habituales perchas para los apóstatas que se hacen pro-

testantes. Por una vez duda y afirma no tener la clave de esa conciencia, de esa idea, pero al hacer de esto la llamativa excepción que confirma la regla, vuelve a formular de modo meridiano su convencimiento de que las ideas heterodoxas son en esencia el fruto de un alma corrompida y de una inteligencia débil:

> La heterodoxia de Usoz en uno de los ejemplos más señalados y extraordinarios de espejismo erudito que yo recuerdo. Los españoles que en este siglo han abrazado el protestantismo, todos o casi todos han salido de la Iglesia por los motivos más prosaicos, miserables y vulgares; todos o casi todos son curas y frailes apóstatas que han renegado porque les pesaba el celibato. [...] Pero Usoz no; Usoz era seglar y era opulentísimo; no pudieron moverle, y en efecto no le movieron, ni el acicate del interés ni el de la concupiscencia (p. 900).

Se duele luego de no poder «escribir aquí punto por punto, como yo deseara por ser caso psicológico curiosísimo, las variaciones y tormentas de su conciencia, que es el punto principal en la vida de todo disidente de buena fe. Sólo llego a columbrar que, entregado Usoz a la lectura y libre interpretación...» (p. 901). Así pues, si el disidente es de buena fe, se convierte, a falta de las explicaciones acostumbradas, en un caso clínico de estudio, una rareza psicológica que, al fin y al cabo, alguien mejor dotado que Menéndez Pelayo, ya que no él, conseguirá algún día explicar. Por fortuna para el santanderino, persona de firmes convicciones y de afirmaciones rotundas, eso le ocurre en contadísimas ocasiones. O perversos, o enfermos, no parece haber otra alternativa.

Pecados intelectuales.

En el plano estrictamente intelectual, Menéndez Pelayo suele ubicar la heterodoxia en una incapacidad para la grandeza del pensamiento, en particular en la incapacidad de acceder a un sistema metafísico. Para él, los pensadores heterodoxos suelen ser medianías que, por no poder comprender las sutilezas de la verdad, la abaten hasta su propio y rastrero nivel de raciocinio. Voltaire era, por ejemplo, un «entendimiento mediano, reñido con la metafísica y con toda abstracción; incapaz de enlazar ideas o de tejer sistemas» (p. 324). Así le ocurre tam-

bién a Melchor de Macanaz —primer autor al que individualiza en la parte de los *Heterodoxos* que estoy analizando—, reo de regalismo y de escribir al servicio de sus amos políticos, pero sin mancha de errores dogmáticos, a quien denomina como «antipático» (p. 353), de inteligencia «tardía y algo confusa» (p. 354), «escritor tan prolífico como desaliñado, nada escrupuloso en achaques de estilo» (p. 360), de «erudición indigesta, muchas veces inútil y parásita» (p. 360). Las moderadas doctrinas políticas de Jovellanos tampoco son un modelo para Menéndez Pelayo, «como ningún otro sistema ecléctico y de transición, aunque distemos mucho de considerarlas como heterodoxas» (p. 563). Sanz del Río, una de sus bestias negras particulares, era «hombre de ninguna libertad de espíritu y de entendimiento estrecho y confuso, en quien cabían muy pocas ideas, adhiriéndose estas pocas con tenacidad de clavos» (p. 936). Pero quizá ninguna caracterización intelectual sorprenda más —hablo ahora como andaluz— que la del demócrata sevillano Nicolás María Rivero, «en quien», asegura, «con intermitencias y dejadeces meridionales centelleaba un entendimiento claro y sintético» (p. 886). Cierto que Rivero era inteligente, aunque meridional, pero es mejor eso que nada.[7]

Por otra parte, el pecado que más pierde a los sabios es la soberbia, la vanidad, el deseo desmedido de brillar. Ese orgullo de la razón conduce a menudo al error. Menéndez Pelayo acusa de ese pecado capital a muchos de los heterodoxos de carácter menos grave, a los que salva por otros méritos intelectuales. Así el jesuita Masdéu, que en su *Historia de España* sostuvo algunas tesis jansenísticas, lo hizo fruto de «manías [...] propias de su genio áspero, indómito y soberbio» (p. 483), porque «adolecía de una ilusión histórica y de una soberbia científica desmedida» (p. 484) y era «incapaz de guardar término ni mesura en nada» (p. 484). Esa vanidad se manifiesta también en la testarudez de no admitir nunca un error, en la falta de humildad intelectual. A su admirado Mayans, que sólo erró en su regalismo, le reprocha llevar «demasiado lejos el espíritu crítico, mezclado con cierta aspereza y terquedad de carácter y con una vanidad literaria superior a todo lo creíble» (p. 368).

[7] Son varias las ocasiones a lo largo de la *Historia de los heterodoxos* en que Menéndez Pelayo usa con desprecio la condición andaluza de algún pensador, ajustándose perezosamente al tópico de que los sureños son de imaginación febril y vana, exagerados, decidores y superficiales.

Otro amor intelectual del santanderino, el P. Andrés Marcos Burriel, igualmente regalista y defensor de los derechos de la Iglesia española en los que se basaban las pretensiones de los reyes frente a Roma, estaba mediatizado por el chovinismo, otra forma de orgullo de la razón: «cegábale aquella íntima devoción suya, aquel, mejor diré, entusiasmo y fanatismo por todas las cosas españolas, y, sobre todo, por nuestra antigua liturgia, por nuestros concilios y por las tradiciones de nuestra Iglesia» (p. 370). No obstante, en Burriel la obcecación intelectual avanza un grado hacia la manía obsesiva, a la manera de un nuevo Don Quijote enloquecido en su aislado mundo de libros, que será algo que reaparezca en bastantes de los literatos a quienes Menéndez Pelayo llama a juicio en su proceso contra la heterodoxia española: «*hispanismo* lamentable, o más bien engañoso espejismo, propio de quien vive entre libros y papeles viejos y se absorbe todo en la ilusión de lo antiguo» (p. 370). Le falta perspectiva para elevarse sobre sus papelajos y manuscritos, para ver el orden general de las cosas, diseñado por Dios. Le falta de nuevo espíritu sistemático, algo que el santanderino nunca perdona, pero también le sobra la soberbia del sabio que se enamora del trabajo de buscar la verdad más que de la verdad misma, que es un baldón que arroja como un guante sobre el rostro de Pierre Bayle, cuyo *Dictionnaire* fue lectura de cabecera de los enciclopedistas del XVIII:

> [...] enorme *congeries* de toda la erudición menuda amontonada por dos siglos de incesante labor filológica; repertorio de extrañas curiosidades, aguzadas por el ingenio cáustico, vagabundo y maleante del autor, enamorado no de la verdad, sino del trabajo que cuesta buscarla, y amigo de amontonar nubes, contradicciones, paradojas y semillas de duda sobre todo en materias históricas (p. 323).

El tipo satírico del sabio loco perdido entre sus papeles y con el sentido de la realidad estragado, que sólo se apunta levemente en los casos de Burriel y de Bayle, lo vemos en toda su plenitud con el ácido y combativo exiliado liberal Antonio Puigblanch:

> [...] hombre de extraña catadura y avinagrado genio, estudiantón petulante, algo orientalista y envuelto siempre en gran matalotaje de apuntamientos; [...] llegaba su pobreza y su extravagancia hasta tener que componer él mismo, a guisa de cajista, las feroces diatribas con que cada día molestaba a sus compañeros de emigración (p. 773).

Por ese camino, se entra de tapadillo en el terreno de las patologías mentales, acogiéndose al recurso más del gusto de Menéndez Pelayo para desacreditar a sus heterodoxos, sobre todo los del XIX, y que luego se estudiará monográficamente: la extravagancia rayana en demencia. Otro pecado intelectual propio de estos dos siglos vacuos, vanidosos y superficiales, estos siglos de *ilustrados* y de *progresistas*, es el afán de seguir la moda y con ello buscar la fama en la sociedad, en el que han naufragado muchos escritores y pensadores, como le reprocha a Eximeno cuando «cayó» en la filosofía sensualista:

> ¡Singular poder de la moda, y cuán pocos se sustraen de él! El hombre que con tanto desenfado propugnaba no ya el sensualismo lockista, sino la moral utilitaria, con resabios deterministas, y hasta la teoría del placer, al modo de los epicúreos o de la escuela cirenaica, era un religioso ejemplar y católico a toda ley (p. 523).

En ocasiones, este reproche sirve para calificar categorías humanas completas, como la de los jóvenes estudiantes: «los estudiantes son siempre de la oposición, y poco les importa de qué calidad sea lo nuevo, con tal que la novedad lo proteja» (p. 529). También es un vicio propio de políticos fatuos, ansiosos de lucir como modernos y recibir los elogios de los intelectuales pasando por grandes reformadores. Así es el caso de Urquijo, «personaje ligero, petulante e insípido, de alguna instrucción, pero somera y bebida por lo general en las peores fuentes; lleno de proyectos filantrópicos y de utopías de regeneración y mejoras; hombre *sensible y amigo de los hombres*, como se decía en la fraseología del tiempo; perverso y galicista escritor, con alardes de incrédulo y aun de republicano» (p. 464), «como *enfant terrible* de la Enciclopedia, quería hacer con la Iglesia alguna barrabasada que le diera fama de librepensador y de campeón de los derechos del hombre» (p. 465).

Convertir la sabiduría o el gobierno en una competición para seguir las modas del día y brillar en los salones es un reproche frecuente en Menéndez Pelayo para los heterodoxos del XVIII y el XIX. Se vincula de pleno a la era de los saberes divulgativos, así como al temperamento frívolo, jocoso y superficial de los *philosophes*, vulgar talento de contador de chistes que el santanderino asocia indisolublemente al vol-

terianismo, al ensayismo y al periodismo.[8] Feijoo «fue, más que filósofo, pensador, más que pensador, escritor de revistas o de ensayos a la inglesa. No quiero hacerle la afrenta de llamarle periodista, aunque algo tiene de eso en sus peores momentos, sobre todo por el abandono del estilo y la copia de galicismos» (p. 376).[9] El fino y volteriano embajador José Nicolás de Azara es otro ejemplo de su inquina hacia los ingenios decidores, en un retrato que muestra el malévolo talento descriptivo de Menéndez Pelayo, que puede convertir los elogios en armas de doble filo:

> [...] espíritu cáustico y maleante, hábil sobre todo para ver el lado ridículo de las cosas y de los hombres; rico en desenfados y agudezas de dicción [...]; ingenio despierto y avisado, muy sabedor de letras amenas, muy inteligente en materia de artes, aunque juntaba la elegancia con la timidez; epicúreo práctico, volteriano en el fondo, aunque su propio escepticismo le hacía no aparentarlo (p. 454).

Aunque pueda parecer contradictorio, Menéndez Pelayo censura según los casos un vicio y su contrario. Así, en cuanto a las actitudes intelectuales, le parecen igual de nefastas la contumacia en sostener las mismas ideas inquebrantablemente y la volubilidad de cambiarlas de acuerdo con las circunstancias. Todo depende de si las ideas son buenas o malas, puesto que ser firme en la verdad e inconstante en el error es virtud, pero a la inversa es vicio. En efecto, la persistencia tenaz en una idea —algo que con más simpatía podría denominarse coherencia— es el principal cargo lanzado contra su detestado Quintana (al que, sin embargo, admira como poeta):

> [...] fue en todo un hombre del siglo XVIII y [...] habiendo vivido

[8] «Los periodistas, mala y diabólica ralea, nacida para extender por el mundo la ligereza, la vanidad y el falso saber, para agitar estérilmente y consumir y entontecer a los pueblos, para halagar la pereza y privar a las gentes del racional y libre uso de sus facultades discursivas, para levantar del polvo y servir de escabel a osadas medianías y espíritus de fango, dignos de remover tal cloaca» (p. 543).

[9] Menéndez Pelayo, no obstante, no considera a Feijoo un heterodoxo y defiende su carácter cristiano. Aunque pone mucho énfasis en restarle importancia frente a la tradición cultural española inmediatamente anterior, los elogios que le dedica son casi tan grandes como los reparos. Su adopción incompleta y timorata del sistema atomista la explica «por falta de resolución o por templanza de espíritu, por no querer pensar en ello» (p. 376).

> ochenta y cinco años y muerto ayer de mañana, vivió y murió *progresista*, con todos los resabios y preocupaciones de su juventud y de su secta, sin que la experiencia le enseñase nada ni una sola idea nueva penetrase en aquella cabeza después de 1812. Por eso se condenó al silencio en lo mejor de su vida (p. 552).

No obstante esto, la inconstancia —siempre que no signifique pasarse de la mala a la buena causa, esto es, arrepentirse— también basta para descalificar a un autor. «El P. Monteiro era desertor de todos los campos» (p. 521), dice de uno de ellos con desprecio. Pero cuando este reproche llega al extremo es en el caso de José María Blanco y Crespo (Blanco White), a quien dedica una de las biografías más largas y elaboradas, con amplio desarrollo narrativo y gran alarde de estilo. El vicio que define al sevillano Blanco y que determina su caída en la heterodoxia, es la debilidad de carácter, la falta de una sólida fibra moral, la hipersensibilidad degenerada en inconsistencia y perpetua huida.

> Toda creencia, todo capricho de la mente o del deseo se convirtió en él en pasión; y como su fantasía era tan móvil como arrebatado y violento su carácter, fue espejo lastimosísimo de la desorganización moral a que arrastra el predominio de las facultades imaginativas sueltas a todo galope en medio de una época turbulenta (pp. 790-791).

Lo presenta en su retrato y biografía como un ser voluble, que cambiaba continuamente de convicciones, que se dejaba llevar por una mente desordenada incapaz de fijar una creencia, siempre en busca de nuevas verdades por la mera necesidad de buscar, pero que se mueve sin ton ni son, sin sentido. La imagen que hizo circular Menéndez Pelayo sobre Blanco White como un hombre de ideas volátiles, atormentado por una duda perpetua, ha hecho una gran fortuna en la crítica —incluso sigue haciéndola— y, como suele ocurrir en la mayor parte de los personajes construidos por el santanderino para los *Heterodoxos*, tal imagen posee apariencia de verosimilitud a partir de un examen superficial de los hechos biográficos y de los escritos y testimonios del autor. Tampoco en este caso se preocupó de ahondar más allá de tales superficies, pues el afán de Menéndez Pelayo es siempre más el de identificar el origen moral del error, que el de comprender la lógica interna y externa del pensamiento, la vida y la obra de los errados. Ya se verá que Blanco White fue injustamente acusado de cambiar de religión por cau-

sa de las flaquezas carnales, pero lo cierto es que un examen serio de los datos no permite acusarle de buscar su conveniencia ni de obrar de mala fe en sus cambios de religión, así que el santanderino tiene que insistir en otro nivel, el de la inconsistencia de las certezas y la volubilidad de la mente. Como he dedicado más de seiscientas páginas a establecer la coherencia y la lógica de la evolución de Blanco White,[10] no insistiré más en ello, limitándome a afirmar que el siguiente célebre retrato del sevillano es un perfecto ejemplo de acomodo en el engaño de las apariencias, y de exageración interesada, que también es una forma de mentira:

> Así pasó sus trabajos e infelices días, como nave sin piloto en ruda tempestad, entre continuas apostasías y cambios de frente, dudando cada día de lo que el anterior afirmaba, renegando hasta de su propio entendimiento [...]; alma débil, en suma, que vanamente pedía a la ciencia lo que la ciencia no podía darle, la serenidad y templanza de espíritu, que perdió definitivamente desde que el orgullo y la lujuria le hicieron abandonar la benéfica sombra del santuario (p. 791).

Otro pecado intelectual, pero que, como el de inconstancia que acabo de mencionar, se desliza ya en buena medida por el lado de las flaquezas morales (en este caso, la cobardía, la codicia o el cínico escepticismo), es el que Menéndez Pelayo fulmina contra la mayor parte de la corriente liberal conservadora del siglo XIX, comenzando por los afrancesados y pasando luego a los liberales moderados, los unionistas y los conservadores de Cánovas: el doctrinarismo. Les reprueba la incapacidad para tener unas ideas firmes y sólidas, para ser fieles a una doctrina de carácter absoluto; los gobiernos conservadores de todo el siglo se han dedicado —acusa— a estabilizar y arreglar los desastres de la revolución, pero sin revertir sus excesos, aceptando la esencia de los cambios sociales y legales introducidos por los diferentes gobiernos progresistas. Son personas y grupos que sólo piensan en su propio poder, que sacralizan la autoridad del gobierno y la administración, y que se pliegan a cualquier transacción para perpetuarse en el mando. En realidad, sólo dan tiempo para que la siguiente revolución les barra de nuevo. «De los [personajes de la escuela sevillana] que no llegaron tan allá [como Marchena y Blanco en la heterodoxia] fue carácter común el *doc-*

[10] Cf. Fernando Durán López, *Blanco White o la conciencia errante*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2005.

trinarismo político, elástico, acomodaticio y atento solo a la propia conveniencia. Casi todos se afrancesaron, unos por afición, otros por miedo» (p. 562).

Si el doctrinarismo y la falta de convicciones es el pecado de los conservadores, el pecado simétrico de los pocos ilustrados del XVIII y progresistas del XIX que actuaban con sinceridad en sus ideas es el utopismo, ridiculez propia de gentes bobas y alejadas de la realidad. El revolucionario tonto más que malvado —pero igual de dañino— aparece con alguna frecuencia en las etopeyas de don Marcelino. El poeta Cienfuegos era, según él, «soñador aéreo y utopista que pace y alimenta su espíritu con quimeras de paz universal y se derrite y enloquece con los encantos de la dulce amistad [...]. Pasma tanto candor, verdadero o afectado» (p. 550). Pero Cienfuegos queda redimido ante Menéndez Pelayo por su muerte heroica oponiéndose a los franceses en la guerra, y eso justifica la necesidad de «excusar» sus extravíos; el utopismo es un atenuante que el santanderino sólo aplica a los pocos heterodoxos que, sin serlo demasiado, tienen algún otro título para granjearse la estimación nacional.

Pecados del poder.

La historia de las ideas de Menéndez Pelayo es también una historia política, una historia del poder. Quizá eso merecería una reflexión de hasta qué punto ha asociado los conceptos de ortodoxia y heterodoxia, no al debate de las ideas, sino a la imposición de la verdad. La Inquisición, la monarquía, la persecución de la herejía, la organización del Estado y de la vida social, son materias preferentes de sus alegatos en favor o en contra de autores, libros o ideas; en más de una ocasión sostiene que, bien mirado, no hay ningún problema social o de gobierno que en última instancia no pueda reducirse a una cuestión teológica. Desde ese punto de partida, la historia de las ideas acaba convirtiéndose en una historia general y los políticos y estadistas son legítimos protagonistas en ella. No tiene mucho de extraño, entonces, que tengan sus pecados y flaquezas peculiares.

La frialdad dictatorial y autoritaria es el mal que aqueja a la mayor parte de los políticos y estadistas del XVIII, inflexibles, pagados de sí mismos y vengativos. El ejemplo más claro es el marqués de Pombal,

«tipo de excepcional perversidad entre los muchos estadistas despóticos, fríos y cautelosos que abortó aquella centuria» (p. 420). Su completo retrato dibuja el perfil de lo que para Menéndez Pelayo significa el prototipo del hombre de Estado cuando no está inspirado por principios católicos:

> Hombre de estrecho entendimiento, de terca e imperatoria voluntad, de pasiones mal domeñadas, aunque otra cosa aparentase; de odios y rencores vivísimos, incapaz de olvido ni misericordia; en sus venganzas insaciable, como quien hacía vil aprecio de la sangre de sus semejantes; empeñado en derramar a viva fuerza y por los eficaces medios de la cuchilla y de la hoguera la *ilustración* y la *tolerancia* francesas; reformador injerto en déspota; ministro universal empeñado en regular lo máximo como lo mínimo con ese pueril lujo de arbitrariedad que ha distinguido a ciertos tiranuelos de América [...], ejerció implacable una tiranía a veces satánica y a veces liliputiense. Abatió al clero por odio a Roma y al catolicismo, como quien había bebido las máximas de la impiedad en los libros de los enciclopedistas, por cuyos elogios anhelaba y se desvivía. Abatió la nobleza, no por sentimientos de igualdad democrática, muy ajenos de su índole, sino por vengar desaires de los Tavoras, que habían negado a su hijo la mano de una heredera suya. La historia de la expulsión de los jesuitas de Portugal parece la historia de un festín de caníbales (p. 421).

En idéntica línea camina el retrato, algo más suave, del conde de Aranda, el equivalente español más cercano al estadista portugués: «de férreo carácter, avezado al despotismo de los cuarteles, ordenancista inflexible, Pombal en pequeño, aunque moralmente valía más que él y tenía cierta honradez brusca a estilo de su tierra; impío y enciclopedista [...]; reformador despótico, a la vez que furibundo partidario de la autoridad real» (p. 437). En un escalón inferior se sitúa el retrato de Floridablanca, más burócrata y arribista que otra cosa, pues los tópicos caracterológicos de Menéndez Pelayo no le dejan atribuir despotismos y arrogancias nobiliarias a alguien de la extracción social y profesional de Moñino:

> Era hijo de un escribano de Murcia, y había hecho su carrera paso tras paso, con habilidad de abogado mañoso, y por el ancho camino de halagar las opiniones reinantes. Sabía menos que Campomanes, pero

> tenía más talento práctico y cierta templanza y mesura; hombre de los que llaman *graves*, nacido y cortado para los negocios; supliendo con asidua laboriosidad y frío cálculo lo que le faltaba de grandes pensamientos (p. 453).

Para Menéndez Pelayo, en efecto, entre los ministros de la Ilustración —y también del siglo XIX— los del primer nivel suelen ser déspotas fríos y aristocráticos, pero los siguientes se explican por el arribismo y la ambición social, vicio característico de los *homines noui*, que no pueden faltar en ningún relato de decadencia política y moral de un país, a quienes desdeña con cierto espíritu aristocrático realmente impropio. El modelo del arribista es Pablo de Olavide —antes de su conversión final, que Menéndez Pelayo se cree a pies juntillas—, aventurero ligero y encandilado por el éxito social, prototipo de la mediocridad lustrada por los buenos modales y de la ignorancia atrevida.

> Gallardo de aspecto, cortés, elegante y atildado en sus modales, ligero y brillante en la conversación, cayó en gracia a una viuda riquísima [...] y logró fácilmente su mano. [...] agradable, insinuante, culto a la francesa, con aficiones filosóficas y artísticas, que alimentaba en sus frecuentes viajes a París; ostentoso y espléndido, corresponsal de los enciclopedistas y gran leyente de sus libros, hacía ruidoso y vano alarde de sus proyectos innovadores. [...] Era medianísimo en todo, de instrucción flaca y superficial, propio no más para deslumbrar en las tertulias, donde el prestigio de la conversación suple más altas y peregrinas dotes (pp. 492-493).[11]

Pero al esquema narrativo del mal ministro corresponde necesariamente, como un inevitable correlato, el del príncipe abúlico y bobo que se deja malgobernar por quienes le rodean. Ese papel lo ejercen

[11] Vinculado al arribismo, pero ya al margen de la ética del poder, en un sentido más amplio, es frecuente la acusación contra los intelectuales que dieron paso a la filosofía igualitarista de ser unos resentidos. Rousseau es muestra clara para Menéndez Pelayo del resentimiento de clase como motivo de la heterodoxia política y social: «En política era demócrata, y no por más altos motivos que por haber nacido en condición plebeya y humilde, que él llegó a realzar con el entendimiento, nunca con el carácter, y por mirar de reojo toda distinción y privilegio y juzgarse humillado en aquella sociedad, que, sin embargo, le recibió con los brazos abiertos y no se cansó de aplaudir sus paradojas sobre la desigualdad» (p. 327).

Carlos III y Carlos IV, porque con Fernando VII es mucho menos comprensivo y con Isabel II más reticente, por más cercana y por lealtad monárquica. De Carlos III dice que «era hombre de cortísimo entendimiento, más dado a la caza que a los negocios, y, aunque terco y duro, bueno en el fondo y muy piadoso, pero con devoción poco ilustrada» (p. 428), un «beato *inocente*» (p. 428) que no controló a sus consejeros. Esa pareja formada por el ministro maquiavélico y el príncipe débil genera por sí misma una trama de naturaleza conspirativa: la soberanía ha sido suplantada por oscuras voluntades particulares que bastan para torcer todo el curso de la historia de la nación, de espaldas al pueblo y a la auténtica voluntad colectiva. Carlos III, «aquel monarca, piadoso, pero cortísimo de alcances y dirigido por un fraile tan ramplón y vulgar como él, estaba literalmente secuestrado por la pandilla de Aranda y Roda, que Voltaire llamaba *coetus selectus*» (p. 490).

Pecados morales: codicia y lujuria.

Los pecados morales son quizá donde Menéndez Pelayo echa más leña al fuego y, por su gravedad, esas flaquezas suelen quedar reservadas a los heterodoxos que considera más dañinos. Siguiendo su visión pesimista del género humano, las motivaciones de los pensadores extraviados suelen ser las más mezquinas: la codicia de bienes materiales y la debilidad de la carne.

El pecado de codicia, por ejemplo, es característico del clero regalista, del jansenismo y de los círculos del poder, cuya heterodoxia consiste en enfrentarse por razones egoístas a la legítima autoridad de Roma. Así, el cardenal Julio Alberoni es definido por su «codicia simoniaca» (p. 361), una desmedida ansia de rentas y riquezas. Al ser defraudado por el papa en su pretensión de recibir la mitra sevillana, se convirtió en furibundo regalista, «con más talento que fortuna y con más fortuna que conciencia» (p. 362). Caballero era un «ruin cortesano [...] y hombre que se ladeaba a todo viento» (p. 465); Llorente, otro trepador, «hombre ladino y harto laxo de conciencia, quería hacer efecto [...] e ir medrando, ya que los vientos soplaban por esa banda [del jansenismo]» (p. 471), «asalariado por Godoy, asalariado por los franceses, asalariado por la masonería y siempre para viles empeños» (p. 680); Villanueva, por su parte, «brujuleaba una mitra» (p. 478), «era hombre de [...] varia

lectura y de juicio penetrante y seguro, siempre que la pasión o el propio interés no le torcían» (p. 478) y su *Catecismo del Estado* «es libro adulatorio de la potestad monárquica, por méritos del cual esperaba obispar» (p. 479). También Juan Antonio Llorente, igual que la mayor parte de los jansenistas y afrancesados —reúne ambas cualidades—, es definido por Menéndez Pelayo como un adulador del poder atento en exclusiva a sus intereses personales más mezquinos:

> [...] perdidas sus antiguas esperanzas de obispar y mal avenido con su dignidad de maestrescuela de Toledo, que le parecía corto premio para sus merecimientos, encontró lucrativo, ya que no honroso, el meterse a incautador y desamortizador con título de *director general de Bienes Nacionales* (pp. 675-676).

Los reproches de don Marcelino en este terreno, como en otros, desafían a menudo los mismos datos que él proporciona, por medio de un abusivo uso de la lógica. De cierto autor del que no sabe apenas nada, Félix Antonio de Alvarado, Menéndez Pelayo encuentra fácilmente la causa de su paso del anglicanismo al cuaquerismo: «la iglesia anglicana debió de pagar mal a Alvarado; lo cierto es que para subsistir tuvo que refugiarse en la mansa, benévola e iluminada secta de los cuáqueros» (p. 401). Lo que el santanderino tiene documentado es que el citado apóstata era pobre de solemnidad y que pidió a los cuáqueros que le socorriesen tras haber dedicado meses a traducir el principal libro teológico de la secta. Un apologista podría haber deducido de los mismos datos que Alvarado era un hombre pío que sacrificaba su propio bienestar a la causa de su fe, pero la mirada hostil lo transforma —con igualmente escaso fundamento— en una pluma mercenaria que cambia de fe en busca de ingresos.

También a Manuel Matamoros y a su círculo de protestantes andaluces, encarcelados y procesados con gran escándalo europeo en tiempos de Isabel II, Menéndez Pelayo les niega la sinceridad en su fe. Los considera unos hombres rudos e incultos, más republicanos y socialistas que reformadores religiosos: «el protestantismo era sólo un pretexto, un cebo o una añagaza para explotar la caridad de los devotos ingleses» (p. 907). Resulta extraño que la codicia les lleve a profesar una fe que les proporcione una vida regalada... en la cárcel y en el exilio, pero Menéndez no halla la menor contradicción en eso.

Otra de las flaquezas humanas que Menéndez Pelayo no perdona es la incontinencia de las pasiones, la corrupción sexual. A este respecto el retrato del poeta portugués Manuel María Barbosa de Bocage, célebre por su obra erótica y su vida crapulosa, es muestra de una concepción de la juventud moralmente estragada que recuerda inevitablemente los célebres capítulos en que Salustio describe a los jóvenes patricios romanos corrompidos por Catilina:

> [...] era quizá el hombre con más condiciones nativas de poeta que había aparecido en Portugal desde Camoens. Pero la falta de doctrina, de estudio y de sosiego; lo inquieto y arrebatado de su índole, extremosa así en lo bueno como en lo malo; la depravación callejera y el desorden y oprobio tabernario de su vida; el ansia de fáciles aplausos; la miseria de carácter, propia del menesteroso baldío, le hicieron dar con su conciencia moral y literaria por los suelos, prostituir su musa indignamente sobre las mesas de los cafés, arrastrarla por todos los lodazales de la obscenidad, de la baja adulación y del insulto descocado, vivir al día en círculo estrechísimo y malsano, sin cuidado de la gloria ni verdadera devoción al arte; consumir su existencia en brutales excesos báquicos o en amoríos de casa pública más brutales aún y derramar la mejor parte de su ingenio en el estéril ejercicio de la improvisación (p. 574).

La lujuria y la depravación sexual es, efecto, una de las más socorridas y habituales acusaciones de Menéndez Pelayo contra los heterodoxos. Igual que Catilina halagaba los vicios de sus partidarios, para hacerse con su voluntad, el enciclopedismo es un modo de explicar la impotencia para resistirse a la tentación: «quizá el secreto deseo y esperanza de encontrar en la mala filosofía justificación o excusa para sus vicios y torpezas de cada día y de cada hora, que por grados parecían llevarle al embrutecimiento, le condujeron a alardear de liberalismo y de impiedad» (p. 575). La misma idea late en sus ataques a otros impíos, ateos o deístas, los *esprits forts* del enciclopedismo y sus herederos españoles: «la efímera y trashumante corte del rey José, de la cual formaron parte principalísima casi todos los literatos y abates volterianos de que queda hecha larga memoria en capítulos anteriores y toda la hez de malos frailes y clérigos mujeriegos y desalmados, recogida y barrida de todos los rincones de la Iglesia española» (p. 684).

Pero el caso de Bocage y los impíos de la Ilustración es una minucia —jóvenes corrompidos, un simple poeta, frailes mujeriegos...—

comparado con los otros sujetos contra los que se proyecta el pecado de la carne, andanada dirigida en particular contra los sacerdotes que apostatan o se hacen protestantes. Una frase famosa, que lo dice todo: «El protestantismo no es en España más que la religión de los curas que se casan, así como el islamismo es la religión de nuestros escapados de presidio en África» (p. 1000).[12] Tal exabrupto podría bastar para caracterizar toda una forma de entender la condición humana, siempre débil, siempre acechada por el estigma del pecado, siempre dispuesta a caer. Es también un excelente recurso narrativo, pues poner amoríos en estas historias les da un sabor novelesco que, una vez más, desvía de cuestiones más trascendentes. Eso puede verse bien en la brevísima noticia consagrada a Lorenzo Lucena, que no tiene desperdicio y es casi una novela en embrión: una novela de amores, claro está. La copio íntegra para que se vea el peso del elemento biográfico en comparación con el contenido bibliográfico o ideológico en un autor tan menor como este, en el que, de hecho, la biografía, el perfil humano, lo es todo.

> [...] natural de Aguilar de la Frontera y ex rector del seminario de San Pelagio, de Córdoba. Huyó a Gibraltar, *propter genus foemineum*, en una noche de ventisca y truenos, en compañía de un contrabandista y de una prima suya, de quien el Lucena estaba locamente enamorado. En Gibraltar renegó, se casó, y empezó a trabajar, por encargo de la Sociedad Bíblica, en la revisión del *Antiguo y Nuevo Testamento* traducidos por Torres Amat. Tradujo, además, algunos librillos de propaganda extractados de *Las contemplaciones*, de Hall. Vivía, hace poco tiempo, desempeñando en Oxford una enseñanza en lengua castellana (p. 899).

Dentro de los límites que impone su pudor decimonónico, que le veta entrar en las materias más atrevidas de las biografías y las obras de sus personajes, aprovecha siempre que puede para descalificarlos por estar presos de sus impulsos carnales, argumento de fácil calado en la mentalidad popular, que parece venir avalado por una continuada experiencia de la naturaleza humana. Nada mejor que ese otro exabrupto con que concluye su exposición de los motivos de Blanco White para

[12] Insiste varias veces a lo largo de su obra en la misma idea, como cuando menciona que Juan Calderón, ex fraile convertido en propagandista protestante, «en 1845 se volvió a Burdeos con su mujer (ningún clérigo español de los que se hacen protestantes deja de tomarla)» (p. 896).

emigrar a Inglaterra y hacerse luego clérigo anglicano: «aprenda [el lector] a qué atenerse sobre las teologías y liberalismos de Blanco. ¡Que siempre han de andar faldas de por medio en este negocio de herejías!» (p. 799).[13]

De la forma de proceder en este punto de don Marcelino puede ser ilustrativo el caso del sacerdote liberal del entorno krausista Fernando de Castro, que por ser alguien cercano y muy vinculado a su Universidad le resultaba particularmente odioso. De él bosqueja un retrato durísimo, que combina varias de sus acusaciones preferidas: debilidad de carácter, ambición de poder, ignorancia y lujuria. Pero interesa en particular la forma maliciosa en que se ocupa de este último cargo:

> [...] lo que pervirtió a D. Fernando de Castro fue su orgullo y pretensiones frustradas de obispar, su escaso saber teológico junto con medianísimo entendimiento [...]. De las demás causas no hay por qué hablar, puesto que él se guardó el secreto en su conciencia. Él niega que la licencia de costumbres influyera en su caída, y yo no tengo interés en sostener lo contrario. A su muerte se escribió y creyó por muchos que D. Fernando de Castro estaba *casado* (sic), pero sus testamentarios lo desmintieron, y a tal declaración hemos de atenernos (p. 959).

---

[13] Cabe precisar que este malvado comentario se basa en la acusación que Blanco vertía sobre sí mismo de haberse envilecido por la inmoralidad carnal durante su etapa como cura católico descreído. Blanco exageró mucho ese reproche en el tiempo en que estuvo bajo el influjo de la retórica puritana y automortificadora del anglicanismo evangelista; en años posteriores, al revisar ese periodo, da una imagen mucho más atenuada e inocente sobre su caída en el pecado carnal. Por otra parte, Menéndez Pelayo da pábulo a las calumnias difundidas por Gallardo y por otras malas lenguas sobre que Blanco tenía varios hijos y que fue a Inglaterra para ampararlos legalmente con su nombre. De ahí el santanderino deduce que «incrédulo en aquella fecha, lo mismo pesaba una religión que otra, ni había más ley que la propia conveniencia» (p. 800), para luego sentenciar que su conversión al anglicanismo se explicaba por «la esperanza de honores y estimación social para él y para sus hijos» (p. 804). Lo peor es que todo era falso, aunque Menéndez Pelayo no lo supiera y se dejase llevar por hablillas malintencionadas: en realidad Blanco sólo tuvo un hijo, cuya existencia conoció años después de afincarse en Inglaterra; luego lo trajo consigo y se ocupó siempre de él, pero durante mucho tiempo no lo presentó en público como hijo suyo y tampoco contrajo matrimonio nunca. El proceso narrativo del historiador actúa, no a partir de los datos, sino de los prejuicios: esa historia calumniosa *parece* cierta, porque ya ha decidido que si un cura se hace anglicano sólo puede ser por flaqueza de la carne.

Dudar de este modo no es muy diferente de afirmar. No es un silencio piadoso, sino más bien despreciativo, acaso también un modo de protegerse de posibles demandas. La acusación horrible de haberse casado en secreto, siendo cura, se puede aquilatar mejor con otros silencios, estos sí declaradamente piadosos, que tapan vergüenzas de personajes con quienes Menéndez Pelayo se identifica más. Leamos las oscuras palabras dedicadas a Blas de Ostolaza, el feroz diputado absolutista de las Cortes de Cádiz, entre cuyos muchos servicios se cuenta el de haber predicado en 1814 unos sermones terribles incitando al pueblo contra los cabecillas liberales que meses antes habían sido encarcelados en Madrid: «varón no ciertamente de costumbres ejemplares (lo cual ya le había valido, y le valió después, reclusiones y penitencias), intrépido y sereno hasta rayar en audaz y descocado, pero no falto de entendimiento ni de cierta desaliñada facundia» (p. 706). Lo que Menéndez Pelayo considera necesario ocultar con lítotes eufemística es que en 1817, siendo director del Hospicio de la Misericordia de Murcia, fue acusado de corruptor de sus jóvenes pupilas, encerrado en la Inquisición y más adelante confinado en un convento.[14] El lector tiene derecho a preguntarse por qué ese dato real y público se oculta, mientras que el posible matrimonio de un cura (algo que, aunque clandestino, sigue siendo bien diferente del estupro) es desdeñosamente insinuado. El criterio descalificador sólo funciona en una dirección. ¿Qué hubiera dicho el santanderino si Ostolaza fuera un diputado liberal en lugar de absolutista? ¿Le habría quedado algún adjetivo en el tintero? Seguramente la biografía de Bocage que ya he reproducida hubiera parecido tibia frente a la que en ese caso se habría escrito.[15]

[14] Blas de Ostolaza acabó siendo preso y fusilado en 1835 en uno de los episodios de la lucha revolucionaria de ese periodo. Véase Alberto Gil Novales, *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, El Museo Universal, Madrid 1991, p. 493.

[15] Para ser ecuánimes hay que reseñar que, cuando habla de los ataques desaforados que lanzó Puigblanch contra Villanueva, se niega a recoger ciertas acusaciones de tipo moral «quizá calumniosas, tales algunas que fuera osado y punible intento transcribirlas» (p. 773). Pero si con Ostolaza no quiso publicar una verdad, ahora lo que no quiere publicar es una posible mentira.

Locos, aventureros y extravagantes.

Quisiera ahora llamar la atención sobre el título de uno de los capítulos de los *Heterodoxos*, que reza: «Tres heterodoxos españoles en la Francia revolucionaria. Otros heterodoxos extravagantes o que no han encontrado fácil cabida en la clasificación anterior». En ese capítulo, en verdad, es cuando el santanderino comienza a exponer por sistema un amplio muestrario de rarezas y extravagancias —un auténtico gabinete de historia natural con aberraciones dignas de estudio[16]— que caracterizan lo que, a su juicio, va a ser la heterodoxia revolucionaria y anticlerical de fines del XVIII y de todo el siglo XIX, a la que reserva su mayor agresividad y desprecio. Deja ya de lado a los jansenistas, regalistas y clérigos ilustrados que poblaban con su ambición y sus extravíos intelectuales el nefasto periodo borbónico, y se desliza hacia extremos hacia los que muestra menor comprensión y también mucha menor argumentación filosófica o teológica. En su escala graduada de errores, el máximo de heterodoxia coincide siempre con el máximo de la extravagancia personal, y ambas suelen coincidir sospechosamente con el exilio y con la revolución.

En efecto, para Menéndez Pelayo el error se manifiesta no sólo en el vicio de corazón o de entendimiento, sino de igual modo en la rareza, en algo que parece ser mera excentricidad —que podría ser tan inocente como eso—, pero que en realidad es una forma de vincular lo heterodoxo con lo anormal. He de insistir en el engaño conceptual que implica esta suerte de antropología de la heterodoxia. Los autores de fines del XVIII y de todo el XIX a los que prodiga burlas, desdenes y reproches por sus vidas de novela, sus cambios de fortuna, sus viajes o sus aventuras, no han tenido unas peripecias extremas por casualidad,

[16] No empleo el término «aberraciones» en modo figurado, sino que tal concepto refleja perfectamente la postura de Menéndez Pelayo ante la heterodoxia como una enfermedad intelectual, que puede incluso tener un correlato físico. «Para completar el retrato de este singular personaje [Marchena], diremos que, según relación de sus contemporáneos, era pequeñísimo de estatura, muy moreno, y aun casi bronceado de tez, y horriblemente feo, en términos que, más que persona humana, parecía sátiro de las selvas» (p. 661). Y el final del cap. 2 del lib. VIII está dedicado, literalmente, a unas cuantas «aberraciones heterodoxas aisladas» (p. 915), auténtico pabellón psiquiátrico según la visión del santanderino. De Puigblanch, por otra parte, cuyo retrato parece llevar a un límite paroxístico el habitual desbordamiento calificativo, se dice: «fuera de estas aberraciones individuales, los refugiados en Somers-town...» (p. 775).

sino como un efecto directo de la persecución, la clandestinidad, el exilio, la miseria, el celibato forzoso, las desgracias de la guerra y el sectarismo: es decir, el extenso rosario de problemas y circunstancias inherentes a la disidencia en un sistema político, social y religioso opresivo. ¿Es que puede resultar casual que entre las filas de los ilustrados radicales o de los liberales doceañistas haya biografías tan despendoladas y destinos tan comprometidos? También en lo ideológico, pero mucho más aún en lo biográfico, sería un milagro pedir un alarde de coherencia y de estabilidad a personas que por lo general han sido puestas a prueba en peligros, crisis y amenazas tan fuertes que difícilmente dejan incólume al individuo más templado. Pero Menéndez Pelayo razona al revés: son heterodoxos, porque son raros y extravagantes (por maldad, enfermedad o mero aventurerismo), cuando la conclusión lógica es la contraria, que tienen vidas extravagantes porque son heterodoxos. Así las víctimas de la falta de libertad quedan convertidos en culpables de sus propios destinos. Es la falacia argumentativa que en lógica se conoce como *post hoc, ergo propter hoc*, hacer pasar por causalidad la mera sucesión de acontecimientos.

El simple hecho de que en el capítulo recién citado agrupe en una misma secuencia al teósofo místico Martínez Pascual, al teofilántropo Andrés María de Santa Cruz, al abate Marchena y a un puñado de beatas visionarias y milagreras, indica que algo va mal. Podría convenirse en que el espiritualismo místico e iluminado da unidad a esos autores, pero en ese caso ¿qué pinta Marchena en tal compañía?[17] En cambio, la relación con Francia no se cumple para las beatas y Pascual no es del periodo revolucionario, puesto que murió en 1779. El que sale perjudicado de esta agrupación es, obviamente, Marchena, quien queda igualado con una serie de personas que sí pueden ser calificadas como excéntricas y delirantes; así resulta él también otro loco más, huido a la impía Francia como, al parecer, se sugiere que hacen todos los locos en España.

De Martínez Pascual no conoce ningún dato biográfico salvo su «ralea judía» (p. 625) y que creó «una especie de secta, mezcla informe de cábala y tradiciones rabínicas, de gnosticismo y teosofía, de magne-

[17] Lo que vagamente pudiera justificar su presencia es que, cuando estaba preso en París con otros amigos girondinos, inventaron por burla un culto religioso imaginario para mortificar a un pío benedictino que compartía celda con ellos.

tismo animal y de espiritismo, complicado todo con el aparato funéreo y *mistagógico* de las sociedades secretas» (p. 625). De Andrés María de Santa Cruz tampoco sabe gran cosa, lo que no empece para que lo despache con su acostumbrada rotundidad: «natural de Guadalajara y sujeto de no vulgar instrucción, lo estrafalario de su carácter y sus ideas le habían tenido casi siempre en la miseria, que él arrastró por todas las capitales de Europa» (p. 632). Es con Marchena con quien se emplea a fondo, dramatizando en sus páginas la lucha entre la admiración que le provocan su talento literario y su bizarra personalidad, y el hondo desprecio que siente por sus ideas y su talante anticlerical.

> [...] ardiente e impetuoso, impaciente de toda traba, aborrecedor de los términos medios y de las restricciones mentales, indócil a todo yugo, proclamaba en voz alta lo que sentía, con toda la imprevisión y abandono de sus pocos años y con todo el ardor y vehemencia de su condición inquieta y mal regida (p. 634).

Al contar su vida y valorar su figura, insiste en la nota de las rarezas y las novelerías: «Marchena no hizo gran fortuna ni siquiera con los afrancesados, gracias a su malísima lengua, tan afilada y cortante como un hacha, y a lo áspero, violento y desigual de su carácter, cuyas rarezas, agriadas por su vida aventurera y miserable, ni sus mejores amigos perdonaban» (p. 649). «Hoy sólo nos queda de tanta brillantez, que pasó como fuego fatuo (semejante, ¡ay!, a tantas otras brillanteces meridionales), algunas traducciones, algunos versos, el recuerdo de la novela de su vida y el recuerdo mucho más triste de su influencia diabólica y de su talento abortado por la impiedad y el desenfreno» (p. 661). La novela de su vida se parece a otras tantas vidas novelescas y aventureras a las que Menéndez Pelayo se refiere casi a cada paso. Esa vida es suficiente condena para un autor del que apenas se molesta en concretar su heterodoxia, ya que ocupa esta larga reseña en el relato biográfico y en cuestiones puramente literarias, conformándose con formular cargos generales de ateísmo, impiedad, volterianismo y gusto por escandalizar. «En materias religiosas, sociales y políticas llevaba hasta la temeridad su ansia de novedades y sólo vivía del escándalo y por el escándalo» (p. 653). Es, pues, una suerte de paquete genérico de espíritu libertino y revolucionario: su propia vida le condena. «Todas estas y otras infinitas extravagancias que se omiten prueban que Marchena fue toda su vida un estudiante medio loco, con mucha ciencia y mucha gracia, pero sin

tudiante medio loco, con mucha ciencia y mucha gracia, pero sin seriedad ni reposo en nada» (p. 661).

Del diputado doceañista Terrero, cura de Algeciras, hace un contundente retrato de unos pocos renglones, construido en torno a los términos «demagogo populachero», «estrafalario», «violento», «desmandado», «furibundo», «desgreñado» y «violento», para terminar completándolo con una referencia al «ceceo andaluz marcadísimo con que sazonaba sus cuentos y chascarrillos» (p. 720). La única vaga referencia específica a las ideas del diputado, al contenido de su acción política, es que «frisaban con el más furibundo y desgreñado republicanismo» (p. 720), lo que no parece una caracterización ideológica muy completa. ¿Para qué, si el retrato moral ya lo dice todo?

George Borrow se le antoja «personaje estrafalario y de pocas letras, tan sencillo, crédulo y candoroso como los que salen con la escala a recibir a los Santos Reyes» (p. 887) y hace un resumen muy chusco de su «extravagantísimo libro» *La Biblia en España*, sin olvidarse de anotar cada detalle novelesco y cada una de sus «mil aventuras grotescas y especies y juicios singulares acerca de nuestras costumbres» (p. 891). Presenta al autor, de quien maneja una información bastante deficiente, como un pobre tonto a quien todos engañaban y nadie tomaba en serio... empezando por don Marcelino, que llama persona «de pocas letras» a alguien que dominaba una larga lista de lenguas antiguas y modernas, y que tiene una obra densa y variada en materias muy diferentes. Nada de eso, sin embargo, aparece en su noticia biográfica.

En fin, la enumeración suma y sigue: la extravagancia, la novela, los destinos sorprendentes y la aventura asaltan al lector cada pocas páginas. Cabarrús era un «aventurero francés» (p. 465), de cuyas «fortunas sucesivas [...] no hay que hablar; fueron tan varias como inquieta y móvil su índole, viéndose ya en el poder, ya en las cárceles de Batres; ora festejado como salvador y regenerador, ora maldecido como intrigante y afrancesado» (p. 513). «El famoso aventurero Van Halen» (p. 743), de quien se asegura que «tienen carácter de farándula y novela las *Memorias* que luego escribió contando su prisión y fuga de los calabozos inquisitoriales, que apenas es posible discernir en ellas la parte de verdad» (p. 743). De igual modo, Moreno Guerra es «otro personaje extravagantísimo, caballero andaluz, muy dado a la lectura de Maquiavelo, a quien citaba inoportunamente a cada paso, orador risible e incontinente» (p. 755). Patricio de la Escosura resulta ser «uno de los tipos más singulares

que han cruzado por nuestra arena política y literaria, hombre de más transformaciones que las de Ovidio y más revueltas que las del laberinto de Creta» (p. 873). De José María Moralejo se dice que dejó su parroquia «para dedicarse a la vida aventurera de clérigo liberal y patriota» (p. 915). De su maestro de hebreo, y uno de los pocos hebraístas de nota del XIX español, desdeña «las extravagancias rabínico-cabalísticas» (p. 957), mientras que su proyecto de reforma del clero abunda «en genialidades propias y exclusivas de la índole excéntrica del autor» (p. 846). Gallardo no es sino «este singular personaje, tan erudito como atrabiliario» (p. 702), cuyas «rarezas de carácter [...] y sus inauditas maneras de adquirir libros peregrinos requerirían un libro entero, no menor que éste, para su enumeración» (p. 709). Sanz del Río era «un buen señor castellano, natural de Torre Arévalo [...], antiguo colegial del Sacromonte, de Granada, donde había dejado fama por su piedad y misticismo, y algo también por sus rarezas» (p. 936), pero este desdeñoso retrato no es nada frente a lo que dice unas páginas más adelante: «en el intervalo [de sus dos visitas a Alemania] [...] residió en Illescas [...], haciendo tales extravagancias, que las gentes le tenían por loco. Y realmente da algo que sospechar del estado de su cabeza [...] una carta enormísima y [...] tenebrosa...» (p. 939).

Especímenes y especies.

Si la heterodoxia es un vicio o una enfermedad de los individuos, también es cierto que se puede clasificar en especies colectivas. Con mucha frecuencia, los retratos de Menéndez Pelayo dan paso a auténticas tipologías de heterodoxos, en los que los factores individuales quedan subsumidos. Así, de Martín Merino, el frustrado regicida de 1852, dice don Marcelino que era:

> [...] *specimen* curioso y no indigno de memoria entre nuestros heterodoxos. Profesaba las más radicales doctrinas políticas y religiosas, pero su carácter sombrío, misantrópico y solitario le había tenido en la oscuridad hasta que el crimen le sacó de ella. Era un pedante de colegio, sin alma y sin entrañas, al modo de los de la revolución francesa, igual a ellos en la terquedad de carácter, en fanatismo indómito y en la arrojada temeridad (p. 871).

En este sucinto retrato se pueden observar algunas de las notas habituales que ya han quedado registradas en este estudio: la sospecha de locura, la asociación entre rareza y heterodoxia y entre esta y el crimen. Pero me interesa ahora llamar la atención sobre la parte final de la etopeya, la que intenta adscribir el espécimen individual (Martín Merino) a la especie a la que pertenece (el pedante de colegio de la revolución francesa). Este mismo recurso se puede detectar en otros muchos de los retratos heterodoxos, como cuando define a Antonio María García Blanco como «tipo acabadísimo del clérigo progresista de 1837, revolucionario de sacristía no comprendido por los revolucionarios de barricada» (p. 846).

El caso más agresivo de tipología genérica se da con los krausistas, cuya parte más sustancial he copiado en la cita que abre este artículo. Junto a ellos, los diversos tipos de revolucionarios y los «demócratas de cátedra» agotan su inventiva y su hiel. Hay que tener en cuenta que Menéndez Pelayo se vuelve más virulentamente sectario y más violento en sus retratos conforme se acerca a su época y habla de acontecimientos que aún vive en caliente, sin la distancia que permita conservar un punto de frialdad crítica que sí mantiene, a su modo, en el resto de los *Heterodoxos*. En Menéndez Pelayo, esa agresividad se derrama por el lado de la ironía y la sátira, haciendo algunas de las mejores páginas polémicas del libro precisamente en este último tramo, pleno de talento literario, aunque no es el talento de un historiador de las ideas, sino más bien el de sus detestados periodistas, o el de los autores de artículos de costumbres. El siguiente pasaje, que no tiene desperdicio, es una excelente muestra de la pluma satírica del joven Menéndez Pelayo, aplicada al retrato tipológico:

> El tipo del demócrata de cátedra, tal como estuvo saliendo de nuestras aulas desde 1854 a 1868, no ha de confundirse con el demagogo cantonalista, especie de forajido político, que nunca se ha matriculado en ninguna universidad ni ha sido socio de ningún ateneo. El demócrata de cátedra, cuando no toma sus *ideales políticos* por *oficio* o *modus vivendi*, es un ser tan cándido como los que en otro tiempo peroraban en los colegios contra la tiranía de Pisístrato o de Tiberio. Para él, el rey, todo rey, es siempre el *tirano*, ese ente de razón que aparece en las tragedias de Alfieri, hablando por monosílabos, ceñudos, sombríos, e intratable para que varios patriotas le den de puñaladas al fin del quinto acto, curando

así de plano todos los males de la república. El sacerdote es siempre el impostor que trafica con los *ideales muertos*. Por eso, el demócrata rompe *los antiguos moldes históricos y comulga* en el *universal sentimiento religioso de la humanidad*, concertando en vasta síntesis los *antropomorfismos y teogonías* de Oriente y Occidente. A veces, para hacerlo más a lo vivo, suele alistarse en algún culto positivo, buscando siempre el más remoto y estrafalario, porque en eso consiste la gracia, y, si no, no hay *conflicto religioso*, que es lo que a todo trance buscamos. El ser ateo es una brutalidad sin chiste, propia de gente soez y de licenciados de presidio; el verdadero *demócrata es eminentemente religioso*, pero no *en la forma relativa y falta de intimidad* que hemos conocido en España, sino con otras formas más íntimas y absolutas. Así, v. gr., se hace *protestante unitario*, cosa que desde luego da golpe [...]. Y yo tuve un condiscípulo de metafísica que, animado por los luminosos ejemplos que entonces veía en la universidad, tuvo ya pensado hacerse *budista*, con lo cual, ¿qué *protestante liberal* hubiera osado ponérsele delante? (pp. 871-872).

Cualquier tiempo pasado fue mejor.

Si resulta que los enciclopedistas, por ejemplo, desarrollan unas ideas comunes, con una misma base intelectual, un acervo de conceptos y argumentos, unos principios y unas ciertas aplicaciones a la realidad de la época, ¿cómo es posible a la vez postular que los distintos enciclopedistas llegan a esa plataforma filosófica el uno por su inmoderada ambición, el otro por ignorancia osada, el de más allá por lujuria carnal, el siguiente por resentimiento y soberbia, por abandonar la sujeción sacerdotal o por adular a los poderosos? El hecho de que los diferentes vicios individuales conduzcan a posiciones filosóficamente comunes y constantes no hace sino constatar que, aunque se niegue, el adversario es la idea y no la persona, y que ambos planos pueden separarse. Esa antropología pesimista que he descrito necesita, pues, ser enlazada con un plano colectivo que proporcione una estructura general a la historia narrada y otorgue un sentido a las heterodoxias individuales. De lo contrario, su historia de la disidencia habría resultado una galería de retratos inconexos de sujetos enloquecidos, endiosados o envilecidos, una «olla podrida» —por recurrir a un símil del gusto del santanderino— formada por elementos dispares, sin más orden que la sucesión cronológica. Y no lo es, es una estructura ordenada de errores.

Para ver el error como un sistema —un antisistema, mejor, puesto que se sostiene que su única naturaleza es oponerse a las verdades cristianas preexistentes—, y no sólo la suma de muchos errores individuales, en los *Heterodoxos* se percibe claramente una macrotrama narrativa —o una filosofía de la historia, si se prefiere— marcada por la lucha eterna entre el bien y el mal, según la cual, cumpliendo el ciclo de la decadencia de la humanidad, en el mundo cristiano —para el santanderino no hay otro— se produce una nueva invasión de los bárbaros, una invasión en el interior de las conciencias. La corrupción de la humanidad, que desde el pecado de Adán forma parte esencialísima de la propia naturaleza del hombre, genera la impiedad revolucionaria, que es a la vez el resultado lógico, la culminación necesaria y el castigo providencial de una inmoralidad generalizada:

> [...] como la perversión moral había relajado todo carácter y marchitado la voluntad en los poderosos, infundiendo al mismo tiempo en las masas todo linaje de odios, envidias y feroces concupiscencias, la revolución tenía que venir, y vino tan fanática y demoledora como ninguna otra en memoria de los hombres. [...] Cuando la fe se pierde, ¿qué es el mundo sino arena de insaciados rencores o presa vil de audaces y ambiciosos, en que viene a cumplirse la vieja sentencia: *homo homini lupus*? (p. 330).

Los revolucionarios son a la vez víctimas y verdugos, devorados fieramente por las mismas fuerzas que han desencadenado. Los baños de sangre que jalonan esta época tienen un papel preciso en eso: catarsis colectiva para los pecados colectivos, glorioso martirio para los virtuosos que testimonian heroicamente su fidelidad al bien y justa condena para los réprobos. Así exclama el santanderino: «hasta dónde había llegado la podredumbre y de cuán hondo abismo vino a sacarnos providencialmente la guerra de la Independencia» (p. 467).

Al concretar esta idea general de la decadencia para el caso español, Menéndez Pelayo adjudica a los siglos XVI y XVII un papel de Edad de Oro, mientras que el XVIII es un ininterrumpido retroceso al barro y la inmundicia originarias del ser humano. El eje de conexión de todos los episodios e individuos particulares resulta ser, pues, una caída colectiva, movida entre bastidores por una conspiración diabólica. En el conflicto sempiterno entre Dios y el Diablo, entre la verdad y la menti-

ra, los siglos XVIII y XIX conocen el desmedido avance de las fuerzas malignas.

> Cuando vemos repetirse el mismo hecho en todas las monarquías de Europa, y *a la filosofía sentada en todos los tronos*, [...] en medio [...] de todas estas coincidencias y del método y de la igualdad con que todo se ejecuta, ¿quién dudará ver en todo el continente un solo movimiento, cuyo impulso inicial está en Francia, y del cual son dóciles adeptos y servidores, cual si obedeciesen a una secreta consigna, todos estos consejeros, reyes, ministros y hasta obispos? (p. 487).

En ese sentido, todos los capítulos que narran el desarrollo del pensamiento español y europeo posterior al advenimiento de los Borbones al trono de San Fernando marcan una línea cronológica en la que cada etapa supera con creces a la anterior. La heterodoxia de una generación es siempre más grave y más alarmante que la de la precedente, hasta llegar al máximo en los tiempos coetáneos del joven Menéndez Pelayo de 1882, que ha conocido el Sexenio Democrático, desprecia el conservadurismo acomodaticio de Cánovas y no ve posibilidades de reversión en el curso de la decadencia, a no ser por un particular favor de la Providencia.

Ese movimiento progresivo, aunque se corresponde de hecho con el desarrollo cronológico de las ideas filosóficas europeas, aparece resaltado por la técnica expositiva de Menéndez Pelayo, que combina una estructura temporal con otra conceptual, separando los diferentes niveles de heterodoxia, incluso si son contemporáneos. La sensación de progreso hacia la impiedad y el mal es parcialmente inducida por un tipo de narración en el que se prescinde de comprender cada época como un todo integrado, como un sistema social único en el que interaccionan distintas ideas, grupos e intereses. El narrador aísla diferentes corrientes ideológicas, las separa hábilmente en grupos y las coloca a continuación en forma de escala progresiva de heterodoxia, en la que cada peldaño supone un agravamiento respecto al anterior: la primera etapa es el regalismo, ambición de poder temporal de los príncipes más que impiedad auténtica; luego el jansenismo, que afecta ya a un gran número de aspectos doctrinales de la fe católica; de ahí se pasa a «la impiedad francesa del siglo XVIII, vulgarmente conocida con el nombre de enci-

clopedismo» (p. 486);[18] y así sucesivamente se pasa de idea en idea en reiterados agravamientos que construyen un hilo narrativo firme, en el que el protagonismo no lo tienen los heterodoxos, ni tampoco las diferentes heterodoxias, sino una especie de fantasmal, única y diabólica Heterodoxia, el auténtico gran personaje del libro.

La idea de la decadencia es el marco teleológico general de todo el sistema expuesto por Menéndez Pelayo. Su filosofía de la historia, que es la usual en la mayoría del pensamiento cristiano tradicional, pero en cuyo afán de sistema se nota el contagio de las grandes corrientes filosóficas idealistas del XIX, está imbuida de la pesadísima carga del pesimismo antropológico judeocristiano. La esencia del hombre es el pecado y su destino la caída, aunque la providencia divina le ofrece siempre la capacidad de elegir entre el pecado y la virtud. Ahora bien, entre el plano individual y el colectivo aún falta un enlace lógico. Ese enlace proviene de la existencia de un oculto sentido en los acontecimientos: es lo que podemos denominar, sin exceso, la teoría de la conspiración.

Las virtudes de un etcétera o la teoría de la conspiración.

> La herejía moderna es radical y absoluta; herejía sólo en cuanto nace de la cristiandad; apostasía en cuanto sus sectarios reniegan de todos los dogmas cristianos, cuando no de los principios de la religión natural y de las verdades que por sí puede alcanzar el humano entendimiento. Ésta es la impiedad moderna en sus diversos matices de ateísmo, deísmo, naturalismo, idealismo, etc. (p. 318).

¡Etcétera! Aquí el uso del etcétera significa, ni más ni menos, la identidad —mejor, la confusión— de todo el pensamiento moderno, como si todo cuanto se opusiese a la ortodoxia católica se definiese mucho más por tal negación que por su propia afirmación, que es distinta en cada corriente o escuela de pensamiento. A quien está instalado en una cómoda ortodoxia le parece que cuantos se alejan de ella tienen en común precisamente el ser su enemigo, por lo tanto para él lo que

[18] «No bastan las tradiciones regalistas, no basta el jansenismo francés o pistoyano para explicar aquella lucha feroz, ordenada, regular e implacable que los consejeros de Carlos III y de Carlos IV [...] emprendieron contra la Iglesia en su cabeza y en sus miembros» (p. 487).

importa es que todos los enemigos son *sus* enemigos y, en cierto modo, eso hace que su mente no los distinga. Pasar de eso a una teoría conspirativa de carácter paranoico es sumamente fácil y tal paso se ha producido en muchas ocasiones en la historia del pensamiento. Al pensar que todas las tendencias del pensamiento moderno —y otras más antiguas, como el judaísmo, el paganismo o la Reforma— están secretamente entrelazadas en un combate contra la verdad, se otorga una condición única y antropomórfica al Enemigo, y se reactualiza una filosofía maniquea de la historia como combate singular y eterno entre Dios y el Demonio, entre el bien y el mal. Los ismos de la filosofía y la religión no son más que máscaras aparentes del mismo contrincante, negando la evidencia de que muchos de los adversarios que se combaten son a su vez enemigos entre sí (el ateísmo y el protestantismo, por poner un solo ejemplo).[19]

Así pues, por citar casos específicos, la expulsión de los jesuitas la presenta Menéndez Pelayo como efecto de un complot: «la conspiración de jansenistas, filósofos, parlamentos, universidades, cesaristas y profesores laicos contra la Compañía de Jesús proseguía triunfante su camino» (p. 434). Y para conspiraciones secretas, por supuesto, siempre está a mano la masonería, cuyo poder no exagera, pero tampoco desdeña. «Por los días de Fernando VI empezó a hablarse con terror y misterio de cierta congregación tenebrosa, a la cual de aquí en adelante vamos a encontrar mezclada en casi todos los desórdenes antirreligiosos y políticos que han dividido y ensangrentado a España» (p. 387). Insiste mucho en el papel de las sociedades secretas para explicar, sobre todo, la acción de los liberales en el periodo 1814-1823. Las Cortes de Cádiz y su deriva liberal se le antojan, como a todo el pensamiento reaccionario de entonces y de después, una conjura de minorías secretamente concertadas contra la opinión mayoritaria del pueblo. Así asegura que Gallardo escribió el *Diccionario crítico-burlesco*, por citar un episodio significativo, porque «conmovióse la grey revolucionaria, y designó para responder al anónimo diccionarista al que tenían por más agudo, castizo y

[19] Esa teoría de la conspiración tiene un amplio arraigo en la tradición del pensamiento reaccionario con la que se identifica Menéndez Pelayo, en autores como Hervás y Panduro o como el Padre Ceballos, el título de cuya obra lo dice a las claras: *La falsa filosofía o el ateísmo, deísmo, materialismo y demás nuevas sectas convencidas de crimen de Estado*. Es la misma idea que late en la retórica franquista sobre la conjura judeomasónica, marxista y separatista.

donairoso de todos sus escritores» (p. 702). Esa forma de expresarse sugiere que en una oscura habitación del Cádiz doceañista se congregó una suerte de directorio revolucionario secreto para examinar los currículos de sus escritores y elegir el más apropiado para dar la réplica al *Diccionario razonado manual*. Si esto parece una lectura exagerada, no hay más que leer lo que dice más adelante, cuando afirma que la inicial indignación contra Gallardo se alteró después cuando «de pronto, la escondida y artera mano de las sectas cambió totalmente el aspecto de las cosas» (p. 705).

Conclusión.

Lo que he escrito hasta aquí implica un elogio literario —y erudito— hacia Menéndez Pelayo, pero también —soy consciente de ello y no lo rehúyo— una condena moral, un juicio de valor. A mi juicio, la totalidad de los *Heterodoxos* puede verse, en una gran medida, como un magno ejercicio de argumento *ad homines*, que en cada página parte de la falacia lógica que descalifica las ideas por la persona que las profesa, o que toma dichas ideas como un subproducto de sus flaquezas. Los recursos descriptivos y narrativos empleados con enorme habilidad literaria por parte de Marcelino Menéndez Pelayo convierten la lectura de su libro en un placer, pues dota de colorido, de fuerza y de emoción lo que, de otra manera, podría haber sido un tratado intelectual muy árido. Pero no hay que olvidar nunca que esto supone un engañoso proceso de «literaturización» del estudio ideológico e histórico. Tanto detalle sobre las vidas y personalidades, tanto gusto por remarcar los aspectos «novelescos» o «romancescos» de sus peripecias, tanto arte y precisión en los retratos personales pueden antojársenos tan sólo como un rasgo de amenidad narrativa, pero no es simplemente un modo de «sacar partido» a personajes y situaciones, por usar su propia expresión: es una auténtica patologización de la heterodoxia, que implica un concepto pesimista de la condición humana. Tales maniobras de distracción alejan la mirada de los auténticos conflictos ideológicos y los convierten en el subproducto de una patología individual. Desde el momento en que el protagonismo se desplaza de la idea a la persona, es posible postular un universo conceptual de carácter atemporal, universal y estático, en el que las ideas, los principios, no son el resultado de las personas que

usan sus facultades racionales, sino un *a priori* que sólo es objeto de conocimiento —esto es, de descubrimiento— por el hombre, pero no de discusión. Las verdades están ahí, y los individuos revolotean alrededor de ellas como polillas cegadas por un fanal, alejándose o acercándose torpemente, cayendo o elevándose en sus patéticos intentos de encontrar una ruta entre un laberinto de errores. Sólo la virtud y la sabiduría, entendidas ambas como humilde acatamiento a las verdades divinas custodiadas por la Iglesia, con humana imperfección asistida por la Providencia, aseguran el acceso a la luz. Quienes se alejan de la verdad lo hacen siempre por sus propios deméritos, conducidos por falsos guías: sus flaquezas y sus pecados.

FERNANDO DURÁN LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

MENÉNDEZ PELAYO Y SU PROYECTO HISTORIOGRÁFICO DE UNA «NACIONALIDAD LITERARIA» ESPAÑOLA PLURILINGÜE[1]

Introducción

Leopoldo Alas, con su acostumbrada lucidez irónica, iniciaba la cuarta de sus «Lecturas» publicadas en 1886 en *La Ilustración Ibérica*, en los siguientes términos: «La historia de la literatura española puede decirse, sin ofender a nadie, que no se ha escrito» (1987: 57). La misma idea sugería su condiscípulo Marcelino Menéndez Pelayo [MP] en el extenso prólogo redactado para la traducción al castellano (1901) de *A History of Spanish Literature* de J. Fitzmaurice-Kelly, sin duda una de las reflexiones más lúcidas que sobre la articulación de una historiografía literaria española se habían escrito hasta entonces[2]. Esta nota resulta, además, de una gran utilidad como compendio de la genealogía de esa nueva ciencia en España, que, como el mismo MP subraya, «es

---

[1] La publicación de este trabajo, que permanecía inédito tras el fallecimiento de su autor, ha sido posible gracias al interés de José Manuel González Herrán, de la Universidad de Santiago de Compostela. Isaías Lerner y Alejandro Alonso, de la City University of New York, han sido los responsables de la revisión y de la edición del manuscrito.

[2] Estos apuntes de MP tenían un importante precedente en la extensa «Introducción» de Amador de los Ríos a su *Historia crítica de la literatura española* (1861).

una creación del siglo XIX» (1941: 79); una ciencia en la que se daban cita «el sentido estético con la curiosidad arqueológica, poniendo a contribución la psicología y la sociología, [...] tan distante de sus modestos orígenes, que parece una nueva y genial invención, un ciencia nueva que de otras muchas participa y con sus despojos se enriquece« (79). Repasa el erudito santanderino las contribuciones de Bouterwek, Sismondi, Ticknor y obviamente la del hispanista británico cuyo manual prologa, entre los extranjeros; en cuanto a la aportación española, se detiene, aunque brevemente, en Gil y Zárate, Amador de los Ríos y en la «Biblioteca de Autores Españoles». En su opinión, los prólogos de la BAE, los manuales de Gil y Zárate y Ticknor y algunos fragmentos de Amador de los Ríos constituyeron los elementos básicos de «los libros de texto que han corrido con más o menos fortuna en nuestras aulas« (85).

Este era el clima en el que trabajaba el joven catedrático de Historia Crítica de la Literatura Española fundamentalmente desde 1878[3]. Su *Epistolario* (1982-1991) muestra que a partir de ese año, e incluso un poco antes, MP comienza a dialogar sistemáticamente con dos de sus mentores (G. Laverde Ruiz y Juan Valera) y con otros ocasionales interlocutores sobre el proyecto de una «Historia Crítica de la Literatura Española» [*HCLE*] que lo va a obsesionar el resto de su vida. El 23.III.1882 le escribe Juan Valera una carta a su joven y admirado amigo en la que, entre otras cosas, le hace una observación importante: que su *Historia de las ideas estéticas* es un proyecto interesante y de mérito, «pero todavía sería mejor una buena historia de la literatura española completa, que está por escribir» (5: 275,345)[4]. Y le menciona dos ejemplos, el de George Ticknor y el de José Amador de los Ríos, sobre los que descarga unas observaciones críticas: del primero señala su erudición «sin crítica y sin capacidad de sentir bien y comprender la hermosura«; del segundo, aunque «sentía mejor», su exceso de erudición: «era pesado

[3] Para un detallado entendimiento de los esfuerzos por articular una historiografía literaria española en el siglo XIX pueden consultarse con provecho L. Romero Tobar (1996, 1998 y 1999), José C. Mainer (1981), F. Bassner (1995) y M. Garrido Palazón (1992).

[4] Para seguir la evolución de las diferentes perspectivas que van configurando el proyecto historiográfico de MP se incorporan las fechas de las cartas citadas, así como el volumen, el número de la carta y la página correspondiente del *Epistolario*.

como el plomo» (345)[5]. Obviamente, no eran las suyas las únicas historias literarias existentes en la España de la Restauración, aunque sí probablemente las más consultadas, junto al manual de Gil y Zárate; ni sería Juan Valera el primero en hacer esta sugerencia; pero sus consejos, junto a los de Gumersindo Laverde Ruiz, iban a ser determinantes en la cambiante configuración del programa de una historia crítica de la literatura española que el joven catedrático santanderino asumiría desde edad muy temprana como su gran proyecto. La recomendación de Valera era especialmente relevante porque insistía en la inevitable complementación del análisis histórico con el de la reflexión teórica en el estudio del fenómeno literario «español«, y sobre todo en la exhaustividad cronológica, desde los orígenes hasta la contemporaneidad del autor.

Sin duda, el escritor andaluz tenía en cuenta en estas observaciones el modelo más habitual de los manuales de retórica, que tanto éxito comercial tuvieron en la época, como consecuencia, en gran parte, de la progresiva institucionalización de los diversos niveles educativos; en este tipo de compendios la parte historiográfica propiamente dicha quedaba generalmente relegada a un lugar secundario, cuando no totalmente silenciada[6]. En este sentido, la *Historia de las ideas estéticas* suponía un avance con respecto al repertorio de textos entonces al uso, pero Valera deseaba que MP fuese un poco más lejos, por eso le recomienda: «escriba toda la historia de la literatura y no sólo la de las teorías sobre ella» (345)[7]. Una carta a Miguel Caro el 19.VII.1882, pocos días después de haber recibido las de Valera, demuestra que MP tiene ya muy claro por estas fechas que la elaboración de una *HCLE* va a ser el gran proyecto de su vida: «Siempre me bulle en la cabeza el pensamiento de comenzar a trabajar seria y detenidamente en la historia de la literatura española. A ello estoy obligado en cierta manera por mi puesto oficial de catedrático [...].Como usted ve, tal empresa ha de ser de muchos años, y

[5] Ver las severas críticas al manual de Ticknor del mismo MP (1941), que coinciden con las formuladas por *Clarín* en la «Lectura» mencionada.

[6] Ver I. Morales Sánchez (2000) para una breve y excelente introducción a los manuales de retórica en la España del XIX.

[7] También es verdad, como se verá más adelante, que MP ya había recogido esta idea en su «Programa de literatura española» preparado para sus oposiciones a cátedra (1878), en cuyas notas introductorias señalaba que consideraba «preferible estudiar las *doctrinas literarias* al mismo tiempo que los *hechos*. Los escritores críticos se encontrarán repartidos en sus lecciones y épocas respectivas» (1941: 12).

quizá absorberá del todo mi vida literaria» (5: 328,416). Esta actitud es corroborada por L. Alas, quien rememora en la mencionada «Lectura»:

> Hace años que tengo noticias del proyecto, del gran proyecto de Marcelino: la historia de nuestra literatura. Cada vez que nos encontrábamos por casualidad en las calles de Madrid o en algún café [...] yo le preguntaba afanoso por sus trabajos [...]. Pues en estos diálogos rápidos en la calle [...] yo le oía un día y otro aludir a su magna obra, a la que ha de ser tal vez la principal de su vida. (1987: 63-64)

Como se verá en otra sección de este trabajo, son casi tan frecuentes la cartas que animan e incitan a MP a iniciar la elaboración de este magno proyecto como las que le sugieren perspectivas globales o hacen observaciones de detalle. Estas circunstancias forzarán al estudioso de la heterodoxia española a recurrir a todo tipo de argumentos para justificar ante sus varios interlocutores las sucesivas dilaciones, que él reconocía que podían dañar su imagen pública no sólo de estudioso infatigable sino también, y sobre todo, de catedrático de la especialidad en la Universidad Central madrileña.

La relevancia que MP le asigna a su proyectada *HCLE*, y el eco que la idea tiene entre algunos de sus allegados, queda reflejada en el extenso repertorio de cartas del *Epistolario* que aluden a ella, y en las que quedan recogidas no sólo sus visiones de conjunto, sino también muchos de los detalles a los que se vio obligado a responder a medida que su concepción de la *HCLE* iba adquiriendo una mayor densidad, como resultado de sus propias investigaciones monográficas y del diálogo epistolar. El período cubierto por el repertorio de cartas aquí analizado se extiende de 1877, con una carta de Laverde Ruiz fechada el 13 de julio, a otro mes de julio, el del año 1901, en que MP recibe una misiva de Joaquina de la Pezuela en la que por última vez se alude directamente a la proyectada *HCLE*.

El protagonismo epistolar fue liderado por Laverde Ruiz y Juan Valera, con los que mantuvo una constante relación hasta el momento mismo de la muerte de estos, ocurrida la del primero en 1890 y la del escritor andaluz en 1905. Son ellos quienes mayor incidencia ejercen sobre la obra de MP, sobre todo en sus primeros estudios y proyectos. Sin embargo, en el repertorio epistolar reseñado también participan otros interlocutores, aunque en menor medida y de forma menos efec-

tiva que los dos mentores señalados. Figura Emilia Pardo Bazán, cuya idea de escribir también ella una historia de la literatura castellana sobresaltaría al joven catedrático, a pesar de las insistentes palabras de tranquilidad de Laverde Ruiz[8]. Pero una serie de cartas del *Epistolario* ofrece una cara realmente sorprendente: el efecto de la aparente rivalidad que supondría para MP una historia de la literatura española que proyectaba escribir Pardo Bazán. Esta noticia va a producir un grado de nerviosismo tal en el joven catedrático que Laverde Ruiz se ve obligado a sugerir algunas estrategias para desviar a la escritora gallega de su proyecto mediante un bien pensado programa de «tentaciones», que en su opinión aquella no podría rehuir. En una carta fechada el 5.V.1883, después de comentarle que la escritora gallega es especialmente apta «para escribir monografías sobre los *Personajes poéticos españoles*», Laverde le sugiere: «Creo que no sería difícil meterla por ese camino si se la estimulase, y así acaso desistiera de la Historia literaria. Propón a la Academia que abra un certamen para premiar memorias sobre *El Cid en la literatura*, por ejemplo, y es casi seguro que Dª Emilia acudiría a la palestra« (6: 95,106). No deja de ser irónico que ese mismo día también le escriba E. Pardo Bazán animándolo a trabajar en su *HCLE*.

Le confiesa MP a Laverde el 2.IV.1883 que le molesta la noticia de que la aristócrata gallega se decida a escribir una *Historia de la literatura española*; y señala la razón fundamental: «quizá diga la gente que yo que por obligación la enseño no la he escrito todavía, o que por pereza, o por no servir para el caso» (6: 70,77); cuando en realidad él tiene poderosas razones para no lanzarse a redactar su proyectada *HCLE*, sobre todo «los enormes trabajos e investigaciones preliminares que exige» (77), y que en España todavía no existían. Es más, «muchos de los monumentos literarios son de difícil acceso» (77). Y enumera una serie de conclusiones: en tanto no se realicen estudios sectoriales es imposible lanzarse a elaborar «el trabajo de síntesis y de conjunto»; que «nuestra amiga [E. P. B.] no se ha hecho cargo de todas las dificultades de la empresa», y finalmente que tanto sólo una atrevida ignorancia podría lanzarla a un proyecto semejante, porque el mismo MP, que se jacta en es-

[8] La historia «interna» del proyecto historiográfico de MP presenta una imagen bastante poliédrica, porque en ella se dan cita los intereses individuales y colectivos de un grupo de intelectuales motivados por las razones más dispares: económicas, educativas, eruditas, ideológicas, etc.

ta misma carta de «haber visto tanto número de libros españoles raros como el que haya visto más en esta generación«, temblaba «antes de escribir la historia» (77).

Laverde trata de tranquilizarlo (5.V.1883), aduciendo una serie de razones, una de ellas de especial relevancia: E. Pardo Bazán se limitaría a las letras castellanas, y por tanto no sería, en comparación con el proyecto de MP, «más que una monografía» (6: 95,105). Pero su aventajado discípulo no se confía; y cuando al año siguiente (1.I.1884) le envíe una copia de su programa docente, que venía a ser también el esquema temático para la articulación de su *HCLE*, le hace el siguiente encargo: «no se lo dejes ver sino a persona de tu mayor confianza, porque si no, podría salir cualquiera desflorándome el pensamiento, v.g. nuestra amiga Dª Emilia» (6: 241,270). A pesar de las cartas que la escritora gallega le dirige dándole ánimos para materializar su proyecto historiográfico, el eminente montañés seguía viendo en ella una potencial amenaza[9]. Hay que incluir igualmente al colombiano Miguel Caro, con el que sostiene MP uno de los intercambios más informativos y reveladores sobre su propia visión de la *HCLE*. Luego vendrá una nómina de individuos que sólo de forma ocasional se aventuran a animar a MP a que dé por iniciado su proyecto.

Es difícil dilucidar si la idea de elaborar una *HCLE* nace en MP *motu proprio* o es el resultado de las insistentes peticiones de sus mentores-amigos, especialmente de Laverde Ruiz. Si bien la génesis de la idea pudo haber sido el resultado parcial de influencias «exteriores», está claro por la correspondencia del mismo MP y por la articulación de su «Programa» de cátedra (1878) que este la asume en toda su integridad y la hace suya muy pronto, en parte por su propia vocación «historicista», pero también por su mencionada condición de catedrático de la especialidad de historia crítica de la literatura española en la Universidad Central. No fueron ajenas a esta identificación de MP con la idea de elaborar una *HCLE* las muchas cartas que recibe en las que se lo califica de historiador ideal para llevar a cabo un proyecto semejante[10]. Co-

[9] Véase también Leopoldo Alas (1987) para unas notas interesantes sobre la «rivalidad» entre MP y Pardo Bazán.

[10] Francisco Ynduráin (1969: 25) aporta un dato de interés que no debe ser descartado: el estímulo que debieron de representar los 32 volúmenes de la *Historia de la literatura portuguesa* de Theófilo Braga. No debería pasarse por alto tampoco el posible impacto que el frustrado intento de Sismondi de ofrecer una visión de conjunto de las li-

mo se trata de un proyecto de historiografía literaria cuya articulación se prolongó a lo largo de más de tres décadas, es lógico que esta sufriese fluctuaciones y que en ella incidiesen perspectivas no siempre reconciliables, sobre todo si se tiene en cuenta la polifonía de voces que expresan sus opiniones, recomendaciones e incluso objeciones. También es cierto que la mayoría de los interlocutores de MP interesados en el proyecto muestran un alto grado de homogeneidad ideológica y coinciden, en gran medida, en los principios generales que deberían seguirse en la articulación de un proyecto histórico-literario como el que el erudito santanderino tenía en mente.

Ya desde muy pronto destacan las dos características más salientes de la *HCLE*: por un lado, una visión diacrónica desde la «prehistoria» clásica hasta la época contemporánea, para incorporar no sólo los orígenes remotos de la nacionalidad literaria española sino también sus más recientes manifestaciones[11]; y por otro, la voluntad de incluir en este espacio literario la cada vez más visible realidad multilingüe de la península y de las nuevas naciones castellano parlantes de ultramar. Este segundo aspecto obligaría a MP a reconsiderar algunos de los principios básicos con los que había operado hasta entonces la incipiente historiografía literaria nacional y a reflexionar sobre algunas de las cuestiones que su mismo planteamiento suscitaba.

---

teraturas meridionales europeas para afirmar la unidad del «genio latino», pudo haber producido en MP, preocupado como estaba este por descubrir en las tres literaturas peninsulares (castellana, catalana y galaico-portuguesa) el «genio peninsular».

[11] La propuesta de historiar «hasta nuestros días», como le sugerirá Juan Valera en una carta, era realmente excepcional para una época en la que los historiadores, como hacen de la Revilla y Alcántara en el segundo volumen de *Los principios generales de literatura y literatura española*, solían incluir «advertencias» de este tipo: «Damos con esta lección fin a nuestro estudio de literatura española, sin entrar en el siglo XIX, por razones fáciles de comprender. La circunstancia de no hallarse aún cerrado este período, de no estar bien determinados los movimientos literarios que en el mismo se observan desde el siglo que acabamos de estudiar, dificulta sobre manera hacer un estudio completo sobre la materia». (1884: 757). C. Boyd resalta esta misma característica en los manuales de historia publicados durante las primeras décadas de la Restauración: «Restoration history textbooks rarely extended the national story into the Nineteenth century. For some, recent history was by definition offlimits to the historian committed to *objectivity*; for all, recent Spanish history was a political minefield that was perhaps best avoided"» (1997: 86).

Una de las claves para entender esta visión plurilingüe de la «nacionalidad literaria» hispánica, para utilizar la terminología del propio MP, hay que buscarla en la documentada familiaridad del erudito santanderino con las lenguas y literaturas de la Península, sobre todo con el sector más conservador del mundo cultural catalán[12]; pero esta personal inclinación encuentra el marco ideológico apropiado en el carácter vigoroso del nacionalismo español de la Restauración, como se detecta en la significativa reseña de Juan Valera sobre *La literatura española en el siglo XIX* del Padre Blanco García, en la que al hablar de las diferentes literaturas recogidas en este tratado historiográfico (la castellana, incluida la hispanoamericana, además de las de expresión catalana, la gallega y la del bable), manifiesta el deseo de que se complete la obra con un cuarto tomo dedicado a las literaturas portuguesa y brasileña del XIX:

> De esta suerte tendríamos el cuadro verdaderamente completo de toda la literatura contemporánea española, dando al nombre o vocablo 'España' la amplitud que tuvo en el siglo XVI, ya que entonces se comprendían en dicho nombre, sin apelar al de Iberia, no sólo los reinos y estados diversos que había en la Península e islas adyacentes, sino también los vastos dominios y provincias de Ultramar que castellanos, catalanes y portugueses habían descubierto y colonizado, implantando allí nuestra cultura, nuestras leyes y costumbres y los idiomas de Cervantes y Camoens. (1961: 891)[13].

El «Programa» de docencia

El 20.IX.1883 le escribe MP a Laverde Ruiz la siguiente nota: «Decididamente voy a emprender este año la Historia de nuestra Literatura, conforme la voy explicando. Este año irán los orígenes» (6: 185,201). Se refiere obviamente a sus clases en la cátedra de Historia Critica de la Literatura Española en la universidad madrileña, en las que,

[12] Valgan como ejemplo las breves notas de Javier Varela (1999: 29-34).
[13] Ver J. Álvarez Junco (2001) para la mitificación del siglo XVI por parte de la historiografía nacionalista conservadora española del siglo XIX.

en principio, seguiría el «Programa» presentado a las famosas oposiciones de 1878[14].

El extenso texto del «Programa», que va precedido de una «Introducción« en la que MP expone los criterios y la lógica que lo fundamenta, ofrece un inmejorable punto de partida para analizar y contextualizar la extensa correspondencia sobre la *HCLE*, ya que fue, como señala oportunamente Real de la Riva, la «primera y única vez [que establece] un cuadro sinóptico de su amplio programa» (1956: 295). No puede dejar de sorprender al lector que en el primer párrafo del texto introductorio MP señale como uno de sus objetivos desbancar el error, que le parece «funesto», de pensar que «la *Historia de la literatura española* no es ni más ni menos que la *historia de la literatura castellana*« (1941: 3). Casi todo el contenido de esta primera parte la dedicará, por consiguiente, a establecer lo que él denomina «los términos de la cuestión«, no sin antes dejar claro que su materia de estudio «ha de limitarse a las producciones españolas en las que predomine un elemento estético» (4); una observación en la que se detecta la modernidad del marco conceptual del fenómeno «literario» con el que operaba MP.

Para responder a la pregunta: «¿Qué entendemos por obras y escritores *españoles*?» (4) son utilizados tradicionalmente dos criterios: el de la nacionalidad y el de la lengua. En relación con la primera, MP considera fundamental la distinción entre «nacionalidad política» y «nacionalidad literaria», estableciendo implícitamente la dinámica autónoma del discurso literario (aunque en sus presupuestos el erudito santanderino no vaya tan lejos) con respecto al político: «el desarrollo estético –dice- influye y es influido por el social: unas veces le guía y otras le tuerce, en ocasiones viene a ser un reflejo, sin que sea fácil decidir *a priori*, si es mayor la influencia de la sociedad en los libros, o la de los libros en la

[14] Amador de los Ríos había sido el primer titular de la cátedra, que se introdujo para los estudios de doctorado en 1859, aunque, como documenta J. C. Mainer, el verdadero perfil de la asignatura, y del concepto que la sustenta, sería obra del propio MP (1981: 451). En su famoso e influyente *Compendio de retórica y poética* Coll y Vehí incluía la siguiente anotación: «En nuestros tiempos ha tomado mucha importancia el estudio *histórico-crítico* de la literatura, que además de la vida de los autores, del conocimiento, interpretación y juicio de sus obras, comprende el examen de la influencia que recibieron de las épocas y obras precedentes; la que ejercieron en su época y en las posteriores, tanto en su patria como en las naciones extrañas; la que recibieron o ejercieron con relación a la ciencia, a las costumbres y a la vida completa de los pueblos y del humano linaje». (1883: 8)

sociedad» (4); incluso llega a cuestionar algunos de los principios de la historiografía romántica y post-romántica: «si de algo conviene huir en crítica es de ese afán de considerar encerradas todas las fuerzas vivas de un pueblo en una unidad panteística, llámese *estado*, *genio nacional*, *índole de raza*« (4); en otras palabras, el «genio nacional» literario no tendría por qué coincidir con el «genio nacional» estatal. Y sugiere los ejemplos de la «hermandad literaria» inglesa y estadounidense, la española y la de sus ex-colonias de ultramar. Propone, por tanto, una lectura dinámica y heterogénea del concepto de «nacionalidad», a partir de la premisa de que «una *nacionalidad* perfecta y armónica no pasa de utopía» (5). A MP le parece fundamental admitir el hecho nacional como una unidad en *la variedad*, «sobre todo en la lengua y en la literatura« (5)[15].

Asentado el concepto de *nacionalidad literaria*, el polígrafo santanderino se apura a establecer los criterios que le permitan responder a dos cuestiones fundamentales: «cuándo comienza [una determinada] literatura y en qué señas hemos de conocerla y distinguirla de las demás antiguas y modernas» (5). Tradicionalmente se utiliza el criterio filológico cuando no el de la nacionalidad político-estatal. Para MP, aunque el primero le parece «mucho menos vago y contradictorio» que el segundo, es sin embargo insuficiente para dar una respuesta mínimamente aceptable. Cuestiona, por ejemplo, el término de *española* para denominar la que en su opinión es la lengua castellana[16].

---

[15] Juan Valera, uno de los más asiduos y efectivos interlocutores de MP en estos años, utiliza en su citada reseña sobre la historia literaria del P. Blanco García el término de «genio peninsular», que es «uno en su raíz y tronco, aunque dividido después en tres ramas», las representadas por las literaturas castellana, catalana y portuguesa (1961: 892). Hay que añadir aquí, como señala P. Sainz Rodríguez, que el pensamiento de MP en relación con los principios de la historiografía romántica no se muestra tan coherente como sugiere la introducción del *Programa*: «Después de alguna vacilación [...] Menéndez Pelayo aceptó plenamente la idea del genio nacional o de la raza, movido principalmente por los resultados de sus investigaciones históricas, para fijar las características de la filosofía española» (1962: 492).

[16] En su *Horacio en España* se pueden leer las siguientes declaraciones: «¿Necesitaré explicar por qué he llamado a este libro *Horacio en España* y no *Horacio en Iberia*? Lo primero, porque el nombre de *Iberia* lo desacreditó entre las gentes de buen seso cierto partido político. Lo segundo, porque el nombre de *España*, que hoy abusivamente aplicamos al *reino unido de Castilla, Aragón y Navarra*, es nombre de región, nombre *geográfico*, y Portugal es y será tierra *española*, aunque permanezca independiente por edades infinitas; es más: aunque Dios la desgaje del territorio peninsular, y la haga andar errante, como a Delos, en medio de las olas. No es posible romper los lazos de la his-

Menciona, entre otros, el caso de las *Cantigas de Santa Maria*, para demostrar que si se funcionase con la identificación previa, una parte muy relevante de la obra alfonsina quedaría necesariamente fuera de un estudio de la literatura *española*[17].

«Españoles fueron en la Edad Media los tres romances peninsulares [castellano, catalán y galaico-portugués]: los tres recorrieron un ciclo literario completo, conservando unidad de espíritu y parentesco de formas en medio de las variedades locales. Eran tres dialectos hijos de la misma madre» (6). Esta misma idea barajaba ya el filólogo gallego Saco y Arce en un artículo publicado en *El Heraldo Gallego* (1876), con el sugerente título de «El habla gallega ¿es lengua, idioma o dialecto?», en el que se pueden leer las siguientes observaciones: «en nuestra península el castellano, el gallego, el asturiano, el catalán, el valenciano [...] pueden mirarse como variedades de la lengua española. Y entiéndase que al decir, *española*, no aludo a la castellana, que en rigor es también un dialecto de aquella». Según Saco, entre las «tres principales hablas» ibéricas, la gallega («madre de la portuguesa»), la castellana y la catalana, habría «relación de confraternidad, no de afiliación y dependencia» (235). Curiosamente, también MP habla de *dialectos* para referirse al castellano, portugués—del que formaría parte el gallego—y al catalán, por tanto, necesariamente tenían que reflejar «iguales sentimientos y parecidas ideas»

---

toria y de la raza; no vuelven atrás los hechos, ni se altera el curso de la civilización por divisiones políticas (siquiera duren eternamente) ni por voluntades humanas [...]. *España* y *Portugal* es tan absurdo como si dijéramos *España* y *Cataluña*. A tal extremo nos han traído los que llaman *lengua española* al *castellano* e incurren en otras aberraciones por el estilo" (1951: 29-30). La descalificación del "iberismo" por parte de MP delata un importante contexto para entender su "pan-hispanismo": los múltiples intentos que desde mediados del siglo XIX circulan por los diversos ámbitos políticos e intelectuales de la Península para articular el «alma ibérica».

[17] Esta afirmación ayudaría a explicar un hecho en principio sorprendente: la edición de lujo de las cantigas alfonsinas (1897) auspiciada por la Real Academia Española. Es igualmente valiosa la siguiente observación de Juan Valera con relación a un autor catalán: «La Real Academia Española, en cuyo seno hay siempre catalanes, desea hacer una hermosa edición de las poesías de mosén Jacinto Verdaguer, a quien se gloría de contar entre los más inspirados poetas españoles, aunque en catalán haya escrito» (1961: 1160). En este sentido, se les había anticipado la Academia Francesa, al hacer un reconocimiento público ya en 1864 de *Mireya,* el celebrado poema provenzal de F. Mistral. Las dificultades de difusión y venta experimentadas por este tipo de ediciones «académicas» quedan perfectamente documentadas en la correspondencia entre Cueto y MP; ver X. González-Millán (2003).

(6). En ocasiones, MP parece trabajar con una ambigua distinción entre *literaturas* (identificadas a partir de una lengua concreta) y *nacionalidad literaria*, que sería una especie de súper-sistema multilingüe. Lamentablemente, en medio de estas reflexiones, el erudito santanderino no puede resistir ciertas tentaciones y echa mano de lecturas que hacen trizas su tesis: «Dios ha querido además que un misterioso sincretismo presida al desarrollo de las letras peninsulares» (7).

Forzado por la lógica de su propio argumento, MP tiene que incorporar en la *nacionalidad literaria* española textos latinos, pero también los expresados en las dos lenguas *semíticas* (el árabe y el hebreo), aunque no sin ciertas reticencias, por las restricciones que le imponía un programa que hacía del catolicismo la piedra angular de la hipotética *nacionalidad literaria* española[18]. La literatura de expresión latina aportaba soluciones a la inevitable cuestión de los orígenes de la *nacionalidad literaria* española, y al mismo tiempo le permitía integrar el papel predominante del espíritu religioso como principio de su unidad: «el estudio de la literatura latino-eclesiástica tórnase además indispensable como antecedente para el de los orígenes de la lengua, del *metro* y de la *rima*, y de casi todos los géneros literarios» (10). Al adoptar esta perspectiva plurilingüe dice MP seguir «el buen ejemplo« de Amador de los Ríos, «comprendiendo en el programa la literatura hispano-latina y las tres vulgares en toda su extensión y desarrollo» (11).

En un momento de su exposición vuelve al concepto de *nacionalidad literaria* para insistir una vez más que el criterio filológico, obviamente insuficiente para explicar la compleja realidad literaria peninsular, tenía que ser reemplazado por el de *estilo*, porque «no [es] en la lengua, forma de suyo variable y sujeta a mudanzas, sino en el estilo, [donde] reside la *unidad* interna de las literaturas» (8), una idea que expone de forma más precisa unas líneas más abajo, al definir el concepto mismo de 'estilo': «ni lo sustancial ni lo formal lo da la lengua sino el *estilo*, comprendiendo bajo esta palabra todo el desarrollo mórfico necesario para que la concepción artística deje de ser *idea pura*« (9». Así quedaban perfiladas las líneas centrales de un programa de investigación que le

[18] Es esta una perspectiva que elabora MP extensamente en algunas de sus cartas. Ver la excelente visión de conjunto que J. Álvarez Junco (2001) ofrece sobre las conexiones entre la historiografía y el nacional-catolicismo en la España de la Restauración.

serviría a MP de marco de referencia para muchos de sus estudios monográficos.

HCLE *como un 'libro de texto' universitario*

La idea inicial de la *HCLE* tiene muy probablemente uno de sus varios orígenes en una sugerencia que Laverde Ruiz le envía al joven MP, que entonces contaba sólo 19 años, en la que le aconseja que escriba un «compendio de la literatura española« a nivel universitario. La primera de las cartas en la que se recoge este programa es del 13.VII.1877. El remitente, catedrático de literatura en Santiago, se lamenta de las dificultades asociadas con «la adopción de libros de texto y los compromisos consiguientes» (2: 202, 411), y piensa que una posible solución sería que MP elaborase este tipo de manual y que se lo dedicase indicando que lo había escrito a ruego suyo. Le hace ver Laverde que no sería una pérdida de tiempo; por el contrario, representaría un medio excelente de hacer posible ciertos ingresos, al tener asegurado como mínimo el mercado universitario controlado por el propio Laverde (Santiago), Milá i Fontanals (Barcelona) y Eguílaz Yanguas (Granada)[19]. MP no tarda en contestarle (24.VII.1877), aceptando y asumiendo el programa que le sugiere: «Me parece bien el proyecto de libro de literatura. Y quizá este invierno le vaya confeccionando, durante mis viajes, porque no es trabajo pesado» (2: 207, 424). A Laverde se le debería, entonces, en gran parte el haber animado a MP a pensar en un proyecto que será a lo largo de casi toda su vida un punto de referencia con el que llegará a contrastar y relacionar casi toda su producción académica.

Unos meses más tarde (25.X.1877), Laverde vuelve sobre la misma idea: «A ver si escribes para el curso próximo una historia didáctica de la literatura española, con abundancia de citas o ejemplos, a fin de poder yo adoptarla, juntamente con el libro de Milá, y así verme libre de pagar tributo a autores de pacotilla» (2: 250, 524). Ahora le habla ya explícitamente de una «historia didáctica«, una fórmula que MP muy pronto superará, atraído por la visión mucho más amplia y compleja de una historia crítica de la literatura española. Es importante resaltar la re-

[19] A este último catedrático, otro destacado ultramontano, le dedicará MP su *Horacio en España* (1876).

ferencia a la inclusión de «abundancia de citas o ejemplos», que habla de las estrechas relaciones entre el discurso de la historiografía literaria y el antológico, un fenómeno detectable ya desde finales del siglo XVIII[20].

Las peticiones por parte de Laverde Ruiz siguen multiplicándose, porque el año siguiente (9.VIII.1878) insiste en la misma idea de «trazar un bosquejo histórico de nuestra literatura, conciso en los juicios y abundante en ejemplos«; y echa mano de los posibles beneficios económicos, para darle más fuerza a su argumento: «En Santiago bien se despacharían 80 ejemplares cada año. Eguílaz, Milá y acaso otros no dejarían de adoptarla» (3: 136, 215); aprovecha para descalificar las *Lecciones de literatura general española* (1875) de Rafael Cano y los *Principios generales de literatura e Historia de la literatura española* (1872) de Manuel de la Revilla y P. de Alcántara García; esta última por «sobrado voluminosa y amen de esto, insana»[21]. Obviamente, para Laverde Ruiz, y para el mismo MP, *Los principios de literatura general y española* (1877) de Milá y Fontanals eran una alternativa mucho más atractiva, por las afinidades ideológicas y por las estrechas relaciones de amistad que unían a los tres[22].

MP le contesta inmediatamente (15.VIII.1878), recomendándo-

---

[20] La inclusión de una sección antológica como complemento de la exposición historiográfica propiamente dicha la recomendará Laverde en varias cartas, un año más tarde (9.VIII.1878), cuando le propone la elaboración de «un bosquejo histórico de nuestra literatura, conciso en los juicios y abundante en ejemplos» (3: 136, 214-15). Pero también J. Valera, según refiere el mismo MP (27.XI.1881), lo insta a incluir unos cinco o seis volúmenes «que vengan a ser bibliografía y antología copiosísima, incluyéndose en ellos [...] largos trozos y aun composiciones enteras de cada cual» (5: 215, 273-74). Que el discurso antológico estaba muy próximo del historiográfico propiamente dicho queda demostrado por una observación del polígrafo santanderino en una carta a Laverde (27.II.1888), en la que le hace saber que la amplia antología de líricos castellanos encargada por el editor Navarro, con el consiguiente aparato de erudición, le servirían «de borradores para la [proyectada] historia de la literatura» (9: 137, 115).

[21] En el *Epistolario* reaparecen con frecuencia las alusiones a M. de Revilla, casi siempre negativas, por representar las antípodas ideológicas de los «neos» o «ultramontanos». A pesar de la acritud en el tratamiento de su obra y de su persona, en algunas de las cartas se deslizan comentarios de innegable reconocimiento. Por ejemplo, Laverde le deja caer como de pasada a MP la siguiente observación: Revilla «después de todo tiene mucho talento, fácil palabra y bastante instrucción» (2: 10, 25). Y el mismo MP recuerda en otra carta que Revilla le había dicho a Valera, en el contexto de sus oposiciones a cátedra de 1878, «que a haber sido él el juez, me hubiera dado su voto» (3: 191, 298).

[22] Para una breve aproximación a este manual ver M. Rodríguez Pequeño (2000).

le efectivamente el libro de Milá, «el mejor tratado de literatura que en castellano tenemos»; carecía de la parte histórica, que ofrecía el de Revilla-Alcántara, aunque en ediciones posteriores le añadiría un breve programa-guía, con el que MP trataría de emparentar su *HCLE*. Y le hace saber a Laverde que el modelo de «manual para dicha historia» de la literatura española, aunque de fácil materialización, sería «de dudoso resultado [¿económico?], porque corren ya en las aulas cuatro o cinco (Gil y Zárate, Mudarra, Cano, Fernández Espino, &.), aunque flojos» (3: 142, 227)[23].

Laverde no se da por vencido, y dos días después (17.VIII.1878), por tanto sin haber recibido la anterior de MP, vuelve a la carga: «Lo único que podría comprometer el éxito del Manual de Historia de la literatura española *ad usum scholarum* sería la supresión del preparatorio; pero con sólo un par de años que este durase, ya se habrían cubierto los gastos de impresión, pues sólo Milá, Eguilaz y yo te despacharíamos más de 300 ejemplares anuales» (3: 144,229). Incluso le sugiere una serie de claves para consolidar la aceptación de este manual en las aulas académicas: su acomodación al programa de L. Eguílaz y al formato material del manual de Milá. Y le asegura un número de ejemplares vendidos por año, teniendo en cuenta sus estudiantes en Santiago, los de Eguilaz en Granada y los barceloneses de Milá. Este mismo argumento esbozaría diez años más tarde (24.III.1889), al darle a conocer a MP los beneficios económicos de las *Lecciones de literatura general y Literatura española* (1876) de Prudencio Mudarra; y concluye: «Ya ves que una rentecita semejante vale la pena de trabajar un poco« en «un buen libro de texto de Literatura General y Española», calculando que se despacharían unos 400 ejemplares al año (9: 576, 490)[24].

Laverde Ruiz no sería el único en animar a MP a que escribiese

[23] Ver el ya citado «Prólogo a la historia de la literatura española de Jaime Fitzmaurice-Kelly» para una dura crítica de MP a los «llamados *libros de texto*» (1941: 77).

[24] J. C. Mainer señala cómo las «Poéticas» del XIX, documentos especialmente relevantes para estudiar la formación intelectual de la época, representaban «saneados negocios de los catedráticos locales que imprimían por su cuenta el manual de la asignatura» (1981: 445). No sin un cierto grado de ironía rememora MP la inauguración de la enseñanza de la historia literaria en el plan de 1845: «cuando entró en el cuadro general de las asignaturas universitarias, el mismo Director General de Instrucción Pública que redactó aquel plan encontró muy útil, y así mismo muy lucrativo para él, componer un libro de texto e imponerle a todos los establecimiento del Reino. Así nació el *Manual de literatura* de D. Antonio Gil y Zárate» (1941: 82).

un *manual* de historiografía literaria; ya éste había reconocido que Eguílaz le había sugerido algo similar. El *Epistolario* recoge una carta del mexicano Francisco Sosa, fechada el 10.IX.1894, en la que le recuerda que nadie mejor que él «podría prestar un inestimable servicio a la juventud hispanoamericana, escribiendo un libro de texto para las Escuelas Superiores», que sería muy superior a los ya existentes, y por tanto llegaría a convertirse en *el manual* de historia literaria española por excelencia en los centros universitarios latinoamericanos (13: 78, 57). Pero MP estaba plenamente convencido de que su modelo historiográfico era otro. Sería otro hispanoamericano, el colombiano Gómez Restrepo, quien observase las líneas de fuerza que movían el paradigma de la *HCLE*: «Si Menéndez Pelayo hubiese escrito su historia [de la literatura] en la época en que escribió los *Heterodoxos*, nos habría dado una obra sintética de proporciones regulares y armónicas, por el estilo de la *Literatura inglesa* de Taine. Más adelante, tuvo temor a las síntesis prematuras y adoptó los métodos analíticos de la escuela alemana» (1912: 107).

Organización temática de HCLE *y los criterios de articulación*

La organización temático-cronológica y los criterios de articulación historiográfica de la proyectada *HCLE* serán motivo de reflexión y debate constante en el *Epistolario* de MP. La concepción básica, representada por el «Programa» de 1878, sufrirá algunos cambios, debido en parte a las transformaciones en el propio currículum académico de MP y a los múltiples y diferentes consejos que recibe de sus *mentores* e interlocutores ocasionales. Pero ya desde el principio, y a pesar de los cambios aludidos, destaca un objetivo preciso que va a permanecer constante: la reconstrucción de una *hispanidad literaria* multilingüe, es decir, la representación de la producción literaria de las lenguas peninsulares (a excepción del vasco), además del latín y de las dos lenguas semitas (el árabe y el hebreo) en un único marco historiográfico.

En una de las cartas ya citadas (13.VII.1877), Laverde le ofrece su propia visión de la *HCLE*, dividida en varios libros según el siguiente esquema: el primero estaría dedicado al período latino, con un capítulo de introducción «sobre conceptos, plan, método, principios crítico-literarios, &.»; en los siguientes se historiarían sincrónicamente «las letras castellanas, portuguesas y lemosinas, sin olvidar a los escritores lati-

nos del renacimiento». Para la organización y distribución de la materia historiografiada serían utilizados el criterio cronológico (la división en períodos) y la subsiguiente fragmentación en géneros. Por eso Laverde le hace ver a MP que su *Horacio en España* muy bien podría representar ya una sección importante de la *HCLE*, en la medida en que ese trabajo, el primero en la extensa bibliografía de MP, materializaba una dinámica muy similar a la esbozada por su mentor[25].

Algunos de los criterios esbozados en esta carta por primera vez serán aceptados por MP de forma definitiva, en parte quizás porque coinciden con las sugerencias de otro de sus mentores, Juan Valera; otros sufrirán revisiones, especialmente la elección del *incipit* cronológico. Así, unos años más tarde (27.XI.1881) MP le escribe a Laverde informándole de las recomendaciones que recibe de Valera sobre la articulación de la *HCLE*, coincidentes en gran medida con las que aquel le había expuesto en 1877[26]. Valera lo insta a que «comience a trabajar pronto en una historia completa y extensa de la literatura española», e incluso le sugiere un plan para el proyecto, dividido en dos grandes grupos: el primero estaría constituido por cinco o seis tomos dedicados a «la historia general», con los acontecimientos literarios para cada período y género, así como la crítica sintética y analítica de las «obras maestras»; el segundo contendría un número similar de volúmenes, dedicados a recoger la bibliografía y una «antología copiosísima, incluyéndose en ellos las vidas de los autores, todas la menudencias analíticas omitidas en la primera parte, y largos trazos y aun composiciones enteras de cada cual». MP termina señalando que también Valera es partidario de que deberían ser incluidas, tanto en la parte historiográfica como en la antología, «todas las literaturas antiguas y modernas» (5: 215, 273-74).

Valera ya aparece, pues, desde estos primeros momentos como un interlocutor privilegiado en la reflexión colectiva sobre el proyecto

---

[25] De este libro diría su autor que le tenía «especial cariño, por ser el primigénito de mis trabajos y por su propia incorrección y frescura» (1951: 11). Pero la relevancia de *Horacio en España* va más allá: debe ser analizado como un anticipo de la *HCLE* que MP proyectó a lo largo de su vida, porque ya se observa en él el perímetro de la ambiciosa historiografía de las literaturas hispánicas, con la inclusión de las lenguas de la Península y la representación de las nacientes literaturas latinoamericanas.

[26] No debería extrañar esta concurrencia de opiniones entre ambos mentores, dados los extensos contactos entre ellos; de hecho, había sido Laverde quien había posibilitado los contactos entre el novelista andaluz y MP.

de la *HCLE*. No sólo le da ideas sobre la visión de conjunto del proyecto, que coincide bastante con la sugerida por Laverde, sino que además es uno de los que más lo animan a incorporar la literatura portuguesa (en la que incluía la gallega) [27]. Uno de los aspectos más relevantes de esta carta de MP es la concepción de una «historia completa y extensa« de la literatura española, superadora por tanto del plan inicial de un manual didáctico. Este sería a partir de aquel momento el plan más acariciado por MP, con el beneplácito de Laverde, quien también da por hecho en una carta fechada el 1.XII.1881 que el joven erudito santanderino ha dejado de lado el proyecto inicial de escribir una historia didáctica. Ahora ya se habla incluso de un programa de trabajo que requerirá más de 20 volúmenes: a los seis tomos de la parte historiográfica propiamente dicha añade Laverde nada menos que otros 18 para cubrir lo que él califica de sección «bio-bibliográfico-analítica»; e incluso sugiere como modelo la historia literaria francesa de los Maurinos[28]. En esta segunda parte se incorporaría una amplia antología de textos: «En ella podrán entrar muchos trozos buenos que se hallan olvidados entre el fárrago de nuestros poemas» (5: 222, 284).

Esta cantidad de volúmenes, sin embargo, no parece atraer excesivamente al propio MP, porque unos meses más tarde (19.VII.1882), en una carta al colombiano Miguel Caro, con quien mantendrá una correspondencia muy interesante sobre la HCLE, le expone el siguiente plan:

> A pesar de lo vasto de la empresa, no daré a la obra proporciones exorbitantes, aleccionado en esto por el fracaso de mis predecesores, los PP. Mohedanos y Amador de los Ríos. Quiero hacer un libro que sea a la vez conciso y nutrido, libro en que domine el espíritu estético

[27] Esta visión ancilar de la lengua gallega y de su literatura sería objeto de una dura crítica en 1896 en las páginas de *La Voz de Galicia* por parte del líder regionalista gallego Manuel Murguía (2000). [Nota de los editores: esta polémica fue recogida por Xosé Ramón Barreiro Fernández en *Murguía e La voz de Galicia*. A Coruña: Editorial La Voz de Galicia, 2000. Asimismo, los aspectos teóricos de la misma fueron han sido estudiados por Henrique Monteagudo, «Ideas de Manuel Murguía sobre o idioma galego». *Boletín de la Real Academia Galega*. 361. 2000. pp. 197-220.]

[28] Como señala Real de la Riva, MP «siempre echó de menos una base documental y erudita tan amplia como la que representaba para los historiadores literarios el país vecino la *Histoire littéraire de la France* de los Benedictinos de S. Mauro (1865), con sus treinta y cuatro volúmenes de información prima» (1956: 327), un manual que MP aprovechó ampliamente para todo lo relacionado con lo español.

> vez conciso y nutrido, libro en que domine el espíritu estético sobre el histórico, y que, sin mengua del rigor científico, pueda ser de general lectura. Valera me ha sugerido el pensamiento de reservar todos los pormenores menudos y todas las controversias eruditas para una serie de tomos suplementarios, que constituyan a la vez una antología de la literatura española. Así podrá darse más extensión a las citas, insertar composiciones enteras y presentar de una manera ordenada la materia bibliográfica. Así nos excusamos también el interrumpir el texto de la historia con las referencias continuas al pie de las páginas, o con la intercalación de trozos ajenos que siempre quita unidad al estilo. (5: 328, 416)[29]

Ahora se observa que el joven erudito santanderino es más comedido en su empresa, y no quiere caer en una «obra [de] proporciones exorbitantes», como la sugerida por Laverde. Busca combinar la concisión y la generosidad informativa y, sobre todo, que «domine el espíritu estético sobre el histórico» y que, sin mengua del rigor científico, atraiga a un lector no especializado[30]. Le reconoce a Caro lo acertado de una de las recomendaciones de Valera (secundada por Laverde): reservar las controversias eruditas para una serie de volúmenes adicionales, que constituirían una especie de «antología de la literatura española»; este material adicional permitiría una generosidad que los volúmenes iniciales no recomendaban, y al mismo tiempo facilitarían la «unidad [de] estilo» en la exposición histórica propiamente dicha, al no verse forzado MP a interrumpir el discurso expositivo con las obligadas notas a pie de página.

La extensa respuesta de M. Caro (1.XI.1882), analizada un poco más adelante, demuestra que finalmente MP se encuentra con un interlocutor que se atreve a cuestionar seriamente algunos de los criterios básicos de la *HCLE*. El 5.V.1883 Laverde le recomienda, como había hecho E. Pardo Bazán un año antes, que iniciase la *HCLE* por el siglo XVI, estableciendo así una línea de continuidad con la historia literaria

---

[29] La mencionada obra de los hermanos Mohedano, *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días [...]* (1766-1791), sólo abarcaría hasta la época romana; la *Historia crítica de la literatura española* de Amador de los Ríos, publicada en 7 volúmenes entre 1861 y 1865, concluía con la época medieval.

[30] En su *Programa* de docencia MP ya había aludido a la tensión entre el «juicio-sentimiento de lo bello y la apreciación histórica» (1951: 12), aunque en aquella ocasión recomendaba un balance entre ambas perspectivas.

de su predecesor en la cátedra Amador de los Ríos[31].

Y de nuevo le lanza ideas sobre la articulación del proyecto historiográfico: «en vez de llevar de frente todos los géneros a un tiempo o dígase sincrónicamente, sea preferible que, dentro de cada ciclo, trates de cada género por separado, pues el primero de estos procedimientos me parece asaz complicado y embarazoso» (6: 95,105-106); algo parecido a lo que el mismo MP había ya intentado con su *Horacio en España*. Un mes más tarde (7.VI.1883) recibe otra carta, esta de Valera, ya citada, en la que lo anima, por un lado a «llegar hasta nuestros días», consciente de los problemas que implicaba el decir «con franqueza su opinión», tratándose de obras y escritores contemporáneos, y por otro a incluir la literatura portuguesa (6: 121, 131). De esta forma, MP veía acotada cronológicamente su *HCLE*: del siglo XVI a finales del XIX.

El 14.I.1884 Laverde ve cómo MP secunda su sugerencia de comenzar su *HCLE* en el punto cronológico en el que Amador de los Ríos había terminado el suyo. Lejos queda la idea de que el erudito montañés iniciase su proyecto por el período clásico latino, como ambos habían ideado años antes. Laverde insiste en las grandes deficiencias de los estudios de historiografía literaria moderna en comparación con los dedicados a la época medieval (6: 246), una idea que su admirado discípulo haría suya en otra de sus cartas. A estas alturas, MP parece no guardar dudas sobre el período por el que debe comenzar su proyectada historia literaria, como le señala a Laverde el 20.I.1884: «Decididamente empezaré la historia de nuestra literatura en el siglo XVI» (6: 248,279).

Ese mismo año MP le escribe dos cartas a Miguel Caro de una enorme relevancia para entender la complejidad que iba a adquiriendo su *HCLE*. La primera es de finales de febrero (no está fechada) y representa una de las exposiciones más reveladoras de MP, sobre todo porque alude a un concepto fundamental de su proyecto historiográfico, el

[31] Unos años más tarde Leopoldo Alas, que conversa ocasionalmente con MP sobre el tema, da por cierto que ésta es también la concepción del polígrafo santanderino: «El plan de Marcelino Menéndez, a juzgar por las últimas noticias que me dio él mismo, parece haber cambiado un poco, o por lo menos, en las más recientes conversaciones me lo presentó desde otro punto de vista. Por lo pronto, M. Pelayo ya no piensa comenzar por la antigüedad remota, sino en el punto, sobre poco más o menos, en que Amador de los Ríos dejó su obra, esto es, según ya se dijo, en los Reyes Católicos». (1987: 65).

de «nacionalidad literaria», que ya había expuesto en su Programa de 1878. Le confiesa: «No ceso de reunir materiales y madurar ideas para la futura historia de nuestras letras» (6: 40, 39). Insiste en la idea de que su *Historia de las ideas estéticas* servirá de introducción lógica a la «historia de nuestras letras». Y pasa inmediatamente a responder a los reparos formulados por Caro. Para empezar, constata el peso de los estudios contemporáneos (seguramente MP tenía en mente la explosión de los estudios promovidos por las literaturas periféricas), que lo fuerzan a incluir las *otras* literaturas peninsulares en su proyecto: «visto el sesgo que estos estudios llevan entre nosotros, creo que conviene hacer la historia amplia y comprensiva lo más que se pueda, y no limitarnos a la parte castellana» (40). MP está tratando de encontrar el marco de articulación más apropiado para legitimar su propia lectura de la dinámica intersistémica que pretende aplicar al estudio de las literaturas hispánicas. Como el concepto de nacionalidad política, definido tradicionalmente en términos de territorialidad, no le resulta suficiente, como trató de argumentar en su «Programa», MP echa mano de un concepto alternativo, el de *nacionalidad literaria*, mucho más complejo que el anterior, porque en él se dan cita una serie de elementos: el geográfico, el etnográfico (lengua y raza), y «otro elemento más íntimo y recóndito», el de los principios capitales de la civilización española (incluida la americana) y el de las «cualidades nativas del ingenio español« que perviven a lo largo de los «siglos y regiones» (40).

En otra extensa carta (5.X.1884), no menos informativa y reveladora que la anterior, le confía a su amigo colombiano los principios básicos de organización de su proyectada *HCLE*: sería una continuación cronológica de la de Amador de los Ríos, a partir de «la época de los Reyes Católicos», pero, porque es incapaz de abandonar su obsesión por los orígenes, habla de «una vasta introducción que abarque el desarrollo literario latino y semítico anterior a las lenguas vulgares»[32]. Está especialmente interesado en analizar «la época clásica» junto a la moderna, por considerarlas las más desatendidas, una evaluación hecha ya por el mismo Laverde.

Los criterios mencionados por MP en su misiva a Caro son los

[32] Todavía en 1890 recibiría una carta del italiano Emilio Teza, instándole a escribir la *HCLE* y recomendándole explícitamente, como habían hecho otros previamente, que se ocupase «dal cinquecento a noi» (10: 325, 271).

recomendados por su mentor: «haré esta historia por géneros», con la siguiente secuencia: lírica, épica (tanto popular como erudita), novela, teatro, historia, oratoria y prosa didáctica, siguiendo un esquema muy propio de las preceptivas de la época, como se observa en la distribución temática de dos famosos manuales decimonónicos: los *Principios de literatura general y española* (1873) de Milá y Fontanals y el *Compendio de retórica y poética* (1883) de J. Coll y Vehí[33]. El método de exposición para asegurar la «unidad« en la exposición sería:

> (…) una especie de discurso preliminar que escribiré al fin de todo, y que será como el sistema o la teoría de la historia de la literatura española, tal como puede observarse inductivamente por el estudio comparado de sus monumentos, con lo cual me libraré además del escollo de las teorías precipitadas en que tantos naufragan antes de conocer íntegramente los hechos. (6: 433,498)

La plurilingüe «nacionalidad literaria» española

Junto a la debatida cuestión de las delimitaciones cronológicas dentro de las que debería moverse la *HCLE*, hay que situar otro de sus aspectos más relevantes: su dimensión multilingüe. En el contexto del desarrollo de la compleja realidad cultural ibérica de finales del siglo XIX, un proyecto semejante no ofrecía una fácil salida desde el punto de vista histórico. Pero tampoco eran menos discutibles su base metodológica y su fundamento ideológico. MP se empeñaba en construir un modelo historiográfico de la *experiencia literaria hispánica* desde unos presupuestos que obedecían a unos objetivos en los que confluían, y no siempre armónicamente, una disparidad de intereses y presupuestos ideológicos nacidos de la cambiante realidad sociocultural y política de la España de la Restauración.

Las dificultades asociadas con la implantación definitiva de un Estado liberal, la demora en la concreción de un nacionalismo *español*,

[33] La relevancia que MP le asignaba a este último manual queda recogida en el segundo volumen de su *Horacio en España*: «No quiero separar del nombre de Milá y Fontanals el de Coll y Vehí, que siempre le veneró como maestro, y que a su vez lo fue de muchos, ya como profesor, ya como autor del más excelente tratado de Retórica que España posee en su lengua» (1951: 439).

obstaculizada por la explosión coetánea de los nacionalismos periféricos, junto a la crispación ideológica que caracteriza la España finisecular, son algunos de los aspectos que alimentan y condicionan el proyecto de una historia literaria *hispánica* o *ibérica* tal y como la concibe MP, y con él destacados miembros de la intelectualidad ultraconservadora de la época. Obviamente, no es ajena a esta voluntad de integración de las varias lenguas peninsulares, como queda señalado, el conocimiento de primera mano que MP parece tener de ellas, a excepción del vasco[34]. Las cartas en torno a la cuestión de las lenguas literarias y los correspondientes ámbitos culturales que deberían estar representados en la *HCLE* son abundantes. Pero ya desde los primeros momentos en los que se alude a este aspecto parece existir un consenso sobre la necesidad de incorporar las varias lenguas peninsulares, a excepción del vasco. Esta sugerencia viene liderada por los mismos interlocutores que con-

[34] La identificación ideológica del sector ultramontano con esta lectura de la realidad literaria peninsular queda perfectamente documentada en una serie de cartas reproducidas en las *Memòries literàries* de Narcís Oller: Pereda le confiesa al escritor catalán en 1886 su esfuerzo por «vencer ciertas repugnancias castellanas a considerar como parte integrante y principalísima de la literatura nacional a la catalana, no obstante sus peculiares atavíos regionales» (1962: XXIX); igualmente significativo es el texto de otra carta de Valera, esta de 1887: «Yo me alegro de que haya, no una, sino tres lenguas literarias en la Península; pero creo que un genio o espíritu solo, exclusivo para otra casta y común a las tres familias ibéricas, debe ser superior y estrecho lazo de amistad» (xxx); o esta otra de un joven Jacinto Benavente, ofreciéndose a Oller a traducir su célebre novela *Vilaniu*, que consideraba «preciada joya de la *literatura española*» (69) (subrayado añadido). El mismo Oller recupera en sus *Memòries* una carta suya a Mañé i Flaquer, en la que reconoce la especial sensibilidad de Menéndez Pelayo hacia el renacimiento cultural catalán, en contraste con otras figuras culturales del momento: «tan obcecados viven en este punto hasta los ingenios más preclaros de allende el Ebro—excepción hecha de muy pocos, entre los cuales descuella Menéndez Pelayo, quien me ha excitado precisamente a no abandonar el camino emprendido [...]» (64). Especialmente reveladora es la siguiente reflexión del P. Blanco García en el prólogo a su estudio sobre las literaturas regionales para comprender el fenómeno regionalista: «(…) si a trechos parece motín sedicioso encaminado al fraccionamiento de nacionalidades robustas, y grito de rebelión y envidia que se desahoga en exigencias impertinentes y programas radicales y mal digeridos, envuelve en el fondo, cuando no se extrema y saca de quicio, condiciones de justicia y sensatez derechamente opuestas al desorden y al espíritu revolucionario, y viene a rehacer lo que este aniquiló con sus violentas sacudidas. Al constituirse en campeón de las libertades locales, ofrece a la general un apoyo firme que la impida convertirse en desconcierto licencioso.» (1912: XI). Menéndez Pelayo no lo habría expresado de forma más elocuente.

tribuyeron a perfilar los límites cronológicos de la proyectada historia literaria *peninsular*: Laverde Ruiz, Juan Valera y el colombiano Miguel A. Caro. La ronda de sugerencias sobre una historiografía multilingüe había sido inaugurada por Laverde, si nos fiamos del *Epistolario*. En una carta fechada el 13.VII.1877 aquel ya le aconsejaba a MP historiar «sincrónicamente las letras castellanas, portuguesas y lemosinas, sin olvidar a los escritores latinos del renacimiento» (2: 202,412).

Por «letras castellanas» había que entender no sólo las peninsulares sino también las jóvenes naciones de ultramar. Así se lo recomienda Miguel Caro dos años más tarde (8.VI.1879): «V. debe pensar seriamente en escribir la historia general de la literatura española incluyendo a América» (III: 313,480). Es partidario de la inclusión de la literatura americana, una idea que tratará de justificar en cartas sucesivas con criterios especialmente útiles para entender los conflictos interpretativos que se estaban debatiendo en el mundo de la *hispanidad*, sobre todo en las nacientes comunidades nacionales americanas[35].

Si nos fiamos del *Epistolario* Valera aparece como uno de los más decididos defensores de una historia literaria plurilingüe, como le comenta MP a Laverde en noviembre de 1881: «Valera opina por de contado que deben incluirse, así en la historia como en la Antología, todas las literaturas peninsulares antiguas y modernas» (5: 215,274). Reconoce el escritor andaluz la existencia de tres lenguas literarias con sus correspondientes literaturas en la Península Ibérica: la castellana, la portuguesa y la catalana, de las que dice que «acaso hasta terminar el siglo XV [...] rayen tan iguales que no se sepa a cuál dar la preferencia» (1961: 805). El gallego habría dejado de ser lengua literaria desde el siglo XV y degenerado en dialecto; de ahí su recomendación: «todo gallego que no quiera escribir en castellano, escribirá en portugués, y no nos inventará otra lengua culta y literaria que jamás ha existido sino como dialecto del vulgo» (806)[36].

Ya a mediados de 1882 MP parece tener una idea muy clara sobre *las literaturas* que deberían estar representadas en su *HCLE*. El 19.VII.1882 le escribe a M. Caro en los siguientes términos:

---

[35] El mismo MP reconoce que el historiador americano Ticknor también quiso incluir la literatura latinoamericana en su historia de la literatura española.

[36] Esta declaración, como fue mencionado, le valdría una dura réplica del ideólogo del regionalismo gallego Manuel Murguía, publicada en *La Voz de Galicia*. [vid. Martínez Murguía 2000 y Monteagudo 2000].

> La historia de la literatura española, tal como la entiendo, debe abarcar, a manera de introducción, la literatura hispano-latina y las dos literaturas semíticas cultivadas en la península ibérica antes del nacimiento de las lenguas vulgares, y luego seguir en su desarrollo a las tres lenguas literarias de la península, así en el mundo antiguo como en el nuevo. (5: 328,416)

En esta carta, algunos de cuyos fragmentos ya fueron citados, expone MP por primera vez, y en detalle, su concepción de la *HCLE*: el rasgo más destacable es precisamente la incorporación de las diversas literaturas de la península, con una clara conciencia diacrónica[37].

La réplica de Caro (1.XI.1882), de la que también fueron reproducidas anteriormente algunas secciones, no es menos relevante. En ella reclama «la gloria de haberle indicado yo a usted hace algún tiempo la idea de historiar en un solo cuerpo la literatura española, peninsular y americana» (5: 402, 513)[38]. Son especialmente llamativos los comentarios de Caro sobre el grado de institucionalización de los incipientes sistemas literarios de las nuevas repúblicas americanas, a los que califica de «desigual e incoherente producción literaria«; de ahí la confesada imposibilidad de imponerles una clasificación por escuelas, y mucho menos por «encadenamientos filosóficos». En su opinión, una parte de esta producción sólo puede entenderse como «brote y apéndice» de la historia literaria peninsular; otra se explicaría única y exclusivamente por la intervención «de algunos hombres eminentes y originales». La conclusión es lógica: «Así concibo que aquí no hay más historia literaria que la de nuestros escritores y poetas; y este sistema de exposición, que parece quitar importancia a la materia en el aspecto nacional, se lo da en lo literario [...]. Creo en general que aquí hay más *reinados* que *escuelas* literarias» (514).

---

[37] Dado el contenido heterogéneo de muchas de las cartas, el lector debe esperar que el contenido de algunas de ellas se vea citado en más de una ocasión.

[38] Pero no es Caro el único «americano» que aboga por la incorporación de las nuevas literaturas hispanoamericanas a la *HCLE*; del 8.XI.1884 es una carta del ecuatoriano Baltasar Monex, en la que entre otras cosas le dice: «He sabido que prepara Vd. una Historia general de la literatura española incluyendo la literatura de la América española; excelente ha de ser como todas sus obras y abrigo la esperanza de saborear su lectura tan pronto como se publique» (6: 467, 532). Esta carta demuestra, además, que el proyecto historiográfico de MP era ya de conocimiento general en la época, por lo menos en los círculos cultos de los diversos ámbitos de la hispanidad.

Caro, a quien el proyecto de MP le parece un «plan [...] quizá demasiado vasto» (515), sugiere que las literaturas «que se desenvolvieron en la península antes de la castellana» (515) sean objeto de un análisis rápido, en una sección aparte. Aprovecha para señalarle una serie de objeciones directamente relacionadas con el criterio «en [el] que ha de estribar la unidad de la obra». Problematiza especialmente dos: el de territorialidad y el lingüístico; el primero, porque representa *el espacio nacional*, y automáticamente excluiría la literatura americana; pero tampoco el segundo, el criterio filológico, le ofrece demasiada capacidad de articulación:

> El de la unidad del lenguaje, libri unius? En este caso, la literatura española se identifica con la castellana; lo semítico queda excluido; allégase a ella lo latino, por su valor genealógico o colateral, pero siempre con carácter accesorio; y el asunto principal y dominante será la lengua castellana, en su progresivo desenvolvimiento, florecencia y conquistas lejanas [...] No sé si será del todo propio apellidar literatura española, en singular, a las diversas literaturas de la península ibérica. (5: 402, 515-16)

Para mitigar el tono litigante de la carta concluye con el siguiente elogio: «No son estas objeciones al plan que usted se ha propuesto, sino deseos de que la literatura castellana merezca principalmente la atención del hombre llamado a escribir su historia» (516).

En su contestación[39], MP reconoce que «la historia de la literatura española propiamente dicha no nace sino con las lenguas romances (castellana, catalana, gallego-portuguesa)» (6: 40,40), pero sigue interesado en superar el modelo de «historia acéfala representado por Ticknor, quien, al no incorporar el desarrollo de la literatura latina y de las semíticas, «deja sin explicación muchos hechos» (40)[40].

Al mismo tiempo se confiesa identificado con «los provincialismos» (ejemplificados en la obra de Pereda), para demostrar su receptividad hacia las culturas periféricas peninsulares y los nuevos fenóme-

[39] La carta no lleva fecha en el original, pero fue probablemente escrita a finales de febrero de 1883.

[40] Véase la parte introductoria del *Programa de Literatura Española*, en la que alude a este aspecto del manual de historiografía del hispanista norteamericano. En la introducción a su *Historia crítica*, Amador de los Ríos ya había recomendado también «no dejar la historia del ingenio español acéfala» (1861: XCV).

nos literarios americanos.

El interés por la cultura portuguesa, que estaría también representada en la *HCLE*, se materializa en el acopio bibliográfico que realiza el mismo MP, con la ayuda de los «buenos corresponsales» que le aseguran que «nada de lo importante que en aquella región de la Península se publique, deje de venir a mis manos» (6: 70, 77), como le indica a Laverde en una carta fechada el 2.IV.1883. Uno de esos corresponsales privilegiados fue sin duda Valera, como se deduce de la propia correspondencia entre ambos[41], y del contenido de esta otra carta también a Laverde (19.V.1883): «Valera me ha regalado su ejemplar del *Diccionario bibliográfico portugués* de Inocencio da Silva, y además acaba de remitirme una copiosa colección de libros portugueses antiguos y modernos. Espero, pues, que la parte lusitana ha de salir completísima en mi futura historia literaria» (6: 104, 119). Laverde cumpliría un papel semejante en el caso de la literatura gallega (Vid. González-Millán 2003).

HCLE *como continuación de la* Historia *de Amador de los Ríos*

En las constantes anotaciones sobre la delimitación cronológica del proyecto historiográfico literario, MP y sus interlocutores aluden repetidamente a la figura de Amador de los Ríos, cuya cátedra de historia crítica de la literatura española *heredaría* el erudito santanderino. Es Emilia Pardo Bazán quien primero le sugiere el 8.VII.1882 la idea de terminar «el comenzado monumento de Amador de los Ríos» (5: 317,403), lo que equivalía a abandonar la idea de iniciar la *HCLE* por la época clásica latina, como la imaginaba en principio MP. Un año más tarde (5.V.1883) la novelista gallega incluía en otra carta el siguiente comentario: «Sólo un hombre—decía yo a D. Gumersindo [Laverde] no hace dos meses—puede continuar y mejorar la obra de Amador de los Ríos; sólo Marcelino tiene hombros para soportar ese peso» (6: 96, 108)[42].

---

[41] Ver, por ejemplo, 6: 121 o 7: 539, cartas en las que Valera anima a MP a incluir el ámbito literario portugués y el catalán.

[42] Constituye un corpus perfectamente definido un grupo de cartas del *Epistolario* en las que algunos de los interlocutores de MP lo animan a escribir la *HCLE*, aduciendo la misma razón esbozada por E. Pardo Bazán. Un elogio semejante recibirá del ecuatoriano Baltasar Monex (6: 467) o del canario Agustín Millares (10.III.1889), quien le dirige «una súplica»: «No permita V. que extraños se envanezcan con la gloria de dar a

En su extensa carta a Miguel Caro (19.VII.1882), varias veces citada, MP alude a dos precedentes, el de los hermanos Mohedano y el del mismo Amador de los Ríos. (5: 328, 416). También Laverde se une a los que ven en la *HCLE* una continuación de la inconclusa historia de Amador de los Ríos; el 5.V.1883 le escribe en unos términos muy similares a los ya expuestos por la condesa coruñesa: «Yo en tu caso, dejando para lo último la parte ya tratada por Amador, empezaría por el siglo 16º. Esto, además de ser una especie de homenaje a la memoria de tu predecesor, satisfaría la necesidad más urgente» (6: 95, 105); una idea que repetiría al año siguiente (14.I.1884), reafirmando la valiosa aportación de Amador a la parte medieval y animando, por tanto, a MP a concentrarse en el período moderno y en el contemporáneo: «Apruebo tu pensamiento de comenzar la Historia de la Literatura Española en el punto donde termina el tomo 7º de la de Amador de los Ríos, que, aunque tenga sus defectos, llena, por lo que respecta a los siglos anteriores, la necesidad de una obra de este género mucho mejor que, en lo tocante a los posteriores, las demás que tenemos» (6: 246,277).

Unos meses más tarde (5.X.1884) MP ya se afirma definitivamente en la decisión de articular su *HCLE* como una prolongación de la *Historia* de Amador de los Ríos, sin por ello eliminar la posibilidad de volver a épocas anteriores, como había pensado originariamente:

> En cuanto a la *Historia de la literatura*, he decidido empezar por el medio, es decir, por la época de los Reyes Católicos, en que Amador de los Ríos suspendió su trabajo, y continuarla hasta nuestros días, sin perjuicio de volver atrás, si Dios me da vida, y rehacer la parte de la Edad Media, con una vasta introducción que abarque el desarrollo literario latino y semítico anterior a las lenguas vulgares. Pero como la Edad Media, qui-

---

conocer lo que valemos. Nadie como V. es hoy capaz de escribir [la Historia de la Literatura Española] dentro ni fuera de España» (9: 559). También de México recibe MP palabras de ánimo para que «emprenda y realice una historia completa de la Literatura Castellana, que pocos o ninguno podrían trazar con los vastos conocimientos y el claro y sólido juicio de V.» (10: 330, 274-75); son palabras de J. M. Roa Bárcena. El último en enviarle una carta (10.IX.1894) con un contenido semejante es otro mexicano, Francisco Sosa, quien lo anima, en unos términos muy parecidos a los utilizados por Laverde allá por los años 70, para que escriba «un libro de texto para las Escuelas Superiores», es decir, un manual de historia literaria española, insistiendo en que «ninguno mejor que V. podría prestar [este tipo] de inestimable servicio a la juventud hispanoamericana» (13: 78,56).

> zá por sus mismas dificultades, ha sido hasta ahora lo más estudiado de nuestra literatura, no sólo por Amador, sino por Milá y Fontanals, Wolf, Clarus y Puymagre, no veo perjuicio en dejarla para el fin y atender entre tanto a la época clásica y a la moderna, que son las más desatendidas. (6: 433,498)

De Portugal también le llegaría correspondencia animándolo a proseguir el programa historiográfico de Amador de los Ríos. Es el caso de D. García Peres, quien desde Setubal le escribe una carta (28.VII.1890) muy similar a las otras muchas recibidas por MP, en las que se aludía también a sus especiales condiciones para realizar este tipo de trabajo: «Que bueno fuera que con los copiosos elementos que posee, y siendo objeto de su predilección de Literatura, se resolviese a continuar y terminar la Historia de Amador de los Ríos, luego que concluise [sic] la suya de las Ideas Estéticas» (10: 524, 419).

La Historia de las ideas estéticas *(y otros textos) como «introducción» a la HCLE*

En parte por la presión que recibe de varios de sus *mentores* y amigos, y en parte también por la imagen que crea de sí mismo como uno de los máximos responsables en el estudio de la evolución de las literaturas peninsulares, dada su condición de catedrático de la materia en la Universidad central, MP comienza a utilizar cada vez con más frecuencia un argumento justificativo de su permanente interés por la proyectada *HCLE*: todos los estudios específicos elaborados aparecen ahora como introducciones o anticipos de la *gran obra*; el camino no podía ser otro, dados los muchos y profundos *vacíos* existentes todavía a finales del siglo XIX sobre los más diversos aspectos de la historia literaria española, incluso sobre algunos de los autores más canónicos. Así se lo hará ver a algunos de sus interlocutores, en parte como lógica explicación de una forma de actuar y en parte también como inevitable acto de justificación ante las constantes dilaciones que parece mostrar en la puesta en marcha sistemática de su gran proyecto.

En esta sección se recogen algunas cartas en las que se pone de manifiesto la aludida estrategia. En la tantas veces citada carta a M. Caro (19.VII.1882), MP le indica que «la *Historia de las ideas estéticas en España*,

que quizá habrá visto usted anunciada en las cubiertas de los *Heterodoxos*, va a ser la introducción natural a la historia de la literatura. Primero el examen de las teorías, luego el de los hechos» (5: 328, 416)[43]. Es esta una idea que ya le había sido sugerida por Valera. En octubre de 1882 le hace una revelación semejante a Laverde: «Pronto empezaré a dar a la imprenta el primer tomo de la Estética en España. Paréceme un libro de gran novedad y que puede constituir una Introducción a la Historia de la Literatura Española, que comenzaré a escribir después» (5: 386, 496).

Quien con más precisión articula este argumento es el canario Agustín Millares; en una mirada retrospectiva al conjunto de la obra de MP formula el 10.III.1889 la siguiente interpretación: «Ignoro lo que V. piense en este particular, pero paréceme que su Ciencia Española, sus Estudios sobre Calderón, sus Ensayos sobre traductores de Horacio, su Historia de las ideas estéticas, y su magistral obra de los Heterodoxos, son tan solo preliminares de su Historia de la Literatura, que tanto deseo ver anunciada» (9: 559, 476). Sin saberlo, Millares no hacía sino repetir una idea esbozada anteriormente por el mismo MP y sus mentores: que varios de los proyectos editoriales ya materializados eran avances significativos, necesarios e imprescindibles en la articulación de la *HCLE*. MP le contesta inmediatamente (22.IV.1889), señalándole lo que les venía repitiendo a algunos de sus asiduos interlocutores: que tenía el firme propósito de escribir su *HCLE*, y que los trabajos hasta entonces realizados no habían sido sino una inevitable fase de preparación «para esta empresa«. Y acoge la oferta que aquel le había hecho «en lo tocante a noticias de escritores canarios« (9: 628, 530).

Las conexiones entre la *Antología de poetas líricos castellanos*, iniciada en 1890, y el proyecto de historiografía literaria, que el mismo MP había sugerido en una carta (9: 137) a Laverde, ya citada, reaparece en la que le envía Amós de Escalante el 5.II.1892, en la que se hace eco de la

[43] El esfuerzo de MP y algunos de sus interlocutores por ver en la *Historia de las ideas estéticas* una introducción a la *HCLE* hay que entenderlo en un contexto muy preciso: la abundancia de manuales de teoría estética y literaria, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, y la costumbre de publicar obras que sintetizaban ambas dimensiones, la retórica y la historiográfica (por ejemplo, *Principios de literatura general e Historia de la literatura española* (1872) de Revilla y Alcántara, uno de los manuales más cotizados en la época). En algunas de las cartas del *Epistolario* se hace mención a este aspecto de los manuales de historiografía literaria.

misma idea: «Y no olvide Vd. que esperamos con avidez los aficionados algunas nuevas páginas de esa preciosa y novísima historia de la literatura española, que comenzó Vd. a desenvolver en los prólogos de la Antología de líricos castellanos» (11: 502,418). Quizás sea esta misma idea la que subyace en el siguiente comentario (13.VII.1893) de Rubió y Lluch, otro de los grandes amigos e interlocutores de MP: «Por de pronto dejas escrita una parte muy importante de la literatura española: la historia de la poesía lírica» (12: 370,272); probablemente en referencia al *Horacio en España* y a los volúmenes de la *Antología de líricos castellanos*. En el fondo, esta visión coincidía con el plan que Laverde le había recomendado a MP bastantes años antes: el desarrollo expositivo de cada uno de los géneros literarios en un marco cronológico diacrónico. Juan Valera se afirma en la misma opinión, al hablar en términos muy elogiosos de los trabajos de MP, como lo confirma una carta fechada el 15.VIII.1896: «Mucho celebro que Vd. trabaje tanto y tan lucida y provechosamente [...] mas sobre todo esto pongo yo y estimo la Antología, cuyos prólogos enlazados vendrán a ser una preciosa y única Historia de la Literatura Castellana» (14: 47, 34)[44]. En respuesta a una carta del mexicano Francisco Sosa, MP le informa el 26.XII.1894 que sigue trabajando en su *HCLE*; y que sus cinco tomos sobre los líricos medievales, como parte de la Biblioteca Clásica de la Librería Hernando, son una muestra de esta línea de investigación: «Yo sigo trabajando, aunque algo lentamente, en la historia de la literatura española, y he publicado alguna muestra de estos trabajos en cinco tomos sobre nuestros líricos de la Edad Media, que forman parte de la Biblioteca Clásica» (13: 165, 123).

Este tipo de respuestas hay que entenderlas como un argumento *a la desesperada* por parte de MP, ya que, como él mismo había indicado en otras ocasiones, los autores medievales no serían objeto de su investigación historiográfica hasta que no hubiese analizado la época *clásica* y la *moderna*. El erudito santanderino recibe tantas cartas de incitación

---

Una idea semejante esboza el autor de *Pepita Jiménez* en otro trabajo, al hablar de la *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893; 95): «Por algo equivalente a dicha historia general [de la literatura hispanoamericana] pueda quizá tenerse la colección reunida de los varios prólogos e introducciones con que don Marcelino Menéndez y Pelayo ha ilustrado y enriquecido la antología de poetas líricos hispanoamericanos, hecha recientemente por tan docto literato, y publicada por orden y a expensas de la Real Academia Española» (1961: 897).

para que se dedique a elaborar su anunciada *HCLE* que se ve obligado a echar mano del argumento de que muchos de sus trabajos, en última instancia, forman parte del aludido proyecto historiográfico-literario. La siguiente carta a Valera, casi al término del siglo (13.IX.1897), lo confirma plenamente: «Llevo acabado un inmenso prólogo—de trescientas páginas aproximadamente—para el tomo séptimo de Lope, que se repartirá este otoño [...] Insensiblemente iré agrupando en torno de las obras de Lope una gran parte de nuestra historia literaria» (14: 342, 246). MP se muestra, pues, cada vez más firme en la idea de correlacionar los prólogos de sus estudios monográficos con su proyecto de la *HCLE*; pero el polígrafo santanderino es consciente de que no dispone de un plan de trabajo coherente y articulado en esta forma de actuar.

Si nos fiamos de una carta de Joaquina de la Pezuela, fechada ya en el siglo XX (15.VII.1901?)[45], algunas de las personas que se carteaban con MP comienzan a detectar un hábito de trabajo en este que hace cada vez más problemática la articulación de la tan deseada *HCLE*; es sobre todo el incesante impulso de una irrefrenable erudición el que una y otra vez no le permite avanzar en sus varios proyectos para dedicarse por fin a «la verdadera historia». La carta de J. de la Pezuela da una buena idea de lo dicho, sobre todo porque de alguna forma problematiza la caracterización de los prólogos de los estudios monográficos de MP como capítulos de la *HCLE*:

> (…) Por de pronto me alegro haya concluido V. tan bien y tan pronto el arreglo de sus libros, y empiece con tan buenos ánimos cosa tan lucida como el prólogo de la Antología; pero no se engolfe V. demasiado y lo haga tan largo que no quepa en el tomo como es fácil, porque el último ya le cogía casi todo entero, y entonces no será tal Antología, sino la propia historia de la literatura que no cabrá en la obra del Sr. Navarro, ni le dejará a V. tiempo para nada: más vale que se deje algo por decir, ahora y luego lo complete cuando escriba la verdadera historia después de concluir la Estética. (16: 174,124)

[45] Los editores del *Epistolario* dan este año como dudoso.

Conclusión

La *HCLE* panhispánica de MP acabaría reducida a su condición de proyecto. La prematura muerte del polígrafo santanderino y su mismo método de trabajo impidieron su materialización. Sin embargo, dejó secuelas en algunos estudiosos de la producción literaria del siglo XIX, preocupados por dar respuesta a la efervescencia de los movimientos literarios periféricos, sobre todo el catalán y el gallego. Sólo así se explica el extenso volumen de la citada *Literatura española en el siglo XIX* del Padre F. Blanco García dedicado a las «letras regionales» o la amplia atención que A. Salcedo Ruiz le presta a las «Lenguas y literaturas regionales» en el tomo 4 de su *Literatura española. Resumen de historia y crítica* (1917). La misma voluntad mueve a M. Méndez Bejarano en dos de sus manuales historiográficos: *Instituciones de historia literaria* (s.f.) y *Literatura española en el siglo XIX* (1921)[46].

El eco de este modelo historiográfico es todavía perfectamente perceptible en los primeros años de la difícil posguerra, en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (1949), dirigida por G. Díaz-Plaja, quien en el «Propósito» cita extensamente del «Programa« de MP, aunque la pluralización del título no es sino el reconocimiento de la innegable individualidad de cada uno de los sistemas literarios recogidos en este manual.

Si, como dice Romero Tobar, «se impuso la visión de Menéndez Pelayo [...] que postulaba para la literatura española el espacio histórico de toda la Península y el mayor número posible de las manifestaciones del arte verbal cultivado en este espacio, aunque fuera para convocar a todos los demonios de un espíritu esencial de la nación española» (1998: 34-35), la dinámica de cada una de las culturas ibéricas pronto haría este

[46] En las notas preliminares del primero de ellos hace Méndez Bejarano la siguiente declaración de principios: «La literatura española, en su más amplio concepto, abraza el total de obras literarias escritas por autores españoles en la lengua de su país. Decimos en la lengua de su país, sin especificar cuál sea esta lengua, porque en España no siempre se ha hablado la misma, y, aun hoy, coexisten cinco en nuestra Península y cuatro en nuestra nación, sin estimar los dialectos» (s.f.: 1).

modelo si no inservible, al menos altamente cuestionable. No podía ser de otra forma, ante la intensificación de los movimientos de reivindicación política y social que comienzan a reconfigurar la articulación de los idearios fundacionales de los renacimientos culturales de la periferia peninsular, y como resultado de la progresiva castellanización de los manuales de historia literaria *española*, a partir de Menéndez Pidal. Con las sombrías amenazas del separatismo sobrevolando el contradictorio comportamiento de una administración estatal en crisis y políticamente corrupta era de esperar que las tensiones entre el centro y las periferias se intensificase y que el *diálogo literario* entre las tres literaturas peninsulares al que invitaban Menéndez Pelayo y Juan Valera, en un marco ideológico muy concreto, fuese cada vez menos viable.

XOÁN GONZÁLEZ-MILLÁN
HUNTER COLLEGE Y GRADUATE CENTER
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

BIBLIOGRAFÍA

Alas «Clarín«, Leopoldo. (1987), *Mezclilla*. Barcelona: Editorial Lumen.

Álvarez Junco, José. (2001), *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

Amador de los Ríos, José. (1861), *Historia crítica de la literatura española*. 1. Madrid: Imprenta de José Rodríguez y Joaquín Muñoz.

Barreiro, Xosé Ramón. (2000). Vid. Martínez Murguía (2000).

Bassner, Frank. (1995), *Literaturgeschichtsschreibung in Spanien von den Anfangen bis 1868*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Boyd, Carolyn. (1997), *Historia Patria. Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Coll y Vehí, José. (1883), *Compendio de retórica y poética o nociones elementales de literatura*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa.

Garrido Palazón, Manuel. (1992), *La filosofía de las bellas letras y la historia literaria en España (1777-1844)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Gómez Restrepo, F. (1912), «Discurso en elogio de don Marcelino Menéndez Pelayo pronunciado ante la Academia Colombiana, el día 30 de junio de 1912», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 27. pp. 86-113.

González-Millán, Xoán. (2003), «Ecos do Rexurdimento cultural galego no *Epistolario* de Menéndez Pelayo», *A Trabe de Ouro*. 53. pp. 13-37.

Mainer, José C. (1981), «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios de historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, coord. Santiago Castillo et al. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo. pp. 439-472.

Martínez Murguía, Manuel. (2000), «A Don Juan Valera», en *Murguía e La Voz de Galicia*, ed. Xosé Ramón Barreiro. A Coruña: Editorial La Voz de Galicia. pp. 33-41.

Méndez Bejarano, Mario. (s.f.), *Instituciones de historia literaria*. 2. Madrid: Renacimiento.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. (1941) «Programa de literatura española», *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Ed. Miguel Sánchez Reyes. *Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, dir. Miguel Artigas. 6. Madrid: CSIC. pp. 1-75.

__. «Prólogo a la historia de la literatura española de Jaime Fitzmaurice-Kelly», en Menéndez Pelayo 1941. pp. 77-104.

__. *Horacio en España*, en *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, ed. Enrique Sánchez Reyes. *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, dir. Miguel Artigas. 49. Madrid: CSIC, 1951.

Menéndez Pelayo, Marcelino. (1982-1991), *Epistolario*, ed. M. Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Monteagudo, Henrique. (2000). «Ideas de Manuel Murguía sobre o idioma galego». *Boletín da Real Academia Galega*. pp. 197-220.
Morales Sánchez, Isabel. (2000), *La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo XIX*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
Oller, Narcís. (1962), *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Editorial Aedos.
Real de la Riva, César. (1956), «Menéndez Pelayo y la crítica literaria española». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. 32. pp. 293-341.
Rodríguez Pequeño, Mercedes. (2000), «Clasicismo y romanticismo en una poética del siglo XIX: *Principios de literatura general y española* de Manuel Milá y Fontanals (1873)», *Retóricas y poéticas españolas. Siglos XVI-XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid. pp. 195-215.
Romero Tobar, Leonardo. (1996), «La historia de la literatura española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)». *El Gnomo*. 5. pp. 151-183.
Romero Tobar, Leonardo. (1998), «Las historias de la literatura y la fabricación del canon», en *Cànon literari: ordre i subversió*, eds. Jaume Pont y Josep M. Sala-Valldaura, Lleida: Institut d'Etduies Ilerdencs. pp. 47-64.
Romero Tobar, Leonardo. (1999), «Entre 1898 y 1998: La historiografía de la literatura española», *Rilce*. 15.1. pp. 27-49.
Saco y Arce, Juan. (1876), «El habla gallega ¿es lengua, idioma o dialecto?», *El Heraldo Gallego*. 30. pp. 233-35.
Sainz Rodríguez, Pedro. (1962), *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*. Madrid: Ediciones Rialp.
Valera, Juan. (1961), *Obras Completas*, 2, estudio preliminar de Luis Araujo Costa. Madrid: Aguilar.
Varela, Javier. (1999), *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus.
Ynduráin, Francisco. (1969), *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*. Madrid: Gredos.

MENÉNDEZ PELAYO Y LA APROPIACIÓN CONSERVADORA DE CALDERÓN COMO ICONO DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Desde sus orígenes, a principios del siglo XVIII, el debate sobre en qué consistía ser español, en el que participaron los más destacados intelectuales de la época, se produjo por la confrontación de posturas políticas e ideológicas enfrentadas. Dicho de otro modo, la polémica en torno a lo nacional se originó porque pensadores de ideologías opuestas lucharon por imponer su visión particular y exclusiva de la identidad nacional. Fusi ha destacado el fuerte deseo con que cada uno de estos bandos, reformista y conservador, trató de representar de manera excluyente en relación al otro su propia versión de cómo era el carácter nacional español, es decir, de cuáles eran los atributos característicos de los españoles que les hacían diferentes del resto de los pueblos de Europa[1]. En otras palabras, ambos bandos anhelaban no sólo desarrollar y definir su propio concepto de identidad nacional, sino también llegar a convertirlo en el que mejor representara una realidad imaginaria y social que, en consecuencia, la asumiría colectivamente como propia.

---

[1] Juan Pablo Fusi, *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, p. 123.

Dentro de cualquier proceso de formación de la identidad nacional, en el que interaccionan diversos factores culturales, históricos y sociales que son imperativos para la formación y existencia de la nación, ocupa un lugar esencial la exaltación y reelaboración del pasado, ya que éste se convierte en elemento clave que permite desarrollar dentro de la sociedad un sentimiento único y colectivo en torno a lo nacional acorde con las aspiraciones de poder de las clases dirigentes. Nótese que por esta razón la mayor parte de las élites europeas, y no sólo las españolas, basándose en las características y rasgos esenciales de su propio pasado, desarrollaron un concepto de identidad o carácter nacional que les diferenciara notoriamente del resto de identidades que estaban formándose al mismo tiempo[2] ya que esos sectores dirigentes, y la intelectualidad que les acompañaba ideológicamente, eran conscientes de que ése era el camino que les permitiría mantener el control futuro del país.

En realidad, la reelaboración del pasado es esencial para lograr los objetivos políticos, económicos y culturales que se esconden detrás de todo proceso de formación de lo nacional, es decir, es el medio esencial a partir del cual se puede llegar a trascender y superar el presente y así poder proyectar un futuro coincidente con los propios intereses del grupo social dominante en cuestiones relacionadas con la identidad nacional. Frente a las visiones esencialistas de la identidad, ésta debe entenderse, en palabras de Pérez Magallón, «como una construcción maleable y resbaladiza, provisional y heterogénea, que depende, por encima de todo, de la posición y el contexto de quien habla» y, en consecuencia, cada ideología «impone la supresión o represión de todo lo que no cuadra con ella»[3]. Dicho de otro modo, el concepto de identidad nacional no es un proceso estático sino dinámico, ya que los diferentes aspectos y orientaciones que lo definen y conforman pueden variar dependiendo de cuál sea la orientación ideológica de las minorías dirigentes que lo gestionan y manipulan en cada momento. Sin duda, la identidad nacional esconde un enorme conflicto de intereses, ya que las mi-

---

[2] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2nd ed., London, Verso, 1994, p. 4; Olga Bezhanova y Jesús Pérez-Magallón, «Recepción calderoniana, nacionalismo(s) e identidade(s) nacional(es)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29, nº 1 (Otoño 2004), p. 261; Fusi, *España*, p. 123.

[3] J. Pérez Magallón, «Hacia la construcción de Calderón como icono de la "identidad nacional"», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 279.

norías dirigentes son plenamente conscientes de que la existencia y pervivencia de la nación que ellos desean quedará asegurada una vez que la mayoría de los individuos que componen el conjunto nacional se sientan parte de esa colectividad y estén dispuestos a abandonar sus intereses individuales en nombre de una noción abstracta pero superior y colectiva.

En el caso particular español, Calderón se destaca muy pronto como un elemento esencial del pasado y pieza central del complicado armazón ideológico que fue desarrollándose como consecuencia del debate surgido en torno a lo nacional. Su figura fue utilizada y retomada por ciertos sectores dominantes para apoyar las convicciones ideológicas tradicionalistas y conservadoras que vendrán a definir una de las formas de entender la identidad nacional española. Lógicamente, a lo largo de todo el proceso la imagen del dramaturgo sufrió una profunda manipulación en un intento por adaptarla a determinados intereses políticos. En realidad, en el esfuerzo de creación de la versión conservadora del carácter nacional español no sólo se manipuló la imagen del dramaturgo español, sino también la de toda su época, hasta llegar a ser identificados con el tipo de identidad nacional que únicamente el conservadurismo quería preservar y fomentar. Por el otro lado, el tan cacareado «anticalderonianismo» de ilustrados y neoclásicos oculta con fines propagandísticos una visión mucho más matizada: la de un Calderón genial como dramaturgo y creador de lenguaje, pero también la de un continuador del arte dramático desarreglado y, sobre todo, responsable de una manera de representar la sociedad y sus valores que en el siglo de las luces ya no tiene la misma significación que en el siglo anterior, sino que se ha convertido en la representación del caos social, del desorden y del desprecio de la ley. Frente a la visión estática de lo nacional que los sectores conservadores quieren fijar de una vez y para siempre, los sectores reformistas pretenden incidir socialmente en un cambio que incluye la percepción misma de la identidad nacional.

La esencia del debate en torno a lo nacional español, que no termina en el siglo XVIII sino que se extiende a lo largo de las centurias siguientes, es prácticamente la misma. Es interesante apreciar cómo también a lo largo del siglo XIX la manipulada figura de Calderón y de toda su época vuelven a ser retomadas y recuperadas con las mismas intenciones que durante el siglo anterior, es decir, para proseguir en el camino de articular definitivamente y difundir con éxito cierta concep-

ción de la identidad nacional española. De esta forma, si en el siglo XVIII Calderón representaba el modelo de identidad nacional más tradicionalista, en la centuria del XIX la situación no hace sino acentuarse al compás del indudable desarrollo de la esfera pública, ya que la ideología conservadora continúa apropiándose y manipulando su imagen con los mismos fines políticos.

Continuando la labor ideológica de personajes como Erauso y Zabaleta, Romea y Tapia o Böhl de Faber, ejemplo esencial de la apropiación conservadora de Calderón en el siglo XIX lo constituye Menéndez Pelayo[4], uno de los intelectuales más destacados de una de las épocas más decisivas no tanto para la formación de la identidad nacional española como para su traslación al lenguaje y a la acción explícitamente políticos. El objetivo fundamental de este artículo es demostrar cómo la labor de Menéndez Pelayo en el terreno político-ideológico, que representa el cierre de dos siglos de encarnizado debate, sirvió para que la identificación entre Calderón y el conservadurismo político se hiciera más estrecha que nunca. Es decir, nuestra intención es demostrar que en la mayor parte de sus escritos, proyectos y acciones vitales se observa un esfuerzo común por alcanzar mediante la apropiación de Calderón aquello que Wulff ha definido como «la identificación de España con el catolicismo, la reivindicación de la política imperial de los Austrias […], la execración de todo lo que no identificara a España con el catolicismo como extranjero y antiespañol, la exaltación de las glorias patrias»[5]. Sin duda, Menéndez Pelayo, cuya visión de la identidad nacional española seguía genealógicamente vinculada a la de los sectores conservadores dieciochescos, consiguió, mediante sus numerosos escritos y apariciones públicas, que el dramaturgo español quedara definitivamente convertido en el icono característico de la visión conservadora de la identidad nacional española.

De la misma manera que a lo largo del siglo XVIII, en el XIX el intento de imposición de una ideología política sobre la otra en cuestiones relacionadas con la identidad nacional nos permite generalizar al

---

[4] El colector de sus *Obras completas* afirma en nota a pie de página, al comienzo del «Estudio crítico sobre Calderón», t. VIII, pp. 307-383, que las lecciones que componen *Calderón y su teatro*: «*no son ya la expresión cabal y adecuada de su pensamiento, y que el verdadero libro sobre Calderón no lo ha escrito todavía*» (p. 397).

[5] Fernando Wulff, *Las esencias patrias. Historiografía e Historia Antigua en la Construcción de la Identidad Española (Siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 148.

hablar de la realidad hispánica y valorarla en su totalidad «como un conjunto sociológico [...] formado por elementos en constante interrelación con frecuencia contradictoria y hasta conflictiva»[6]. Semejante contradicción y conflictividad surgen fundamentalmente como consecuencia de la imparable «labor de reelaboración»[7] del pasado llevada a cabo por los agentes del proceso de creación o invención identitario, puesto que dicha reelaboración y recuperación responde a los intereses y fines políticos de cada grupo[8], con lo que cualquier pretensión de objetividad se contrapone a un proceso constante de manipulación.

En ese contexto, las intervenciones de los sectores conservadores a lo largo de los siglos XVIII y XIX tenían como fin último la creación del mito nacional católico y monárquico que, en opinión de Wulff, «llevaría a su culminación Menéndez Pelayo»[9], el intelectual más influyente y complejo, más aclamado y criticado a lo largo de la historia de la España contemporánea por defender y aunar «desde posiciones católicas ultraortodoxas las dos cruciales cuestiones del carácter español»[10], es decir, la monarquía y la religión, opinión compartida por Santoveña-Setién, quien ha señalado que contribuyó esencialmente a la elaboración de «una visión del pasado español significada por la intransigencia y por una identificación entre catolicismo y nacionalidad»[11].

Hoy podemos afirmar que la finalidad de la mayor parte de la obra de Menéndez Pelayo, tanto en literatura como en política, fue la consecución de dicho objetivo, es decir, establecer de una forma intelectualmente irreversible la identificación de España y de los españoles con el catolicismo y el monarquismo reaccionario (idealmente plasmado en la casa de Austria). Por esta razón, su aportación ideológico-política puede considerarse como un paso fundamental en el proceso destinado a la configuración del modelo conservador de identidad nacional. Con razón, Pérez Embid sostiene que «la conciencia española no es inteligi-

---

[6] Manuel Tuñón de Lara, *Estudios de Historia Contemporánea*, 2ª ed., Barcelona, Nova Terra, 1977, p. 49.
[7] José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa*, Madrid, Taurus, 2001, p. 417.
[8] O. Bezhanova y J. Pérez-Magallón, «La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-64», *Revista de Literatura*, nº 131 (2004), p. 105.
[9] F. Wulff, *Las esencias patrias*, p. 417.
[10] F. Wulff, *Las esencias patrias*, p. 417.
[11] Antonio Santoveña Setién, *Menéndez Pelayo y las derechas en España*, Santander, Concejalía de Cultura, 1994, pp. 245-246.

ble sin él. Sabemos que —sea cualquiera la estructura y la amplitud de las unidades políticas del futuro— nosotros y quienes vengan detrás no podremos prescindir de Menéndez Pelayo, siempre que queramos entender concretamente qué cosa es lo que decimos cuando decimos España»[12].

Los tres rasgos característicos del perfil de Menéndez Pelayo fueron, en palabras de Vigón, «su catolicismo, su amor a la Patria y su fe monárquica»[13]. No obstante, de esos aspectos definidores (catolicismo, españolismo y monarquismo) ninguno llama tanto la atención como el primero. El mismo Menéndez Pelayo se vanagloriaba continua y públicamente de su fe. En cierta ocasión afirmó que el catolicismo «constituía la esencia de su ser y de su modo de entender la existencia», al tiempo que se declaraba «católico no nuevo ni viejo sino católico a machamartillo [...] católico, apostólico, romano, sin matizaciones ni subterfugios, sin hacer concesión alguna a la impiedad ni a la heterodoxia [...] ni rehuir ninguna de las lógicas consecuencias de la fe que profeso»[14], declaraciones contundentes que repetiría poco tiempo después en el «Discurso preliminar» a la *Historia de los heterodoxos españoles*, donde, además, puso de manifiesto que constituían el soporte doctrinal a partir del cual iba a desplegar su labor historiográfica[15], labor que empezaba por la identificación de sus enemigos en el terreno religioso. Álvarez Junco ha destacado de manera acertada que, en dicha obra, los heterodoxos o enemigos españoles eran representados y definidos como miembros de

> la raza española, desde el punto de vista del nacimiento y la sangre, pero la idea de raza incluía también una manera de ser y pensar que le era propia y en la que figuraba de manera inexcusable una religión, en este caso, el catolicismo. Los heterodoxos, hijos de sangre española pero no

[12] Florentino Pérez Embid, «La participación de Menéndez Pelayo en la política activa», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, ed. de F. Pérez Embid, Madrid, Editora Nacional, 1956, p. 394.
[13] Jorge Vigón, «Ante un centenario próximo», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, p. 468.
[14] Marcelino Menéndez y Pelayo, *La ciencia española* I. *Obras Completas* t. 58, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, pp. 200-201.
[15] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 2 vols. *Obras Completas* t. 39, p. 55.

> católicos, constituían una especie aberrante, antinatural. De esta manera [...] identificaba Menéndez Pelayo al enemigo interno[16].

Lo que Menéndez Pelayo intentó con la *Historia de los heterodoxos españoles* fue desarrollar un poderoso instrumento con que atacar a quienes no se identificaran con su doctrina, de modo que en su obra articuló todo un esquema mental que, en opinión de Tuñón de Lara, sirvió para «marginar de lo español a sus adversarios ideológicos, así transformados en enemigos»[17].

Para comprender el posicionamiento político de Menéndez Pelayo tal vez baste acercarse a su forma de entender uno de los enfrentamientos más trascendentes del siglo XIX, la guerra de la independencia, a la que hace referencia en varias ocasiones. El caso es que ninguna de sus tesis principales tenía gran novedad, puesto que el pensamiento central acerca de la guerra era un lugar común en el pensamiento reaccionario español. La opinión de Menéndez Pelayo aparece formulada así:

> Para que rompiésemos aquel sopor indigno; para que de nuevo resplandeciesen con majestad no usada las generosas condiciones de la raza, aletargadas, pero no extintas [...] para recobrar [...] la conciencia nacional [...] era preciso que un mar de sangre corriera desde Fuenterrabía hasta el seno gaditano, y que en esas rojas aguas nos regenerásemos, después de abandonados y vendidos por nuestros reyes, y de invadidos y saqueados con perfidia e iniquidad mas que púnicas por la misma Francia, de la cual todo un siglo habíamos sido pedisecuos y remedadores torpísimos [...] La resistencia se organizó democráticamente y a la española, con ese federalismo instintivo y tradicional, que surge aquí en los grandes peligros y en los grandes reveses, y fue, como era de esperar, avivada y enfervorizada por el espíritu religioso, que vivía íntegro[18].

De la cita recién transcrita se puede extraer no sólo la opinión personal de Menéndez Pelayo acerca del conflicto bélico en sí mismo, sino también la estrecha relación de su pensamiento con los planteamientos configurados a lo largo del tiempo por la minoría intelectual conservadora. En su opinión, del mismo modo que para quienes compartían su

---

[16] J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, p. 457.
[17] M. Tuñón de Lara, *Estudios de historia contemporánea*, p. 52.
[18] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. 40, pp. 8-9.

ideología, la guerra de la independencia consistió fundamentalmente en un movimiento popular, católico y tradicional, opuesto al ideario liberal que, teniendo su base en Francia, se esparció por gran parte de Europa. Según él, el levantamiento popular de los españoles contra los franceses representó, en gran medida, una rebelión del pueblo contra el reformismo ilustrado, es decir, contra los ideales del siglo XVIII —calificado miope y errónea pero intencionadamente de *francés*—. Menéndez Pelayo entendió, pues, la guerra de la independencia como una protesta sangrienta contra el espíritu racionalista y reformista dieciochesco que, para la historiografía conservadora, se asociaría exclusivamente con el pensamiento francés "introducido" en España por la casa de Borbón y sus colaboradores. O dicho en palabras de Fernández Barros:

> Menéndez Pelayo vio y sintió el levantamiento contra el invasor francés como [...] la rebelión de los elementos más tradicionales de la sociedad española, apoyados por sectores mayoritarios de la población, contra la imposición de usos, costumbres y prácticas ajenos al vivir histórico de los españoles, que se venían introduciendo e imponiendo desde los días aurorales de la dinastía borbónica[19].

En definitiva, Menéndez Pelayo achacó la situación de decadencia de la cultura "verdaderamente" española a la introducción del liberalismo, estrechamente relacionado, en su opinión, con las revolucionarias ideas procedentes de Francia, al que criticó y atacó duramente en una parte considerable de su obra por considerarlo una amenaza para el sistema político-social conservador.

La preocupación españolista le llevó a tratar de encontrar los motivos profundos del drama español del siglo XIX que para él básicamente se resumían en uno: la destrucción y olvido de la auténtica conciencia nacional española[20]. Es decir, temía que la destrucción producida fundamentalmente por el avance de las ideas progresistas de todo tipo —y que para él eran sinónimo de ideas revolucionarias— pusiera fin «al fuerte componente católico de la sociedad española y al protagonismo que en la misma tenía la iglesia»[21]. Basándose en estas premi-

---

[19] Enrique Fernández Barros, «Menéndez Pelayo y el liberalismo», *Hispanófila*, 28 (Sep 1984), p. 33.
[20] E. Fernández Barros, «Menéndez Pelayo y el liberalismo», p. 41.
[21] A. Santoveña Setién, *Menéndez Pelayo y las derechas en España*, p. 152.

sas, su estrategia se centró en la defensa apologética del catolicismo, al que —como todas las políticas conservadoras— consideraba el elemento unificador de España. A partir de la religión, Menéndez Pelayo confiaba en poder articular un estado fuerte desde el que hacer frente a cualquier embate progresista que pudiera poner en peligro la unidad de España porque, en su opinión, «la unidad católica era el verdadero motor de su actitud en la vida española […] era la construcción […] sobre la cual debía apoyarse nuestra conciencia nacional unitaria»[22]. Para la exitosa creación de esa conciencia nacional, de esa conciencia colectiva española, se debía buscar, en palabras de Fernández Barros, «lo esencial hispánico, las claves profundas del vivir histórico de los españoles»[23].

Nótese que los objetivos de Menéndez Pelayo relacionados con la recuperación de la conciencia nacional no contenían nada nuevo, puesto que, por un lado, de manera similar a lo que ya habían hecho otros ideólogos conservadores del siglo de las luces, recurrió a la historia (es decir, a la búsqueda e indagación en el pasado de los factores esenciales y diferenciadores de lo nacional español) por considerarla el medio esencial a través del cual poder influir en el orden vigente. Así, mediante el análisis de la trayectoria seguida por nuestro país a lo largo de los siglos, pretendía recuperar lo que se le aparecía como componentes vertebradores de España[24] sobre los que elaborar una doctrina completa de la nación española.

Por otro lado, tampoco era novedosa para el pensamiento conservador de la época la siguiente reflexión: si la nación española debía por completo su existencia al efecto unificador ejercido por el catolicismo, entonces el siglo clave de la historia era el siglo XVI, por representar dicho período el momento en que la sociedad había estado impregnada del mayor fervor religioso. Por lo tanto, su intento de revalorización del siglo XVI debe entenderse como una modificación paradójica del programa político que la ideología conservadora había iniciado en el siglo XVIII y continuado a lo largo del XIX para configurar y definir lo que a ellos les interesaba que fueran las señas de identidad de España. En realidad, Menéndez Pelayo se aproximó involuntariamente

---

[22] F. Pérez Embid, «La participación de Menéndez Pelayo en la política activa», pp. 398-399.
[23] E. Fernández Barros, «Menéndez Pelayo y el liberalismo», p. 29.
[24] A. Santoveña Setién, *Menéndez Pelayo y las derechas en España*, p. 157.

—y se distanció al poner el acento en la (inexistente) ortodoxia católica de dicha época, hilo que le permitía unirla a la de Calderón— al rescate que los ilustrados y neoclásicos habían llevado a cabo de la cultura del siglo XVI, convertido por ellos en el Siglo de Oro por antonomasia[25]. La justificación de la necesidad de revalorizar el siglo XVI español la proporciona Menéndez Pelayo en una de las conferencias que impartió con motivo de la conmemoración del segundo centenario de la muerte de Calderón en el círculo de la Unión Católica de Madrid y en concreto la segunda conferencia que tituló «El hombre, la época y el arte»:

> el carácter que desde luego salta a la vista en aquella sociedad española del siglo XVI, continuada en el siglo XVII [...] la nota fundamental y característica es el fervor religioso que se sobrepone al sentimiento del honor, al sentimiento monárquico y a todos los que impropiamente se han tenido por fundamentales y primeros. Ante todo, la España del siglo XVI es un pueblo católico[26].

Por lo tanto, según su opinión, el desarrollo más importante del siglo XVI era que durante esa centuria «se había producido una identificación plena entre la nacionalidad y religión»[27]. De esta forma, su proyecto de futuro daba prioridad a la permanencia o recuperación de los valores existentes durante el Siglo de Oro, al estar convencido de que durante dicha centuria existió una monarquía caracterizada por la moderación y el catolicismo ortodoxo (es decir, contrarreformista, olvidando la ebullición religiosa que representaron las variantes erasmistas e incluso algunos misticismos). Estos dos aspectos, moderación y catolicismo, que habían permitido que en el pasado existiera la plena identificación entre nacionalidad y su personal concepción de la religión, eran

---

[25] Juan Manuel Rozas, «Siglo de Oro: Historia de un concepto, la acuñación de un término», en *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 414; J. Pérez-Magallón, *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1991, pp. 252-261; *Construyendo la modernidad: la cultura española en el "tiempo de los novatores" (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, pp. 234-237.

[26] M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, Impr. de la "Revista de Archivos", 1910, p. 58.

[27] A. Santoveña Setién, *Menéndez Pelayo y las derechas en España*, p. 174.

los que él tanto anhelaba recuperar o mantener para la España de su tiempo.

A partir de lo establecido hasta el momento, son dos los aspectos esenciales que destacan por encima del resto en la labor realizada por Menéndez Pelayo en relación a la identidad nacional: el primero, su opinión acerca de la importancia que el Siglo de Oro tuvo para la historia de España; el segundo, la dialéctica continuidad-discontinuidad de todo su pensamiento respecto al modelo desarrollado por el conservadurismo a lo largo de los siglos XVIII y XIX. En el primer sentido, continuó la versión católico-monárquica que la ideología conservadora había establecido en un intento por vincular de manera definitiva la identidad nacional española (el ser histórico de España) con el catolicismo y el monarquismo típicamente habsburgués. Además, no sólo recurrió al Siglo de Oro —es decir, al siglo XVI esencialmente, aunque prolongado espuriamente en un XVII cuyas rupturas prefiere soslayar—, sino que también recuperó la imagen de Calderón artificialmente configurada y tremendamente manipulada a lo largo del siglo anterior. Menéndez Pelayo volvió a defender a Calderón por representar, en su opinión, el genuino compendio de las señas principales de la identidad nacional española, es decir, «la expresión viva de los valores españoles»[28]. Ahora bien, si, por un lado, siguió haciendo uso del históricamente manipulado mito de Calderón con los mismos intereses y con la misma simbología que cualquier otro intelectual de su misma ideología política antes que él, por el otro, llevó a cabo la apropiación conservadora de la figura e imagen del dramaturgo (y de toda su época) con más fuerza y autoridad que nunca.

En consonancia con su militancia católica y conservadora, Menéndez Pelayo se dedicó a ligar la figura del dramaturgo (que, reiteramos, ya había sufrido todo un proceso de manipulación intencionado de acuerdo a los intereses del proyecto político del grupo conservador[29]) con «la idiosincrasia española»[30] para culminar la apropiación

[28] J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, p. 447.

[29] Joaquín Álvarez Barrientos, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en *Estado actual de de los estudios calderonianos*, ed. de L. García Lorenzo, Kassel, Festival de Almagro; Reichenberger, 2000. pp. 279-324; J. Pérez Magallón, «Hacia la construcción de Calderón como icono de la "identidad nacional"», pp. 275-305; O. Bezhanova y J. Pérez Magallón, «La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-64», *Revista de Literatura*, nº 131

conservadora de Calderón. De ahí procede su empeño por identificar reiteradamente al dramaturgo con la imagen misma del catolicismo: «Calderón es un poeta católico por excelencia. En llevar cierta especie de simbolismo cristiano a las tablas indudablemente obtiene el lauro entre todos los nuestros [...] Este simbolismo [...] constituye la mayor gloria de Calderón»[31]. Sin embargo, no se limita a esa faceta calderoniana. Por el contrario, lo ensalza a la grandeza simbólica que sólo poseen los iconos culturales:

> Calderón [...] ha realzado, ha idealizado y ha transfigurado todo lo que le pareció grande, noble y generoso en la sociedad de su tiempo. Ésta es su mayor grandeza. De aquí que llegara a convertirse en símbolo de raza, y que su nombre vaya unido siempre al de España; de aquí que se le considere en todas partes como nuestro poeta nacional por excelencia. Y cuando se busque un autor que cifre, compendie y resuma en sí todas las grandezas intelectuales y poéticas de nuestra edad de oro, se fijan sin querer los ojos y nombran los labios a don Pedro Calderón de la Barca [...] Calderón es la España antigua [...] con el orgullo nacional no vencido ni amilanado por las derrotas; con el sentimiento religioso, con el sentimiento monárquico, con el sentimiento de la justicia y de la libertad patriarcales; en suma: con todo el prestigio de la tradición, decadente pero no adulterada. En suma [...] es Calderón poeta españolísimo, como lo es por sus ideas, y de todos los nuestros el menos influido por ninguna literatura extraña [...] el más hijo de su siglo. Éste es el valor de Calderón dentro de la cultura española[32].

Al inscribir lateralmente en ese adjetivo «decadente» el rechazo íntimo que un clasicista horaciano y romántico como él sentía hacia las desmesuras barrocas —antigongorino sin palinodias y, por lo mismo, opuesto al lenguaje calderoniano—, la asociación clave que resulta del párrafo copiado es que —al margen de sus fobias y filias personales—

(2004), pp. 99-129; Luis Iglesias Feijoo, «Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón», en *Proyecciones y significados del teatro clásico español*, coord. José Mª Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 139-159.

[30] André Baron, «Menéndez Pelayo ante la Francia de su tiempo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, L (1974), p. 226.

[31] M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, pp. 306-307.

[32] M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, p. 313-316.

Calderón *es* España, *es* la raza, *es* la tradición. De esa manera, los sectores reaccionarios encuentran formulada sin resquicios la identificación ideológica entre conservadurismo político y dramaturgo prestigioso, con todos los elementos de carácter psicológico y afectivo que lo hacen desde ese momento icono indiscutible de la derecha española y, por un proceso de absorción imaginaria casi inconsciente, también para la izquierda. La lectura de las alabanzas y elogios expresados por Menéndez Pelayo hacia la figura de Calderón demuestra la estrecha relación existente entre estos elogios y todos aquellos que ya otros intelectuales habían dedicado con anterioridad al mismo dramaturgo para sentar los valores constitutivos de la identidad nacional española. Así, Menéndez Pelayo elogió y exaltó la figura del dramaturgo del Siglo de Oro utilizando una simbología y una retórica que tenían como objetivo la apropiación exclusiva y excluyente de Calderón para el conservadurismo político y cultural.

Quizás la ocasión en la que el intelectual santanderino nombrara a Calderón con más fuerza y contenido político que nunca tuvo lugar en su famoso discurso conocido como *Brindis del Retiro,* que pronunció en mayo de 1881, coincidiendo con la celebración del segundo centenario de la muerte del dramaturgo organizada en Madrid por el grupo liberal. Por aquel entonces militaba en los cuadros de la Unión Católica, o el partido de los neocatólicos, grupo de la extrema derecha conservadora[33] que había sido fundado para defender y exaltar el catolicismo disfrazado bajo el término *España*, en el que por afinidad de intereses se encontraba a sus anchas. En cuanto al homenaje, acudieron numerosos catedráticos y universitarios, todos ellos reunidos en honor del «poeta nacional»[34]. Por parte de los organizadores se trató de exaltar su patriotismo, pero vinculándolo con las ideas y grupos sociales que apoyaban el liberalismo. Los liberales aprovecharon la oportunidad para exponer una vez más no sólo los problemas y el retroceso relacionados con aspectos tan característicos de la época de Calderón como la superstición y la intolerancia, a los que, en realidad, consideraban como limitaciones debidas al catolicismo, sino también, en su opinión, que estas mismas limitaciones, posiblemente gracias a la imparable labor de los conservadores, seguían tristemente caracterizando y definiendo la realidad pre-

[33] E. Fernández Barros, «Menéndez Pelayo y el liberalismo», p. 30.
[34] J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, p. 447.

sente del pueblo español. No obstante, el liberalismo reivindicaba las glorias del pasado, glorias como Calderón, aunque depuradas de todo su contenido católico. Y esto, para quienes identificaban la religión con España (Unión Católica y Menéndez Pelayo), era algo intolerable, por lo que la nobleza, la iglesia y las órdenes militares no apoyaron el homenaje. De esa manera, un acto que había sido concebido para exaltar a la nación española en sus hechos y glorias literarias pasó a ser motivo de discusión y enfrentamiento entre las ideas defendidas por los diferentes grupos políticos, negándose unos a otros la condición de españoles[35] (algo que, como ya sabemos, no era nuevo en la historia de España).

La celebración del centenario de Calderón se desarrolló con la normalidad prevista e incluso los actos conmemorativos finalizaron con un banquete que había sido preparado en la Fonda Persa del Retiro. El enfrentamiento surgió en el momento en que diversos asistentes y organizadores (liberales) pronunciaron breves discursos con motivo de la solemnidad que les había reunido en el acto conmemorativo. Éstos fueron los momentos más conflictivos, ya que bajo ningún concepto trataron de «disimular sus ideas anticatólicas en un homenaje dedicado [en teoría] precisamente a honrar al más católico teólogo de los dramaturgos españoles»[36]. Sin duda, para Menéndez Pelayo fue clara y patente la contradicción de que, al ser Calderón «la expresión íntima de los ideales de la contrarreforma española, no podía ser admirado por los liberales españoles»[37]. En definitiva, por considerar el homenaje a Calderón como algo «demasiado pagano, festivo y estatal»[38], Menéndez Pelayo, que en aquel momento con sólo veinticinco años y ya consagrado como catedrático, académico y conocido por su acérrima defensa de la tradición católica española, alzó su copa para brindar por la España tradicional y, con ella, por la razón esencial de su ser, que *era* el de España. Con el discurso pronunciado efectuó su primera intervención de resonancia política a la vez que ganó gran popularidad y simpatía entre todos los católicos reaccionarios españoles. Francamente, no era para menos des-

---

[35] Javier Varela, *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, Taurus, 1999. p. 45.

[36] José María de Cossío, «Biografía y símbolo de Menéndez Pelayo», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, p. 81.

[37] E. Fernández Barros, «Menéndez Pelayo y el liberalismo», p. 38.

[38] J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, p. 455.

pués del partidismo de su discurso en favor del grupo conservador al implicar en su totalidad, en palabras de Fernández Barros, «la vuelta al tradicional pensamiento español […] frente a las tendencias "europeizadoras" y "progresistas"»[39]. Una vez conocidas sus tradicionalistas afirmaciones, algunas de ellas citadas extensamente a continuación, se comprenderá por qué sus palabras causaron un gran revuelo y agitación en el ambiente intelectual y político de aquellos días:

> Yo no pensaba hablar, pero las alusiones que me han dirigido los señores que han hablado antes me obligan a tomar la palabra. Brindo por lo que nadie ha brindado hasta ahora: por las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica, romana […] Por la fe católica, que es el *substratum*, la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte.
> Brindo, en segundo lugar, por la antigua y tradicional monarquía española, cristiana en la esencia y democrática en la forma, que durante todo el siglo XVI vivió de un modo cenobítico y austero; y brindo por la casa de Austria, que con ser de origen extranjero y tener intereses y tendencias contrarios a los nuestros, se convirtió en portaestandarte de la Iglesia, en gonfaloniera de la Santa Sede durante toda aquella centuria.
> Brindo por la nación española, amazona de la raza latina, la cual fue escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica y el espíritu de disgregación y de herejía que separó de nosotros a las razas septentrionales.
> Brindo por el municipio español, hijo glorioso del municipio romano y expresión de la verdadera y legítima y sacrosanta libertad española, que Calderón sublimó hasta las alturas del arte en *El alcalde de Zalamea*, y que Alejandro Herculano ha inmortalizado en la historia.
> En suma: brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta *inquisitorial*, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a

[39] E. Fernández Barros, «Menéndez Pelayo y el Brindis del Retiro», *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, 37 (1973), p. 83.

> quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos liberales, que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral de la península, asesinada primero por la casa Borbón y luego por los gobiernos revolucionarios de este siglo.
> Y digo y declaro firmemente que no me adhiero al centenario en lo que tiene de fiesta semipagana, informada por principios que aborrezco y que poco habían de agradar a tan cristiano poeta como Calderón, si levantase la cabeza[40]…

Las razones por las que Menéndez Pelayo pronunció su discurso son la prueba más directa de la pervivencia y la vigencia de una conciencia nacional escindida a lo largo de la historia de España, de un enfrentamiento abierto e interminable entre el pensamiento de corte conservador tradicional y el pensamiento de índole liberal, por resumir una diversidad indiscutible de perspectivas. Por ello, no cabe duda que el contenido de su discurso es altamente polémico, puesto que resume la esencia del pensamiento no sólo de su autor, sino también de quienes compartían su ideología y adscripción política que, por aquel entonces, pertenecían al ala más extremista del conservadurismo español. Éstos fueron los que no soportaron que el control y la posesión de una gloria nacional como Calderón, a quien ellos ya consideraban como algo *suyo*, pudieran verse amenazados. En realidad, no sólo temían por Calderón, sino también por el mantenimiento y predominancia de los tres elementos esenciales y prioritarios que, a lo largo de la historia, les habían servido para defender y abogar por una idea tradicional de España: catolicismo, monarquismo y españolismo.

Sin duda, estos tres componentes básicos y constitutivos de la ideología conservadora son los que Menéndez Pelayo trataba de recuperar, defender y exaltar por encima de aquellos que habían intentado menoscabarlos. El primero de ellos, el catolicismo, era posiblemente el que tenía para él una mayor importancia. A lo largo de nuestro trabajo hemos visto cómo la defensa del catolicismo tuvo siempre un papel prioritario en toda su obra. Sin duda, este principio representaba, tal y como Pérez Embid ha definido, «la construcción científica sobre la cual

[40] M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria III. Obras Completas*, t. 8, pp. 385-386.

ha de apoyarse después de él una recta conciencia española unitaria»[41]. En otras palabras, el catolicismo era la base a partir de la cual tanto él como otros intelectuales del partido conservador habían intentado desplegar una ardua labor en el terreno ideológico. Para ellos, nuevamente en palabras de Pérez Embid, «era esta preocupación por la unidad católica el verdadero motor de su actitud en la vida española»[42] puesto que, por un lado, era el elemento que verdaderamente definía nuestra personalidad colectiva como pueblo, como nación, y, por el otro, era el que siempre había dado verdadero sentido a nuestra historia. Pero Menéndez Pelayo no se conforma con hablar del catolicismo y de algunos de sus símbolos, sino que elogia al «poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta *inquisitorial*». No se trata, pues, de una visión flexible y tolerante del catolicismo, sino de su lado más oscuro y tenebroso, o sea, el propio del reaccionarismo más furibundo.

El segundo componente o elemento vertebrador de la identidad nacional según el pensamiento conservador español, el monarquismo, también estaba contenido en el discurso de Menéndez Pelayo. El discurso tenía ciertas implicaciones políticas puesto que con él también trató de exaltar a la casa de Austria, «la antigua y tradicional monarquía española». No se trata, como en el caso del catolicismo, de un monarquismo que pudiera hacerse compatible con el constitucionalismo moderno, sino de esa monarquía absoluta y absolutista, cuya mejor encarnación, a pesar del propio Ménéndez Pelayo, la proporcionaría el Borbón Fernando VII. En realidad, por un lado, exaltó la defensa y la gran labor que la dinastía de los Habsburgo había hecho por el catolicismo y, por otro lado, criticó el hecho de que tuviera intereses contrarios a los de los españoles al ser en su esencia una monarquía de origen foráneo. Aun así, su apoyo y exaltación quedaron claros en su discurso, puesto que lo que realmente se proponía era desautorizar no a la casa de Austria, sino a la actual dinastía reinante: la de los Borbones. No olvidemos que en 1881 estaba reciente el comienzo de la restauración borbónica, no de los Austrias, de modo que, en cierto sentido, sus palabras y su aparición en la vida pública española tuvieron quizás un mayor alcance

[41] F. Pérez Embid, «Estudio preliminar», en *Marcelino Menéndez Pelayo. Textos sobre España*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Rialp, 1962, p. 114.
[42] F. Pérez Embid, «Estudio preliminar», p. 114.

por haberse desarrollado en el momento en que aquella dinastía trataba de dar sus nuevos primeros pasos en medio de un panorama político extremadamente conflictivo. Es imposible negar que el discurso de una figura tan respetada y admirada como en el caso de Menéndez Pelayo, quien tan abiertamente desaprobó y retiró su apoyo a la nueva dinastía reinante, tuvo que tener cierto impacto en la vida española, o al menos esa era la intención de su orador.

En lo que se refiere al último de los componentes vertebradores del carácter nacional, el españolismo, este principio está representado en el discurso de Menéndez Pelayo a través del intento de exaltación de lo latino, de la importancia concedida a la raza latina frente a la germánica, a la que califica de bárbara. Aun así, la exaltación de lo latino se vincula al catolicismo, en la medida en que España fue la barrera que el protestantismo no pudo superar. Debe señalarse que en relación a este tercer componente, Menéndez Pelayo, quizás movido por la pasión del momento, no tuvo en cuenta que Calderón, de la misma manera que Lope, había exaltado continuamente los orígenes godos, y no precisamente por su barbarie. Por eso, es posible que estas palabras no sobraran dentro de un acto destinado a homenajear a Calderón. Volviendo a la barbarie atribuida a la raza germánica, las cosas no quedaron así, puesto que poco después el *Epistolario* de Menéndez Pelayo nos confirma que el pensador recibió varias quejas de Hugo Schuchardt, destacado hispanista alemán y célebre estudioso de la obra de Calderón, por el ataque que el pensador español había lanzado contra los suyos. De ahí la dudosa aclaración que Menéndez Pelayo se vio obligado a hacer en una carta fechada el 21 de agosto de 1881 y dirigida a Hugo Schuchardt en la que dice:

> en el brindis a que usted alude, yo no dije nada en pro ni en contra de la cultura alemana. Y si no, ahí esta el texto del discurso, publicado en todos los periódicos católicos de España y traducido al francés por *L'Univers*, que quizá habrá llegado a Alemania. Mi brindis fue católico y español: ensalcé todas las grandes ideas de nuestro Siglo de Oro (la religión —la monarquía popular—, la organización municipal y descentralizadora) y; dije, para glorificar a España, que había sido brazo de guerra del catolicismo y de la Europa latina contra la barbarie germánica. Bien claro se ve que la barbarie a que aludo es la herejía de Lutero; y usted bien sabe que el nombre de barbarie aplicado a las ideas de los pueblos

> del norte, es una frase hecha, principalmente en Italia, y que no envuelve ninguna expresión de menosprecio, sino diferencia de razas, de historia y de inclinaciones[43].

En realidad, sea como sea, tanto del *Brindis del Retiro* como de la carta a Hugo Shuchardt se desprende que, en lo que respecta a la barbarie germánica, Menéndez Pelayo no sólo la utilizó como excusa para desarrollar y volver a reiterar la importancia que sus ideas religiosas tenían para la unidad y permanencia de la nación, sino que con el ataque a lo germánico confiaba contribuir en alguna medida a reforzar y consolidar la posición de la iglesia y lo español como baluarte último frente al avance de un fermento revolucionario que, aunque no lo reconociera abiertamente, también ahora amenazaba, al igual que había ocurrido durante la Edad Media, con destruir todos los elementos configuradores de la tradición cristiana.

Aparte de los tres componentes vertebradores del carácter nacional español contenidos en el discurso de Menéndez Pelayo, destaca aquello que, relacionado con la antigua monarquía, en su discurso llama la «democracia municipal» y que es, en realidad, el sucedáneo falaz que los conservadores como él contraponen a la democracia parlamentaria y representativa, es decir, es la máscara "pseudodemocrática" tras la que ocultan su profundo y muy arraigado antidemocratismo. Amparándose en *El alcalde de Zalamea* para exaltar esa organización municipal, olvida, por ejemplo, que en la obra se está reclamando una muy avanzada separación de jurisdicciones para tratar asuntos civiles o criminales y no militares. Para terminar, en el *Brindis del Retiro* el pensador español afirma, reclama y justifica de modo altamente ultramontano el derecho exclusivo de los reaccionarios españoles a apropiarse de una figura como Calderón; en otras palabras, explícitamente se reclama el derecho único e indiscutible sobre el dramaturgo por considerarlo la figura que verdaderamente representaba la raza y la tradición española —realidades que sólo los conservadores parecen tener derecho a reivindicar y representar— cosa que, a nuestro entender, no había hecho hasta la fecha ninguno de los anteriores exaltadores calderonianos.

---

[43] M. Menéndez y Pelayo, *Epistolario*, ed. de Manuel Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, t. 5, p. 196.

Como resultado de la significación tradicionalista de sus planteamientos, es decir, como resultado de la enérgica defensa que un español a machamartillo había hecho de la figura de Calderón, el *Brindis del Retiro* consiguió que los ultracatólicos reclamaran con más fuerza y derecho que nunca afirmaciones del tipo «Calderón es nuestro»[44]. En este sentido, la exaltación del dramaturgo del Siglo de Oro, o, en concreto, la simbología que se desprendía de su imagen, representó, nuevamente, la defensa de un modo de entender la identidad nacional que había ido desarrollándose desde el siglo XVIII, aunque esta vez, gracias a la actuación y participación de Menéndez Pelayo, la asociación Calderón-partido conservador se fijó de un modo sin precedentes. En otras palabras, la apropiación ortodoxa y reaccionaria de Calderón parece ya irreversible, y la figura del dramaturgo se convierte en icono cultural permanente de la parafernalia política conservadora. No hay duda que la polarización política del país es el marco en el que dicho proceso tiene lugar, pero también hay que reiterar nuevamente la dimensión pública que la personalidad de Menéndez Pelayo ocupaba en ese momento. Porque es debido a esa posición pública, a la autoridad intelectual y cultural que se le reconoce —y no sólo desde los sectores derechistas—, a la utilización que se hace de sus palabras, que los conservadores pueden reclamar la *propiedad* de Calderón. Hablar de la autoridad de Menéndez Pelayo quiere decir hablar de un poder intelectual muy por encima del de sus correligionarios, pero también de un poder institucional, tanto en el seno de la Unión Católica como en la sociedad civil, donde su labor pedagógica creará una red de discípulos, autores de historias de la literatura, profesores ellos mismos, que transmitirán por numerosas vías las ideas conservadoras del maestro; red de periódicos conservadores que repetirán y machacarán las mismas nociones.

Retomando la idea del *Brindis del Retiro*, la lectura de todos y cada uno de los planteamientos e ideas contenidos en el *Brindis* nos permite llegar a dilucidar la causa principal por la que Menéndez Pelayo pronunció semejante discurso: bajo ningún concepto uno de los hombres considerados como de los más católicos de su época habría soportado en silencio que la figura de Calderón (a quienes los conservadores habían intentado desde el siglo anterior convertir en símbolo del conserva-

[44] Marta Campomar Fornieles, «Menéndez Pelayo en el conflicto entre tradicionalismo y liberalismo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 70 (1994), p. 114.

durismo más españolista) fuera identificada con las posiciones liberales de quienes habían organizado el homenaje. Menéndez Pelayo, que «tenía despiertas todas sus iras contra los detractores de la patria»[45], debía lanzarse a la batalla. En su opinión, para poder identificarse y honrar a Calderón uno necesitaba ser católico y monárquico, es decir, no debía mostrar reparos a la hora de identificar a Calderón con el «catolicismo y el imperio de los Habsburgo»[46]. Con su discurso, Menéndez Pelayo intentó separar de lo español a sus adversarios ideológicos, que seguían siendo considerados y vistos por todos los de su grupo no sólo como rivales políticos porque defendían una ideología opuesta, sino como enemigos de la patria. En definitiva, podemos y debemos valorar no sólo el *Brindis del Retiro* sino toda la obra de Menéndez Pelayo como lo que realmente fue: «el fruto de un largo periodo de exacerbación en que los bandos en presencia creían posible suprimir al "otro" al que consideraban como disidente»[47].

En conclusión, debido a la activa y exitosa participación de Menéndez Pelayo en el proceso destinado a la configuración cultural conservadora de la identidad nacional, se puede afirmar que al finalizar el siglo XIX, tras largos y complicados meandros, la derecha española había completado el objetivo principal de su programa político, es decir, el proceso de articulación de un nacionalismo fundido ya con el catolicismo hasta el punto de que apenas se podía distinguir entre la iglesia católica y la nación española. Los conceptos de catolicismo y nación terminaron siendo una misma cosa al final del proyecto que había completado Menéndez Pelayo[48]. La figura y obra del intelectual más reconocido del siglo XIX aportó una gran significación a la noción de identidad nacional defendida por las derechas en España y al papel que en dicha concepción ocupaba la figura icónica de Calderón. El reconocimiento de la actividad teórica que Menéndez Pelayo desarrolló en su obra fue tan grande que dio lugar a la creación después de su muerte del movimiento menendezpelagiano, que más que una orientación crítico-literaria fue el estandarte y el punto de reunión del catolicismo militante

---

45 Arturo Farinelli, «La labor y la figura intelectual de Menéndez Pelayo», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, p. 16.

46 J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, p. 455.

47 M. Tuñón de Lara, *Estudios de historia contemporánea*, p. 61.

48 M. Tuñón de Lara, *Estudios de historia contemporánea*, p. 463; A. Santoveña Setién, *Menéndez Pelayo y las derechas en España*, pp. 245-246.

y de una buena parte de las derechas españolas empeñadas en seguir los pasos de su maestro.

MARTA MANRIQUE-GÓMEZ
JESÚS PÉREZ-MAGALLÓN
MCGILL UNIVERSITY. MONTREAL.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en *Estado actual de de los estudios calderonianos*, ed. de L. García Lorenzo, Kassel, Festival de Almagro; Reichenberger, 2000. pp. 279-324.

Álvarez Junco, José, *Mater dolorosa*, Madrid, Taurus, 2001.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2nd ed., London, Verso, 1994.

Baron, André, «Menéndez Pelayo ante la Francia de su tiempo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 50 (1974), pp. 177-354.

Bezhanova, Olga y Pérez-Magallón, Jesús, «La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-64», *Revista de Literatura*, nº 131 (2004), pp. 99-129.

———, «Recepción calderoniana, nacionalismo(s) e identidade(s) nacional(es)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29, nº 1 (Otoño 2004), pp. 247-266.

Campomar Fornieles, Marta, «Menéndez Pelayo en el conflicto entre tradicionalismo y liberalismo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 70 (1994), pp. 109-134.

Cossío, José María de, «Biografía y símbolo de Menéndez Pelayo», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*. Madrid, Editora Nacional, 1956, pp. 71-94.

Farinelli, Arturo, «La labor y la figura intelectual de Menéndez Pelayo», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, Madrid, Editora Nacional, 1956, pp. 13-55.

Fernández Barros, Enrique, «Menéndez Pelayo y el liberalismo», *Hispanófila*, 28 (Sep 1984), pp. 29-43.

———.«Menéndez Pelayo y el Brindis del Retiro», *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, 37 (1973), pp. 80-83.

Fusi, Juan Pablo, *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

Iglesias Feijoo, Luis, «Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón», en *Proyecciones y significados del teatro clásico español*, coord. José Mª Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 139-159.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Brindis del Retiro». *Obras Completas*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, t. 8, pp. 385-86.

———. *Calderón y su teatro*, Madrid, Impr. de la "Revista de Archivos", 1910.

———. *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria III. Obras Completas,* Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941. t. 8.

———. *Epistolario*, ed. de Manuel Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.

———. *Historia de los heterodoxos españoles*. 2 vols. *Obras Completas*, Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, t. 39-40.

———. *La ciencia española* I. *Obras Completas*, Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, t. 58.

Pérez Embid, Florentino, «La participación de Menéndez Pelayo en la política activa», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, ed. de F. Pérez Embid, Madrid, Editora Nacional, 1956, pp. 379-408.

———. «Estudio preliminar», en *Marcelino Menéndez Pelayo. Textos sobre España.* 2ª ed., Madrid, Ediciones Rialp, 1962, pp. 21-162.

Pérez Magallón, Jesús, *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1991.

———. «Hacia la construcción de Calderón como icono de la "identidad nacional"», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 275-305.

———. *Construyendo la modernidad: la cultura española en el "tiempo de los novatores" (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

Rozas, Juan Manuel, «Siglo de Oro: Historia de un concepto, la acuñación de un término», en *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 411-28.

Santoveña Setién, Antonio, *Menéndez Pelayo y las derechas en España.* Santander: Concejalía de Cultura, 1994.

Tuñón de Lara, Manuel, *Estudios de historia contemporánea*, 2ª ed., Barcelona, Nova Terra, 1977.

Varela, Javier, *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, Taurus, 1999.

Vigón, Jorge, «Ante un centenario próximo», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, Madrid, Editora Nacional, 1956, pp. 465-72.

Wulff, Fernando, *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (Siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003.

LA HISTORIA COMO «ARTE BELLA»

(Acerca del discurso de entrada de Marcelino Menéndez Pelayo en la Real Academia de la Historia en 1883)

Ya hace 2500 años la distancia y la cercanía entre historia y literatura constituyeron una preocupación teórica como queda documentada en la *Poética* aristotélica. Por tanto el discurso de Menéndez Pelayo[1] que analizamos no es el único testimonio de un intento de comparación o incluso de equiparación de historia y literatura[2]; baste también recordar como muestras destacadas relativamente recientes los estudios de Hayden White como *Metahistory* de 1973 y, sobre todo, su *The Historical Text as Literary Artifact* de 1974 y el libro de P. Ricœur, *Tiempo y relato* de 1983-85. Es más, en los albores de la historiografía tanto a historiadores como a literatos la exigencia de

---

[1] *Discursos leídos ante la Real Academia de la historia en la recepción pública del doctor D. Marcelino Menéndez Pelayo el 13 de mayo de 1883,* Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz, 1883. El fascículo contiene el discurso de Marcelino Menéndez Pelayo en el que expone su concepción de la historiografía, está precedido de una breve *laudatio* de su predecesor en la silla, José Moreno Nieto, (7-14) y termina con la Contestación de Aureliano Fernández-Guerra (41-59).

[2] El mismo don Marcelino afirma «No es nueva esta consideración de la historia como arte: al contario, si de algo pecamos los modernos, es de irla olvidando demasiadamente [sic]. Los antiguos retóricos griegos querían que la historia fuese, lo mismo que la tragedia, un *animal perfecto*». (16).

una distinción entre literatura e historiografía les hubiera resultado extraña y desacertada porque carecían de nociones y criterios diferenciadores.

Por otro lado, en 1883 ya se había consolidado la diferenciación entre ciencias naturales y humanidades, por un lado, y las artes, especialmente las bellas artes, por otro. Sólo sobre la base de esta distinción se entiende el empeño de Menéndez Pelayo de atribuir a la historiografía categoría de "arte bella":

> Voy a hablar, pues, no de crítica histórica propiamente dicha, sino de la historia considerada como arte bella, de la noción estética de la historia ya que es grave defecto en los modernos tratadistas excluir del cuadro de las artes secundarias el arte maravillosa de los Tucídides, Tácitos y Maquiavelos… (11).

En lo que sigue don Marcelino no va a poder evitar hablar de «crítica histórica propiamente dicha» porque le resulta imprescindible para poder establecer coincidencias y discrepancias entre el quehacer de historiadores y literatos. No obstante, da que pensar que en la misma presentación de su propósito Menéndez Pelayo introduzca una especie de salvedad al clasificar como «maravillosa», pero a pesar de todo perteneciente a las «artes secundarias» la obra de respetables historiadores. La historia es, por tanto, arte bella, pero a la vez secundaria. Muy posiblemente el empeño de elevar la categoría de la historiografía a «arte bella» se debe en parte también al ansia del joven Menéndez Pelayo, que a la sazón tenía 26 años, de agradecer el nombramiento como miembro de la Real Academia de la Historia. Junto con el entusiasmo juvenil, la acogida en tan prestigioso gremio habrá contribuido lo suyo a crear una sensación de cierta euforia que se refleja también en el estilo un tanto fastuoso de este discurso, pero que tampoco es infrecuente en aquella época en escritos y alocuciones de esta índole. Las observaciones sobre el deber y proceder del historiador que publica don Marcelino en otros sitios nos demuestran claramente la parcialidad de las afirmaciones que analizaremos a continuación. Lo comenta en este sentido también A. Santoveña Setién:

> Para que se pudiera hablar de la existencia de historia, entendida ésta como ciencia, era preciso también —en opinión de Menéndez Pelayo—

> que los hechos contenidos en los documentos fuesen sometidos a un tratamiento crítico por parte del historiador. Este tratamiento había de constar de varias operaciones: «analizar, describir, clasificar y, finalmente, juzgar. De este modo, frente a la mera enumeración de hechos, defendió la necesidad de convertir a los mismos en materia de reflexión. Esto iba a servir, según él, para contrastar diferentes datos y puntos de vista gracias a los cuales podría elaborarse una explicación global sobre las causas, características y consecuencias de cualquier fenómeno pasado que se estudiase[3].

A la vista de la disparidad de concepciones manifiestas en sus diferentes textos opino que la mejor forma de averiguar hasta qué punto el estudioso santanderino acierta al concederle rango de arte bella a la historiografía es adoptar otra perspectiva, una perspectiva, por así decir, externa: la de comparar sus aseveraciones al respecto con una definición de la literatura que me permito presentar a continuación[4]. Así, si para su clasificación como producto literario se considera suficiente la brillante elaboración estilística o la densidad de recursos estructurales, la equiparación de la labor historiográfica con la literaria no encuentra muchos impedimientos, si el historiador domina el instrumental lingüístico y narrativo. Sin embargo, el peligro de tales determinaciones reside en su poca capacidad de delimitación de textos de la más diversa índole.

Para estrechar y precisar más el ámbito de los textos literarios, concibo la literatura como una actividad cultural, más precisamente como una de las siete artes, que debe cumplir, por tanto, con los requisitos que caracterizan el arte en singular y por consiguiente también cada una de las distintas artes con sus particularidades específicas. En el marco de este estudio me limitaré, lógicamente, a esbozar las características de la literatura para compararlas luego con las aseveraciones acerca de la literariedad de la historiografía propuestas por Menéndez Pelayo.

---

[3] A. Santoveña Setién en su artículo «Historiografía y organización territorial: Menéndez Pelayo y la articulación del estado español», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 1992, 149-175, cita 154-155.

[4] Véase K. Spang, «Repensando la literatura como arte. (Ensayo sobre una definición de la literatura)», *R/lit*, LXVII, 133, 2005, 5-30.

Uno de los postulados básicos de cualquier actividad cultural, y en mayor medida de las artes, es la manifestación de los transcendentales. Toda obra de arte y quizá con más consistencia la literaria debería hacer transparente el ser mostrando en su configuración la unidad, la verdad, la bondad y la belleza.

La elaboración de una obra lograda es fruto de la adecuación de fondo y forma lo que equivale a la apropiada selección y aplicación de todos los elementos que integran la obra literaria a lo largo del proceso de su creación. Todos los componentes de los tres grupos que enumeraré a continuación se hallan estrechamente interrelacionados. El primer grupo, el de los componentes conceptuales abarca el tema y el fondo; el segundo, los componentes formales como el substrato, la modalidad y la genericidad y, finalmente, el grupo de los componentes funcionales comprende la comunicación y la ficcionalización.

Los componentes conceptuales

Tema y fondo

Los componentes conceptuales de tema y fondo no son más que el reflejo del hecho de que cada obra de arte y cada texto, con más motivo los literarios, tienen algo que decir (o por lo menos deberían tener que decir algo). Son la forma materializada de un mensaje, de una visión profundizada del hombre y de la realidad que se despliega y desarrolla en el correspondiente fondo.

No cabe duda de que ambos, literato e historiador, si son conscientes de sus responsabilidades como artista y científico, tienen algo sustancial que decir y no sólo en el sentido de una potencialidad sino de una obligación, porque de ello depende el logro y la valía de su quehacer. De un modo general que aquí no cabe desarrollar, ambos —cada uno a su manera— deberían sentirse sujetos a los requerimientos de los transcendentales, es decir, a las solicitudes de la unidad, la verdad, la bondad y la belleza que, en rigor, son los requisitos de cualquier labor cultural.

Con excepción de las obras por encargo, el tema de la obra literaria es libre, lo selecciona el autor a discreción; hecho que no excluye que cada autor pueda estar condicionado en su elección de alguna manera por su carácter y las circunstancias en las que vive. Pero,

además de una problemática determinada, puede elegir las figuras, el tiempo y el espacio que le parezcan más adecuados para hacer más transparente la realidad y el ser.

Desde luego, para el historiador tampoco existen impedimientos en cuanto a la selección de la época, los personajes y acontecimientos históricos que quiere estudiar e historiografiar. Sin embargo, no se debe pasar por alto una diferencia fundamental: el historiador está obligado a atenerse a lo dado, su materia es la historia real preexistente que lo compromete a atenerse a los personajes y los acontecimientos auténticos. Cuando Menéndez Pidal afirma que «de los pechos de la realidad se nutre la poesía, como se nutre la historia, y que entrambas conspiran amigablemente a darnos bajo la verdad real (porque también es real lo verosímil) la verdad ideal. (21-22)» no le falta razón, pero en el fondo está mezclando dos enfoques divergentes de lo real y de la realidad. Ciertamente el escritor echa mano de elementos de la realidad cuando compone una historia narrativa o dramática, pero los ensambla a su antojo y según un proyecto personal que por lo general no tiene nada que ver con unos hechos o acontecimientos ocurridos, él manipula lo verosímil como real, hecho que tiene prohibido terminantemente el historiador. Para él sólo es manipulable lo real, lo que no excluye, naturalmente, que lo interprete; porque ni la mera acumulación de hechos históricos sería historia, ni es posible mantener una incondicional objetividad. Dicho de otro modo, el literato puede elegir el tema y la intención siempre individual de su obra; la época y las figuras siendo sólo virtuales e instrumentales. En cambio el historiador no puede elegir el tema, tiene que atenerse a los hechos objetivos que se propone interpretar.

La única excepción —y que constituye un caso límite— son la novela y el drama históricos[5] en los que el autor literario bebe de la fuente de la historia, aun cuando no está llamado ni a seguir al pie de la letra los acontecimientos ni a respetar las particularidades de los

[5] Véanse mis «Apuntes para una definición de la novela histórica», *La novela histórica. Teoría y comentarios,* ed. K. Spang, I. Arellano, C. Mata, Pamplona, EUNSA, 1995, 65-114 y también K. Spang, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», K. Spang, ed., *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998, 11-50.

personajes que aparecen en la historia literaria. Es más, no puede ni conocerlas y casi siempre manipula los personajes reales y añade figuras ficticias a su antojo. Los autores de novelas y dramas históricos ni sienten ni tienen ninguna obligación de presentarnos la "verdad real", como sugiere don Marcelino; sin embargo, si la obra histórico-literaria está lograda conseguirá revelarnos lo que él llama "la verdad ideal", probablemente quiere designar con ello la verdad que trasciende lo meramente fáctico, en términos aristotélicos: será lo que es y además lo que debería ser.

Los componentes formales

El substrato

Entre los componentes formales de la obra literaria el que menos disensión ofrece es el del substrato ya que tanto la historia como la literatura se sirven del lenguaje como material básico en el que impregnan las ideas. Ambos, aunque con fines diversos, el historiador y el literato utilizan el mismo lenguaje. Es el medio único o casi único del relato historiográfico (si hacemos caso omiso de la posible añadidura de mapas, gráficos, ilustraciones, etc.) y de la obra de arte verbal, como suele designarse también la obra literaria. Ahora bien, si en el texto historiográfico la lengua es esencialmente medio de transmisión de informaciones, en el sentido de que no quita ni añade nada al valor histórico de lo relatado sino que sólo lo refiere, en cambio, el lenguaje literario adquiere además del meramente informativo un valor estético en sí. El autor literario «trabaja» el lenguaje como trabaja el mármol el escultor. Uno de los portadores preeminentes de la unicidad de la obra literaria es su configuración lingüística que es inamovible y definitiva y coparticipa en el carácter artístico del texto.

La modalidad

El componente formal de la modalidad precisa algunas aclaraciones previas. En primer lugar, terminológicas, ya que escogí la denominación «modo» para designar la lírica, la épica y la dramática, y evitar así la duplicación de la etiqueta «género» y con ello las constantes confusiones con los también llamados géneros como la novela, la

comedia o la elegía. En segundo lugar, el término modo precisa una aclaración porque doy al concepto de modo una fundamentación antropológica que se aparta un tanto de las definiciones al uso. La base de mi enfoque son las distinciones antropológicas que ofrece Rafael Alvira en varias ocasiones[6] y que recojo y aplico a la literatura en algunos trabajos míos[7]. El criterio distintivo de los tres modos es la dimensión temporal como condicionante de las respuestas del hombre a las solicitudes de la vida y la realidad: «Existir, para el hombre, es ser en el tiempo, es decir, ser sintetizando el tiempo, pues éste no es algo meramente externo a nosotros: vivimos en presente cargando con nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro[8].»

Para adentrarse en este enfoque hará falta deshacerse, por tanto, de los conceptos tradicionales de lírica, épica y dramática y concebirlos como formas de reaccionar ante las solicitudes existenciales o, más precisamente, como formas de sintetizar e integrar las tres dimensiones temporales en nuestro quehacer diario y naturalmente también en el artístico. En el marco de este trabajo no puedo más que esbozar las implicaciones de este enfoque en los modos literarios e intentar situar modalmente la labor historiográfica.

El modo lírico se caracteriza elementalmente como interiorización de la anterioridad, es decir, el texto lírico profundiza en el pasado; por consiguiente se caracteriza por su estatismo y su insistencia en el mismo estado anímico. Como ocurre con la memoria humana, la lírica literaria esencializa condensando los recuerdos al intentar descubrir su validez universal; el sentimentalismo egocéntrico no es lírico.

A la vista de esta puntualización, la historiografía debe tener unos fuertes ingredientes líricos ya que su objetivo más destacado es investigar la anterioridad, interpretar los acontecimientos del pasado y

---

[6] R. Alvira, *La razón de ser hombre*, Madrid, Rialp, 1998; «Los modos como dimensiones antropológicas», *Actas del Coloquio Internacional: Los géneros en las artes,* K. Spang, ed., Pamplona Universidad de Navarra, 2001, 11-16; «Dimensión filosófica de las artes», *Las artes y sus modos. Actas del Coloquio Internacional*, Anejos Rilce, 44, Pamplona, EUNSA, 2003, 17-28.

[7] K. Spang, «Modos y géneros en literatura», *Actas del Coloquio Internacional: Los géneros en las artes, op. cit.*, 165-176; «La literatura y sus modos», *op. cit.,*121-142.

[8] R. Alvira, «Los modos como dimensiones antropológicas», *Actas del Coloquio Internacional: Los géneros en las Artes,* op. cit, 12.

revelar su significado general. Ahora bien, una cosa es indagar en las vivencias subjetivas y otra dar cuenta de los sucesos externos. Los estados anímicos no tienen duración ni extensión, son entes en cierto sentido atemporales, mientras que la historia, por naturaleza, es un transcurrir y un devenir; hecho que diferencia el quehacer del poeta lírico de la labor del historiador.

El modo épico o narrativo se orienta temporalmente hacia el futuro, lo épico en literatura plasma un proyecto existencial, que si arranca en el descubrimiento de una situación del pasado (es decir, de una actitud lírica), pretende superar en el futuro un conflicto que se interpone a la realización de un proyecto existencial. Lo épico se concretiza en el afán de construir el futuro individual o colectivo. Presupone, por tanto, una salida de sí mismo, invita a la expansión y al desarrollo. De ahí sus potencialidades humanizadoras tanto en la vida cotidiana como en la literatura. Esta es la razón por la cual la épica se configura en la presentación de historias literarias, es decir, de figuras que viven un conflicto en el espacio y el tiempo: es una particularidad que comparte, por cierto, con el modo dramático, pero con la diferencia palpable de que la historia dramática está destinada a ser representada, actuada sobre un escenario, mientras que la épica se ofrece al público receptor a través de un narrador y se recibe principalmente en la lectura.

He aquí una doble coincidencia con la historiografía, ya que igualmente presenta historia y el historiador se convierte en narrador *sui generis*. Por un lado, es comparable con el narrador literario dado que también narra una historia, pero por otro, ostenta una diferencia llamativa ya que el narrador literario no es una persona real, sino una figura ficticia inventada por el escritor como el resto de los elementos que configuran su narración.

Pero aquí no terminan las discrepancias. Por supuesto, el historiador puede revelar las circunstancias en las que se inician los acontecimientos que pretende referir, también puede manifestar los conflictos y obstáculos que se oponen a la realización de los planes particulares del personaje o en la ejecución de sus planes políticos. Sin embargo, el historiador no puede ni debe inventar ni los conflictos ni los problemas con los que tropieza su personaje. Nuevamente debe atenerse a lo dado y no tiene la posibilidad de cambiar o escoger ni los hechos ni a las personas. La historia no nace con su narración sino que

está acabada con anterioridad, *alea iacta est*. La narración historiográfica siempre es una auténtica narración ulterior, en términos de G. Genette.

La dimensión temporal que rige lo dramático es el presente. Cualquiera que haya reflexionado sobre la extraña naturaleza del presente habrá experimentado que como hemos visto «vivimos en presente cargando con nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro» tal y como afirma R. Alvira[9]. Esta circunstancia implica que la dramática constituye una mezcla de los modos de la lírica y la épica. La escenificación de la historia es una re-presentación en el sentido estricto de la palabra, prescinde de un narrador y es actuada por figuras dueñas de su situación y su actuación. La historia dramática representa sinecdóquicamente el mundo, el *theatrum mundi*. Los actores juegan un papel y su diálogo es un experimento lúdico-existencial. No hay que olvidar que el drama como representación escénica no es exclusivamente verbal sino que requiere la cooperación de una serie de códigos extraverbales superpuestos y simultáneos.

Para el historiador el modo dramático es el menos adecuado, tanto por el hecho de que su relato historiográfico siempre refiere unos acontecimientos ya realizados y acabados como por el hecho de que no se actúan dialógicamente los sucesos. El drama histórico en el que sucede precisamente esto, es sumamente artificial, no sólo porque vuelve a hacer presente un espacio temporal definitivamente transcurrido, sino también porque en la inmensa mayoría de los casos se desconoce lo que en su día hablaron los personajes históricos «resucitados» en el drama. Los diálogos del drama histórico son principalmente ficticios.

Resumiendo, retengamos que por la actitud fundamental el modo lírico es el más cercano a la postura del historiador, su labor es escudriñar e interpretar el pasado; sin embargo, no en su vertiente subjetiva y personal, sino preferentemente en la colectiva. Cierto, la historia acontece a los individuos, pero no como tales, su dimensión social prevalece en la perspectiva que ha de adoptar el historiador. Por tanto, si alguna incidencia antropológica existe en el aspecto modal, poco de literario tiene la historiografía.

---

[9] Ibid.

La genericidad

El tercer componente formal de la literatura es la genericidad; quiero decir que las obras literarias, lo mismo que pertenecen a un modo o a una mezcla de varios, se configuran también en un género entendido como molde formal preestablecido que podría definirse como combinatoria flexible de elementos constantes por un lado y variantes por otro. Un aspecto fundamental del género es su repetibilidad, en la que se apoya tanto el escritor para la creación como el lector en la recepción. No leemos literatura, sino géneros: novelas, cuentos, poemas. Pongamos como ejemplo una narración como la novela, caracterizada por las constantes de un narrador que narra una historia; a su vez la historia consta de tres constantes irrenunciables que son las figuras, el tiempo y el espacio. Cualquiera que esté medianamente familiarizado con el género novela descubrirá enseguida que estas constantes permiten la introducción de una serie numerosa de variantes en el tratamiento del narrador, de las figuras, del tiempo y del espacio. Entre otras cosas, este hecho contribuye a garantizar que toda novela pueda ser única e irrepetible a pesar de los elementos repetibles.

¿Existen géneros en el ámbito de la historiografía y coinciden éstos en su combinatoria con uno o varios géneros literarios? El género literario más afín a un posible género historiográfico es la novela o el relato en general ya que coinciden sus constantes externamente. En ambos encontramos a un narrador que narra una historia; en ambos esta historia se compone externamente de figuras, tiempo y espacio. Ahora bien, ni el narrador ni la historia son equiparables en los dos tipos de texto. El narrador historiográfico corresponde al tipo A = N, establecido por G. Genette[10], es decir, el autor es idéntico con el narrador, mientras que el narrador literario obedece a la fórmula A ≠ N, el autor es distinto del narrador, o mejor dicho, es creado por el autor, es una figura ficticia. Algo parecido ocurre con la historia, que en el caso del texto literario es una invención del autor literario configurada según unas necesidades expresivas y estéticas propias de la literatura y

[10] G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

de una obra concreta, mientras que la historia investigada por el historiador —como vimos ya— está dada y acabada ya antes de que él se ponga a estudiarla y narrarla.

De ninguna manera se pueden equiparar la creación literaria de una y el estudio y la interpretación de la historia en la historiográfica, aunque lo quiera así don Marcelino que, citando la *Carta sobre las unidades dramáticas* de Manzoni, afirma que «las causas históricas de una acción son esencialmente las más dramáticas y las más interesantes, y que cuanto más conformes sean los hechos con la verdad material, tendrán en más alto grado el carácter de *verdad poética*, que buscamos en la tragedia (14 - 15).»

En dos equivocaciones incurre aquí Menéndez Pelayo ya que la afirmación que cita se refiere al drama histórico, cuyo argumento no se puede comparar sin más con el de un texto literario en general; en segundo lugar, queda un tanto difusa la diferenciación entre «verdad material» y «verdad poética». Si con ello quiere aludir a la diferencia entre la verdad fáctica de los hechos presentados en la narración, por un lado, y la verdad óntica por otro, habrá que contestarle que la verdad material que presenta el historiador es llamativamente más prosaica, en el sentido que le da Hegel a la naturaleza de la historia, porque es pragmática y referencial, mientras que la realidad que construye el autor literario es una facticidad y, por tanto, una verdad *ad hoc* y ficcional, configurada intencionalmente para hacer transparente el ser con más intensidad. Don Marcelino arremete contra Hegel que, según él, sostiene «que, dentro de las condiciones ordinarias de la vida, lo épico y aun lo poético es imposible, porque en toda sociedad bien organizada las actividades y energías individuales se funden en una actividad común, y van derechas a un blanco […] fijas ya con carácter imperativo y absoluto. […] (18)» y la consecuencia de esta dicotomía es que el historiador tiene que conformarse y

> Adiós, pues, el carácter individual, según esta desconsoladora doctrina idealista, y adiós también la poesía en la historia […]. Todo esto, según Hegel, es radicalmente contrario a la vitalidad independiente y libre, y el historiador tiene que resignarse a contarnos toda esta prosa sin dar a los hechos significación poética que no tuvieron, ni remontarse nunca […] a los principios absolutos y a la verdad ideal, que son materia

> esencialísima de la poesía, la cual, aun imitando y reproduciendo lo real, lo hace para mostrar exteriormente la verdad interna que constituye su fondo. (18).

Obsérvese que la vacilante adjetivación de la palabra 'verdad' puede dejar al lector aturdido porque no se revela si hay coincidencia entre la «verdad material/poética» y la «verdad ideal/interna» de la que se habla en las citas que acabamos de ver.

De todos modos salta a la vista que don Marcelino aboga fervorosamente por la equiparación de la labor del historiador con la del literato, tanto genérica como estilísticamente hablando. ¿Quiere esto decir que no ve diferencia genérica entre textos historiográficos y literarios o, simplemente, que no le concede importancia a los aspectos genológicos en su discurso? Lo que llama la atención es que los especímenes literarios que trae a colación para las comparaciones del quehacer del historiador con la del autor literario son exclusivamente los dos subgéneros de la novela y el drama históricos. Es así como aparecen los nombres de autores de novelas históricas como Walter Scott y de dramas históricos como Goethe, Schiller y Manzoni.

Los componentes funcionales

La comunicación

No cabe duda de que tanto la historiografía como la literatura son actividades profundamente comuncativas, como lo es —en sentido lato— toda actividad cultural que, si no comunica explícitamente, lo hace por lo menos a través de las intervenciones u obras que realiza. La comunicación historiográfica y la literaria tienen en común el hecho de que ambas funcionan con el mismo substrato, la lengua, uno de los substratos con más posibilidades de conceptualización y matización. En cualquier tipo de comunicación se manifiesta siempre la tríada emisor - mensaje - receptor y frecuentemente la pregunta que se nos plantea es: en cual de estos tres ingredientes existen coincidencias o discrepancias en el ámbito de la historiografía y de la literatura. Hablaré casi exclusivamente del emisor y del receptor, ya que el mensaje propiamente dicho en parte se ha venido tratando ya anteriormente en

varias ocasiones y va a ser objeto más concreto y casi exclusivo del último apartado, el de la ficcionalización.

La variedad de posibles emisores literarios es abundante, ahora bien, no viene a cuento en el marco de este estudio. El emisor más afín en una y otra forma de comunicación es el narrador de cuya naturaleza ya hablamos anteriormente. El narrador historiográfico coincide con el autor del texto mientras que el narrador literario es una figura ficticia. Hay un detalle más: en la narración literaria el autor puede introducir diálogos entre las figuras. Este procedimiento está vetado al historiador, porque él no puede conocer la subjetividad de terceros como lo finge saber el narrador literario. Él no sabe lo que pensaban y sentían en cada momento los personajes de la época que estudia; a lo sumo puede aducir documentos autógrafos, cartas o discursos que reflejan su pensamiento y opinión; un recurso que introduce otra «voz» en el relato y diversifica las perspectivas; sin embargo, no puede mandar hablar a los personajes como lo hace continuamente el novelista. Lo confirma el propio don Marcelino, no sin intentar al mismo tiempo acercar por lo menos los efectos que debe conseguir el historiador a los del literato.

> No es lícito a la historia fantasear; no puede, como puede el poeta dramático, introducirse en la mente de sus personajes y hablar por ellos; pero será tanto más perfecta y más artística, cuanto más se acerque, con sus propios medios, a producir los mismos efectos que producen el drama y la novela. (15)

Se suele caracterizar la emisión literaria como la creación de un mundo posible que posee sus propias leyes y aspira a suscitar la impresión de totalidad en el sentido de que el autor literario pretende sugerir al receptor que «el mundo es así», con otras palabras, el literato universaliza, hace que sea aplicable la verdad fáctica de su relato a la verdad óntica, que lo que nos presenta como vivencia de un individuo sea aplicable a la humanidad. Surge la pregunta de si este procedimiento se repite en el relato histórico. Si siguieramos la propuesta de Menéndez Pelayo no habría que establecer diferencias porque opina que «bien puede afirmarse que no hay dos mundos distintos, uno el de la poesía y otro el de la historia: porque el espíritu humano, que crea la una y la otra, y a un tiempo la ejecuta y la escribe, es uno mismo … (20).»

Nuevamente habrá que objetar al erudito santanderino que la lejanía o la cercanía del mundo creado en la obra literaria respecto del mundo real no puede ser criterio de calidad de una obra literaria. Tanto si permanece fiel a la realidad existente, como ocurre p. ej. en las novelas del Realismo y del Naturalismo, como si deja rienda suelta a su fantasía como suele ser el caso en las novelas fantásticas o en dramas oníricos, el mundo que crea el escritor no es nunca una servil reproducción del mundo existente sino una creación y una invención *ad hoc*; es decir, creado con el propósito de componer el ambiente adecuado para situar el tema y la problemática que se propone configurar en este texto literario. Lo único que tiene en común con el mundo real son los elementos que utiliza para la composición del suyo ficticio. No tiene ninguna obligación de respetar la realidad existente. Pero el historiador sí que tiene que atenerse al mundo dado; su emisión es referencial y directa en el sentido estricto de la palabra, «no es lícito a la historia fantasear».

En cuanto a la recepción también observamos afinidades y diferencias entre la del texto historiográfico y la del literario. Cualquier recepción a través del código verbal requiere una intensa colaboración de los lectores llamados a transformar mental e imaginativamente los signos verbales en conceptos e imágenes; en este sentido son co-creadores del autor tanto del historiográfico como del literario. También tienen que ir almacenando informaciones a lo largo de la lectura para poder formarse una idea de la totalidad del mundo y de los acontecimientos que se les transmite.

Sin embargo, estas coincidencias no deben hacernos pasar por alto las manifiestas diferencias ya que el lector historiográfico parte en sus lecturas del presupuesto de que el historiador le da a conocer unos acontecimientos reales, es decir, unos personajes que actúan en un espacio y en un tiempo existentes, mientras que el lector literario sabe de antemano que le toca crear —siguiendo las propuestas que le hace el autor— un mundo posible, inexistente en la forma en la que se sugiere en el texto literario pero que, no obstante, no carece de analogías significativas con el mundo real, es más, que a fin de cuentas le hace ver con más profundidad y sustancialidad lo que es la realidad librada de las contingencias inevitables.

La ficcionalización

No se debe pasar por alto que según la época y las preferencias de los autores siempre ha habido dos opciones fundamentales de ficcionalización que oscilan entre los dos extremos de lo que J. B. Lotz llama objetivismo y subjetivismo ónticos[11]. El subjetivismo tiende a alejarse en alto grado de la realidad, plasmando en la obra de arte, y con ello también en la literaria, con preferencia estados anímicos íntimos o la reacción personal e individual a estímulos externos; es decir, los objetos se representan según los efectos que hayan producido en el sujeto. Comúnmente recibe denominaciones como impresionismo o expresionismo y ha sido practicado con fervor en las corrientes surrealistas. En cambio, el objetivismo se distingue por un afán de acercamiento y reproducción máximos a la realidad externa. Movimientos literarios como el Realismo y el Naturalismo se inscriben en esta actitud creativa.

Por razones obvias, la actitud que mueve al historiador es necesariamente el objetivismo y la imparcialidad. Como su pretensión es o, por lo menos, debería ser la representación de las cosas como son, dar cuenta de lo ocurrido en la realidad no puede permitirse desviaciones ni invenciones. El propio Menéndez Pelayo lo confirma en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* cuando dice: «La ciencia histórica es en grandísima parte ciencia de hechos y de observación; tiene que emplear con frecuencia procedimientos análogos a los de las ciencias naturales, no puede sintetizar sin haber analizado antes, no puede generalizar sin conocer los hechos particulares[12].»

---

[11] *Ästhetik aus der ontologischen Differenz*, München, J. Berchmans Verlag, 1984, 110-111.

[12] *Obras completas*, Madrid, CSIC, 1940-1974, VI, 70. En *Historia de los Heterodoxos Españoles* vuelve a insistir en el tema el santanderino diciendo que «el primer deber del historiador honrado es ahondar en la investigación cuanto pueda, no desdeñar ningún documento y corregirse a sí mismo cuantes veces sea menester», XXXV, 2. Citado por E. Rivera de Ventosa, «Filosofía de la Historia en Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1985, 173-200. Lo confirma A. Santoveña Setién en el citado artículo (véase nota 3), en el que resume las preocupaciones historiográficas de don Marcelino diciendo: «tres eran, a su entender, las etapas básicas de que se debía componer éste [el trabajo del historiador]: localización de fuentes, estudio crítico de éstas y, por último, reelaboración del pasado a partir de las mismas» (154).

El hecho de que haya, sobre todo en la historiografía temprana, autores que no respetan la objetividad y consideran que su cometido es alabar al soberano o exagerar las proezas de un héroe no debería llevar a sostener que la historiografía no se distingue apenas de la literatura. Tampoco debería llevar al dogmatismo; sólo se trata de distinguir lo más claramente posible los ámbitos y sus cometidos. No se trata de quitarle méritos ni a unos ni a otros. No es un acto de valoración sino sólo de discriminación, en el buen sentido de la palabra. Claro que puede haber solapamientos y mezclas pero sería difícil detectarlos si no tuviéramos previamente las ideas claras sobre los límites que separan unos de otros.

Un caso patente de solapamiento de las actividad literaria y a historiográfica se manifiesta en los autores de novelas y dramas históricos que en parte respetan los acontecimientos, los personajes y circunstancias históricos pero, por otro, intercalan episodios, es decir, figuras, tiempo y espacio ficcionales mezclando así los procedimientos historiográficos con los literarios.

En el ámbito de la creación literaria, entre estos dos extremos del objetivismo y del subjetivismo ónticos, se sitúa lógicamente un sinfín de variantes posibles, unas más cercanas a las experiencias subjetivas y otras más vinculadas con el mundo objetivo de la naturaleza. Siempre habrá obras literarias con un grado de ficcionalización mayor o menor. Pero como ya vimos, incluso llevados de la mano de Menéndez Pelayo, al historiador no se le permiten incursiones en el mundo de la ficción. Sin embargo, don Marcelino se empeña en equiparar la labor del literato con la del historiador, negándole al literato la posibilidad y la capacidad de inventar.

> Tiene por suyo [la historia] el mundo de la realidad humana, con igual y plenísimo derecho que le tienen la epopeya, el drama y la novela. No es arte lírica y personal, sino arte objetiva, guiada y dominada por los estímulos y caricias del mundo exterior, del cual, como de inmensa cantera, arranca los hechos, que luego, con verdadera intuición artística, interpreta, traduce y desarolla. […] No: el poeta no inventa ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer e interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren. (12)

Desde luego, ambos interpretan, si bien son dos tipos de interpretación bien distintos. Mientras que el historiador analiza y elucida hechos concretos y acabados, la fuerza creativa más destacada del autor literario es su capacidad de ficcionalización, el poder de obviar las contingencias del mundo real y obtener con ello la posibilidad de hacer surgir un universo estable que no es mentira[13], pero tampoco mero calco del mundo real[14].

Las figuras

El hecho de llamar figuras a los personajes de las obras literarias se debe a la circunstancia de que la voz *personaje* se emplea también en la vida real para designar por ejemplo personajes históricos; a mi modo de ver la palabra *figura* subraya más lo artificial de estas creaciones literarias. En su afán de parangonar la producción literaria con la historiográfica, don Marcelino tampoco dispensa a los personajes que reciben el tratamiento más exhaustivo en relación con los otros elementos de ficcionalización, como el espacio y el tiempo. Para él en una y otra de las actividades los personajes merecen la misma consideración y el mismo tratamiento:

---

[13] Obsérvese a este respeto la acertada puntualización de F. Gómez Redondo: «La ficción no tiene que ser concebida como lo no-real, sino como uno de los medios más valiosos de poder conocer la realidad. La ficción no es lo contrario a lo real, sino precisamente la imagen que de lo real puede constituirse. Es más: la ficción es la única imagen de la realidad que puede conocerse. O lo que daría igual: a través de la ficción, el individuo puede ponerse en contacto con la realidad que le rodea». *El lenguaje literario. Teoría y práctica,* Madrid, Edaf, 1994, 127-128.

[14] Menéndez Pelayo insiste en la distinción aristótelica entre la labor del historiador y del poeta que obviamente le irrita en su planteamiento identificador invalidado en parte por la exigencia del Estagirita de que el poeta representa «no lo que es, sino lo que *debe ser*». Y continúa diciendo que «A primera vista, esto no ofrece dificultad, pero luego se ocurre una, y no leve, y es que la necesidad implica la existencia, y por tanto todo lo que *debe* ser, *es*, y nada es sino como debe ser, conforme a su idea: lo cual anula de hecho la distinción aristotélica, ya que igual realidad tienen a los ojos del espíritu el héroe real y el imaginado, Carlomagno o Don Quijote, Temístocles o Hámlet» (13). Me temo que un raciocinio de esta índole sea difícilmente sostenible, no se puede equiparar impunemente realidad y ficción. La ficción es una realidad pero como ficción.

> Tampoco se puede decir, en sentido riguroso, que los personajes poéticos manifiesten lo universal de la naturaleza humana, y los históricos lo particular y contingente, porque, si bien se mira, todo personaje real, con cualquier género de realidad que le supongamos, ya sea la del arte, ya la de la vida, expresará siempre algo de necesario y universal, y algo también de particular, movedizo y transitorio. Y como la lógica natural que dirige los pensamientos y las pasiones de los seres vivos, no es distinta de la que guía a un héroe de drama o de novela, si este héroe no es creación vana, caprichosa y sin valor, de una fantasía desarreglada, resulta que tampoco por este lado se ve diferencia notable entre la historia y la poesía narrativa o representativa. (13).

Esta comparación casi no necesita comentario porque obviamente prevalece en ella más el ansia de equiparar historia y literatura que la visión clara de las realidades palpables. Incluso si con personajes poéticos se quiere aludir exclusivamente a los que novelistas y dramaturgos colocan en novelas y dramas históricos no es sostenible la afirmación. Nadie niega a las figuras literarias afinidades y hasta características identificables con las de personas reales, pero esto no es su cometido. Las figuras literarias son ficcionales en el sentido de que a través de la inevitable individualidad que precisan para ser reconocibles como personas se transparente el ser del hombre. Su misión es ofrecer una visión universalizada y plurivalente.[15] Y ello no quita que un personaje histórico pueda ser una persona ejemplar y representativa, pero lo es como tal individuo histórico, no ficticio y en el fondo siempre insondable. No vamos a conocerla nunca en su totalidad, como

[15] Compárese a este respecto la descripción que don Marcelino añade poco después sobre la relación entre el autor literario y sus figuras: «siendo el poeta (aunque sólo en el momento inicial de la concepción), dueño de sus personajes, históricos o inventados, puede penetrar hasta el fondo de su alma, escudriñar lo más real e íntimo, sepultarse en los senos de la conciencia de sus personajes […] borrar lo superfluo, acentuar la expresión, marcar los contornos y las líneas, y hacer que todo color y toda superficie y todo detalle hable su lengua y tenga su valor y conspire además al efecto común. Algo de esto hace también la historia, pero de un modo mucho más imperfecto y somero, procediendo por indicios, conjeturas y probabilidades, juntando fragmentos mutilados, interrogando testimonios discordes, pero sin ver las intenciones […]» (15). Sin embargo, como intenté mostrar, no es esa la mayor discrepancia entre la figura literaria y el personaje histórico, ni es esa la discrepancia en el quehacer del escritor y del historiógrafo.

nunca conoceremos íntegramente a ninguna persona humana, ni a nosotros mismos. En cambio, la figura literaria, a pesar de su función transcendente dentro de la obra literaria, en su caracterización concreta siempre es limitada y definitiva, se compone sólo de los rasgos que el autor quiere manifestar de ella.

De modo que no está en lo cierto el erudito santanderino cuando sostiene que «igual realidad tienen a los ojos del espíritu el héroe real y el imaginado, Carlomagno o Don Quijote, Temístocles o Hámlet.» (13) precisamente porque la credibilidad y eficacia de la figura literaria se debe a la hábil combinatoria de rasgos constitutivos, pero eso no la hace equiparable al personaje real que siempre será más complejo, más inescrutable y nunca tan definitivo como la figura literaria. Lo curioso es que don Marcelino admite él mismo la diferencia al afirmar que el historiador

> no puede, como puede el poeta dramático, introducirse en la mente de sus personajes y hablar por ellos, pero será tanto más perfecta y más artística, cuanto más se acerque, con sus propios medios, a producir los mismos efectos que producen el drama y la novela […], en gran parte no pertenecen al arte, sino a la ciencia, aunque todo, en último resultado, venga a concurrir al grande arte, al arte de composicion. (15)

El tiempo

Casi parece paradójico que un teórico de la historia y de la literatura no mencione el tiempo en una conferencia sobre la historia como arte bella. Pero es así. En ningún sitio Menéndez Pelayo menciona la naturaleza del tiempo histórico y literario y las particularidades de cada una. En una de las referencias al pensamiento hegeliano don Marcelino critica a Hegel porque éste

> viene a restringir los límites de la historia por razón de su objeto, dejando las edades heroicas por campo de la fantasía y del arte, y considerando sólo como histórica aquella edad en que se revela el carácter preciso de los hechos y la prosa de la vida. Estas edades históricas no ofrecen casi nunca lo que el moderno Parménides llama una situación poética, es decir, una situación en que la energía individual se manifieste y desarrolle con independencia alta y soberana. (17) […] No se reduce la historia a los tiempos de cronología cierta, y

> sujetos a comprobación diplomática, sino que extiende sus ojos a esos campos en que Hegel confina la poesía, mientras ésta recoge flores de eterno olor, aprende la historia, *sotto il velame degli versi strani* mil recónditas enseñanzas sobre conflcitos de pueblos y de razas, sobre dioses titánicos… (19)

Tanto es historia la edad heroica de la humanidad de la que escasean o faltan documentos y testigos y cuyos historiadores tienen que recurrir a la imaginación para explicar los hechos, como son historia las épocas «prosaicas» en términos hegelianos. Y, en realidad, lo poético no tiene cabida ni en una ni en otra. Lo que pasa es que los antiguos carecían de un concepto riguroso de la historiografía e hicieron lo que pudieron creando lo que designamos como textos híbridos, unas veces dando rienda suelta a la invención y la intuición supliendo informaciones no disponibles, y otras, sirviendo deliberadamente intereses personales o políticos. O también dando explicaciones de los fenómenos y explicaciones acordes con el nivel de conocimientos del momento.

El espacio

En el fondo es natural que el historiador no tiene porqué reflexionar sobre la naturaleza del espacio. Su espacio es el cotidiano en el que se desarrollan los acontecimientos objeto de su investigación. Para él no hay creación de espacio, no hay ficcionalización para crear el ambiente propicio para el desarrollo del conflicto y de la temática como es el caso del literato. Es un aspecto que Menéndez Pelayo no parece haber tenido en cuenta cuando sostiene:

> Y así bien puede afirmarse que no hay dos mundos distintos, uno el de la poesía y otro el de la historia: porque el espíritu humano, que crea la una y la otra, y a un tiempo la ejecuta y la escribe, es uno mismo, y cuando quiere aislar sus actividades y engendrar v. gr. obras poéticas que no tengan raíces en la historia o en la sociedad donde nacen, produce sólo un *caput mortuum*, bueno para deleitar solaces académicos… […] lejos de ser la historia prosaica por su índole, es la afirmacion y realización más brillante de toda poesía actual y posible […] pues con esto sólo quedará depurada

> y magnificada, no tanto por algo exterior y propio suyo que el poeta le añada, como algo que en la realidad misma está… (20)

Para el erudito santanderino el espacio plasmado en la obra literaria es indefectiblemente un calco de la realidad real como de hecho lo era en numerosas novelas de la época. Sin embargo, no es lícito generalizar ya que antes y después ha habido más obras literarias no ubicables o identificables como reflejo de un espacio real, que se caracterizan por un empeño creativo y ficcionalizador y que no desembocan obligatoriamente en un «*caput mortuum*».

Conclusiones

El parentesco entre el cometido y el quehacer de literatos e historiadores innegablemente ostenta unas afinidades sorprendentes que se manifiestan sobre todo en aquellos géneros literarios que se solapan con la historiografía, quiero decir, en la novela y el drama históricos. Sin embargo, el parentesco no permite automáticamente la equiparación y eso para bien de las dos actividades. Ningún historiador se consideraría halagado si le dijeran que lo que hace es literatura ni el literato estaría de acuerdo si su creación se caracterizara como labor historiográfica. Las dos actividades son sumamente necesarias y ambas pueden producir obras de un considerable nivel estético. ¿Qué sería el hombre sin historia? Pero también ¿qué sería sin literatura? Sin embargo, no conviene ni confundir ni equiparar las dos actuaciones culturales. Sus méritos y sus logros se sitúan en ámbitos distintos igualmente valiosos y los criterios de valoración de ambas proceden de fuentes distintas. No hace falta descubrir a toda costa literariedad en un ámbito que por su naturaleza debería rehuir los afanes literarios tal como los esbocé; el valor de la historia reside en su capacidad de representar el pasado tal como era y hacerlo comprensible a las personas de épocas posteriores y, lo que resulta más difícil, prepararnos para una visión más aguda del presente y del futuro.

KURT SPANG
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Bibliografía

***Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, edición de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, 369 pp.**

Estas actas recogen los textos del I Simposio Emilia Pardo Bazán. Pero, quien tuvo la suerte de estar allí, sabe que en un libro no puede transmitirse el ambiente vivido durante esos intensos días de debates, conferencias... en la Casa-Museo de la escritora coruñesa. El profesor José Manuel González Herrán, en la presentación de las actas, se muestra convencido de que «estamos ante un verdadero acontecimiento en la bibliografía pardobazaniana» (p. 16). El fruto de tan esmerado trabajo de conjunto lo forman seis ponencias, cinco comunicaciones y un panel de traducción. La temática tratada es amplia y variada: el teatro de Pardo Bazán, sus relaciones epistolares, su labor de crítica literaria, y un largo etcétera. En primer término, Ana María Freire –encargada de la edición y el estudio de la edición facsímil de la *Revista de Galicia* (1880) de Emilia Pardo Bazán, en 1999– repasa la labor periodística de la escritora coruñesa y da cuenta de las nuevas aportaciones de manos de investigadores, así como de los planes de futuros estudios sobre el periodismo de Pardo Bazán. Por otra parte, propone la extracción de información de la correspondencia de doña Emilia, el rastreo de los almanaques y álbumes que normalmente salían al comienzo del año en aquella época, además, de la consulta de literatura de tipo autobiográfico de los coetáneos de la escritora coruñesa, ya que estos documentos podrían albergar datos sobre escritos de Pardo Bazán desconocidos en la actualidad.

José Manuel González Herrán –reconocida autoridad pardobazanista, editor, en 1989, de *La cuestión palpitante* de Pardo Bazán– explica los resultados de su grupo de investigación en el archivo de la Real Academia Galega. Aparte de proporcionarnos unos anexos de los manuscritos de doña Emilia en otros fondos y archivos, nos ofrece la relación provisional de los escritos de la autora gallega en el archivo de la RAG. Asimismo, González Herrán cita investigaciones realizadas sobre materiales del Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán. La primera parte de su ponencia relata la labor llevada a cabo por su grupo de investigación, integrado por Ermitas Penas Varela y Cristina Patiño Eirín, en el fondo documental de Emilia Pardo Bazán en la RAG; así como el tratamiento que recibió el fondo desde que la escritora falleció y las distintas aproximaciones al mismo. En la segunda parte, el profesor González Herrán se fija en algunos textos del archivo estudiados por él con anterioridad (*Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* e *Himnos y sueños. Poesías de Emilia Pardo Bazán*) o analizados por antiguos alumnos de sus cursos. Y, por último, recapitula todos los trabajos surgidos a raíz del análisis de este archivo.

Cristina Patiño Eirín –gran conocedora, entre otras cuestiones, de la poética narrativa de Pardo Bazán, como dejó plasmado en *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán* (1998)– se fija en la continua labor de reescritura acometida por la autora de *Los Pazos de Ulloa* con sus textos. Asimismo, resalta las variantes de algunos de ellos y concluye con la proposición de un método genético en la edición de los textos pardobazanianos. En este artículo sobre el proceso genético de los textos de Pardo Bazán, Cristina Patiño pone en evidencia el rigor y el cuidado de la escritora gallega en la creación y edición de su obra. Este trabajo incluye un apéndice documental con citas extraídas de la obra de la autora de *La cuestión palpitante*, donde esta emite sus opiniones sobre la génesis, la historia editorial y la transmisión textual.

Montserrat Ribao Pereira focaliza su atención en una de las facetas menos conocidas de Pardo Bazán, la de dramaturga. De gran utilidad para el estudioso del teatro de Pardo Bazán resulta el acopio de documentos recopilados por Monserrat Ribao. Así, nos ofrece la bibliografía específica actual sobre este tema (con un resumen de cada trabajo); las valoraciones coetáneas de su teatro; diversas noticias sobre y del teatro de Pardo Bazán; y las ediciones, noticias y críticas de obras teatrales publicadas. En este artículo, también anota referencias a otras obras dramáticas desconocidas; aquellas insertas en otros textos; traducciones de obras pardobazanianas; adaptaciones de textos de doña Emilia; e incluso obras de la autora recientemente publicadas, no publicadas o de autoría dudosa.

Marisa Sotelo Vázquez nos tiene acostumbrados a espléndidos y esclarecedores trabajos sobre el pensamiento crítico-literario de Emilia Pardo Bazán –su tesis doctoral analiza *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921)*–. En estas actas, presenta las ideas críticas de la escritora gallega dividiéndolas en tres etapas, y propone, por último, la necesidad de un libro que compendie el trabajo de crítica literaria de Pardo Bazán, y que muy bien podría realizar la autora de este artículo.

Por otro lado, Dolores Thion Soriano-Mollá –a quien debemos el magnífico trabajo, publicado en el 2003, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*– nos ofrece un claro listado (con las fechas, cantidad y edición) de los epistolarios encontrados entre Emilia Pardo Bazán y otros personajes de la época, y aconseja algunas posibles líneas de investigación de los mismos. Más adelante, anuncia que Ana María Freire y ella están trabajando juntas para publicar el epistolario completo de Pardo Bazán.

En cuanto a las comunicaciones podemos observar que versan sobre diferentes temas. Así, María de los Ángeles Ayala Aracil, encargada de la edición de *Memorias de un solterón* para Cátedra (2004), nos deleita con un esmerado estudio sobre las influencias y ecos literarios en el *Ciclo de Adán y Eva*. A continuación, Ángeles Ezama Gil, gran estudiosa del cuento en el siglo XIX, nos

presenta el tema de la santidad en la narrativa de Pardo Bazán. Por otro lado, Ermitas Penas Varela –a quien debemos excelentes estudios y ediciones de novelas de la escritora gallega– analiza minuciosamente el trabajo de los ilustradores de *Insolación* (José Cuchy Arnau) y *Morriña* (José Cabrinety), incluyendo y explicando en su artículo algunas de estas ilustraciones. De otra banda, Ángeles Quesada Novás, gran conocedora de los cuentos pardobazanianos –como demuestra su libro *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* (2005)– coloca en su justo lugar la polémica entre la novelista coruñesa y los hermanos Álvarez Quintero y, además, incluye un apéndice con los artículos que ocasionaron el "conflicto". La siguiente comunicación es la de Isabel Román Gutiérrez, que reflexiona sobre los elementos que hacen de *Insolación* una novela moderna. En el panel de traducción tres traductores hablan de sus experiencias a la hora de traducir algún texto de Emilia Pardo Bazán. En primer lugar, Mónica Bar Cendón nos explica cómo se enfrentó y superó los problemas con los que tropezó cuando tradujo al gallego *La piedra angular*. Después, Nelly Clemessy expone el estado de la cuestión de las traducciones de obras pardobazanianas al francés, y comenta cómo solucionó las dificultades de la traducción realizada por ella de *Los Pazos de Ulloa*, en 1990. Por último, Danilo Manera cuenta la situación de las traducciones de obras de Pardo Bazán al italiano.

Por tanto, nos encontramos ante un libro indudablemente imprescindible para quien desee estudiar la figura de Emilia Pardo Bazán. Estas actas demuestran el florecimiento de estos estudios, y presentan y auguran nuevos enfoques y caminos de investigación.

ROCÍO CHARQUES GÁMEZ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

***Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, edición de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006, 289 pp.**

Las *Actas del II Simposio* se presentaron durante el III Simposio «Emilia Pardo Bazán: el periodismo», celebrado, en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, el pasado mes de octubre. Las palabras preliminares de Xosé Ramón Barreiro Fernández, presidente de la Real Academia Galega y director de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán; las de presentación de Mauro Varela Pérez, presidente de Caixa Galicia; y las de José Manuel González Herrán, editor de las actas (junto a Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela) y presidente del Simposio, delatan el orgullo de haber conseguido crear un espacio de encuentro de investigadores de la figura de Emilia Pardo Bazán. Estas Actas se componen de diez ponencias y cinco comunicaciones. En su ponencia, Xosé Ramón Barreiro Fernández aclara una de las cuestiones más polémicas del pensamiento político de Emilia Pardo Bazán: su carlismo. Barreiro nos presenta los posibles orígenes de esta militancia y la evolución de la misma. Por tanto, este artículo resulta indispensable para quien pretenda conocer la postura de doña Emilia hacia esta rama política, cómo influyeron sus acciones en la escisión del carlismo y el viraje de su pensamiento.

La profesora Olivia Rodríguez González se encarga de analizar las técnicas narrativas de los cuentos de Emilia Pardo Bazán recogidos en libros entre 1885 y 1906. En primer término, se destaca la costumbre de la autora de *engastar* el relato. En cuanto a la figura del narrador, Olivia Rodríguez nota que en la mayoría de cuentos, como era habitual en la época, se da una neutralización o identificación entre autora implicada y narradora. De otra banda, se analizan los tipos discursivos, el aspecto narrativo, los personajes, la temática y el tratamiento espacio-temporal.

Ángeles Quesada Novás nos transmite su experiencia con alumnos de Enseñanza Secundaria en la clase de Lengua. En ella propone el análisis de los cuentos de la escritora coruñesa por la calidad y variedad de los mismos. Su artículo, que cierra con un apéndice de trabajos de sus alumnos, es una muestra del juego que los cuentos pardobazanianos pueden dar en el aula de Secundaria. Su experiencia es sumamente enriquecedora y nos ofrece los secretos de su metodología, que no solo atrapa al lector novel sino que abre los ojos al experto ante las aplicaciones que los mismos tienen en distintos ámbitos.

En el II Simposio, también participaron Adolfo Sotelo Vázquez y Anthony H. Clarke. Ambos trataron sobre los relatos de escritores contemporáneos a la autora coruñesa. Adolfo Sotelo Vázquez juega, como él dice, una

partida de ajedrez en la que divaga sobre la autobiografía intelectual en la cuentística de Leopoldo Alas Clarín. Mientras que Anthony H. Clarke observa cómo José María de Pereda trata de alejarse, de manera consciente o inconsciente, en los años ochenta, de su imagen estereotipada de novelista costumbrista y regional, acercándose al cuento.

Más adelante, Cristina Patiño Eirín analiza la influencia del cuento francés en la obra cuentística de la artista coruñesa, se aproxima "a esa vibrante presencia francesa en sus cuentos, *a la abeja de oro* en el *camafeo*" (p. 147). En este artículo, Cristina Patiño nos introduce en la noción que Pardo Bazán tiene del cuento y en su francofilia, para, a continuación, ofrecernos el resultado del examen hecho en la biblioteca y archivo de la autora gallega, de donde recoge las notas y marcas que doña Emilia hace a estos textos.

Ermitas Penas, por su parte, se aproxima al eje espacial de los cuentos de Emilia Pardo Bazán recogidos en el corpus de Paredes Núñez, en 1990. Esta aproximación desvela las notas características de cada relato, en el que interactúa el espacio. De este modo, concluye que la gran mayoría de estos presentan un corte realista; mientras que en los de corte más artificioso, el espacio puede ser exótico. En este último grupo, no aparece la representación de un espacio observado directamente por la autora, sino una recreación de aquellos lugares conocidos a través de sus lecturas.

Yolanda Latorre, autora de *Musas trágicas. (Pardo Bazán y las artes)* (2002), nos presenta la galería de tipos raros y maniáticos dentro de la obra cuentística de la autora de *La cuestión palpitante*. En este artículo se nos muestra cómo los análisis de conciencias son recurrentes en toda la producción literaria de doña Emilia, lo que delata la influencia de la escuela naturalista francesa y la nueva literatura rusa.

Ángeles Ezama Gil sitúa la novela corta en su contexto para, a continuación, presentarnos la concepción teórica y práctica que doña Emilia tiene de este género. En el estudio que Ezama Gil hace de la novela corta en la narrativa de Pardo Bazán, nos propone una división en tres etapas: las novelas cortas escritas hasta 1891, caracterizadas por ser relatos de corte realista, con final cerrado; las redactadas a partir de 1892, también realistas, pero mucho más elaboradas y con distintos tipos de finales; por último, aquellas publicadas en colecciones periódicas después de 1907, y que destacan por su modernidad. En las primeras novelas cortas, suelen presentarse personajes imaginativos enfrentados con la realidad. Por otro lado, los relatos de la segunda etapa tratan, normalmente, el tema de las relaciones de pareja y el amor filial. Lo novedoso de las novelas cortas escritas a partir de 1907 es que nos encontramos con relatos policíacos, históricos y maravillosos. Tras la recopilación de las características de la novela corta de la escritora gallega, Ángeles Ezama concluye, co-

mo hizo Nelly Clemessy en *Emilia Pardo Bazán romanciére* (1973), que la novela corta se aproxima más a la novela que al cuento.

A continuación, Marina Mayoral (gran estudiosa de Pardo Bazán) demuestra la inexactitud de la opinión generalizada sobre el empleo, por parte de la autora de *La Quimera*, de sucesos reales para la composición de muchas de sus obras de ficción. En efecto, descubre la distancia que separa los comentarios de la escritora gallega en sus trabajos críticos y en la prensa, y lo que parece manifestar en su obra artística. Por ejemplo, doña Emilia no disculpa el crimen en sus artículos periodísticos, mientras que parece justificarlo en sus cuentos. En realidad, aunque el punto de partida de un relato pueda ser un hecho real, se producen tantas transformaciones en él, que el cuento se aleja definitivamente de la realidad. De este modo, Marina Mayoral concluye que las «aguas que alimentan la creación artística surgen de manantiales tan hondos, tan escondidos, que escapan con frecuencia a la voluntad y a la conciencia del artista» (p. 250).

En el apartado de las comunicaciones, nos encontramos con la participación de Xulia Santiso, conservadora de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, quien nos cuenta la transformación de la Casa-Museo en un verdadero sujeto museológico, en una entidad cultural viva. Los que asistimos a este encuentro, disfrutamos de esta charla, visitamos la Casa-Museo y compartimos un agradable momento en un ambiente distendido. Seguidamente, Nelly Clemessy nos explica cómo fue desarrollando, en los años sesenta, su trabajo de recuperación de los cuentos de la escritora coruñesa. Su trabajo no se publicó completo, pero se editó un catálogo de cuentos, en 1971. El profesor José Manuel González Herrán fija su atención, por otra parte, en la tarea de recuperación de cuentos de Pardo Bazán a partir de 1970. Cabe notar que esta labor es interminable, pues continuamente aparecen nuevos relatos de la autora y, hasta el momento, se suman unos 250 cuentos más al corpus de 395 reunidos en los volúmenes VII, VIII, IX y X de las *Obras Completas* publicadas en la Biblioteca Castro. La siguiente comunicación es la de Patricia Carballal Miñán, quien estudia el motivo de la Edad Media dentro de los cuentos de la escritora coruñesa. Tras una acertada y breve aproximación a dicho motivo en el siglo XIX, pasa a observar su empleo en la obra cuentística de doña Emilia, que va de la idealización de una época a su fracaso frente a la ciencia positivista. El tratamiento opuesto de este motivo en los cuentos de Pardo Bazán desvela el reflejo de las tensiones de este periodo. Por último, Javier López Quintáns cierra las actas de este simposio. López Quintáns –autor de la tesis doctoral *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*– nos ofrece un análisis de «Un destripador de antaño». El autor de esta comunicación busca, en este cuento en el que mito y realidad se entremezclan, «una interpretación mí-

tica (...), anunciada en el tono sombrío del narrador, y finalmente filtrada a través del comportamiento de los personajes» (p. 279).

El mes de octubre nos deparó un nuevo encuentro en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Esta vez se analizó la faceta periodística de la escritora. De nuevo, fue esta una ocasión única para disfrutar del saber de expertos en la materia y para conocer nuevas líneas de investigación abiertas, que demostraron, una vez más, la vigencia e interés que despierta la autora de *Los Pazos de Ulloa*. Esperamos ansiosos la publicación de estas nuevas actas, así como la celebración del IV Simposio.

ROCÍO CHARQUES GÁMEZ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

***Actas del III Coloquio de la SLES-XIX, Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX).* V. Trueba (ed.). Barcelona. PPU. 2005.**

La Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, que viene reuniendo a los expertos en la literatura decimonónica desde su fundación en 1992, publicó el pasado año 2005 las actas de su III coloquio *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)* celebrado en la Universidad de Barcelona del 23 al 25 de octubre de 2002. Como el propio título indica, el papel desempeñado por la figura femenina en la literatura española del siglo XIX fue el tema que congregó a más de treinta especialistas de las Universidades españolas, europeas y americanas más importantes.

Ahora que la crítica feminista está cobrando un papel importantísimo, no está de más que la literatura participe también de ello dedicándole tres días a la mujer del siglo XIX y a su relación con la literatura, que fue, y en esto coinciden todos los participantes en el coloquio, una relación compleja. En la época romántica y realista, corrientes que recorren el siglo, la mujer fue, ante todo, heroína. Así lo desvela el hecho de que la mayoría de conferencias reunidas en estas actas estén dedicadas al papel de ésta como personaje literario. No obstante, sería impensable conocer a la heroína de la novela decimonónica sin antes haberse percatado de la situación real de la mujer, en muchos casos también creadora. Con la lectura de las conferencias dedicadas a la mujer como escritora podría reconstruirse la relación que existía en la época entre la ella y el hecho literario, sus ansias de crear o de leer y su afán de liberación. Basta con ver que, cada una a su modo, ninguna de las escritoras estudiadas en estas actas estaba conforme con su situación. Nombres de la talla de Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Colombine o Emilia Pardo Bazán son solamente una pequeña parte, también la más conocida, de las mujeres que legaron parte de sí mismas al mundo de las letras. Otras menos importantes como Carolina Coronado, Victoria Ventoso, Concepción Gimeno de Flaquer, Felisa Alcalde, María del Pilar Contreras, Antonia Díaz de Lamarque, Matilde Cherner o María Bashkirtseff completan una parte importante del elenco.

Una de las características más destacables de esta publicación es, pues, la grata presencia de autoras prácticamente desconocidas, que comparten espacio, al menos por una vez, con las grandes figuras del siglo. Novelistas, poetas, dramaturgas, periodistas y traductoras son casi todas ellas, menos una que me gustaría destacar. Es quizás Felisa Alcalde la mujer más enigmática de todas las que evocaron en el coloquio, y que vino de la mano del profesor Jean-

François Botrel, presidente de la SLESXIX. Una mujer anónima, de la que solamente conocemos el nombre y un álbum que dejó de legado. El profesor Botrel describe ese álbum casi insertándose en la mente de aquella mujer, ya que solamente con la observación, se nos detalla, siempre imaginaria e hipotéticamente, todo el mundo del que Felisa Alcalde podría formar parte: sus intereses, sus inquietudes, su educación, sus sentimientos, etc. En semejante anonimato han caído también muchas de las traductoras, a quienes Assumpta Camps y Francisco Lafarga dedican sus escritos. Este último propone incluir el papel de traductora a los de lectora, heroína y autora descritos en el título del coloquio y se queja de la inexistencia de un diccionario de traductores españoles. La investigación en marcha del profesor Lafarga, de la que esta conferencia es una muestra, pretende dar respuesta a las preguntas de ¿quién traduce?, ¿dónde se traduce?, ¿qué o a quién se traduce? y ¿cómo se traduce?. Lo que es sin duda más valioso es el apéndice de sesenta y ocho traductoras que está inserto al final.

En el otro extremo, es decir, las mujeres más conocidas y más citadas en el encuentro fueron Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán. El profesor Stephen Miller dedicará unos párrafos a establecer un teoría comparativa de la novela femenina del siglo XIX, tomando como referentes a ambas escritoras, que se podrían considerar las dos representantes de la literatura decimonónica escrita por mujeres: Rosalía de Castro y la citada Emilia Pardo Bazán, muy distintas entre sí por lo que hace a la concepción del papel de la mujer escritora en la sociedad de su tiempo. Mientras la primera peca de una modestia muy acusada, doña Emilia se atreve a alzar la voz entre la multitud y defender los derechos de la mujer, pecando, en ocasiones, de demasiado osada. Son dos concepciones muy diferentes del quehacer literario, igual que fueron distintas las situaciones en las que se movieron cada una de ellas. Igual que Stephen Miller, también Carles Bastons (*A vueltas con Rosalía de Castro desde Cataluña*) y Ricardo Navas Ruiz (*Rosalía y Zorrilla. Una tarde, una iglesia, una duda*) dedicaron sus conferencias a la autora de *En las orillas del Sar*. Sin embargo, la protagonista por excelencia fue, sin duda, Emilia Pardo Bazán. Basta leer la conferencia de Dolores Thion para darse cuenta del carácter desenvuelto de la escritora coruñesa. *Emilia Pardo Bazán en los negocios culturales de José Lázaro Galdiano: el curioso caso de María Bashkirtseff* presenta a una doña Emilia en el intento fallido de dar a conocer a la rusa Bashkirtseff en las páginas de *La España Moderna*, por lo que nos encontramos con una Pardo Bazán, como dice Thion, «activa mediadora y difusora de las letras extranjeras en España». El lado regeneracionista de la autora de *La Quimera* será presentado en estas actas por la profesora Marisa Sotelo, buena conocedora de su obra y su pensamiento, en su *Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán*. En éste, sale a relucir el lado más combativo de la escritora, que es el de periodista, aunque también esté

presente en algunas novelas y cuentos. Desde las páginas de las mejores revistas y los periódicos mas importantes de la época, y desde las de su propia publicación, el *Nuevo Teatro Crítico,* la autora mostrará su lado regeneracionista, apostando, al modo de Unamuno o Joaquín Costa, por una regeneracionismo, en palabras de la profesora Sotelo, «esencialmente moral y cultural».

Los intentos de las escritoras del XIX por hacerse un lugar entre la nómina de escritores masculinos y de obtener la libertad y los derechos merecidos, se reflejaron en muchas ocasiones en la creación de sus personajes. Nombres como Marisalada, Tristana, Feíta –analizadas por Toni Dorca como «tres modelos de mujer casada»-, Ana Ozores, Pepita Jiménez o Doña Berta son indicativos de la importancia que la mujer ha tenido en la literatura del siglo XIX y la relevancia que cada heroína ha tenido para su autor, que muchas veces ha volcado en ellas su propia personalidad, e incluso para el lector. Unas heroínas que siempre escriben o leen, como recuerda el profesor González Herrán, que nos habla en su conferencia de una Ana Ozores escritora de cartas, de diarios, de poemas de adolescencia. Anita escribe mientras es escrita, como todos los personajes de Leopoldo Alas, incluso la buscadora de sí misma, que no es otra que doña Berta, detalladamente retratada y calificada de «criatura clariniana hasta la médula», ansiosa «de la auténtica identidad de un alma poética y soñadora, de un alma profundamente romántica aun en la desilusión» por el profesor Adolfo Sotelo en su *Leopoldo Alas y doña Berta.* Así serán casi todos, por no decir todos los personajes creados por el escritor asturiano: Ana Ozores, doña Berta y todos los citados por Lieve Behiels en *Las lectoras en los cuentos de Clarín. La lectura como conocimiento de sí mismas*, conferencia en la que se acaba de perfilar la importancia que la lectura tenía en la configuración del carácter de los personajes de novela. Otras heroínas, en lugar de leer, escriben. De este modo se hacen a sí mismas a la vez que salen a la búsqueda de una respuesta, de un interlocutor, como es el caso de Pepita Jiménez y Tristana, que se «componen por correspondencia», según acierta Patricia McDermott en su conferencia, en la que la investigadora recrimina a los estudiosos de la literatura epistolar el haberse olvidado de la literatura española al afirmar la inexistencia de la literatura epistolar en el siglo XIX.

También son motivo de algunas de las conferencias las heroínas de teatro. Ermano Caldera, David T. Gies, Piero Menarini, Pau Miret y Mercedes Vidal Tibbits fueron los encargados de trazar el recorrido por el teatro del siglo XIX y presentar el papel que la mujer desempeñaba en él. Si no eran tan diferentes entre sí las heroínas de novelas, sí lo fueron, sin embargo las de teatro. Basta decir que en estos cinco estudios aparece la mujer liberada, la burladora, la actriz-personaje, la que enloquece tras dominar la acción, la traicionada, etc. Sin embargo, las que más destacan entre todas ellas son las «monjas a la fuerza» como las llama la profesora Rosa Navarro, que en su conferencia ti-

tulada *La monja enamorada* enlaza la lírica tradicional con el romanticismo mediante las figuras del galán de monjas y los donjuanes para acabar con dos magistrales retratos de las figuras de doña Inés de Alvarado y Beatriz de Hinestrosa, ambas de Zorrilla.

Ente la mujer real y la heroína se encuentra Agustina de Aragón, bien estudiada por la profesora Ana María Freire en *Historia y literatura de Agustina de Aragón.* Freire compara la historia real de aquella con la historia llevada a ficción, aunque en muchas ocasiones resulte muy difícil el separar ambos mundos. Las mujeres de Carmen Servén, en cambio, son mujeres sin ficción, mujeres reales. Quiero destacar esta conferencia por ser de las pocas que habla de la condición de la lectora real, no de la heroína, de sus lecturas a escondidas o de sus libros sin leer por estarles prohibidos. Entre la ficción y la realidad, aunque son más reales que novelescas, son las madres presentes en las memorias de los escritores, cuyo papel fue analizado por Aurora Mateos Montero en *El papel de la madre en las primeras lecturas del niño, según los escritores de memorias (1875-1914).*

No menos importantes son el resto de conferencias dictadas por investigadores de la talla de Yolanda Arencibia, M. Á. Ayala, Luis Federico Díaz Larios, Ángeles Ezama, Salvador García Castañeda, Francisca García Jáñez, José Luis González Subías, Yolanda Latorre, Marina Mayoral, Marta Palenque, Isabel Román Gutiérrez, Cristina Patiño, M. Á. Rodríguez Sánchez y Enrique Rubio.

Tras la lectura de las más de treinta conferencias publicadas en estas actas, el lector se quedará con la esencia de lo que fue la mujer española de la época y de cómo fue plasmada en las obras de creación, al tiempo que podrá reconstruir la historia y la evolución de la mujer del ochocientos que, en muchos aspectos, sigue pendiente aún hoy.

NOEMÍ CARRASCO
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Joaquín Álvarez Barrientos. *Los hombres de letras en la España del Siglo XVIII. Apóstoles y arribistas.* Castalia. Madrid. 2006. 398 pp.

El dos de septiembre del 2006 se terminó de imprimir este libro, que, en las estanterías de las librerías, espera a sus lectores con la tinta aún fresca en sus páginas. Lectores que harán bien en adquirirlo, leerlo y meditarlo, pues se va a convertir, sin ninguna duda, en una referencia inexcusable de la bibliografía de nuestra historia dieciochesca.

La dedicación de Joaquín Álvarez Barrientos al siglo de las luces es ya conocida y está jalonada por numerosas publicaciones y ediciones de autores de la época. En cierto modo este libro supone una culminación de muchos de las investigaciones anteriores. El autor menciona expresamente a este respecto los capítulos aparecidos dentro de *La República de las letras en la España del siglo XVIII* (CSIC, 1995), pero quien conozca ambas publicaciones echará de ver de inmediato la mucha mayor profundidad de este libro con respeto a ése y a otros estudios anteriores.

Pretende el libro retratar la realidad de un grupo de hombres y mujeres que en el siglo XVIII comenzaron una relación nueva con la palabra impresa y con la cultura. En ese aspecto de trata de una obra pionera en nuestro país y que más que a la historia literaria, tal como ahora se considera se dirige a la historia de la cultura escrita, o lo que es lo mismo, al concepto de literatura en el siglo XVIII, con arreglo a la cual, por ejemplo, se hizo la *Historia literaria de España en el Siglo XVIII* (Trotta, 1996) que coordinó Francisco Aguilar Piñal y en la que colaboró Álvarez Barrientos.

El análisis de estos hombres de letras (no sólo escritores, también publicistas, libreros, impresores y todos aquellos cuya actividad estaba relacionada con la letra escrita) se desarrolla en cuatro apartados principales. «El escritor y la sociedad», «Representación del escritor», «Las economías del escritor» y «Política cultural y hombres de letras. Instituciones y proyectos» Además una introducción y un epílogo centran las cuatro partes de la obra para una mejor comprensión.

«Historia de la República de las Letras» es el título de la introducción que Álvarez Barrientos nos propone para poder adentrarnos de modo más seguro en el caudal de informaciones que supone el libro. Una expresión que, además de representar ese espacio imaginario en el que convivían los escritores, «a lo largo de los siglos XVII y XVIII [...] se empleó además como sinónimo de la Europa culta y sabia» (21). Se trata pues de un fenómeno europeo, que va paralelo a la difusión de la imprenta. También durante este siglo XVIII la República de las letras va cambiando: el abandono del latín lleva a las republicas nacionales. La erudición se hace menos importante, ya no es tan necesaria para los escritores; aparecen nuevos espíritus, quizás no tan cultos, pero

con mayor capacidad expresiva y probablemente con mejores dotes para el análisis. El escribir en las lenguas vernáculas hizo a estos nuevos autores dirigirse a un público más general, con lo que ese público se tornó cada vez más en una influencia sobre la obra: «De la crítica filológica [...] se pasó al espíritu filosófico: [...] la capacidad crítica de los hombres de letras se aplicó en asuntos que [...] iban a producir mayores efectos sobre la sociedad. El [...] hombre de letras [...] estimulaba la capacidad de pensar y además hacia posible un diálogo entre lectores lejanos y desconocidos» (35). El final de la República de las letras fue producto de un deseo de los escritores de constituir un grupo, una casta diferenciada y al mismo tiempo hacerse presentes ante la sociedad en la que vivían, tener influencia y público, ser conocidos y respetados. La apertura del escritor a la sociedad era incompatible con el restringido y elitista ideal de la República de las letras.

Precisamente sobre esa apertura del escritor a la sociedad versa el primero de los capítulos principales del libro. Álvarez Barrientos va desarrollando en diferentes apartados esta difícil relación. Comienza con un análisis de los nombres que se daban a sí mismo los hombres de letras y los que daban, muchas veces con carácter peyorativo a otros hombres de letras, rivales y competidores, pero también, en cierta forma, compañeros. Datos reveladores, porque «la forma de denominar al escritor revelaba la posición ideológica del que nombraba y qué valores hacía suyos a la hora de entender lo que era el conocimiento» (44). Se discute a través de esos nombre sobre lo que debe ser o no ser un escritor y en esa discusión se percibe claramente cómo los partidarios de lo antiguo defienden una idea del escritor como sabio, erudito, incesante trabajador, de vida casi monacal y respetuoso con la religión. Las críticas, por parte de este grupo, se extienden también a lo que ellos consideran una indeseable extensión del saber, pues la idea de que hay saberes prohibidos está muy presente, y esa prohibición se hace aún más fuerte en el caso de las mujeres literatas. Otros de los ataques más habituales a los nuevos escritores es insistir en que son pura apariencia, que apenas tienen conocimientos, frente al amplio saber de los eruditos más antiguos y también más aislados del mundo. A propósito de esto Álvarez Barrientos analiza brillantemente el fenómeno de los *violetos,* que relacione con el concepto francés de *beau esprit*. La idea básica que aquí se desarrolla es que a través de la existencia de los violetos y de otras especies semejantes, se certifica la aparición de un escritor que aspira a estar presente en la sociedad, a desenvolverse en ella, triunfar y dejar patente su presencia y también su utilidad. Esta nueva especie de escritores tiene un arma: la oralidad, el ingenio, la palabra hablada en los salones, tertulias y reuniones. Tan a menudo se les identifica con esa característica que se crea el concepto de charlatanería para atacar y desprestigiarlos. Una batalla entre los hombres de letras modernos y los eruditos antiguos «en la que no se puede

decir que hubiera un vencedor. Es cierto que las posiciones del ejército moderno avanzaron y que este grupo consiguió importantes mejoras y consideración, pero no lo es menos que los antiguos mantuvieron unos valores que han pervivido hasta nuestros días» (78-79). Continua Álvarez Barrientos exponiendo cómo los nuevos escritores no encuentran todavía, sino que más bien suponen o aventuran la existencia de un público, que, de constituirse de forma estable, pudiera ser la fuente de su mantenimiento. Aunque, como expone en otro apartado, sigue siendo el poder político y económico la fuente deseada de manutención de la mayor parte de los escritores, con unas difíciles relaciones derivadas de la poca estimación que, en la mayoría de los casos, se hacía desde el poder a la actividad intelectual. Se detiene finalmente el autor en un elemento de la vida cotidiana que iba a resultar muy importante para los hombres de letras: la conversación. Una idea nueva, según la cual el literato podía brillar en sociedad mediante el ingenio y la habilidad: una apuesta por la sociabilidad del escritor frente al ideal casi monástico del erudito recluido en sus estudios y ajeno al mundo, imagen prototípica, durante mucho tiempo, del escritor. Aunque, aclara Álvarez Barrientos, la conversación no era algo nuevo ni exclusivo del siglo XVIII; lo nuevo fue «el uso más público y difusor que se hizo de ella y su relevancia como instrumento civilizador y punto de encuentro de literatos» (119).

A los cambios en esa idea de escritor se dedica el siguiente capítulo del libro: «Representación del escritor». Representación moral, representación física, biografía, autobiografía, elogios fúnebres; Álvarez Barrientos va repasando estas diversas formas que tiene el hombre de letras del XVIII de hacerse presente en la sociedad de su época., de representarse a sí mismo y de proyectar esa imagen hacia los demás. La representación moral oscila entre dos imágenes del escritor: una que pretende la dignificación y enaltece las aportaciones del hombre de letras a esa sociedad, y otra más realista, satírica y cruda que retrata la vida diaria, de la lucha por la manutención y la supervivencia. Y es que según el autor, en «estos años del siglo XVIII, en los que sólo se podía vivir de la literatura mediante la publicación de sátiras y escribiendo comedias [...] aquellos que no contaban con apoyos o puestos en la administración presentaban un marcado carácter marginal y bohemio» (137). Dos representaciones que coexisten en el siglo, sobre todo a través de la sátira contra los escritores, sátiras que gozaron de cierta popularidad, pero que al mismo tiempo son testimonio de la aparición de un nuevo tipo de hombre de letras, menos culto y preparado, pero más independiente de pensamiento. «La fuerza crítica e independiente de la Ilustración, que empujaba a pensar por uno mismo, forzaba ese cambio en el modo de entender la práctica literaria» (141). Prosigue Álvarez Barrientos pasando revista a otros elementos de esa representación del escritor que nos indican la presencia de este nuevo grupo de hombres de

letras y de su intento de constituirse en una clase más de la estructura social: la frecuencia con que se refieren a su salud y de este modo testimonian la existencia de unas enfermedades típicas del escritor, y, a través de ello, de la existencia de un tipo de actividad que causa esta enfermedad; la representación alegórica de Academias y Parnasos, tanto en su aspecto más ritualizado, como en las sátiras y dibujos burlescos que también proliferaron, puesto que ambas modalidades testimonian también la existencia de una idea de grupo en los hombres de letras; los retratos individuales de los escritores y los distintos motivos con los que se acompañan o presentan los retratos y que sirven como representación y símbolo de la actividad del retratado. Del retrato se pasa a la biografía —«Existe una clara relación entre el auge del retrato y el de la biografía, que se vincula al desarrollo de procesos de individualismo» (162)—, y de la biografía de los escritores a la historia literaria y a la necesidad de recoger noticias y datos de los escritores para que futuros escritores puedan utilizar esos datos: todo ello contribuía a aumentar la respetabilidad de la tarea del hombre de letras. Significaba «una convencional imagen pública de ascenso asociada a la solidez moral y a la respetabilidad que se suponían propias de los hombres de letras» (161). Termina este apartado refiriéndose a una práctica que se supone específica de los hombre de letras: el plagio. Documenta pormenorizadamente las meditaciones y las reflexiones que sobre el plagio se hacen en España y en Europa, en muchas ocasiones como formas de ataque de los escritores más «cultos» hacia periodistas y papelistas. Ahora bien, si existe un concepto de plagio, es necesario la existencia de un concepto parejo y al tiempo contrario: la originalidad: «la originalidad que surgía desde la evolución de conceptos como imitación, entusiasmo, genio e ingenio, respondía a un cambio en la concepción de la propia literatura. Cada vez se trataba menos de imitar, según cánones clásicos, y más de explicar lo que sucedía alrededor» (201). Este concepto de originalidad lleva también «a la defensa de los derechos de autor, al pago por el trabajo realizado y a su reconocimiento» (201).

Esta idea de los derechos de autor da pie al autor para adentrase en el tercer capítulo de su obra, «Las economías del escritor» en el que se pregunta por las posibilidades de supervivencia económica del escritor dieciochesco, que podía buscar su mantenimiento en el público, es decir ser gacetilleros, autores de literatura de cordel o comediógrafos, que eran las actividades que podían llevar a conseguir una cierta cantidad de dinero o buscar alternativas como la de preceptor, que en muchos casos era una etapa inicial en la carrera de un hombre de letras. No obstante, el mecenazgo apenas funcionó para los escritores dieciochescos y era sobre todo la protección del estado, a través de puestos y privilegios de diversa índole, lo que se planteaban muchos escritores como fórmula ideal de supervivencia. Actividades como la de bibliotecario o censor eran de las posibles en ese campo, aunque el ideal era una academia en

la que se reuniesen y trabajasen los literatos, libres de angustias financieras. Álvarez Barrientos va analizando las diferentes opciones que se presentan a los hombres de letras, sin olvidar la del escritor público, figura que ha aparecido en este siglo XVIII. Conecta el autor este desarrollo con el aumentos de individuos de la época que se dedicaron a escribir, aumento que coincide con dos fenómenos: «el desarrollo de la libertad del individuo y su consiguiente supuesta capacitación para expresar su opinión, aunque ésta pueda no tener ningún valor y, otro, la aparición de un medio de expresión, como el periódico, que permitía dar voz a esa libertad» (235). Son todos ellos factores que llevan a un mayor interés por el concepto de los derechos de autor, y a Álvarez Barrientos al estudio de las propuestas e ideas que se dieron sobre este asunto.

«Política cultural y hombres de letras: Instituciones y proyectos» es el título del último capítulo del libro. Comenta el autor las incidencias e importancia de una institución que llegó a existir y desarrollarse en el siglo como fue la Biblioteca Real y la de otra que aunque solicitada y propuesta varias veces no llegó a desarrollarse: la Academia de Ciencias. Un interesante apartado es el estudio que hace Álvarez Barrientos de las propuestas de instituciones llevadas a cabo por tres importantes hombres de letras del XVIII: Gregorio Mayans (1699-1781), Martín Sarmiento (1695-1772) y Andrés Marcos Burriel (1719-1762): «tres importantes ocasiones de dar un giro a la situación del hombre de letras y a la cultura en la España dieciochesca» (273-274). Estas propuestas, como muchas otras de la época se enfrentaron a los embates de la crítica, «una de las más despiadadas formas de control y de ordenación de la República Literaria, porque tendió a ser malintencionada y a abortar aquellos brotes que pudieran suponer una novedad, tanto en las letras como en las ciencias.» (264). Comenta con detenimiento las características de los tres proyectos y cómo en ellos laten también unos desacuerdos básicos referentes a la cultura y a su divulgación: «se debatía en realidad el cambio que se daba en el orden del saber, en la manera de asumirlo, usarlo y difundirlo, ampliando el número y la condición de aquellos que podían llegar a poseer sabiduría. Se enfrentaban los partidarios de restringir la ciencia a las corporaciones directivas con los que querían divulgarla y convertirla en un bien participativo» (273). Finaliza el capítulo con una referencia a la nacionalización de la cultura, y a la utilización por el estado de la cultura como elemento de poder e influencia sobre otras naciones.

Tras un breve epílogo, que resume con acierto el denso tratado y pudiera suplir con ventaja a esta reseña, el libro se complementa con unos interesantes apéndices: una serie de imágenes, a las que el autor se ha referido en el capítulo de «Representación del escritor»; unas notas biográficas sobre los diferentes autores mencionados, una útil cronología y una bibliografía amplia, dividida en «fuentes» y «estudios», que a buen seguro será de utilidad para los lectores interesados en nuestro siglo XVIII.

Como se dijo al principio de esta muy breve reseña para libro tan denso y valioso, nos encontramos con un título que va a entrar de lleno en la lista de las obras fundamentales sobre el siglo XVIII español y que es una forma de hacer justicia a esos hombres de letras que desarrollaron un trabajo fundamental y dejaron «unas huellas inadvertidas al borde del camino real, lejos de las rodadas de las carrozas», como reza el hermoso texto de Gregorio Marañón que Álvarez Barrientos inscribe al comienzo del libro.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA / I.E.S. ALBERTO PICO. SANTANDER

Anderson, Andrew A., *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos, 2005, 414 pp.

Subtitulada *Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, esta obra del profesor Anderson, al que ya conocíamos por sus estudios sobre Lorca y la poesía española contemporánea, nos ofrece ahora un definitivo análisis del concepto historiográfico-literario que se esconde tras la afortunada convención *Generación del 27*, así como la reivindicación de una Vanguardia española, hija del Modernismo español y hermana de la Vanguardia europea, como nuevo estatuto referencial desde el que estudiar la producción literaria española de esta época de entreguerras. Empecemos explicando la primera parte de la obra.

El profesor Anderson abraza una de las posibilidades que ofrece la —podríamos decir— emergente disciplina, en ámbitos hispánicos, de la Historiografía literaria: el repaso crítico de un concepto/término historiográfico-literario a lo largo de los estudios literarios más relevantes de un periodo concreto. No debemos dejar de destacar la fertilidad del planteamiento de este tipo de estudios, que engloba tanto el análisis de las controvertidas generaciones literarias, como, evidentemente, el de otros fundamentales conceptos/términos como *Romanticismo*, *Realismo*, *Modernismo* y también *Renacimiento*, *Barroco*, *Siglo(s) de Oro*... y *Vanguardia*, como veremos más adelante. Sorprende, por otro lado, que, a pesar de la fortuna de la etiqueta *Generación del 27*, todavía no contáramos con un estudio sistemático como el que el profesor Anderson nos brinda ahora, con un notable grado de exhaustividad, por cierto.

Definamos primero el corpus que conforma su repaso historiográfico-literario. Básicamente, este comprende todos los estudios sobre la poesía española de los años veinte hasta nuestros días. Se incluyen, sin embargo, dos criterios restrictivos del corpus muy adecuados. De un lado, se presta mayor atención al periodo de formación y desarrollo: desde la década de los años 20 y los trabajos críticos más madrugadores, hasta los años 60, momento de repetición y consolidación de la teoría y el canon de la Generación del 27 hegemónicos. De otro lado, se procura combinar «cantidad con calidad» (8 n.) al ponderar el estudio de los trabajos de autores de conocido prestigio (D. Alonso, Salinas, Valbuena Prat...). Se recalca así también la peculiaridad de que muchos de estos autores consagrados fueron, además de críticos literarios —o profesores, los *poetas profesores* que malignamente acuñara J. R. Jiménez—, escritores de creación, y que consecuentemente, en mayor o menor medida, formaron parte del entramado social de la Generación del 27.

Respecto al corpus, hay que apuntar también que los trabajos analizados van desde los estudios monográficos sobre la poesía española contempo-

ránea (a los citados añádanse Fernández Almagro, Torre, Giménez Caballero, E. Díez-Canedo, Bergamín, Cernuda, Macrí...), hasta las numerosas antologías de poesía (Montesinos, Diego, Souviron, Domenchina, González-Ruano...), pasando por una muy nutrida representación de *Historias literarias* (Valbuena, Chabás, Del Río, Torrente Ballester..., acaso podría haberse incluido también otras, como el reeditadísimo manual de García López, que diferencia dos generaciones de poesía en esta época, o la *Historia de la literatura universal* de Riquer y Valverde, en cuya quinta edición de 1975 también habla Valverde de una doble «Generación española de poesía "de vanguardia"»). Autores, como hemos podido comprobar, de diversa procedencia ideológica y varios de ellos exiliados. Señalemos, por último, que las sugestivas publicaciones periódicas de la época (*La Gaceta literaria*, *Revista de Occidente, El Sol*, *La Voz*, *La Época*...), que fueron a menudo receptáculo de importantes trabajos sobre el tema, convenientemente estudiados por el profesor Anderson, no han sido rastreadas microscópicamente a la búsqueda de formulaciones ocasionales o tangenciales de la llamada Generación del 27 y la poesía de entreguerras, como se advierte en el prólogo.

Pues bien, el repaso historiográfico-literario lo dispone el profesor Anderson por décadas; sobre todo porque, a su juicio, se puede identificar cada una de ellas con una etapa perfectamente discriminable temáticamente: la de 1920 sería de configuración (la influencia de Góngora, el Ateneo de Sevilla, el grupo ultra...) y de tempranos sondeos críticos (Montesinos, Díez-Canedo, Fernández Almagro...); la del 30 representa la exposición de las líneas básicas de la crítica y las antologías (Valbuena, D. Alonso, las antologías de Diego, Souvirón...), con fluctuaciones en el canon (la nómina de nueve o diez poetas que refrendará Salinas en 1945 deja fuera a un buen número de autores como Chabás, Chacel, Domenchina, Giménez Caballero...). En los años 40 y 50, el término *Generación del 27* y el corto número de poetas que suele incluir van fijándose ya en las *Historias literarias* de Díaz-Plaja, J. M. Blecua, Del Río... Y a partir de los 60, como indicábamos, una época de consolidación, hecha la excepción de circunspectos intentos de la crítica más reciente por proscribir el método generacional, así como la denuncia de lo injusto del caso del 27, sobre todo por los particularismos de los coetáneos promotores (singularmente por Fernández Almagro y las antologías de Diego), miembros muchos de ellos del propio grupo de escritores.

Sin embargo, como explica el profesor Anderson, la fecha del 27 ha alcanzado tal «masa crítica» (185) que sigue perviviendo con notable salud hasta nuestros días. De cualquier modo, no se trata en estos capítulos de valorar el pragmatismo o (i)legitimidad del método generacional desde un punto de vista actual (*vid.* E. Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996; el cap. 5 versa sobre el caso de la Generación del 27); sino de

completar y entender el panorama de la crítica literaria sobre la poesía española contemporánea. Para ello, eso sí, es necesario tener en cuenta las «Voces discrepantes», que es el título de un extenso capítulo, que se completa con el titulado «Mapas divergentes» en *El veintisiete en tela de juicio*.

El primero de estos capítulos ordena cronológicamente desde los años 20 en adelante las variantes del método generacional que la hegemónica Generación del 27 ha soterrado. Con todo, «sólo se han propuesto unas pocas modificaciones sustanciales con respecto a la locomotora sobrealimentada en que pronto se convirtió la "Generación de 1927"» (186). Entre estas, destaca el abanico desplegado de marbetes, bien modificaciones en la fecha 20, 25, 31..., bien en el cambio de *generación* por *grupo* o, incluso, troquelados nuevos como *Generación de la Dictadura*, *de la amistad*...

El capítulo «Mapas divergentes» analiza una serie de ideas originales y aprovechables propuestas desde una perspectiva más amplia que la que configura el método generacional. Singularmente, se trata de la interpretación de la poesía de entreguerras desde el prisma de la Vanguardia, como hace la «casi podría llamarse paradigmática» (222) antología de G. Gullón (1981), que obvia los cortes generacionales. Con este planteamiento, explica el profesor Anderson, se podrían relacionar los trabajos de otros críticos como Díez de Revenga, García de la Concha o García Martín (llama la atención la ausencia de una obra como la de Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, 1988), así como los de los fundadores de *La Gaceta literaria*, Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, que, en puridad, serían los pioneros, como se analiza por extenso intentando recoger sus ingeniosos planteamientos e intuiciones a lo largo de sus obras. Estas páginas, como se habrá deducido, desempeñan en el libro, además, el papel de transición e introducción a la segunda parte de la obra, que nos presenta la personal propuesta del profesor Anderson para estudiar la poesía española de entreguerras.

Antes de exponerla, no obstante, procede el autor a describir «La vanguardia histórica española: delineación y reivindicación», que actúa también como complemento y contrapunto a la descripción historiográfico literaria de la Generación del 27, que hemos visto. Sobre la Vanguardia española, no hay, ni mucho menos, tantos testimonios críticos como sobre la Generación del 27; la conclusión inmediata es que se antoja necesario ir a estudiar los textos literarios desde esta óptica vanguardista para completar el panorama de la Vanguardia española, que, en buena medida, afirma el profesor Anderson, desconocemos. Nos encontramos, pues, en un estadio crítico muy inferior al que ha alcanzado la Generación del 27 y esto no sólo es debido al método generacional, que ahora está en punto muerto; sino a una tradición historiográfico-literaria muy conservadora y a una inercia procedimental que ha primado siempre el estudio de unos mismos autores argamasados socialmente.

La propuesta del profesor Anderson «Hacia una perspectiva más internacional» pone también *en tela de juicio* otros conceptos/términos mucho más espinosos, a saber, *Modernismo* hispano (algunos cuentos de la Pardo Bazán, Darío en España, Reina...), *Modernism* anglosajón y *Avant-garde* (vanguardias europeas: futurismo, dadá...). Se viene a reclamar un intento por diferenciar una *estética* (tómese con cautela esta palabra que no utiliza el autor) modernista y otra vanguardista en la poesía española contemporánea, que presenta ambas —fundidas en algunos autores—, la modernista nacional (la línea que va desde Bécquer hasta Salinas, por ejemplo, pasando por J. R. Jiménez) y la europea vanguardista (Marinetti, Apollinaire..., que en España actualiza el pensamiento de Ortega). Este planteamiento facilitaría el trazado de trayectorias de la poesía española contemporánea de acuerdo a una u otra estética, así como la posibilidad de agrupar a los poetas según la persistencia de alguna de las dos, con el importante añadido de recuperar en este trabajo a tantos poetas que los consagrados de la Generación del 27 han desplazado a un prácticamente inexistente segundo plano (Anderson contabiliza en un apéndice cerca de doscientos poetas nacidos entre 1891 y 1905).

Con todo, no es tan sencillo como se ha explicado. El propio Anderson, en el repaso bibliográfico sobre estas cuestiones que lleva a cabo, advierte el peligro constante de incurrir en la tautología. De cualquier forma, habría que atender a una casuística enorme, a pesar de que, a primera vista, la mayor parte de los poetas de las primeras décadas del XX español nacen a la poesía de la mano del Modernismo, y es después cuando se acercan a la Vanguardia europea, creando una Vanguardia española, cuyo estudio metódico ha sido, como se ha explicado, postergado. Además, la idea de influencias europeas nos plantea nuevos problemas como el que, por ejemplo, supone el Finiseculariismo o el Decadentismo, fusión modernista y vanguardista en muchos escritores europeos difícil de precisar, de la misma manera que ocurre con el Romanticismo y Realismo de los franceses V. Hugo o Flaubert. El propio Anderson sabe que lo que aquí se plantea, se vuelve a plantear, es la importancia de no olvidar la Vanguardia española para entender la poesía española contemporánea, que no sólo nace del tricentenario de la muerte de Góngora.

Las últimas páginas de la obra de Anderson repasan varias cuestiones sobre la construcción de la Historia de la literatura española contemporánea y su canon, con la reivindicación de la Historiografía literaria como medio para entenderlos y de una *Historia crítica de la literatura española* como producto ideal. Sobre la Generación del 27, coincide con otros autores en que esta ha condicionado la construcción de la Historia de la literatura española del XX, diseñada, por lo demás, en un momento de esplendor filológico como es la primera mitad del siglo XX. La presuntuosa autodefinición de esta generación *in curso*, lo compacto y no siempre justo de su presentación, la importancia que cobran

los aspectos sociales —que tan bien se ajustan a la noción de campo cultural de Bourdieu— han sentado un precedente crítico en la consuetudinaria configuración de la Historia de la literatura española, que no debe dejarse de revisar, corregir, actualizar. Así, según Anderson, una vez concluida esta revisión de la Generación del 27, es el momento del replanteamiento que nos ofrece la Vanguardia, como ya hemos comentado. En este sentido, tampoco sería mala idea que se completara el estudio de la Vanguardia española —y la europea...— desde este campo de la Historiografía literaria, pues, además de permitirnos entender el porqué del estado actual de la Historia de la literatura española, los críticos del pasado pueden ayudarnos también en la ineludible labor de restauración y encalado de tan delicado edificio o conjunto monumental.

Respecto a la abrumadora bibliografía secundaria que se maneja en *El veintisiete en tela de juicio*, señalemos, para terminar, cómo los importantes estudios de Rozas, Díez de Revenga, García de la Concha o Mainer, entre muchos otros, se convierten en el complemento brillante a la descripción que se efectúa en la obra, que asimila la bibliografía secundaria esencial sobre la Generación del 27 y las Vanguardias (existe una nueva edición de las *Literaturas españolas de vanguardia*, de Torre, a cargo de Calvo Carilla, 2002). No se renuncia tampoco a algunas de las aportaciones críticas que desde la disciplina de la Historiografía literaria han merecido ciertas obras que se examinan, como la importante *Literatura española contemporánea. 1898-1950* de Chabás (1952), reeditada por J. Pérez Bazo, o la *Poesía española contemporánea* (1930) de Valbuena Prat, estudiada por Díez de Revenga (faltaría, no obstante, el monográfico sobre Valbuena Prat de la revista *Monteagudo*, 2000, donde se incluye un indispensable artículo de Pozuelo Yvancos sobre la *Historia de la literatura española* de 1937). Es lícito destacar, por último, los útiles apéndices con información sobre las obras y los autores comprendidos entre el modernismo tardío y el final de la vanguardia, además de la muy completa nómina mencionada de los poetas nacidos entre 1891 y 1905.

El veintisiete en tela de juicio es, en conclusión, una ambiciosa obra llamada a ocupar una posición primordial en los estudios sobre la Generación del 27, la Vanguardia española y la poesía española del XX en general. Además, la cantidad de información allegada de fuentes principales y la ingente bibliografía secundaria comprendida constituyen, por otro lado, una obra de consulta para todos aquellos interesados en tan sobresaliente periodo de la Historia de la literatura y de la Historiografía literaria españolas.

ANTONIO MARTÍN EZPELETA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Antología del cuento español del XVIII. **Edición de Marieta Cantos Casenave. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid. 2005. 339 pp.**

Desde hace algunos años se viene produciendo un redescubrimiento de la literatura narrativa del siglo XVIII. Gracias al trabajo de investigadores como Guillermo Carnero y Joaquín Álvarez Barrientos, se ha demostrado la existencia de una novela dieciochesca que conviene conocer y estudiar. Pero este descubrimiento de la novela no había alcanzado al cuento, que seguía sumergido en el olvido. La editora de esta colección ya había avanzado algunos elementos para el estudio de la narración breve dieciochesca en artículos anteriores («La apuesta por el relato breve, o sobre algunas preferencias de los lectores dieciochescos» Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. 1998; «El cuento en el siglo XVIII: una propuesta para el rescate y estudio de un género olvidado» Cuadernos dieciochistas, 2002), y hay algunas otras aportaciones de estudiosos como Francisco Bravo Liñán, Antonio Fernández Insuela y Borja Rodríguez Gutiérrez. Pero es esta antología y su importante estudio preliminar la que definitivamente saca a la luz (ya que del siglo de las luces hablamos) una realidad que hasta ahora había permanecido oscura: la presencia, en el siglo XVIII, de una narrativa breve bastante más abundante y, desde luego, más interesante de lo que hasta ahora se venía pensando.

Marieta Cantos Casenave recoge en esta antología cuarenta y un cuentos, sin contar los cuentecillos jocosos (34) y los cuentos en verso (9) que incluye al final del libro para dar un panorama lo más completo posible de la cuentística del siglo. Un número suficiente de relatos para demostrar que el cuento del XVIII es una realidad palpable.

Se puede afirmar, a la vista de la bibliografía existente sobre el tema, que la introducción de esta antología es el estudio más valioso y completo con que se cuenta hasta el momento sobre el relato breve de la centuria de la ilustración, a pesar de la obligada brevedad que impone una obra de estas características. Comienza la autora estableciendo algunas bases de su trabajo, bases que están muy ligadas con la historia del género, historia «guadianesca», como ella misma la denomina. En primer lugar la necesidad de recoger, para poder seguir el curso de este Guadiana, tanto los cuentos más ligados a la tradición oral y generalmente breves, como aquellos otras más largos y novelados. «Excluir algunos relatos cortos porque en su origen hayan sido considerados como novelas cortas no tiene sentido, sobre todo cuando todavía en la centuria siguiente la frontera entre éstas y el cuento literario —si es que existe otra más allá de la mayor extensión— no está clara» (14). En segundo lugar su decisión de recoger el cuento en verso que se seguiría cultivando en el XIX, y la necesidad de hacer una continua referencia al «devenir histórico del género» (15)

A la busca de ese devenir histórico Cantos va examinando los testimonios que hablan de la «Diversa fortuna del cuento en el siglo XVIII» (ése es el título del epígrafe). De esta manera va abordando diferentes manifestaciones del cuento en el dieciocho. La primera serían las colecciones de cuentecillos y chistes, tan ligadas a las tertulias y al ocio, que mantuvieron una notable importancia a lo largo del siglo, aunque en algunos casos (señala Cantos el ejemplo de Bernardo María de la Calzada y la obra *Nueva floresta y colección de chistes*, que fue censurada duramente por la inquisición y prohibida) muy perseguidas por sus connotaciones eróticas y burlescas con lo que «esta cuestión [la actividad de la Inquisición] no debería ser soslayada, sino investigada con atención y tenida en cuenta a la hora de hacer la valoración de la producción cuentística de este siglo» (21). Después se refiere a las reediciones de novelas cortas de estirpe cervantina, que tanto tienen que ver, según Cantos, con la modalidad de cuento literario que más se cultiva en el XVIII, a las traducciones de colecciones de cuentos extranjeras (bastante más escasas), y a las misceláneas, piscatores y otras formas de la literatura de cordel que daban cabida a cuentos dieciochescos. Se detiene Cantos en la aparición del cuento en la prensa española del XVIII y expone como la explosión del relato breve que se produce en los periódicos decimonónicos tiene un antecedente directo en la prensa del XVIII, por razones de índole eminentemente práctica: la búsqueda de un mercado editorial, de un publico lector. Y también en como el cuento, junto con la poesía, fue el género que tuvo mejor acogida en la prensa periódica de la época. Examina Cantos la práctica de la publicación del cuento en la prensa del XVIII y establece que la narración breve cada vez tiene más importancia en las páginas de la prensa hasta tal punto que las mimas historias ven la luz en diferentes medios, bien porque diversos autores recurrían a las mismas fuentes, bien porque, caso más frecuente según Cantos, unos periódicos tomaban cuentos de otras, bien de forma declarada, bien subrepticia.

El siguiente apartado del estudio se centra en la teoría y en la práctica del cuento dieciochesco. Cantos no duda en calificar de «desolador» (41) el estado de la teoría sobre el cuento hasta el XVIII, panorama desolador que apenas cambia en el siglo que nos ocupa. La práctica, analizada mediante un cuidadoso repaso histórico de las publicaciones y vicisitudes de los cuentos, nos habla de las dos diferentes direcciones que toma la evolución del relato breve, una más relacionada con los cuentos tradicionales que imperan la mayor parte del siglo, y otra que representan unas manifestaciones del relato más literarias y más ligadas a la novela corta. Es hacia final de siglo cuando se empiezan a detectar, en ese grupo de cuentos, narraciones que prestan más atención a temas contemporáneos. Manifiesta Cantos, a la vista de la amplia lista de ejemplos que va desgranando, que «el cuento literario vuelve a identificarse una vez más con la novela corta y es que, como ya he advertido antes, la técnica es la

misma, sólo en la necesidad que siente el autor de desarrollar con mayor o menor amplitud el argumento estriba la diferencia entre uno y otro género» (51). Concluye Cantos este repaso con la conclusión de que el cuento de tradición oral y popular va perdiendo terreno a lo largo del siglo (aunque aún se le pude segur el rastro durante el XIX) mientras que el cuento novelado «alcanza importantes cotas en las últimas décadas del siglo, cuando se evidencia una inclinación del género hacia el patetismo, nota caracterizadora de la novela y que se manifiesta en los ejemplos dieciochescos de la novela gótica o de terror» (56).

En el análisis de la diversidad formal y temática de los cuentos, Cantos, después de repasar los cuentecillas más breves, que considera manifestaciones de las llamadas *formas simples*, indica que los temas que adquieren un mayor complejidad estructural con el desarrollo del cuento literario son el amor, la religión y la moral, la política y la fortuna. En esa panorámica de relatos, Cantos va describiendo diversos cuentos de tema maravilloso, generalmente obedientes «a la moral ingenua de los cuentos populares» (59). Pero junto con estos cuentos maravillosos también coexisten otros cuentos, que «se contaminan de la pretensión realista del texto periodístico» (64). Entre ellos hay también una gran representación de los cuentos optimistas que comparten esa moral ingenua que antes se ha mencionado. No deja de recoger Cantos la existencia de relatos que «por presentar una deontología totalmente contraria a la moral ingenua del cuento popular, se le ha considerado como trágico o anticuento» (65).

La diversidad temática le sirve también a Cantos para analizar las formas en las que los autores de los cuentos del dieciocho pretenden conseguir el favor del público, un público en general menos amante de lo erudito, más interesado en el ocio. Por ello concluye Cantos, en un momento que el ocio va convirtiéndose en diversión, son el público más joven y el público femenino el objetivo preferente al que se pueden dirigir los autores. Cuentos didácticos para el joven público masculino, para preparar al joven a ser un buen ciudadano; cuentos jocosos y anécdotas para la diversión y las tertulias; y, sobre todo, la búsqueda del público femenino. Cantos examina con agudeza los factores que intervienen en esta dedicación de periodistas y escritores al descubrimiento del nuevo público femenino: el diseño de un modelo de lectora; la presencia de las mujeres en la narración, bien sea como narradoras, bien como relatoras o bien como destinatarias del discurso narrativo; la educación de la mujer o los indicios que se encuentran en la actividad editorial de que existía un público femenino por conquistar.

Cantos dedica el último apartado del estudio introductorio a la cuestión, problemática, de la recepción del cuento dieciochesco y su olvido en las épocas posteriores. Indica que los elementos básicos del cuento del dieciocho

se siguen manteniendo en el comienzo del siglo XIX y da varios ejemplos de ello, y señala a la guerra de la Independencia y la censura fernandina como los elementos principales que cortan el desarrollo de este tipo de literatura. A ello añade, además, el despreció con que desde el Romanticismo se considera en general la producción literaria del XVIII.

La segunda parte del libro lo constituye la antología. Sería probablemente ocioso dar aquí los títulos de los relatos cuando muchos, o casi todos de ellos, solo pueden ser conocidos en estas páginas. Entre los cuarenta y un cuentos literarios hay veintiséis que aparecieron originariamente en la prensa, en diversos periódicos (*Correo de los Ciegos, Correo de Madrid, El Argonauta Español, Diario de las Musas, Diario de Valencia, Correo Literario de Murcia, Semanario Erudito y Curioso de Salamanca* y *Correo de Cádiz).* El resto de cuentos proceden de obras misceláneas y colecciones de cuentos: *Tertulia de la Aldea* (1783); *Colección universal de novelas y cuentos* (1790); *El café* (1792-94) de Alejandro de Moya; *El no sé qué por no sé quien* (1794) de Román Hernández; *Los mil y un cuartos de hora. Cuentos tártaros* (1742/1706) de Fray Miguel de Sequeiros; *Noches de invierno* (1796-1797) de Pedro María de Olive y *Mis pasatiempos* (1804) de Cándido María Trigueros. No es ocioso, por el contrario, llamar la atención sobre la cuidada anotación, con abundante información que facilita y complementa la lectura.

En conclusión: una antología necesaria y un estudio imprescindible para el conocimiento, no ya sólo del cuento, sino de toda la narrativa del XVIII.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA./ I.E.S. ALBERTO PICO. SANTANDER

Azaña, Manuel. *Vida de don Juan Valera.* Edición de Antonio Martín Ezpeleta, Cabra, Ayuntamiento, 2005, (Colección "Año Valera", 1), 236 pp.

Los estudios de Manuel Azaña sobre Valera dan comienzo hacia el final de 1924 y no concluyen sino con su muerte, aunque desde 1929 no publicase más en torno a un personaje que al parecer algo antes le atraía bien poco, tanto en lo literario, como en lo moral («¡Todavía el 98!», 1923). Sin duda el contacto con la documentación personal, las prodigiosas cartas especialmente, que la hija de don Juan, Carmen Valera Delavat, puso a su disposición a través de Rivas Cherif y el estudio de la misma cambiaron la primera percepción. Es sabido que en 1926 Azaña recibe el Premio Nacional de Literatura con su *Vida de don Juan Valera*, texto a la fecha perdido. El profesor Martín Ezpeleta ahora edita un manuscrito autógrafo, a su ver la primera biografía de Juan Valera, que vendría a ser una pieza intermedia entre dicho original perdido, del que sería un resumen, y la introducción de *Pepita Jiménez* (Madrid, La Lectura, 1927), de la que es considerado como un borrador. El manuscrito procede de la documentación de Azaña que guardaba Francisco Rodríguez Marín, bibliófilo y erudito, director de la Biblioteca Nacional y amigo personal de Valera en sus últimos años.

Gran parte del valor del libro reseñado radica en lo que muestra del modo de trabajo de Azaña, cuya redacción se concretaba en una serie de borradores paulatinamente pulidos y completados. El cuidado aparato crítico da cuenta del proceso en pormenor. Se trata de una metodología atenta al matiz continuo y con el objetivo de expresar que «la cinta fugitiva y brillante de la conciencia personal, donde tantos hilos se urden, es cada vez más delicada, más sensible, más difícil de reducir a una forma escueta» (*Estudios de política francesa*, 1919). Por esos mismos años, Giles Lytton Strachey inicia una revolución en el género biográfico a la que permanece ajeno Azaña, pero ambos comparten el interés por la psicología a la hora de dar cuenta de una historia de vida. Y la clave de la personalidad de Valera según su biógrafo es dibujada así en el «Estudio introductorio»: «la búsqueda del reconocimiento que su orgullosa conciencia de sí mismo le exige, y la satisfacción que le produce el análisis de su vida y su realidad a través de la escritura» (p. 34).

El texto editado se divide en cuatro partes, a las que Martín Ezpeleta pone título matizando a su vez lo expuesto en la introducción: I. Una educación aristocrática y liberal, II. La formación de una identidad. El escritor y el político (acaso decir «El diplomático y el escritor» hubiese sido más acorde con la realidad de los hechos), III. La consolidación literaria. La novela de *Pepita Jiménez* y IV. Reconocimiento y fe de vida. Juan Marichal ha destacado especialmente el factor autobiográfico en los textos valerescos de don Manuel,

con el problema de la vocación y el aprendizaje secreto de escritor como aspectos centrales, y el André Maurois que en *Aspects de la biographie* (1928) abordaba el género «comme moyen d'expression» avalaría la propuesta. El discurso que comentamos abunda al respecto y, a partir de dicho planteamiento de fondo, aborda la pintura de la circunstancia a que se enfrenta la vocación «irresoluta» de Valera (p. 71), el siglo XIX español, la era de los empresarios y de las profesiones libres, otra arraigada preocupación del intelectual complutense. La operación se realiza, claro, sin renunciar a la mirada oblicua a su propio tiempo, ya por vía de contraste, ya para tirar líneas de continuidad.

Ahora bien, la parte del león del libro se concede a las palabras más vivas, hoy como entonces, de la obra de Juan Valera: su correspondencia y *Pepita Jiménez*. En las extensas citas de cartas puede mostrarse, sin perjuicio del decoro tan querido por él, el *hombre completo*, del dolor y la queja además de la sonrisa y el donaire, con la ironía grave y la llaneza elegante que Azaña señala como sus bazas más destacadas. Y por lo que a su novela mejor se refiere, el foco del investigador recupera el aspecto de la intimidad que prefería Valera, a saber, la experiencia amorosa, para analizar los entresijos de esa verdadera filografía novelada. La dependencia mutua entre la narración y la *tentativa dramática* conocida como *Asclepigenia* ratifica la visión del hombre que tiene el autor, pues en ambos textos se señala que su grado de excelencia está constituido por «el acuerdo de espíritu y naturaleza» (p. 182).

En el caso de uno y otro, biografiado y biógrafo, tal acuerdo tuvo en la operación de leer una piedra de toque privilegiada. Así que el segundo hacia el final de este «borrador» recuerda cómo leía el primero: «atención cuidadosa al espíritu español e información lo más cabal posible del ajeno» (p. 227). No se pierda de vista que, como dice Manuel Azaña, don Juan Valera murió escribiendo, precisamente acerca del lector que fue Alonso Quijano en trance de celebrar aniversario y por encargo de la Academia Española. Así rinde su curso un libro de importancia para el conocimiento de dos de los más altos prosistas contemporáneos de nuestras letras, lo evidencian las voces mezcladas de ambos en sus páginas, voces tratadas en esta ocasión con el rigor filológico que merecen.

ENRIQUE SERRANO ASENJO
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Castanedo Pfeiffer, Günther. *Un triángulo- literario: José María de Cossío, Miguel Hernández, Pablo Neruda.* Santander, col. Voces del Lotero, n° 1, 2005; 85 pp.

Cualquier lector que abra las *Obras completas* de Pablo Neruda y las de Rafael Alberti publicadas por Gonzalo Losada en Buenos Aires en los años sesenta del pasado siglo confirmará sus sospechas de que la vida y la personalidad de -ambos poetas tienen bastante en -común: a juzgar por las cronologías que sirven de pórtico a esos volúmenes, Alberti y Neruda supieron orientarse pronto, uno con su gracejo y sus amistades, el otro con sus incursiones en la política y en la diplomacia, ambos obtuvieron éxito con libros tempranos, se metieron de lleno en las vanguardias primero literarias, luego políticas, y si en un momento dado -hubieron de expatriarse o vivir en la clandestinidad, tal avatar fue solo condimento de una vida rebosante- de viajes, celebraciones, congresos, premios, doctorados honoris causa, ediciones lujosas, recibimientos apoteóticos, tesis y revistas sobre su obra, o sea, en ambos casos todo un *Heldenleben,* por decirlo con el célebre título de Strauss. Nada tiene de extraño que uno y otro hayan -caído un -poco -en la egolatría, en el exhibicionismo y en creerse predestinados en los terrenos, para ellos indisociables, de la poesía y de la política.

Günther Castanedo Pfeiffer es un nerudiano fervoroso, y me perdonará que haya trazado estas irreverentes vidas paralelas, a pesar de que su libro apenas trata de Alberti. Sin embargo, me pareció útil hacerlo para fijar fronteras entre los triunfadores y los perdedores que hoy, quizá por reacción a tanto bombo, muchos preferimos: César Vallejo, Luis Carnuda o Miguel Hernández, que parecen haber huido siempre de las cámaras, o que nunca estuvieron en el momento ni en el lugar oportunos para ser consagrados por la multitud. Los dos primeros, además, presentan otra característica que nos los hace doblemente dilectos: escribieron poco, lo justo, al menos en verso. Günther Castanedo nos recuerda la malévola definición de Neruda por Juan Ramón Jiménez: un gran mal poeta, frase dura que el tiempo se encargaría de confirmar y que podría aplicarse también al propio Alberti. Con otras palabras, es lo que de él dice Luis Cernuda, crítico de una lucidez poco común, que lamentablemente no llegó a ocuparse de Neruda ni de Hernández. ¿Será que el éxito y la facundia ahuyentan las musas? Es arriesgado establecer normas generales. Neruda obtuvo el premio Nobel, nos recuerda Castanedo. También don José de Echegaray o Carl Gjellerup, a quienes nadie lee hoy día.

Günther Castanedo no es un crítico de profesión, sino de afición, y su método consiste en poner los hechos uno tras otro, lo que podríamos llamar un sano positivismo, en una época demasiado saturada de interpretaciones. No recarga sus páginas con notas al pie: lo que dice lo da por documentado. A

veces lo traiciona un poco su apasionamiento. Por ejemplo, al hacer recuento de las enemistades de Neruda, menciona a Huidobro, quien señaló que el poema 16 de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es plagio del poema 30 de *El jardinero* de Tagore. Quien lea ambos textos, este último traducido del inglés por Juan Ramón Jiménez, verá que, en efecto, el contenido y las palabras son casi los mismos. "La acusación es totalmente infundada", dice Günther. Pero Neruda, no en la primera edición del libro, claro es, sino en la de *Obras completas* antes mencionada, antepuso a ese poema un vago epígrafe: *Paráfrasis a R. Tagore,* sin dar mayores pistas al lector. Algo de razón tenía, pues, Huidobro, fuese o no la envidia quien lo movió a descubrir el fraude. Un plagio es un plagio, sea cual sea la intención del denunciante y el volumen de creación del denunciado.

Un caso similar es el relato del enfrentamiento entre Neruda y Larrea, que Günther zanja con saldo favorable a Neruda, porque, según dice, los insultos del chileno son de grueso calibre. Es posible que hayan tenido más lectores las *Nuevas Odas Elementales* de Neruda que *Del surrealismo a Macchu Picchu* de Larrea, al fin y al cabo obra de arqueología e historia literaria. Sin embargo, no son esas estadísticas las que deciden una cuestión en la que Neruda se dejó llevar de lo que Horacio llamó el *genus irritabile vatum.* Una cosa es la solidaridad de Neruda con el pueblo español expresada en *España en el corazón* con improperios nacidos del calor y del dolor de la guerra civil, y otra muy distinta llamar "emanación del caudillo" a alguien como Larrea, que consagró buena parte de su vida a combatir la dictadura franquista. En este caso el insulto descalifica a quien lo emite, no a quien lo recibe. Y otro tanto cabría decir de los dirigidos a Dámaso Alonso, Gerardo Diego y José María de Cossío, si no los disculpara la devoción de Neruda por Hernández.

Gracias a ella Neruda aparece en el libro de Günther Castanedo bajo una luz muy favorable: como hermano mayor de Miguel Hernández, quien le correspondía con arrobo. El autor afirma en varias ocasiones que, en cambio, Hernández caía mal a García Lorca, hombre de pocas antipatías, que sepamos. He ahí algo que valdría la pena de analizar con profundidad y datos fehacientes. Sabemos de casos en los que García Lorca apoyó con entusiasmo a escritores más jóvenes luego célebres, como Cernuda o el propio Neruda, y a otros que siguieron casi desconocidos, como López Banús o Gómez Aboleya. No parece, por ello, que Hernández, doce años más joven, pudiera hacerle sombra en el mundo literario, sino que algún motivo oscuro se interpuso entre ambos. Fuese lo que fuese, no impidió que García Lorca firmara la protesta de los intelectuales por la detención de Hernández en enero del 36. Quedamos en cambio con ganas de conocer las acusaciones de Guerrero Zamora contra Neruda, que Castanedo omite, según dice, porque le parecen repugnantes. Habrá

que entender por ello que son falsas, pero en ese caso no hubiera estorbado el demostrarlo.

Cuando hace ya casi setenta años que García Lorca fue asesinado, y algunos menos que Miguel murió desastradamente en la cárcel, habrá quién se pregunte qué interés puede tener el desvelar los entresijos de sus simpatías y diferencias, cuando lo que nos importa es su obra. Tal vez no tuviera mucho, pero Castanedo se cuida bien de mostrarnos los comienzos literarios de Miguel Hernández sometido a tensiones contrapuestas: por un lado, sus amigos católicos, como Ramón Sijé, o su protector, Cossío. Por otro, gentes más bien de izquierdas como el Neruda de los años 30, Serrano Plaja y otros. En medio, sus admirados Aleixandre y Lorca, de quienes lo separaba un muro de sensibilidad, erotismo e incluso rango social. Eso rebasa el nivel de la chismografia y nos proporciona claves para entender la andadura poética de Hernández.

Por último, Günther Castanedo se ocupa de Neruda y Cossío. El triángulo de su título no es equilátero, si por cada uno de sus lados hubiera de entenderse una amistad, sino que más bien sería un ángulo con vértice en Miguel Hernández y un vacío entre los otros dos extremos. Neruda y Cossío tuvieron muy poco en común, exceptuado su amor por la poesía y su protección del joven oriolano. Don José María de Cossío, a quien yo traté algo cuando él era presidente del Ateneo de Madrid, y también en una visita que hice a Tudanca en compañía de un gran hernandista, Juan Cano Ballesta, era un hombre sabio y encantador, pero no podía tener para Hernández el atractivo de un García Lorca o un Neruda, que arrasaban por donde iban. Es posible que a los ojos de Miguel no pasara de ser un respetable y anacrónico hidalgo bien situado para proporcionarle trabajo y contactos, que el joven oriolano necesitaba desesperadamente. Günther Castanedo estudia con pormenor los esfuerzos de Cossío por ayudarle en cualquier circunstancia, y deja claro que cuando las cosas se pusieron feas Miguel pecó de iluso y pagó muy caro no atender a las saludables advertencias de su amigo. Si este intentó persuadirlo de que abjurase de sus convicciones políticas, o llegó a cenar con los carceleros de Hernández, de lo que Neruda lo acusa, solo son muestras de que hizo cuanto pudo por salvarle la vida.

En resumen, estamos ante un estudio honrado, sin pretensiones, en el que su autor no se da, como diría Quevedo, un baño de piedra mármol aparentando objetividad, sino que deja traslucir sus debilidades. Quizá sea uno de sus encantos. El libro, de hermoso diseño, se completa con dos apéndices: el primero transcribe las cuatro cartas conservadas de Miguel Hernández a Pablo Neruda, de las que la tercera estaba inédita. El segundo recoge la bibliografia utilizada.

ANTONIO CARREIRA

***Cuentos fantásticos en la España del Realismo.* Edición de Juan Molina Porras. Cátedra. Letras Hispánicas. 2006. 440 pp.**

La literatura fantástica está siendo cada vez más objeto de atención en los trabajos sobre literatura española, con un significativo hito como fueron los estudios de Antonio Risco, *Literatura y fantasía* (1982) y *Literatura fantástica en lengua española* (1987). Desde entonces diversos autores han abordado el tema de lo fantástico, con mención especial para la fundamental obra de David Roas, *Teorías de lo fantástico* (2001). Al cuento fantástico del romanticismo le ha dedicado Montserrat Trancón Lagunas un estudio, *Prensa y cuento fantástico en el Romanticismo español* (1991) y una antología, *Relatos fantásticos del Romanticismo español*, (1999). De la misma manera se han realizado diversas antologías sobre los relatos fantásticos españoles como son las realizadas por A. Martínez Martín en 1990 (*Antología española de literatura fantástica*), Nil Santiáñez-Tió en 1995 (*De la luna a Mecanópolis. Antología de la ciencia-ficción española*), Alan Smith en 1996 (*Cuentos fantásticos* de Benito Pérez Galdós), Ildefonso Salán Villasur en 2001 (*El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados. Antología del relato fantástico español del XIX*) y David Roas en 2002 (*El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*).

A la vista de los títulos citados es evidente la especial relación que han encontrado investigadores, estudiosos y antólogos entre la literatura fantástica y el cuento. Un paso más en el estudio de esa íntima relación, es la presente antología de Juan Molina Porras que investiga y bucea en busca de cuentos fantásticos en una época, en que, aparentemente, no hay muchas probabilidades de desarrollo de este tipo de relatos. Y digo aparentemente por que la brillante introducción de Molina Porras pone claramente de manifiesto la existencia de una línea de literatura y cuento fantástico a lo largo de los años en los que se desarrolla la novela realista española.

Molina Porras se plantea el quehacer literario de esos años desde una perspectiva integradora y no generacional: es decir no se limita a la generación realista sino que se detiene en la producción cuentística de los años en los que la novela realista se desarrolla y florece, años en los que también van a escribir escritores como Antonio Ros de Olano que pertenece, en puridad, al Romanticismo o Luis Valera, el hijo del autor de *Juanita la larga*, cuyo nacimiento le hace estrictamente contemporáneo de los escritores del Modernismo y 98. De esta forma el cuento más antiguo que aparece en la antología es *Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo*, escrito en 1869, unos años después de la *Gloriosa*, cuando aún no han aparecido las grandes novelas del realismo español, y los más modernos son los dos que aparecen de Luis Valera: *La esfera prodigiosa* (1903) y la *Historia del rey Ardido y la princesa Flor de Ensueño* (1905), salidos a la luz en unos años en los que los realistas van lentamente apagándose.

Entre ambos extremos se sitúan *La hierba de fuego* de José Fernández Bremón (1874), *Mr. Dansant, médico areópata* del mismo autor (1879), *Año Nuevo* de «Silverio Lanza» (1883), *Cuento futuro* de «Clarín» (1886) *La muerte de Capeto* de Vicente Blasco Ibáñez (1888), *Celín* de Benito Pérez Galdós (1889), *La santa de Karnar* de Emilia Pardo-Bazán (1891), *La buena fama*, de Juan Valera (1894) y *Teitán el soberbio* de Nilo María Fabra (1897). Doce relatos que representan las diferentes tendencias y direcciones que Molina Porras encuentra en los relatos fantásticos españoles de los años del realismo.

Comienza el antólogo estableciendo la importancia del Romanticismo para la génesis y desarrollo de la literatura fantástica española, si bien deja claro que no es propiamente su iniciador: «Ni la literatura fantástica surge estrictamente con el romanticismo, ni [...] morirá con él. Cabría considerar este movimiento artístico como una espoleta que aceleró el proceso» (12). Aborda a continuación el problema del mantenimiento de una literatura imaginativa como es el cuento fantástico dentro de la España del realismo, mantenimiento que, insiste el antólogo, es más cuantioso de lo que en un principio se pudiera pensar. Aparte de la propia necesidad de la fantasía y de la imaginación que el hombre siempre tiene (y sobre las que ya a principios del siglo XIX ya reflexionaba José María Blanco White), llama la atención Molina Porras sobre el éxito que había cosechado este tipo de literatura en la primera mitad del siglo y que incitaba a los autores a proseguir por ese camino así como la presencia en la segunda mitad del siglo de autores como Selgas o Ros de Olano que seguían escribiendo desde presupuestos románticos.

La definición de la literatura fantástica o de lo fantástico en literatura es una cuestión compleja, como se puede comprobar en las *Teorías de lo Fantástico* de David Roas que arriba he citado. Molina Porras acomete el problema evitando las excesivas rigideces de muchos teóricos, pero consciente también de poner unas elementos caracterizadores claros al servicio de un rótulo tan discutido como el de «lo fantásticos» y más concretamente el de «cuento fantástico». Considera nuestro antólogo que les elementos básicos que debe tener un cuento para ser considerado fantástico son dos: la descripción de un mundo básicamente realista, cercano a la experiencia vital del lector por un lado, y la irrupción violente de un hecho o fenómeno que destruye esa visón del mundo.. Como resume el antólogo: «el relato fantástico es aquel que narra la irrupción de fenómenos inexplicables y subvierte la visón positivista del mundo. Al mismo tiempo contiene una descripción de éste que respeta las reglas de la verosimilitud realista y traslado a los lectores la inquietud que anida en el focalizador que percibe los hechos sobrenaturales. Esa inquietud acaba por convertirse, casi siempre, en miedo o temor». (25). Molina Porra estudia como «modelo y paradigma del relato fantástico decimonónico de nuestras letras» (20) a *La mujer alta* de Alarcón, a la que no incluye en su antología por la

abundancia de ediciones en las que aparece el relato, y a través de ese estudio vas desgranando las características y particularidades del cuento fantástico español, tomando el término fantástico, en esta ocasión, en un sentido estricto. Para ilustrar esa categoría de cuentos (pues incluye otras clases en su antología) Molina Porras ofrece cuatro ejemplos, los relatos de Blasco Ibáñez y Pardo-Bazán, *La hierba de fuego* de Fernández Bremón y *La esfera prodigiosa* de Luis Valera.

Consciente, sin embargo, el editor de que la estricta definición de fantástico deja fuera a muchos relatos de esos años en los que la imaginación juega un papel fundamental, presenta otros cuatro clasificaciones en las que se incluyen cuentos que no pueden considerarse propiamente fantásticos: cuentos oníricos y alucinatorios, cuentos de ciencia ficción, cuentos grotescos y cuentos maravillosos. En el primer grupo incluye Molina Porras no sólo a los cuentos en los que la explicación de lo fantástico se produce por tratarse de un sueño sino también aquellos cuyas elementos fantásticos no son sino alucinaciones o desvaríos de un personaje fuera de su recta razón. Los relatos de Galdós (para los sueños) y «Silverio Lanza», (para las alucinaciones), respectivamente, son testimonio de esa tendencia. Ejemplos de ciencia ficción son dos cuentos muy diferentes: uno de un escritor tan célebre como Clarín y otro de una tan desconocido como Nilo María Fabra, un autor que ofrece como característica distintiva estar «dedicado casi por completo al género de ciencia-ficción» (35). No sorprenderá a los lectores de Ros de Olano que uno de sus relatos aparezca como ejemplo de los cuentos grotescos, puesto que será, probablemente, este autor el más caracterizado representante de este tipo de modalidad literaria en nuestra lengua. A este cuento se añade, dentro del grupo de los grotescos, el segundo en de Fernández Bremón que aparece en esta antología. Como representación del cuento maravilloso aparecen sendos relatos de los dos Valera, padre e hijo. Como indica el antólogo este apartado de los cuentos fantásticos está al final del volumen porque a la largo del transcurso de la antología, las categorías de los cuentos se han ido alejando cada vez más de la verosimilitud que tan necesaria se entendía en los cuentos fantásticas del grupo inicial. La característica más básica de los cuentos maravillosos es precisamente ésa, la despreocupación, total y absoluta, por la verosimilitud del relato. Ambos autores, plantean recreaciones cultas de relatos de origen tradicional, escritas por dos autores, uno de los cuales siempre rehuyó el estricto realismo, cuando resultaba desagradable, mientas que el otro, perteneciente ya a la sensibilidad modernista, prescinde por completo de la descripción del mundo real.

El resultado de la antología es el conocimiento, en muchos casos descubrimiento, de un ramillete de cuentos, algunos de los cuales de casi imposible localización para el lector de hoy en día, que demuestran la existencia du-

rante la segunda mitad del XIX español de una corriente literaria, ignorada durante mucho tiempo que dejaba pasa a lo más irracional de la naturaleza humana. Corriente no exclusiva de la literatura española, como indica Molina Porras: « Se advertirá que sigue presente la influencia de Poe, que Maupassant no es un desconocido, que ya se lee con interés a Veme o a Wells, que los cuentos tradicionales continúan siendo una fuente inagotable para nuestros narradores, que el naciente modernismo ya deja su impronta, etc. Es decir que, con mayor o menor retraso en la asimilación de nuevos géneros o tendencias, la historia literaria del siglo xix español corre paralela a la europea».

La cuidada anotación de los relatos y la información sobre los autores más desconocidos que aparecen en este volumen complementan el indudable valor de esta antología que da luz a uno de los rincones más oscuros (y valga aquí la doble significación) de nuestra literatura

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA./ I.E.S. ALBERTO PICO. SANTANDER

García Castañeda, Salvador. *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2004, 367 pp.

Uno de los frentes abiertos por la crítica sobre Pereda en los últimos años es el estudio detallado de las primeras producciones del escritor. Se trata de textos periodísticos, costumbristas o no, con los que el joven José María se inicia en la vida literaria dentro del ámbito local montañés, pero en los que ensaya temas y fórmulas que pasarán posteriormente a formar parte de su obra narrativa.

Precisamente Salvador García Castañeda es uno de los autores que mejor conoce esta producción primeriza de Pereda, y fruto de sus investigaciones contamos con dos espléndidas introducciones a los cuatro libros costumbristas peredianos, con la correspondiente edición y aparato de notas. Me refiero a los dos primeros volúmenes de las *Obras Completas* del novelista que dirigen los catedráticos Clarke y González Herrán.

Esta monografía viene a llenar una laguna en los estudios peredianos, el análisis del corpus de trabajos publicados por el novelista desde sus comienzos como escritor hasta la publicación de *El buey suelto*… en 1878 y prueba fehacientemente la tesis de que la obra de madurez de Pereda debe mucho a estos primeros escritos en lo que se refiere a temas, personajes e ideas.

Desde el punto de vista estructural, el libro cuenta con nueve capítulos, a los que se añade una bibliografía muy completa y un utilísimo índice onomástico de gran ayuda para el lector. Tras una introducción que nos sitúa en los objetivos y estructura del trabajo y que promete una segunda parte en la que se analizará el entorno literario y el papel del novelista como crítico, se pasa revista en los capítulos II y III a la labor dramática de Pereda (como dramaturgo y como crítico teatral) y se analizan en el cuarto y quinto capítulo sus artículos en la revistas literarias y de carácter político *El Tío Cayetano*, *El Almanaque de las dos Asturias, La Tertulia* y *La Revista Cántabro-Asturiana*. El capítulo VI aborda un aspecto prácticamente ignorado por el peredismo anterior, la obra en verso de Pereda, y la monografía culmina con tres capítulos, uno dedicado a la participación de Pereda en las polémicas literarias, y otros dos que analizan la producción costumbrista perediana tanto desde el punto de vista bibliográfico como desde un planteamiento temático y estilístico.

Entre los grandes aciertos de esta obra podemos apuntar el laborioso y cuidado trabajo bibliográfico, pues se rescata y organiza mucho material literario de Pereda disperso en prensa, así como algunos textos inéditos y versiones primerizas de artículos periodísticos que luego se transformarían en textos costumbristas. Muy destacable también es el amplísimo corpus que se maneja

y analiza en esta monografía y la sabia ordenación de los artículos en función de su temática. Relevante es la relación que se establece entre los textos de Pereda y el mundillo literario del Santander de su tiempo, asunto en el que es un consumado especialista Salvador García Castañeda. La información facilitada permite al investigador conocer la vida social y literaria de una época vista a través de los ojos de un escritor.

Se trata de un libro esencial en los estudios peredianos que ha visto la luz dentro de una excelente colección de monografías que publica la Universidad de Alicante, que destaca además por la conjunción magistral de la precisión erudita con una prosa de fácil lectura. Demuestra una vez más el profesor García Castañeda que se puede escribir rigurosísimamente un trabajo del mayor interés para el especialista en el ameno castellano al que nos tiene acostumbrados.

En suma, hemos de congratularnos por la aparición de este libro, porque muchos de los materiales que aborda estaban dispersos en la prensa periódica, porque el profesor García Castañeda es quien mejor podía rescatarlos y juzgarlos y porque con todo este ingente trabajo de hemeroteca y exégesis podemos revisar las obras posteriores del novelista de Polanco con otra mirada crítica y podemos hacernos una idea muy certera del panorama literario en el que se desenvolvieron los primeros años del devenir de Pereda como escritor. Nadie como Salvador García Castañeda para recrear la vida literaria del Santander decimonónico a través de una interesantísima monografía que esperamos que se continúe en el futuro con los trabajos prometidos por el autor en la introducción a este volumen.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
CIEFP DE SANTANDER/UNED CANTABRIA

***Nación y Constitución. De la ilustración al liberalismo*. Cinta Caterla (ed.). Junta de Andalucía. Universidad Pablo de Olavide. Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII. Sevilla 2006. 604 pp.**

Recoge este libro las ponencias y comunicaciones presentadas en el Tercer Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII que se celebró en Sevilla en junio de 2004. Se trata de treinta y dos textos diferentes que abordan el tema central del congreso desde diferentes perspectivas.

En el desarrollo de las teorías liberales que comienzan a surgir por Europa en el siglo XVII y alcanzarán su apogeo en el XIX, los dos conceptos centrales sobre los que se construye el congreso —Nación y Constitución— son fundamentales y permiten ver a través de su aparición y desarrollo el tránsito de las ideas liberales que comenzaron como una defensa de las libertades humanas frente a una situación anterior en la que la vida humana está regida por una complicada estructura de obediencias. Posteriormente ese liberalismo que había desarrollado una filosofía, o mejor dicho, un conjunto de ideas filosóficas, fue convirtiéndose en una fórmula política y en un modelo de estructura económica. Con lo que la evolución de este liberalismo puede presentarse como un proceso de apropiación, por parte de unas clases económicamente fuertes, de extracción burguesa y actividades básicamente comerciales, de unas ideas dirigidas a aumentar las libertades de la ciudadanía. Siguiendo con este proceso, esas clases emergentes aspiran y consiguen el control del estado con la justificación moral del bien común. Los diferentes textos que presenta el libro presentan diferentes aspectos de ese proceso.

El primer grupo de trabajos están presentados con el título común de P*ensamiento ilustrado y revolución liberal* y se centran, de una manera u otra, en temas de ideología política. Cinta Caterla aborda una visión de las empresas científicas del siglo XVIII, sobre la bases de la ideología política, relacionándolas con un determinado concepto de Nación, en el que la ciencia se ha convertido en un instrumento para aumentar el poderío de la nación y, si es el caso, en excusa para ejercer la violencia. El idealismo científico que tantos veces se ha supuesto existente en este período queda, de esta forma, en entredicho. Javier Lopez Alós compara las obras políticas de dos escritores que se sitúan en contra del liberalismo, Joaquín Lorenzo de Villanueva y el jesuita Hervás y Panduro y llama la atención sobre los diferentes planteamientos que ambos escritores exponen: mientas que Villanueva en su *Catecismo del Estado según los principio de la Religión*, plantea una supremacía del poder civil sobre el religioso, Hervás propone en sus *Causas de la Revolución Francesa*, justamente lo contrario: la supremacía de la Iglesia sobre el Estado. Marcelo Fabián Figueroa examina un caso concreto de acción política ilustrada en el gobierno colonial del Perú a

través de la influencia de los informes del científico bohemio, Tadeo Henke, que fue componente de la expedición Malaspina. Simoneta Scandellari se fija en un aspecto tan importante en el XVIII como es la educación y muy en concreto en la educación del buen ciudadano a través de la obra de diferentes autores. Presenta Scandellari una selección de estos escritos, evitando a los autores más célebres (Jovellanos y Campomanes) aunque inidica que su pensamiento es una referencia insustituible. Analiza sucesivamente la *Educación de la Juventud para formar un Buen Ciudadano* de Mateo Antonio Barberi (1775), el *Discurso sobre Educación* de Miguel Aguirre (1777), las *Cartas Marruecas*, *Sobre la Educación de la Juventud* de Agustín Ibáñez de Rentería (1781). *La Conversación de Perico y Marica* de Pedro Mariano Ruiz (1881) y el *Catecismo* de Villanueva. Nicolás Bas Martín se centra en el estudio de editores e impresores valencianos y de su labor como difusores del pensamiento liberal e ilustrado. Por un lado la familia Mallén, que mantuvo abundantes relaciones con Gregorio Mayans y Siscar y por otro lado, José de Orga, también de familia de libreros. Bas Martín estudia y detalla la actividad de ambas empresas y su papel como introductores de todo tipo de literatura (en su sentido más dieciochesco) en España.

Los fundamentos de la nación. Constitucionalismo e ideas políticas es el segundo apartado del libro que reúne una serie de trabajos que tratan de una manera u otra el concepto de nación. El texto de José Luis Comellas intenta averiguar las razones del hecho de que España, un país en donde los liberales eran minoría, y en la que el Antiguo Régimen parecía más asentado que en ninguna parte, fue el tercer país del mundo, tras Estados Unidos y Francia, en donde aparece un estado y una constitución liberal. José Andrés Gallego se detiene en la explicación del concepto de nación en la cultura hispana y encuentra tres ideas muy diferenciadas: la primera, la más antigua en la que nación tiene un significado de parentesco, y un poco más allá de cierta comunidad; una segunda en la que nación se une al concepto de patria, en la que hay una sensación espiritual de pertenencia, pero no una entidad política y una tercera, que fue la que se impuso, de Nación-Estado cuyos grandes difusores fueron los románticos alemanes (Fichte, Schlegel, Herder). También sobre la nación trata la colaboración de Santos Coronas, que se fija en el pensamiento jurídico de la época y muy en concreto en las tensiones existentes entre las ideas que defendían una nación unitaria y las tendencias de mantenimiento de las derechos forales. El pensamiento reaccionario sobre el concepto de nación es el tema del trabajo de Antonio Rivera García y como la defensa de una "nación católica" en la se quieren mantener ideas como la de reino y la de iglesia hace imposible que ese pensamiento reaccionario puede plantearse seriamente el concepto de Nación-Estado. Diana Repeto aborda el tema de la instrucción constitucional del ciudadano y la influencia en ella del tratadista Jean Louis de Lolme a través del análisi de las dos traducciones que se hicieron de ese autor: en 1812 y

1847. Eduardo Bello busca las raíces de la noción de "Estado de Derecho", concepto que se formula tardíamente y por ello aparece también de forma tardía en las diferentes constituciones (en España, sólo en la de 1978), y propone, a través de un análisis de los textos, que las constituciones francesas de 1791 y 1793 llevan ya implícito ese concepto. El artículo de Javier Usoz sigue una línea de investigación iniciada por Ernest Lluch sobre las diferentes ideas económicas, según los territorios, en la Ilustración. Usoz centra su trabajo en el pensamiento económico ilustrado aragonés, busca sus rasgos diferenciadores y a través de ello una nueva perspectiva del concepto ilustrado de nación.

El tercer bloque de trabajos se titula *Escritores y periodistas ante la crisis del Antiguo Régimen* y presenta diferentes aspectos relacionados con la relación del escritor y la sociedad y nación que le rodea. Ángeles Arce Menéndez analiza la crítica hacia uno de los elementos más característicos de la sociedad dieciochesca, las tertulias; y se centra para ello en el poema satírico *Le conversazioni* de 1778, escrita por el jesuita italiano Clemente Bondi y traducida al español con el título de *La tertulia*, por otra jesuita Antonio Fernández de Palazuelos hacia 1795. La figura de Antonio de Capmany es estudiada por François Étienvre, quien expone los conceptos sobre nación y constitución de este intelectual y diputado en las Cortes de Cádiz por medio del estudio de dos de sus obras: *Centinela contra franceses* (1813) y la obra póstuma *Práctica y estilo de celebrar cortes* (1821). Alberto González Troyano medita sobre la triple y trágica alternativa de los liberales españoles ante la invasión napoleónica: el afrancesamiento, como medio de hacer triunfar las ideas liberales, el rechazo hacia los franceses en nombre de un patriotismo romántico, pero también liberal y constitucional y el exilio ante la imposibilidad de aceptar cualquiera de estas dos opciones y ejemplifica estas posturas por medio de tres destacados escritores de la época: José Marchena, Bartolomé José Gallardo y José María Blanco White. Beatriz Sánchez Hita se fija en la prensa de sátira política analizando una de las más significativas publicaciones de esa tendencia: el *Duende de los cafés*, que se publicó en Cádiz desde agosto de 1813 hasta mayo de 1814.

La novela y el cuento son estudiados en el cuarto capítulo del libro que nos ocupa: *La fabulación narrativa de una nueva sociedad*. Jorge Chen Sam se fija en el *Eusebio* de Montengón y expone la influencia de Voltaire en la obra de Montengón, siendo la sociedad ideal en la que se educa Eusebio un trasunto de la ideal sociedad cuáquera expuesta por Voltaire en varias de sus obras. Rosalía Hernández Cabezón analiza las obras de Vicente Rodríguez de Arellano y la hábil mezcla que hace el autor en ellas de elementos costumbristas e ideas ilustradas, y aventura que esa mezcla es la clave del éxito de sus obras. Marieta Cantos Casenave propone una lectura de cuentos de finales del XVIII y principios del XIX, buscando en ellos la transición de concepto de vasallo a ciudadano y demuestra la rica presencia del cuento en los primeros años del

XIX, sobre todo la del cuento político en periódicos como la *Abeja Española* o *El Procurador General de la Nación y el Rey*. Raúl Fernández Sánchez-Alarcos contribuye al libro con una estudio sobre las relaciones entre el género novelístico y las diferentes controversias sociopolíticas y religiosas del XIX, indicando que la periodización literaria tradicional ha impedido, en muchas ocasiones, una análisi de temas, como el desarrollado en este artículo, que necesita de una más amplia perspectiva histórica.

La poesía cívica es el título del quinto apartado. Marina Pérez Bernal ataca el tema de la poesía política del XVIII, tradicionalmente despreciada y tenida por una de las peores muestras del prosaísmo neoclásico, y analiza y explica toda la carga emocional que hay en estos poemas, escritos en un momento de gran ilusión política ante la esperanza de nuevos tiempos. Emilia Palacios Fernández presenta el pensamiento político de Samaniego, a partir de su conocidas *Fábulas* y de otra obra menos popular: la *Medicina Fantástica del Espíritu* (1786), al la vez que hace un repaso de sus problemas con la censura. Examina la autora las preocupaciones políticas del fabulista y sitúa su pensamiento en la línea de Jovellanos y Meléndez Valdés, destacando su gran dedicación al tema de la política educativa y de la educación, incluida la de las mujeres. Fernando Durán López se refiere a otras fábulas: las publicadas por un desconocido autor que firma como F.P.U. en el *Diario Mercantil de Cádiz* entre 1812 y 1813. Durán comenta, en primer lugar, la presencia de la fábula como género en la prensa doceañista, analiza despules el concepto teórico de las fábulas de F.P.U. partiendo de ellas y de otros textos del autor y finaliza con una explicación del ideario del autor, un liberal que alerta continuamente de los peligros de la contrarrevolución, en un tono que Durán no duda en calificar de «negro pesimismo».

Sobre el teatro trata el apartado sexto del libro: *La escena de la nación: del teatro cortesano al teatro burgués*. La figura de José de Cañizares centra el primer artículo de este grupo, obra de María del Rosario Leal, que analiza el teatro cortesano durante el reinado de Felipe V, menciona la introducción de cómicos italianos y la presencia abundante en palacio de autores franceses, siendo José de Cañizares el único autor contemporáneo español representado en la corte. Considera Leal que esta preferencia por el teatro foráneo está en línea con lo que ocurre con otras artes en la época como la arquitectura o la pintura cortesana, en las que también se encuentra esta presencia de autores extranjeros. La tragedia *Virginia* de Agustín de Montiano y Luyando es analizada por Cristina Barbolani, que se interesa por la conexión que hace Montiano entre la ejecución de su tragedia y la preceptiva que él mismo expone previamente, dado que *Virginia* se edita por primera vez como apéndice de su *Discurso sobre las tragedias españolas,* que es, según Barbolani, un ejemplo de referencia a ideas italianas y una reacción contra las afirmaciones francesas de la inexistencia de

tragedias en España. Josep María Salla Valldaura se acerca a otro autor de tragedias, Ignacio López de Ayala, y a los indicios que en sus obras se pueden encontrar de los inicios del Liberalismo, para lo cual analiza *Habides* y *Numancia destruida*, con más detenimiento la primera, en la que se encuentra un debate sobre la autoridad y la libertad, con una defensa de la libertad como constituyente fundamental y necesario de la vida humana. Sobre el teatro político trata el trabajo de Alberto Romero Ferrer, que examina la utilización de la escena teatral como medio de propaganda política en las épocas en la que la censura fernandina no la reduce al silencio, utilización política que viene tanto del bando liberal, en el que el autor presenta como ejemplo a *El hipócrita pancista* (1820) de Francisco de Paula Martí, como del conservador, representado en este artículo por *Una sesión de Cortes en Cádiz* (1823) de Mariano Barrantes. Irene Vallejo, por su parte, se centra en el teatro breve del XIX y en el análisis de cómo las piezas en un acto van adquiriendo cada vez más éxito en la escena a lo largo del XIX, hasta tal punto que, en ocasiones cada vez más frecuentes, toda la representación teatral se compone de varias piezas breves que gozaban del favor del público. Vallejo ejemplifica su análisis en las piezas andaluzas en un acto en la cartelera madrileña a mediados del XIX. Sobre los mismos años versa el artículo de Pedro Ojeda que se fija en el teatro patriótico de la España liberal centrándose en las representaciones teatrales sobre dos acontecimientos contemporáneos: la revolución de 1854 y la guerra de África.

El último capítulo ofrece el título genérico de Arte, fiesta y representación. Ana Aranda Bernal estudia el urbanismo del Campo de Gibraltar en el siglo XVIII, como una repuesta política al conflicto que se mantiene con Inglaterra desde la conquista del Peñón. El exilio de los gibraltareños, el desarrollo de las poblaciones donde se asientan —San Roque, Los Barrios y Algeciras— y las vicisitudes de su construcción y desarrollo son analizadas por Aranda dentro del marco del enfrentamiento con Inglaterra. Francisco Ollero se interesa por la iconografía del monarca en las fiestas y celebraciones públicas de la Sevilla ilustrada y la clasifica en cuatro grandes grupos: aquellas en las que el rey aparece como héroe clásico, la presentación del monarca como protector de las artes y las ciencias, la alegoría del sol como representación del rey y, por último, los retratos del soberano. Daniel López Álvarez trata la aparición de un canon artístico en la pintura, cuyo desarrollo va ligado al nacionalismo y se fija con especial detenimiento en la obra de A. R. Mengs.

En suma, una amplia panorámica de trabajos que ofrecen un interés considerable y que es un importante elemento más de la cadena de estudios que van arrojando más luz, cada vez, sobre el siglo de las luces.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA./ I.E.S. ALBERTO PICO. SANTANDER

Pardo Bazán, Emilia. *«Un poco de crítica». Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*, edición de Marisa Sotelo Vázquez. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006. 230 pp.

De entre las múltiples actividades poligráficas de Emilia Pardo Bazán descuella la periodística como la fundamental, al menos cuantitativamente. No sólo porque funda su discurso creativo y crítico, orientando sus direcciones librescas, sino porque constituye su eje de producción y recepción literarias más recurrente y cotidiano. En la Prensa, no en vano le concede la mayúscula tantas veces, se fragua y se sustancia el quehacer literario de doña Emilia, como no podía ser menos en el siglo que conoce su desarrollo y consolidación en forma de centenares de rotativos de amplísima repercusión social y en la república de las letras. Precisamente a estudiar el alcance y centralidad de esta cuestión en la obra pardobazaniana se dedicó el recientemente celebrado III Simposio Emilia Pardo Bazán, una de cuyas conclusiones tiene que ver con la imperiosa necesidad de compilar todo lo exhaustivamente que sea posible el periodismo de la autora gallega, aún hoy disperso y trasconejado, y más de lo que se cree.

Desde hace algunos años, no muchos, venimos asistiendo al rescate parcial de algunas de sus más nutridas contribuciones publicísticas. A la edición de algunos de los artículos de *La Nación*, efectuada por Cyrus DeCoster, y complementada por la de Sinovas Maté, que recoge todos los aparecidos en dicha cabecera bonaerense, se ha sumado en 2002 la antología de Cecilia Heydl-Cortínez, que edita una selección de los aparecidos entre 1909 y l915 en el *Diario de la Marina*, de La Habana.

En 1988, fecha de la lectura de su tesis doctoral, la profesora Marisa Sotelo contribuía decisivamente a incrementar aquel nutrido acervo, desde Nelly Clemessy, introduciendo como apéndice de la misma los cuarenta y un artículos que Pardo Bazán firmó en *ABC* entre finales de 1918 y los primeros días póstumos de 1921. Se trataba de una valiosísima aportación que rescataba del olvido de las hemerotecas una gavilla de entregas reveladora de las inquietudes lectoras y hermenéuticas de una impenitente vigía de las letras europeas de entresiglos.

Conocidos en el mundo académico especializado, dichos artículos carecían aún del espaldarazo definitivo: la publicación monográfica convenientemente introducida y editada. A ello asistimos, felicitándonos, en una de las jornadas del III Simposio que, dirigido por el profesor González Herrán, dedicó una sección a las novedades editoriales del pardobazanismo. Recién sali-

do de los tórculos, el libro lucía entonces su puesta de largo excelentemente editado por la Universidad de Alicante.

Nos hallamos ante una obra de esmerada presentación que nos ofrece, con el recuento sucesivo de los artículos concebidos para el rotativo monárquico y conservador, con sus correspondientes notas aclaratorias, un «Estudio introductorio» de gran valor contextualizador y analítico. El contenido misceláneo de estos artículos determina un desglose temático diverso que Marisa Sotelo da al lector con ánimo clarificador muy digno de elogio. Los epígrafes, fundamentalmente temáticos, pautan la clasificación de la editora en «Artículos de carácter histórico. Desmitificación y Regeneración de España», «Artículos de crítica literaria española», «Artículos de crítica literaria extranjera» y «Artículos-Homenaje: Galdós y Valera».

Esta clasificación resulta ser un buen método para discernir el mérito relativo de las colaboraciones en el *ABC*. La editora lo subraya, si bien con otro matiz, en la «Advertencia preliminar»: «ya sostuve en mi tesis y sigo sosteniendo hoy, [que] tienen un valor relativo frente a otros trabajos más relevantes» (p. 9). En mi sentir, la lectura detenida de los artículos exhumados no lleva a una consideración menor de los mismos, antes al contrario, pocas veces podremos constatar mejor lo relativo e interdependiente de toda su producción periodística, hasta tal punto está conectada y se construye *a posteriori* (ni la misma doña Emilia la tuvo así, aunque es seguro que recortaba y registraba sus publicaciones en la prensa). El puzzle está servido: sólo falta encontrar todas las piezas. Marisa Sotelo ha logrado insertar en él un segmento –relativo, sí, como todo segmento de un sistema- pero esencial en la medida en que sin él no tendríamos posibilidad de reconstruir en todos sus pormenores las vivencias lectoras y comunicadoras de Emilia Pardo Bazán en el tramo acaso menos conocido de su trayectoria: el de la desembocadura vital y creativa, también crítica.

Asistimos, pues, a una secuenciación indispensable para conocer el latido de unos años que son los de su última transacción vital y poligráfica, los años del agotamiento de «los de antes» y de la asunción de las vanguardias más madrugadoras. Los años de *Dulce Dueño* y de los sueños cumplidos y de muchos sin cumplir. Asalta al lector de estas páginas un hálito de sutil perentoriedad que de ellas emana y que procede de una escritura que corresponde al ciclo *de senectute*. Una doña Emilia alerta y vigilante de las últimas publicaciones, acuciada por el mismo impulso idiosincrásico de estar al día de todo, aquí de los libros, una doña Emilia que se apresura a dar primicias a sus lectores, a degustar el primer bocado con ellos, con las ansias de siempre algo tocadas ya.

Muy certera es la categorización «historicista y comparatista» que a estos artículos atribuye su editora, siendo como es éste «su andamiaje» sempiterno. Sin haber llegado a cumplir los setenta años, doña Emilia sigue practican-

do aquí un género o subgénero que siempre fue de su predilección y al que podemos remitir una buena parte de su *modus operandi*: el de la reseña de libros. Pocas veces tendremos tan seguidas páginas de esta naturaleza comentadora y registradora que se mueve y retrocede, que ahonda y se queda en la superficie, en un zigzag del que no está ausente el toque impresionista o el cubismo caleidoscópico. El cine estaba ahí y el vértigo de las letras también. La velocidad de los tiempos impone nuevas formas de aprehensión crítica. Es preciso dar cuenta de las ringleras de libros que salen de las prensas. Libros que ocupan su mesa de trabajo o que engrosan sus estanterías de las Torres de Meirás, donde dice guardar su biblioteca completa, libros que le llegan directamente de sus autores o que, a través de sus viajes, ha ido conociendo, libros que sabe interesarán por motivos diversos a sus corresponsales…

Bien es cierto que, dentro de la facundia recensionista de Pardo Bazán, la que se forja en los periódicos tiene además el aditamento de la inmediatez, y su óbolo. Estas páginas escritas a vuelapluma conservan aún, junto a sus emociones, las intermitencias de la prisa y el denodado e imposible esfuerzo de la actualidad. Y no es una muestra menor de su acuidad crítica que aquí mismo discrimine entre la distinta adscripción ontológica de un artículo cuya producción se destina a un consumo en libro, en revista o en periódico, cauces editoriales y receptores heterogéneos.

Para sus primeros lectores capitalinos, que los vieron y leyeron, puntuales mensualmente, en páginas de preferencia, debieron de ser estas entregas la novedad más fresca, el chispazo literario del día; para nosotros no han envejecido tanto como para que no nos llegue su aroma. Máxime si, como sucede, doña Emilia se dedica aquí a desflorar el secreto de autores y obras en su mayor parte no precisamente pertenecientes a las primeras filas del pensamiento, la historia, la literatura o la crítica. Como ella misma sostiene, esa atención a las figuras de segunda o tercera fila desvela muchas claves de los tiempos y permite acceder a explicaciones iluminadoras de las llamadas figuras singulares.

La Condesa y Catedrática, doble condición que asume en la firma de estos artículos para el *ABC*, vuelve sobre sus pasos críticos renovando propuestas tan centrales en su particular *poética* como la de rehuir la enseñanza («esta ola de desenfreno predicante») y el utilitarismo en la novela, buscar la composición trabada eludiendo toda *ferrachinería*, o en su haber crítico como la de aderezar con la huella taineana, tan bien detectada por cierto en la autora marinedina por la doctora Sotelo, los sorbos de historia que nos da a beber, o en su talante ciudadano como el patriotismo español que exhibe sin pudor. Figuras como la del admirado Hernán Cortés, auténtica obsesión mítica de su última época, reaparecen una y otra vez.

Atiende la editora Marisa Sotelo a la tonalidad que rezuman muchas de estas páginas de la madurez más granada de doña Emilia y así, anota «ese tinte de nostalgia, como de recapitulación del tiempo espléndidamente vivido» que se percibe en la lectura. Y es verdad que, aun no siendo nada proclive a lamentar el paso del tiempo ni a llorar sus pérdidas, subyace en ellas la conciencia de la simultaneidad de un traspaso de orden intelectual, estético, vital también o generacional, que se estaba dando pese a la permanente vigilancia de la última hornada que en la revista *Helios*, y en otros foros después, la sancionaba como poseedora de una especial capacidad de ver lo nuevo y de no rechazar de entrada, como otros «de antes» sí hacían, a los jóvenes melenudos y modernistas. No podía, sin embargo, dejar de saber que su generación había enarbolado la bandera del género más prestigiado en el siglo XIX y que, con ella, la había conducido a protagonizar las páginas más gloriosas de una época universalmente áurea en ese género. De ahí el autorizado papel que se arroga como fervorosa representante de un género cuya decadencia no hace sino lamentar.

De la mina historiográfica en la que se internaba desde tiempo atrás va brotando el magma de sus observaciones sobre autores vascos o de otras procedencias. Un sueño que no cumplió fue el de historiar las letras castellanas pero ello no es óbice para que muchas veces filtrara su conocimiento de lo que entonces se llamaban «novelas regionales». Puede decirse que no le era ajeno nada de lo que en ese terreno se publicase, su enciclopedismo novelístico aflora por doquier. Y le permite justipreciar obras y autores que el tiempo posterior habría de situar en posiciones similares a las que atinadamente supo ver en primera instancia. Su lectura de su *paisano* Wenceslao Fernández Flórez o de Antonio de Hoyos y Vinent o de Alberto Insúa se mantiene, por muchas razones, inmarcesible. Sabe ver, aunque como advierte la doctora Sotelo, con evidente exageración de sus virtudes literarias, la solvencia de *Andrenio*. En la literatura extranjera pudiéramos decir lo mismo, aunque con algún matiz, con respecto al irlandés Wilde, al ruso predilecto, Tolstói, a Chéjov y Gorki, cuyas incorporaciones aquí indican hasta qué punto seguía la literatura rusa que en 1887 no le había dado tiempo a consignar; o a franceses como Barbusse, France o Loti, o en su acercamiento rápido pero certero a la pintura de Gustave Moreau, o, en definitiva, a Tagore, sobre el que escribe en el año último de su vida (¿qué hubiera pensado de la escondida labor de Zenobia, su traductora, si hubiera tenido más tiempo?) y a Shakespeare, al que había traducido en sus años mozos, vistos ya en lontananza.

Mención aparte merece el acierto en la titulación de los artículos, factor paratextual estudiado en sus cuentos, y que corresponde aquí a ese afán condensador y atractivo que sirva de reclamo al lector: «Espigas de Francia», «De tales astillas, tal fuego», «El terrible antepasado», «Nugas», «El poeta de la

concha de nácar», «El aprendiz helenista», «El coco»… son otras tantas muestras de la carga sugeridora y semificcional con la que la autora coruñesa, ya desde la antesala del artículo, busca suscitar la mirada atenta del lector.

Un festín pardobazaniano espera, pues, al que se acerque a esta edición sazonada por la profesora Sotelo con los más escogidos ingredientes de que echa mano el rescatador de tesoros olvidados aunque no inéditos: la pasión del conocimiento que destila la aventura de leer y la sensibilidad ante los procesos de la literatura y de la vida.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pérez Galdós, Benito: *Fortunata y Jacinta (Dos historias de casadas)*, edición de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid, ediciones Akal, col."Nuestros clásicos", nº 38, 2005, 1213 pp.

De toda la obra de Benito Pérez Galdós, con ser numerosa, la novela *Fortunata y Jacinta* ha sido, sin duda, la más popular y la que ha acaparado la mayor atención de los críticos, como lo denota la cantidad de ediciones, traducciones, versiones cinematográficas y estudios aparecidos en los últimos años.

La presente edición, comentada con un extenso estudio preliminar por el profesor Julio Rodríguez Puértolas, catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid, y conocido galdosista, supone una interesante aportación por la extensión de dicho estudio con 275 páginas, aparte del cuadro cronológico que lo acompaña. El hecho de que el comentarista sea el director de la colección "Nuestros clásicos", de Ediciones Akal, colección de bolsillo que ha editado otras novelas de Galdós, ha obligado a Rodríguez Puértolas a comentar cuidadosamente esta novela, la mejor del siglo diecinueve español, previa lectura de numerosas ediciones y estudios que se han referido a esta singular obra.

En dicha introducción el autor del Estudio preliminar advierte que su edición no se ocupa de las variantes ni tampoco de las galeradas, ni de añadir notas al texto, dadas las características y el formato del libro.

El estudio de Rodríguez Puértolas considera, en cinco extensos apartados, el argumento y la historia de la novela, el escenario, el lenguaje y los personajes, el costumbrismo, así como el realismo y naturalismo de la obra. A su vez, J. H. Sinnigen clasificaba la novela en cuatro partes que, según el narrador-personaje, comienza por la burguesía mediana y la pequeña, seguido de los componentes del pueblo para terminar con el análisis de la figura de Fortunata.

La anatomía de la sociedad burguesa durante la Restauración constituye, pues, la parte más detallada del estudio de Puértolas, que finaliza con una consideración sobre el carácter de la que llama una novela para la libertad, cuyos personajes se debaten entre la infelicidad y la soledad, dentro de la época en que transcurre la acción de 1869 a 1876.

Lo primero que llama la atención es la disección que hace Rodríguez Puértolas de la novela y del momento histórico en que se desarrolla, utilizando frecuentes citas y los comentarios de otros estudiosos, de los que en ocasiones disiente señalando sin contemplaciones los que considera los errores de algunos de ellos. En ese catálogo de autoridades galdosianas incluye a cuantos autores se han fijado en esta novela, cuyas aportaciones notables no han sido siempre recordadas y han supuesto un rescate del olvido de Galdós y su obra, aunque sin excluir filósofos y autores marxistas que le sirven de apoyatura en sus consideraciones.

Estamos ante un estudio detallado que ha consultado previamente los principales trabajos que menciona en quince páginas de bibliografía, sin poder señalar los aparecidos durante la edición del libro. Entre estos autores, por señalar solo algunos, figuran Ricardo y German Gullón, José F. Montesinos, Pedro Ortiz Armengol, James Whiston, Stephen Gilman, Rodolfo Cardona, John W. KroniK, Geoffrey Ribans, Peter B. Goldman, Francisco Caudet, Carlos Blanco Aguinaga, etc. e, incluso, artículos publicados en revistas ajenas a la Literatura, como los de Luis González de Linares, nieto del naturalista de la Institución Libre de Enseñanza, Augusto G. de Linares, o el del antropólogo Luis de Hoyos Sainz.

Comienza el estudio por las huellas de *Fortunata y Jacinta* que encontramos en *Miau* y en *La Incógnita* y la reaparición de los personajes que entran y salen de una a otra novela. La lectura nos lleva por el Madrid de aquel momento con sus barrios y gentes que algunos autores han contabilizado con unos 314 personajes de ficción, aparte de los históricos. En este sentido, por ejemplo, Pedro Ortiz Armengol recoge en uno de sus libros, *Apuntaciones para Fortunata y Jacinta* (1987), las calles de Madrid, los cafés, conventos, colegios, personajes, escenas de la vida, etc. que aparecen en la novela.

En la parte literaria se refiere el autor de la edición al estilo de Galdós tratado por varios autores, como Cernuda o Unamuno, estilo coincidente con el hablar llano y sencillo que contiene diferentes registros, tal como lo expresa el pueblo y figura en otras novelas suyas.

Esa anatomía de la sociedad burguesa de los años setenta, que estudia a fondo Rodríguez Púertolas, como buen conocedor de las formas de vida de ese mundo decimonónico, sociedad de su tiempo que observó bien Galdós y aparece en la novela, está escrita desde la perspectiva del narrador y la visión que nos descubre la vida económica y social de esa época de la Restauración. Detalla el comercio madrileño, los diferentes estamentos sociales y los rasgos definitorios de los personajes que nos reflejan sus formas de vida y la inclusión en los diferentes grupos del contexto de aquella sociedad de la clase media madrileña y también de la alta y popular, que aparecen en el relato.

El realismo de *Fortunata y Jacinta*, estudiado por numerosos autores, está dentro las atenciones de Galdós sobre el medio que describe, los personajes y su aventura existencial en esta novela de la segunda época, que el autor incluyó en las novelas españolas contemporáneas, como advertencia a su fidelidad a los modelos de aquella sociedad. He aquí la razón por la que Puértolas le denomina "el gran realista".

Este crítico señala, igualmente, aspectos muy del gusto de Galdós por sus aficiones a los sueños o las alusiones ornitológicas que hacen que la llame novela zoomórfica por sus comparaciones entre los personajes y el reino animal;

así como alude a los simbolismos de la novela, las alusiones religiosas, el krausismo, etc. A ello habría que unir el monólogo interior del que fue Galdós precursor y del que dice Luis Beltrán Almería que aparece por primera vez en la novela española con *La desheredada*. El costumbrismo bajo la influencia de Mesonero Romanos apunta F. Montesinos que alcanza sus más altas cimas en la que llama con razón "selva de novelas entrecruzadas".

No deja de ser interesante el citado y amplio comentario que dedica Puértolas a la burguesía mercantil que analiza con detenimiento a través de dos capítulos. En el primero de ellos estudia la estructura social de esa clase media comerciante, sus componentes, las formas de enriquecerse y los bienes heredados que permitían vivir sin trabajar, por ejemplo, al ocioso protagonista Juanito Santa Cruz. Señala igualmente el caso del clan familiar y se fija en las amistades protectoras que son invitadas a la cena de Navidad de 1873, con los nombres y cargos de los que asisten y aparecen en la novela. Como diría también Galdós en otros lugares de su obra, la clase noble terminaría uniéndose con la industrial capitalista a través de enlaces familiares que facilitaban la conservación del estrato social conseguido y del capital acumulado, formando un verdadero entramado genealógico y monetario, sin que faltaran, a veces, los enlaces endogámicos. Esa burguesía especuladora se dedicaba a invertir en la industria, la construcción, en la compra de suelo urbano y a invertir en la bolsa como procedimiento especulativo.

Clase privilegiada formada por propietarios, políticos, industriales, banqueros y hasta funcionarios, que contrastaba con la trabajadora que pasaba penurias de todo tipo y cuyos oficios aparecen en la novela, desde los asalariados en las fábricas, hasta los que trabajaban con sus manos, como los albañiles, canteros o barrenderos, mundo obrero que ganaban un sueldo en talleres artesanos y que malvivían con bajos salarios. En el estrato inferior estaban los que no encontraban trabajo y pobres de solemnidad dedicados a la mendicidad o a vivir como podían. El caso de los cesantes era diferente y terminaban, con el tiempo, siendo víctimas de los prestamistas y usureros, tal como se recoge en la novela *Miau*. Las estadísticas de la época señalan el aumento de los empeños, la abundante natalidad de las familias obreras y la mortandad infantil que se reflejaba en las casas con fotografías de niños muertos, según recoge la novela.

El análisis sociopolítico de *Fortunata y Jacinta* está igualmente tratado con detalle en la búsqueda de influencias y recomendaciones por lo que no elude Puértolas las opiniones de otros autores y otras novelas sobre este particular.

En el aspecto religioso esa clase, practicante a su modo, mirará para otra parte ante las penurias del mundo obrero, los bajos salarios y el distanciamiento entre el verdadero sentimiento religioso y la adaptación a formas que permitían suplir lo que no habían hecho en vida con legados de caridad a cofradías, iglesias y conventos. La misma Guillermina Pacheco, personaje atrayente y real, mujer

culta entregada al ejercicio de la caridad, marginaba, sin embargo, a los niños ilegítimos a los que no recogía, como si ellos tuvieran la culpa. Este célebre personaje del Madrid de la época, llamada por el propio Galdós sin ninguna intención con el término "la rata eclesiástica", lo utiliza Puértolas demasiadas veces, tanto más que su propio nombre, lo que a veces no deja de llamar la atención. En la segunda parte de esa anatomía social de la novela, Puértolas se refiere de una forma individualizada a los diversos personajes que aparecen a lo largo de la obra, analizando lo que se ha escrito sobre los apellidos Santa Cruz y Rubín, la vocación y descripción de los protagonistas que tan admirablemente estudia Galdós y en los que se detiene dicho profesor con observaciones sobre la vida, costumbres y papel desarrollado en la novela. El subtitulo de la novela nos acerca a las dos protagonistas "malcasadas", Fortunata y Jacinta, que son como las dos caras de una misma tragedia. Así ocurre también con el hermano y la tía de Maxi, José Ido del Sagrario, la impresionante Mauricia "la Dura", Evaristo Feijoo y otros muchos que aparecen en este mundo novelesco galdosiano.

El estudio de Rodríguez Puértolas es una buena guía de lectura para quien quiera conocer con detalle esta novela en la que Menéndez Pelayo alabó la profunda observación moral que hace el autor en ella, el análisis psicológico de los personajes y el cuidadoso estudio que realizó del escenario, sin olvidar el calor y humanidad que supo trasmitir a través de sus páginas.

En cuanto al cuadro cronológico utilizado también en otras ediciones de Galdós de esta colección, anota el veraneo del escritor en Santander en 1872, cuando fue el año anterior la primera vez que visitó esta ciudad, pequeño error que conviene corregir en sucesivas ediciones.

Ediciones Akal ha incluido en su colección esta novela, junto a otras obras de Galdós, en su repertorio de clásicos, con ediciones de *Nazarín*, *Tristana*, *Tormento*, *El amigo Manso*, *Misericordia* y el Episodio *Aita Tettauen*, volúmenes que constituyen, con sus respectivos estudios introductorios de especialistas, una importante aportación al conocimiento de Pérez Galdós, nuestro máximo novelista después de Cervantes y autor en auge entre los hispanistas en la actualidad. A ellos se debió el redescubrimiento de Galdós en la postguerra española, quien ha merecido la atención entre los estudiosos hispanistas, preferentemente de los Estados Unidos.

BENITO MADARIAGA
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Pérez Gutiérrez, Francisco. *Menéndez Pelayo y Lázaro. Una colaboración fecunda (1889-1908),* Madrid, Fundación Lázaro Galdiano y Ollero y Ramos, Editores, 2004, 173 pp.

Hace ya dos años que ha aparecido la correspondencia epistolar entre J. Lázaro Galdiano y M. Menéndez Pelayo en el volumen décimo de la colección «Archivo Epistolar de *La España Moderna*», en la que se han publicado otros nueve epistolarios entre Lázaro y personalidades relevantes de la cultura española de su tiempo: Galdós, «Clarín», Valera, Pardo Bazán, etc. En este volumen, F. Pérez Gutiérrez, investigador y crítico de reconocido prestigio (sus libros *El problema religioso en la generación de 1868*, *Renan en España*, *La juventud de Marañón*, etc., *y* sus trabajos sobre Menéndez Pelayo, son de obligada referencia en la bibliografía especializada sobre estos escritores), ofrece una cuidada edición y una magnífica introducción sobre el desarrollo, contenido y contexto del citado epistolario.

Dicho investigador reúne en este volumen cuarenta y cinco cartas (la mayor parte, de Lázaro, pues las de Menéndez Pelayo, salvo dos, no se han podido localizar) relacionadas con los compromisos de colaboración del investigador santanderino en *La España Moderna* entre el 2 de enero de 1889 (año en el que comienza a editarse dicha revista) y el 16 de diciembre de 1908, fecha de la última carta de Lázaro. En ese periodo, que coincide con el de una extraordinaria actividad investigadora de Menéndez Pelayo, empeñado en obras de la envergadura de la *Historia de las Ideas Estéticas* y de la *Antología de Poetas Líricos*, escribe para la mencionada revista nueve estudios (sobre los libros de caballerías catalanes, sobre Jorge Manrique, la sátira política en tiempo de Enrique IV, la música en la lengua castellana, los orígenes del romanticismo francés, etc.) y ocho artículos conformadores de la sección «Revista crítica» sobre obras de B. Croce, A. Morel-Fatio, L. Gautier, A. Farinelli, L. Dolfus, etc., relacionadas con la cultura española. A ello se unen dos monografías, una sobre Núñez de Arce y otra sobre Martínez de la Rosa, y un prólogo a la *Historia de la literatura española: desde los orígenes hasta 1900*, de J. Fitzmaurice-Kelly, publicados en la editorial de *La España Moderna*. Hay que advertir que dicho prólogo, de notable interés para la historiografía literaria, figura a continuación del epistolario (págs. 107-146), al igual que «La música en la lengua castellana» (págs. 147-172), que, en su origen, fue la contestación al discurso de ingreso de F. Asenjo Barbieri en la RAE. Ambos trabajos refuerzan el valor del libro, en el que se muestra la «colaboración fecunda» entre dos promotores excepcionales de la cultura española de finales del siglo XIX y comienzos de XX. Que Menéndez Pelayo sea una figura clave en esa promoción, en campos como el de la historiografía, la estética y la crítica literaria es un hecho incuestionable; en cuanto a Lázaro, no estará de más recordar algunos datos complementarios

que confirman su importante papel en la promoción, modernización y difusión internacional de la cultura española de su época, así como en la recuperación del patrimonio artístico y bibliográfico nacional.

El empeño de Lázaro en modernizar la cultura española se concreta en la puesta en marcha de cuatro revistas y de la mencionada editorial (denominada con el mismo título de la más importante de esas revistas: *La España Moderna*) con el objetivo de dar a conocer en España e Hispanoamérica los avances que se estaban produciendo en Europa en el ámbito filosófico, jurídico, sociológico, económico, artístico y literario, y que, en opinión de Lázaro, habrían de contribuir a modernizar las instituciones sociopolíticas, económicas y culturales del país. Téngase en cuenta que en este objetivo modernizador y «regenerador», Lázaro se adelanta en diez años a lo que será un clamor general entre los intelectuales a raíz del desastre del 98. En el campo de los estudios jurídicos (del que él procedía), funda en 1892 *La Nueva Ciencia Jurídica*, revista mensual, en cuyo boletín de suscripción se prometía publicar las «producciones más notables» en el estudio de las ciencias jurídicas y sociales, de autores «nacionales y extranjeros». De hecho, aparecen en los primeros números estudios de los criminalistas italianos Cesare Lombroso, Enrico Ferri, Emanuele Carnevale, etc., y de autores españoles como Concepción Arenal, Pedro Dorado Montero, César Silió, Adolfo Posada, Rafael Altamira, Adolfo Álvarez Buylla, etc. Otra publicación relacionada con el mismo tema es la *Revista de Derecho y Sociología*, que financia Lázaro y dirige Posada, en la que participan Joaquín Costa, Buylla, Dorado Montero, etc. La tercera es la *Revista Internacional*, aparecida en 1894, y que tenía por objeto traducir las obras extranjeras «más notables» que fueran apareciendo en narrativa, crítica, filosofía, jurisprudencia, bellas artes, historia, ciencias, etc. Esta revista, de la que salieron doce números, será incorporada al año siguiente a la sección «La prensa internacional» de *La España Moderna*. Es precisamente esta revista la que logra una mayor consistencia y prestigio internacional. En realidad, de las revistas españolas coetáneas relacionadas con los estudios de Humanidades (*El Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, *La Revista Contemporánea*, *La Revista de España*, *Revista Europea*, etc.), es *La España Moderna* la que más se acerca al modelo europeo representado por la *Revue de deux Mondes*, *Revue de Genève, Contemporary Review*, etc. No en vano, Lázaro se inspiró en la primera para su proyecto «de una publicación que sea a nuestra patria, lo que a Francia la *Revue de Deux Mondes*, suma intelectual de la edad contemporánea, sin perder por eso, antes cultivándolo y extremándolo hasta donde razonablemente quepa, el carácter castizo y nacional» («Prospecto» del primer número, enero de 1889).

Para lograr este objetivo, cuenta con una serie de especialistas que le orientan en sus respectivos ámbitos: Emilia Pardo Bazán (que le aconseja sobre la traducción de autores franceses y rusos), *Clarín* (que se encarga de la

sección crítica en una primera etapa), el joven Unamuno (especialista en cultura clásica y filosofía), el grupo de positivistas y krausistas, Posada, Buylla, Sela, Altamira, etc. (en asuntos relacionados con las ciencias jurídicas, sociología y pedagogía), y, sobre todo, Menéndez Pelayo, por quien Lázaro siente una gran admiración y cuyos consejos y trabajos solicita y espera con impaciencia: «Me tiene V. prometido darme consejos sobre la publicación de un epistolario, pero se conoce que los guarda V. para cuando envíe los artículos», le dice en carta de 9-VIII-1889. De hecho, le orienta sobre diversos temas (literatura, crítica, historia, filosofía, etc.) y le mueve a ampliar el abanico de fuentes europeas, añadiendo a las obras de procedencia francesa y rusa, sugeridas por Pardo Bazán, las pertenecientes a la ciencia y literatura germánicas y, en especial, a determinadas obras «sobre España», para las que se compromete a poner «notas cuando sea menester añadir o rectificar algo». Sobre los avatares de esta colaboración, encontrará el lector información precisa y exhaustiva en la introducción del Dr. Pérez Gutiérrez.

Entre los rasgos peculiares de *La España Moderna*, cabe destacar la exigencia de rigor intelectual y originalidad en los trabajos presentados, su carácter liberal, ilustrado y pluralista, y un marcado europeísmo. Sobre la presencia de las principales corrientes europeas de pensamiento filosófico y científico y de creación estética y literaria, da testimonio la larga nómina de autores y movimientos representados en las traducciones de la revista y de la editorial (608 volúmenes), entre los que figuran los nombres más significativos del pensamiento (Renan, Proudhon, Taine, Nietzsche, Schopenhauer, Carlyle, Kropotkin, etc.) y de la literatura coetánea, francesa, inglesa, alemana, italiana, polaca, rusa, etc. Baste, como ejemplo, el de esta última, de la que se traducen obras de Chejov, Dostoievski, Gorki, Korolenko, Merezhkovski, Tolstoi, Turgueniev, etc. Como dato relevante en relación con la originalidad de los trabajos, cabe señalar que Lázaro consiguió publicar una serie de obras inéditas, por ejemplo, de los hermanos Goncourt, Barbey d´Aureville, Zola, etc.; de éste publicó *Le Docteur Pascal* a la vez que aparecía la edición original francesa, según J. A. Yeves. Lo mismo ocurre con autores españoles: *Torquemada en la hoguera*, de Galdós, *Aguafuertes*, de Palacio Valdés, *Sinfonía de dos novelas*, de L. Alas, *La buena fama*, de Valera, *En torno al casticismo* y *El sentimiento trágico de la vida*, de Unamuno, *Impresiones españolas*, de Azorín, etc. Ni que decir tiene que bien en la revista o en la editorial figuran los principales representantes de la cultura española del momento (Alas, Altamira, Azcárate, Benavente, Campoamor, Cánovas, Castelar, Costa, Echegaray, Galdós, Giner de los Ríos, Pablo Iglesias, Martinez Ruiz, Maeztu, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Pérez de Ayala, Unamuno, Valera, etc.), así como de la literatura hispanoamericana (José Santos Chocano, Rubén Darío, Salavador Díaz Mirón, Ricardo Palma, José

Asunción Silva, Guillermo Valencia, etc.) y del «movimiento regional científico y literario» catalán, gallego y vasco.

Por último, hay que aludir a la contribución de Lázaro al empeño por recuperar el patrimonio artístico y bibliográfico español, aspecto cuyo tratamiento adecuado excede el cometido de esta reseña. Basta visitar la exposición permanente del Museo Lázaro Galdiano y su biblioteca (en Madrid, C. Serrano, 122) para comprobar su meritoria labor como coleccionista y bibliófilo. Su inmensa fortuna (lograda gracias a su capacidad de gestión financiera y a su matrimonio con la acaudalada dama argentina Paula Florido en 1903), su admirable formación intelectual y buen gusto estético le ayudaron en su cometido. Sobre estos aspectos y, especialmente, sobre su labor editorial, el lector interesado puede consultar los artículos del número 261 de *Goya. Revista de Arte*, Madrid, 1997, dedicada a D. José Lázaro Galdiano, y los estudios de Juan Antonio Yeves: *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, 2 vols., Madrid, Ollero y Ramos editores y Fundación Lázaro Galdiano, 1998, y *La España Moderna. Catálogo de la editorial. Índice de revistas*, Madrid, Libris, 2002, obra en cuya bibliografía aparecen citados, entre otros, los trabajos de Raquel Asún, Rhian Davies y Maryse Villapadierna, estudiosos de la obra de Lázaro como editor y bibliógrafo.

DEMETRIO ESTÉBANEZ CALDERÓN
UNIVERSIDAD CAROLINA DE PRAGA

***La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*. Coordinados por Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere. Cádiz: Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 2004, 543 pp.**

En mis años de estudiante en la Universidad de California tuve el privilegio de asistir a varios seminarios de don Antonio Rodríguez Moñino, recién llegado entonces a Berkeley, y en ellos aprendimos, entre otras muchas cosas, cúan seminal había sido la labor de aquel Bartolomé José Gallardo, cuyo nombre algunos oían entonces por vez primera. Después de la muerte de don Antonio, el nombre de Gallardo sonó poco por las aulas universitarias hasta que Alejandro Pérez Vidal (1991, 1999 y 2001) le dio el puesto que se merece en nuestras letras. El presente conjunto de estudios está a cargo de destacados especialistas, y que se publica muy oportunamente, pues viene a ampliar los trabajos de Pérez Vidal, tiene un carácter reivindicatorio, tan necesario siempre en el caso del erudito extremeño, y abarca desde los aspectos más destacados de su vida y de sus obras hasta otros apenas estudiados hasta ahora por haber sido éstas últimas de difícil acceso. El libro está dividido en tres partes, la primera dedicada a cuestiones generales de biografia, pensamiento o carácter, la segunda, al Gallardo polemista y satírico y sus luchas literarias, y la última, a su labor erudita.

Por lo general se ha creído que en la desastrosa «jornada de San Antonio» del 13 de junio de 1823, los papeles de Gallardo fueron destruidos, aunque como ya sugirió en su día Foulché-Delbosch hubo más robo que destrucción y Francisco Calero afirma que el mismo Gallardo comenzó de inmediato gestiones que le permitieron recuperar materiales suficientes para redactor su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Mesonero Romanos vio unos paquetes que contenían 150.000 papeletas destinadas por su autor a redactor un Diccionario autorizado de la lengua castellana que nunca vio luz y Calero se pregunta si podrán recuperarse esas papeletas algun día. Rodríguez Moñino, quien logró reunir bastantes papeles gallardianos, atribuía la desaparición o el extravío de muchos de aquellos al abandono en que quedaron tras la muerte de su autor en 1852. Calero divide los manuscritos de Gallardo en tres partes: 1) de carácter bibliográfico, en parte ya publicados; 2) epistolares, y 3) lexicográficos, estos dos últimos publicados parcialmente. Reseña los lexicográficos todavía sin publicar, e incluye fotocopias facsímiles de varias páginas manuscritas («Manuscritos lexicográficos de B. J. Gallardo», 447-462). Alejandro Pérez Vidal señala que la cantidad de materiales ineditos de Gallardo es «ingente» pero que la recuperación y reedición de aquellos textos publicados de los que no se habían localizado ejemplares, está casi concluída. Entre los papeles perdidos había muchas cartas y Pérez Vidal da un valioso índice cronológico de las conocidas hasta ahora, basándose en las publicadas, los

manuscritos, las transcripciones y las fotocopias que estaban en 1985 en la biblioteca de Rodríguez Moñino, quien preparaba una edición del epistolario («Materiales para los estudios gallardianos: el epistolario y algunos cabos sueltos», 33-75). A este epistolario contribuye Rafael Cabrera Bonet, con la publicación de diez cartas de Gallardo a su amigo Tomás García Luna, en Cádiz, e incluye algunos facsímiles («Varias epístolas inéditas de Bartolomé José Gallardo», 271-286).

Entre las obras menores que aparecieron impresas, Angel Romera Valero, da a conocer el texto de *El Panteón de El Escorial*, un poema atribuído a Gallardo por Alejandro Pérez Vidal, quien vio una edición de París (Librería Americana, 1830). Para Romera Valero fue compuesto en Londres en 1817 y tiene un contenido socio-político más marcado y una denuncia mucho más liberal y crítica que el poema del mismo nombre de Quintana. El presente estudio incluye el texto con notas («Un poema inédito de Bartolomé José Gallardo: *El Panteón de El Escorial*», 211-219). Daniel Muñoz Sempere ha estudiado el *Memorial en Defensa de las Poesías Póstumas de Don José Iglesias de la Casa*, un texto hoy rarísimo, que escribió Gallardo por encargo de su amigo el conocido impresor salmantino Francisco de Tójar. («Una apología de la Sátira: Estudio y Edición del *Memorial en Defensa de las Poesías Postumas de Don Jose Iglesias de la Casa*», 141-209). Otro volumen muy raro es *Consejos de un orador evangélico,* firmado por «Un amante de la oratoria sagrada», obra de Gallardo, según «consta de su puño y letra» en el ejemplar que poseyó Zarco del Valle. Aunque los críticos han debatido tanto la autoría de Gallardo como la participación en ella de otros, como Antonio Tavira, el sabio obispo de Salamanca, Beatriz Sánchez Hita da aquí una edición crítica del texto, desecha esta atribución y destaca la importancia de esta obra para el estudio de la ideología de Gallardo. Advierte también que Francisco de Tójar imprimió traducciones de atrevidas obras francesas cuyos nombres aparecen con frecuencia entre los de los libros prohibidos por la Inquisición, y que Tójar, cuñado de Iglesias, estuvo muy relacionado con el grupo intelectual salmantino de Meléndez Valdés, José Somoza, Gallardo, Quintana, Gallego, Marchena, Ramón de Salas y otros («*Consejos de un orador evangélico*: ¿traducción, compilación o quisicosa?», 337-425). También Joaquín Alvarez Barrientos, se ocupó de *Las letras letras de cambio, o los mercachifles literarios,* otro folleto raro, publicado en 1834 pero que no se distribuyó porque lo recogió la policía. («Las letras letras de cambio (1834), de Bartolomé José Gallardo, o la literatura como poder», 253-270).

*

Quienes estudian a Gallardo destacan el carácter vasto y fragmentado de su obra, así como su capacidad para dominar campos muy diversos. Según Valeriano Bozal, «cultiva géneros muy adecuados a este período de transición: el ensayo, la sátira, la parodia, el folleto polémico, el periodismo…pero tam-

bién la erudición gramatical y literaria, preocupado por la poesía popular no menos que por la gran literatura del Siglo de Oro» («Bartolomé José Gallardo, la sátira grotesca», 133-140). Pero tras la polémica del *Buscapié* con Adolfo de Castro, Gallardo fue objeto de una crítica adversa por parte de quienes no quisieron o no supieron reconocer sus méritos, encabezada por Menéndez Pelayo y sus discípulos, aunque Gallardo tuvo defensores como Cayetano Alberto de la Barrera, más tarde Sainz Rodríguez, Rodríguez Moñino y, en nuestros días, Pérez Vidal (Alberto Romero Ferrer y Yolanda Vallejo Márquez, «El testamento traicionado de Gallardo: Las cartas dirigidas desde el otro mundo a Don Bartolomé Gallardete de Lupianejo Zapatilla (estudio y edición)», 287-334).

Como resultado de esta visión negativa, se ha atribuído al estudioso extremeño una imagen de escritor contradictorio y raro. Pero Gallardo no fue un loco erudito ni un bibliófilo apartado de la realidad sino un espíritu formado en la Ilustración comprometido con la conflictiva realidad de su época. Su paradójica vida desborda cualquier intento previsible de encuadre y según J. Marqués Merchán, «Gallardo es un fraile estudioso del siglo XVII, y un republicano ardiente; es un entusiasta defensor de la libertad y el progreso, y es el primer enamorado de las costumbres arcaicas; es un espíritu generoso y grande; y un polemista acervo y caústico; es finalmente, un hombre que se encuentra fuera de su centro, que nació con dos siglos de retraso y con uno de antelación» (J. Marqués Merchán, cit. por González Troyano, 30). Gallardo escribió dentro de una tradición satírica que venía de tiempos medievales, de Quevedo y de Góngora, y que continuarían luego Miñano y Larra, y mostró que la vena sarcástica y burlesca era compatible con la literatura seria pero su enfoque polémico y satírico y su actitud corrosiva contaminaron negativamente su labor filológica y le acarrearon no pocos enemigos.

Como es sabido, en la primera mitad del siglo XIX Cádiz tuvo una identidad distinta a la del resto de la península, y una sociedad que se distinguió intelectualmente por su sentido de la discusión y del diálogo. La obra satírica de Gallardo habrá de estudiarse dentro de la acerba polémica ideológica y política entre liberales y serviles que tuvo lugar durante la guerra de la Independencia y las Cortes de Cadiz, y en muchas ocasiones no es fácil saber si aquellos enfrentamientos fueron solamente personales o tuvieron como fondo divergencias de ideología política.

Entre los escritos más tempranos de carácter satírico destaca el *Memorial en Defensa de las Poesías Póstumas de Don José Iglesias de la Casa*, estudiado y editado por Daniel Muñoz Sempere, en el que aparece ya buena parte de las ideas que luego encontraremos en otras producciones de Gallardo. Iglesias fue sacerdote, del grupo salmantino de Cadalso, Forner y Meléndez. y autor de poesías sagradas y laudatorias así como de otras de carácter epigramático y sa-

tírico que fueron las que le dieron fama. De las *Poesías* salieron dos ediciones a cargo de su cuñado Francisco de Tójar pero no la tercera pues fueron denunciadas a la Inquisición por «torpes e impuras» y provocar deseos sensuales en los jóvenes.

Gallardo era amigo de Tójar y dirigió a los inquisidores este *Memorial* (1803), un irreverente folleto satirico que provocó una reacción furiosa en ellos pues atacaba la decadencia de la oratoria sagrada, a las órdenes monásticas y al mismo criterio de quienes no habían sabido distinguir entre la letra y la intención de las *Poesías*. Estas censuras son representativas del pensamiento reaccionario a principios del XIX y contrastan con la ideología de Gallardo quien defiende aquí la poesía amatoria de Iglesias y la compara con la de otros autores clásicos castellanos, reproduce varios textos y forma con ellos una pequeña antología de la literatura erótico-burlesca, y hace una defensa del género satírico.

Muñoz Sempere señala que, por una parte, existía una corriente memorialística dirigida a la Inquisión que estuvo restringida a pequeños círculos pero que tuvo gran valor ideológico y, por otra, las sorprendentes coincidencias textuales que hay entre el *Memorial* y la *Contestación del autor del Diccionario Crítico Burlesco a la primera calificación de esta obra, expedida por la Junta Censoria de la Provincia Marítima de Cádiz* (1812).

El *Diccionario razonado, manual para inteligencia de ciertos escritores...* fue una publicación de carácter reaccionario que vio la luz en Cádiz en 1811 y alcanzó un éxito tan grande que en el mismo año se hizo una segunda edición. Gallardo dio pronta respuesta a sus enemigos políticos con su propio *Diccionario crítico–burlesco*, que alcanzó en breve más difusión que el anterior y que provocó numerosos escritos a cual más violentos. Del *Diccionario crítico-burlesco* se han ocupado aquí Marieta Cantos Casenave («Los cuentecillos del *Diccionario crítico–burlesco*: un punto de discordia y un clavo ardiendo», 427-446), Valeriano Bozal («Bartolomé José Gallardo, la sátira grotesca») y Gerard Dufour («El anticlericalismo de Gallardo», 89-112).

Según Cantos Casenave, «Cabría explicar la publicación del *Diccionario crítico–burlesco* como la consecuencia de un clima de hostigamiento servil que había acudido a la parodia mordaz, y a la invectiva para desacreditar no solo las ideas liberales sino cualquier sueño de libertad» (427). En esta guerra de ideas, su autor se sirvió de las mismas armas para contrarrestar la campaña montada por el bando servil para influir sobre la opinión pública con la diferencia, como advirtió Pérez Vidal, de que muestra la superior inteligencia de Gallardo.

Para Valeriano Bozal, Gallardo es un ilustrado que cree en la virtud de la razón y establece una distinción radical entre el mundo del conocimiento y el de la ignorancia. En el *Diccionario* defiende una sociedad abierta en materia

de religión, política y costumbres frente a la cerrada de los enemigos de la Constitución. Gallardo ataca con dureza al fanatismo y su anticlericalismo forma parte de esta disyuntiva aunque distingue entre los buenos y los malos eclesiásticos. Como tantos otros liberales, criticó la corrupción de algunos miembros de la Iglesia, su apetito de poseer y su poco respeto al voto de castidad, sobre todo, por parte de los frailes. Está dentro de la corriente anticlerical satírica propia de Rabelais y del Arcipreste y comparte con Samaniego el combatir mediante la burla el poder económico y social y el ansia de dominacion política del clero en nombre de la religión.

El género burlesco fue usado con frecuencia en el siglo XVIII para sermones satíricos o jocosos y en su *Diccionario* Gallardo comenta irónicamente algunas prácticas religiosas, supuestos milagros y falsas creencias aunque sin atacar nunca al dogma. Gallardo era anticlerical mucho antes de la Cortes de Cádiz y, al decir de Dufour, el anticlericalismo del *Diccionario* es fundamentalmente patriótico pues durante la Guerra de la Independencia la mayor parte del clero sirvió al Gobierno intruso y el refugiado en Cádiz se opuso tenazmente a las reformas y utilizó la religión para contrarrestar las medidas liberales decretadas por la mayoría de las Cortes. La reacción de los absolutistas contra el *Diccionario crítico-burlesco* fue espectacular: el famoso P. Francisco Alvarado calificó a Gallardo de «diablo, bestia, mulo», de insecto que debe ser aniquilado, y de cuya sustancia humana cabe dudar; para el periódico *El Censor General*, esta obra era el principio del fin de España, y los diputados serviles consiguieron que la Regencia encarcelase al autor y que su *Diccionari*o fuera censurado e incluído en el *Índice*. Aunque Gallardo usó de las mismas armas que sus enemigos, el *Diccionario* le ocasionó numerosas complicaciones en su tiempo, y años más tarde, una crítica adversa.

*

Al comenzar la Guerra de la Independencia, los españoles se dividieron entre afrancesados y patriotas y estos últimos, como se hizo evidente ya en tiempos de las Cortes de Cádiz, en absolutistas y en liberales partidarios de la Constitución. La vuelta del «Deseado» trajo encarcelamientos y proscripciones, por un lado, y por otro, un florecimiento de las actividades de las sociedades secretas que conspiraban para propiciar pronunciamientos militares. Durante el Trienio la masonería se escindió en dos bandos, el de los moderados, y el de los exaltados, quienes tomaron el nombre de Comuneros pues su modelo fueron aquellos que combatieron el cesarismo en el siglo XVI. Esta reivindicación de las Comunidades alcanzó su apogeo durante el Trienio, tanto en las Cortes como en la prensa.

Gallardo perteneció a la masonería, pero Gil Novales, desmintiendo a Sáinz Rodríguez, afirma que sus ideas no sirvieron de base para la fundación de los Comuneros («Gallardo y las sociedades secretas», 113-129). A la maso-

nería de carácter moderado pertenecieron los antiguos josefinos, enconadamente combatidos por los exaltados y la enemistad ideológica se incrementó después del Trienio, cuando los ex-afrancesados colaboraron con el absolutismo y consiguieron empleos y honores. A juicio de Claude Morange que ha estudiado aquí la polémica que mantuvieron Gallardo y Miñano, «Pocos ejemplos habrá en 'la república de las letras' de enemistad tan feroz e irreductible como la que [les] opuso, durante más de medio siglo» (221). Ambos habían estudiado en Salamanca a fines del XVIII y estuvieron atraídos por los autores científicos contemporáneos franceses, sobre todo por Destutt de Tracy y Cabanis. Desde los comienzos de la Guerra de la Independencia, Gallardo destacó entre los patriotas de Cádiz mientras que Miñano formó parte del grupo afrancesado.

Cuando aquel volvió a España, al comenzar el Trienio, Miñano era ya famoso por sus *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán*, que provocaron infinidad de desavenencias y de ataques, tanto por parte de los absolutistas como de los liberales exaltados. Morange estudia detallamente las polémicas entre los antiguos afrancesados quienes, al volver a España trataron de reintegrarse a la vida politica, y los exaltados, que les rechazaron y llegaron a convertirse en sus enemigos mortales. El órgano de los primeros fue *El Censor* y *El Espectador*, el de los liberales.

La publicación de una carta de Miñano en *El Censor* en la que criticaba al ayuntamiento de Madrid, fue denunciada como subversiva e injuriosa y sometida a la opinión de un jurado del que formaba parte Gallardo, quien la calificó negativamente. El resentimiento y el afán de venganza de Miñano contra Gallardo y los demas jueces duró toda su vida y dio lugar a una sucesión de polémicas y panfletos.

Curiosamente, Gallardo, que tan famoso había sido en tiempos de las Cortes, apenas escribió nada durante el Trienio mientras que Miñano, apenas conocido hasta entonces, desarrolló una gran actividad publicista. De la nueva situación de Gallardo sería harto indicativo el despiadado retrato aparecido en la *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid* (1822): «Ayer el César de la literatura gaditana, hoy el Belisario de la madrileña, allí celebrado, aquí escarnecido, verdugo entonces, víctima ahora» («De palos, bofetones, palmetazos y demás zurribandas: Gallardo y Miñano», 221-252).

Después del Trienio los antiguos afrancesados formaron un poderososo grupo patrocinado por el ministro de Hacienda López Ballesteros, quienes «no solo ocupaban altos puestos y alcanzaban comisiones lucrativas, sino que se veían ampliamente sostenidos y remunerados por la publicación de sus obras literarias» (citado por Joaquín Alvarez Barrientos, «Las letras letras de cambio (1834), de Bartolomé José Gallardo, o la literatura como poder», 260).

Y según Mesonero Romanos, el panorama político-cultural en 1827-28, tan solo mostraba a Clemencín, Arriaza, Navarrete y algún otro que representaban débilmente las ideas de la Ilustración.

En cambio, Gallardo vivió unos diez años de penalidades y persecuciones y su odio a los afrancesados se manifestó en los ataques y en las enconadas polémicas personales que mantuvo con algunos de ellos. En su estudio sobre el folleto *Las letras letras de cambio, o los mercachifles literarios*, Alvarez Barrientos destaca que Gallardo había atacado a Miñano, a Lista y a Reinoso en *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lucas a los Gaceteros de Bayona*, y que en 1834, hizo de nuevo blanco de sus iras a Estala, a Lista, a Miñano y a Javier de Burgos. En esta ocasión les acusaba de hacerse una reputación de escritores sin escribir y de enriquececerse con las letras aprovechándose del trabajo de los demás.

Gallardo mantuvo su postrera batalla con el joven erudito gaditano Adolfo de Castro, quien en 1848 dio a la imprenta el *Buscapie,* un supuesto opúsculo cervantino, escrito en defensa de la primera parte del *Quijote*, cuyo manuscrito afirmaba haber localizado el mismo Castro en una librería de San Fernando. Este fraude, como señalan Romero Ferrer y Vallejo Márquez, «venía a engrosar la fuerte tradición de los apócrifos y falsificaciones literarias de los siglos de oro pues desde la publicación de los falsos cronicones en el siglo XVI se puede rastrear esta costumbre de imitar documentos que parecían existir desde tiempos antiguos para presentarlos al público como auténticos» (294). Gallardo advirtió que se trataba de una falsificación y en su correspondencia con Domingo del Monte, le advertía que «El Buscapie, amigo mío, es un pastucho, crudo, indigesto i asqueroso, amasado por las manos zopas i puercas de Adolfo de Castro». Escudándose en el seudónimo de Lupián Zapata (Lupianejo Zapatilla, como le llamó Gallardo), Castro publicó en *La Tertulia* de Cádiz y en *La Ilustración* de Madrid cuatro *Cartas dirigidas desde el otro mundo a Don Bartolo Gallardete por Lupianejo Zapatilla*, tan insultantes como satíricas. Y en 1851 dio a la imprenta las *Aventuras literarias del iracundo extremeño Don Bartolo Gallardete escritas por Don Antonio de Lupián Zapata (la horma de su zapato).* Adolfo de Castro y otros amigos como Estébanez Calderón y Cánovas del Castillo comenzaron una campaña de desprestigio para ridiculizar la vida y la obra de Gallardo y la polémica duró entre 1850 y 1852; como en otras ocasiones se convirtió en una lucha personal y tan solo dio fin con la muerte del bibliófilo extremeño en 1852. El *Buscapie* continuó atribuyéndose a Cervantes hasta que en 1856 Cayetano Alberto de la Barrera publicó *El Cachetero del Buscapie. Resumen del hecho i de las razones críticas que evidencian la falsedad de El Buscapie de D. Adolfo de Castro y otro tal que desmintio en el pasado siglo*; y en 1976 Fernández Nieto lo publicó como obra de Castro.

De otros aspectos del quehacer erudito de Gallardo se ocupan Manuel Ravina Martín y Manuel Rivas Zancarrón. El primero estudia la intervención de Gallardo en la catalogación y venta de la selecta biblioteca de Juan Nicolás Bohl de Faber, formada por un millar y medio de libros españoles de los siglos XVI y XVII, muchos de ellos rarísimos. Bohl dejó por herederos a su esposa y a sus cuatro hijos, aunque una cláusula del testamento especificaba que los libros españoles se regalasen a la biblioteca pública de Hamburgo, y que los manuscritos fuesen a su hija Cecilia. Las diferentes interpretaciones de esta cláusula dieron lugar a una enrevesada historia en la que reclamaban los libros, por una parte, el ayuntamiento de Hamburgo y el cónsul, y por otra, el jefe político de Cádiz, una Comisión científica y artística provincial y el Ministerio de la Gobernación, que se negaban a que saliesen de España. Finalmente, la familia llegó a un acuerdo con el gobierno español, gracias a las gestiones de Bretón de los Herreros, director entonces de la Biblioteca Nacional, y de Fermín de la Puente y Apezechea, íntimo de Fernán Caballero. El asunto había sido estudiado antes por Pitollet, por Heineman y por Santiago Montoto pero Ravina Martín amplía aquellos datos basándose en documentación hallada en el Gobierno Civil de Cádiz que revela cómo Gallardo, además de participar en las gestiones fue encargado de formar el catálogo de la biblioteca sobre el que se basaron para tasarla («Bartolomé José Gallardo y la biblioteca de Juan Nicolás Bohl de Faber», 509-528). Finalmente, Rivas Zancarrón, examina aquí los conocimientos de Gallardo en materia de linguística y cuales fueron las fuentes de sus originales contribuciones en este campo, comenzando por sus sólidos conocimientos del latín. La ideología positivista y experimental impulsada por Locke, fue modificada por Condillac y llegó a España difundida por Destutt de Tracy. Gallardo no pretendió explicar los distintos fenómenos gramaticales de la lengua española sirviéndose del contraste con otras lenguas como podría entenderse en la gramática general sino que aplicó la filosofía sensualista a sus reflexiones gramaticales («El Dómine Lucas: el *alter ego* de un lingüista en fárfara», 463-507).

*

El presente estudio constituye un espléndido homenaje al autor del *Diccionario crítico-burlesco*, quien dedicó su vida a las letras en circunstancias personales y políticas harto difíciles. González Troyano destaca que «fue uno de los pocos escritores españoles para quienes Ilustración y Romanticismo, ideario radical y patriótico interés por ciertas tradiciones españolas componían matices sin fisuras de un mismo movimiento» (22) así como su capacidad para llevar a cabo actividades que normalmente habrían requerido a varios individuos, y su extraordinaria tarea de investigador en tiempos en los que éste había de ser también bibliófilo pues ni había colecciones de clásicos ni otras bibliotecas accesibles que las particulares («Diversidad y ruptura en las aficio-

nes literarias de Bartolomé José Gallardo», 19-31). Y la Unión de Bibliófilos Extremeños ha declarado a Gallardo justamente su patrono (Joaquín González Manzanares, «Bartolomé José Gallardo, Patrono de la Unión de Bibliófilos Extremeños (U. B. Ex.)», 77-88).

Esperemos que este volumen confirme de manera definitiva la reputación de Bartolomé José Gallardo, «un intelectual de primera, un político claro y un hombre de letras de amplias miras y extraordinaria proyección en los estudios filológicos, historiográficos y bibliográficos» (Romero Ferrer y Vallejo Márquez, 289).

Los diversos trabajos, coordinados por Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere, destacan por su alto nivel y contribuyen a dar una amplia visión de la sociedad y del ambiente intelectual y político en el que se desarrolló la vida de Gallardo, y hacen de este libro una indispensable obra de consulta. Hay un índice onomástico.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

Ribao Pereira, Montserrat. *De magia, manuscritos y ediciones*: Todo lo vence amor o La pata de cabra *(1829-1841)*.. Servicio de Publicaciones. Universidad de Vigo. Vigo. 2006. 185 pp.

La pata de cabra, quizás el éxito más arrollador del teatro español de la primera mitad del siglo XIX, ha sido durante años una ilustre desconocida de la historia literaria española. Citada y mencionada por muchos como ejemplo de la comedia de magia, censurada muchas veces como una muestra de la degeneración del teatro, aludida en diversos momentos en las historias del teatro español, la inexistencia de ediciones modernas y la dificultad de acceder a las únicas dos publicadas (de 1831 y 1841, respectivamente), eran la causa de que fuera meramente un nombre al cual apenas se le podía asociar contenido. Esta situación cambio radicalmente gracias a la edición de David T. Gies (Roma, Bulzoni, 1986), que presentaba, al fin, a los estudiosos del teatro decimonónico, una versión de la famosa obra, atribuida por la mayoría al francés naturalizado español, primero soldado y después activo empresario teatral de la primera mitad del siglo XIX, Juan (Jean) Grimaldi.

Ahora, la aparición de este estudio de Montserrat Ribao Pereira que viene acompañado de una nueva edición de la obra (edición de enorme complejidad y de mérito considerable, como veremos) nos permite un conocimiento considerablemente mayor de la comedia, y, a través de ella, de muchos de los elementos de la representación de una obra de teatro en la España de la primera mitad del XIX.

Se sirve Montserrat Ribao para su estudio de muy diversas y reveladores fuetes documentales:

-Dos manuscritos, diferentes entre sí, conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid, y utilizados en su momento como *apuntes* para la escena: es decir, como instrucciones de representación y por lo tanto con abundante información sobre decorados, movimientos de personajes, tramoyas, etc.

-Otro manuscrito, depositado éste en la Biblioteca Nacional, que no contiene indicaciones para la representación, con lo que podemos concluir que no sirvió como *apuntes*, pero sí, probablemente, para ser entregado a la censura para la aprobación de la obra, pues al final del texto hay una nota manuscrita (de mano diferente a la del resto del texto) que da fe de esta aprobación.

-La edición de 1831, primera en la que aparece el nombre de Grimaldi (no estaba presente en los manuscritos anteriores)

-La edición de 1841, en un ejemplar depositado en la Biblioteca Nacional, que sirvió también para *apuntes*, y que contiene abundantes notas manuscritas e incluso páginas añadidas cosidas al texto original.

- La edición francesa de la obra en la que se basa *La pata de cabra*: *Le pied de moutoun* de C. Ribé y L.D. Martainville, publicada en París, en 1807.

Esta diversidad de fuentes, todas ellas con divergencias, hace muy complicado el trabajo de Montserrat Ribao de establecer el texto. La autora, a través del estudios de los textos y variantes, establece que los apuntes conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid «preceden en su génesis al manuscrito de la Biblioteca Nacional, fruto de la amputación y de la poda del texto literario que brindan lo anteriores» (42). El texto que presenta Ribao se fija a partir de estos dos manuscritos de la Biblioteca Municipal, pero teniendo en cuenta y consignando las variantes que aparecen en el manuscrito de la Biblioteca Nacional y en la edición de 1831. (La edición del profesor David T. Gies parte del manuscrito de la Biblioteca Nacional). La decisión de la editora nos da oportunidad de conocer a la perfección toda la diversidad formal, de estilo y de escenografía que hay en las diferentes versiones de *La pata de cabra*, y por lo tanto de acercarnos a esta obra con una perspectiva mucho más amplia que la de la reconstrucción de un texto.

El estudio de las variaciones de los diferentes textos es amplio y completo y lleva a Montserrat Ribao a concluir que el público en última instancia funcionó como recreador del texto dadas las significativas diferencias que se pueden encontrar entre el texto editado (1831) y el que se representa (los *apuntes*). Incide Ribao en que« los componentes más originales de la pieza española con respeto a su modelo francés [...] están en la representación [texto de los *apuntes*], no en la edición [texto de 1831]». No sólo encuentra esta diferencia, pues añade que la versión española es más dada al humor y a la parodia y utiliza más recursos humorísticos.

Analiza igualmente Montserrat Ribao la edición de 1841, (en el ejemplar, que ya hemos comentado que sirvió también como *apuntes* de representación) y detalla los cambios y transformaciones que en esa edición aparecen, tanto con respecto a la edición anterior como en lo que atañe a los manuscritos, con lo queda en evidencia la alta variabilidad del texto de *La pata de cabra*. Entiende Ribao que esta variedad se debe a la búsqueda de una mayor cercanía con los espectadores, para lo cual se cambian escenas y se introducen trucos, chistes, alusiones políticas, se incorporan nuevos efectos escenográficos y se adopta el texto y la representación a los gustos teatrales de cada momento. El estudio de los finales de acto que cambian considerablemente en esta edición de 1841 le lleva además a concluir que, en busca de una mayor espectacularidad, los finales cambian, sobre todo, por la acumulación de efectos.

Esta situación de tradicionalidad del texto de *La pata de cabra,* alterado por aquellos que se disponían a representar la obra, siempre en busca de una mayor espectacularidad de la representación y consiguiente éxito de público, lleva, inevitablemente, a un segundo orden el tema de la autoría. Aunque los datos, según la autora, son insuficientes todavía para llegar a una conclusión, sí que indica Montserrat Ribao que el texto impreso en 1831, el primero en el

que aparece el nombre de Grimaldi, es formalmente una transposición, del original francés, mientras que en los dos manuscritos de la Biblioteca Municipal de Madrid, más originales, según Ribao, aparece (en ambos) en la portada la atribución de la obra a un tal «A. G. de P.».

La pata de cabra constituye un episodio de ineludible conocimiento para la historia del teatro español del siglo XIX y las conclusiones que podemos extraer de este excelente trabajo de Montserrat Ribao, nos puede servir además para valorar una dimensión muchas veces no presente en nuestro análisis de los espectáculos teatrales románticos; el papel del público, del destinatario, en el desarrollo de la obra y en sus posibles variaciones. Tal vez sea éste el mayor mérito de este libro: no sólo nos presenta la solución a un problema añejo de nuestra literatura (las distintas versiones del texto de *La pata de cabra*), sino que abre nuevas posibilidades de estudio, aplicables a muchas otras obras de la escena decimonónica.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA./ I.E.S. ALBERTO PICO. SANTANDER

Sebold, Rusell P. *Lírica y Poética en España (1536-1870).* Cátedra. Madrid. 2003. 574 pp.

A lo largo de la vida intelectual, de la actividad crítica de un estudioso de la literatura hay obras que constituyen una culminación de una serie de estudios, de propuestas y de teorías. Esas obras, esos libros, se convierten por lo tanto en referencias ineludibles para el conocimiento de las ideas de sus autores, en materiales de consulta obligados para especialistas, estudiantes y curiosos y ocupan un lugar en la bibliografía fundamental de la historia literaria española

Este libro es uno de esos casos. Escrito, como nos explica el autor en su prefacio, a lo largo de 20 años, nueve de su capítulos son nuevos de ahora, pero los seis restantes fueron publicados parcialmente en otros libros o como artículos de diferentes revistas. Esos seis trabajos, colocados dentro de la estructura que el profesor Sebold ha diseñado para ellos y aumentados y desarrollados gracias a la libertad de límites que ofrece el capítulo de libro frente al artículo. adquieren ahora una más rotunda y clara significación.

Antes de internarnos en el significado del libro, hay que mencionar una de sus características fundamentales, acaso la fundamental. Lírica y poética en España da la palabra a las voces de múltiples poetas, críticos y creadores que en España y fuera de ella escribieron, leyeron y meditaron sobre poesía a lo largo de los años que el título indica. 434 autores diferentes nos hablan a través de estas páginas, hacen oír su voz para indicarnos lo que ellos pensaban, hacían, pretendían e intentaban. La presencia de todas estas voces entremezcladas, en comunicación unas con otras nos permite un nuevo conocimiento de hechos ya sabidos, y una inmersión necesaria, imprescindible, en otra contemporaneidad, en otros contextos históricos porque «para apreciar la significación de una novedad artística introducida en años ya remotos, es menester poseer la capacidad de ubicarse imaginariamente en esa lejanía y sentir lo nuevo como se sentía en aquel entonces» (332)

Es complicado plantear un resumen en unas pocas páginas de una obra tan llena de contenido, pero podemos aventurar que una primera exposición de una de las tesis fundamentales del libro, si no de la tesis básica, aparece al inicio del primer capítulo: «Para la mayor parte de los poetas y críticos españoles del siglo XVI al XIX no fue mejor cualquier tiempo pasado, sino tan sólo el de Garcilaso» (23). Idea que es vuelta a enunciar, quizás de una forma mas académica, unas páginas más delante: «la corriente neoclásica es la única que da cuerpo y continuidad a la tradición poética española hasta nuestros días». Esto, evidentemente, hace saltar por los aires la periodización habitual de la literatura española. En el capítulo IV del libro (que había aparecido ya como artículo en *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante,

en 1992) capitulo fundamental en el esquema del libro, Sebold expone sus ideas sobre periodización literaria: una tendencia neoclásica que se extiende entre 1540 y 1870; un movimiento neoclásico que data entre 1740 y 1840; una tendencia romántica que evoluciona como interacción entre el neoclasicismo y la filosofía de la Ilustración y que se extiende desde 1770 y 1870. Por razones de utilidad divide esta ultima tendencia en cuatro partes: Primer romanticismo (1770-1800); Actividad subterránea por razones políticas (1800-1830). Segundo Romanticismo (1830-1860) y Posromanticismo (1850-1870). Una propuesta en la que se plasma una idea que el autor había avanzado en su prefacio: «El curso de la historia literaria no se jalona por una serie de inapelables puntos y apartes. La literatura se desarrolla y adelanta por grandes tendencias simultáneas que se entrecruzan prosperan, se hacen sombra y alternan en atraer a creadores, críticos y lectores» (14).

Y es que este libro se centra en las universalidades, en los valores duraderos de la literatura, que Sebold identifica plenamente con las llamadas leyes de la poética clásica. A este respecto el autor se alinea resueltamente con los valores del clasicismo: «No conozco ninguna época en que la reglas hayan sofocado el espíritu creador ni ninguna en la que la liberación de las reglas haya sido motivo de memorables creaciones poéticas» (471) Esta reivindicación de los valores del clasicismo, no muy habitual en un estudio crítico, reivindicación que nos demuestra una vez más la especial implicación que mantiene este autor con su obra, no se hace en nombre de unas obligaciones que se deben cumplir, sino de unos hechos que se han establecido tras detenido y minucioso estudio. De la misma manera que los neoclásicos se fijaban en la naturaleza como objeto de su atención poética, y más allá, como explica el propio Sebold, la naturaleza se convierte en modelo y fuente de estudio y de conocimiento, el hispanista norteamericano se ha fijado en la naturaleza de la poesía a lo largo de los siglos, la ha contemplado, sentido y estudiado y ofrece sobre ella su diagnóstico: «El acto creativo y el estilo poético se han regido por los mismo principios en todas las épocas. Llevan a esta conclusión las comparaciones que venimos haciendo; y tal conclusión es especialmente importante para la comprensión del neoclasicismo y el romanticismo españoles» (471)

El libro está divido en tres partes. En la primera partimos del establecimiento de una idea base, de una de las piedras angulares no ya solo del libro, sino también, en opinión del autor de la propia poesía española: la afirmación universal, no refutada, no discutida, no dudada, de la condición de Garcilaso como clásico de los clásicos, como *Príncipe de los poetas castellanos*. A esa consideración se dedica el primer capítulo, mientras que el segundo se centra en las críticas al estilo barroco, críticas que como demuestra el autor, no son ni mucho menos exclusivas del XVIII sino que comienzan simultáneamente a la aparición de los excesos del barroquismo. El capítulo tercero nos presenta los

esfuerzos del movimiento neoclásico (tal como se ha definido con anterioridad) en volver a recuperar el estilo garcilasista, esto es en configurar un neoclasicismo, cuyo referente clásico es Garcilaso. Después del capítulo cuarto, al que antes me he referido y que se centra en cuestiones de periodización literaria, el capítulo quinto se centra en el movimiento neoclásico y el sexto en exponer las pruebas de la existencia de una tendencia romántica con los límites temporales ya aludidos de 1770 y 1870.

La segunda parte del libro comienza, en el capítulo VII, con una análisis de las definiciones de lírica a lo largo de la historia, pero no con el objetivo de llegar a formular *la definición* por excelencia, sino para examinar como los poetas de estas cuatro centurias veían la poesía lírica. Una prueba más de la idea de universalidad que campea a lo largo de todo el libro pues, como dice el propio autor (183) «los puntos teóricos esenciales permanecen casi sin cambio a lo largo de todos estos siglos, con lo cual se vuelve a descubrir que las alteraciones que se registran en los estilos poéticos son evoluciones en el uso de la teoría literaria, más bien que desafíos a la esencia de ésta». Prosigue el capítulo VIII explicando que las preceptivas, fueron concebidas desde un principio como algo posterior a la poesía, y realizadas tras el estudios de ésta. Hace un análisis el autor de la identificación arte y naturaleza y de cómo, por lo tanto, la naturaleza se va a convertir, como elemento central de la poética, en camino, guía y modelo a seguir. Analiza también en este capítulo el fenómeno de la mala fama de la poética en España. El capítulo siguiente trata el tema, clásico ya desde Horacio, de la importante influencia mutua de la inspiración y el estudio en la creación artística, a través, como siempre, de los testimonios de los poetas (El lector habitual de Sebold, no podrá dejar de recordar aquí su magistral análisis de la rima III de Bécquer, incluida en su *Trayectoria del romanticismo español*). El examen de los diferentes puntos que ilustran las concepciones de la poética avanza en los dos siguientes capítulos con la importante presencia del sensimo en el ámbito póetico español, y de la presencia de Locke y Condillac en unos años cruciales, y con el estudio de la poesía descriptiva, criatura del sensimo, que «fue el estímulo más decisivo para la representación viva de los objetos naturales en todos los géneros líricos» (303). Analiza el autor esa poesía, su técnica y no deja de llamar la atención sobre el uso de la palabra *cuadros*. Como comenta Sebold, «la poesía descriptiva, es entre otras cosas, un costumbrismo rural, en verso y en estilo poético» (313). Ya en el capítulo XII nos encontramos con la noción de la naturaleza como poseedora de «alma» y de ahí a la unión del alma de la naturaleza con el alma del poeta sólo hay un paso. Sebold ejemplifica las dos posibilidades de unión con la naturaleza, de comunicación de ambas almas con dos citas: una de José María Blanco White («Vi la naturaleza engalanada y la amé, inocente»), y otra de Rousseau («Toda la naturaleza está muerta a mis ojos»). Entre una y otra unión oscilan los poe-

tas neoclásicos y románticos, con lo que demuestra Sebold su idea de que «es la diversidad de las cosmovisiones lo que determina la diferencia entre credos literarios como el neoclasicismo y el romanticismo y no la poética» (341). El último capítulo de esta parte se centra en las raíces filosóficas del «yo» romántico que el autor encuentra decididamente, aparte de los ya citados Locke y Condillac, en Shaftesbury y Rousseau, minimizando la influencia de los filósofos alemanes como Fichte, Hegel y Schelling, tantas veces citados cono creadores y difusores de este concepto.

En la tercera parte se aborda el tema de las reglas de las preceptivas, las reglas poéticas tantas veces denostadas. Dedica Sebold el primer capítulo de esta parte, el catorce del libro, a las reglas del proceso creativo y el siguiente, último del libro, a las reglas del estilo poético. Reglas que el poeta «acata inevitablemente porque dimanan de la misma naturaleza del acto creativo» (471). Es decir que las reglas son una manifestación más de la universalidad de la creación poética, que estamos viendo a lo largo del libro, y que no son algo ajeno a la creación literaria, algo impuesto desde fuera por cuestiones teóricas previas, sino que son el mismo esqueleto del proceso de creación, sin cuya presencia y realización no sería posible ese proceso.

No es posible acabar esta reseña, excesivamente breve para la obra que comenta, sin hablar del escritor que firma el libro, y que nunca olvida que cualquier materia, por compleja que pueda parecer, puede siempre presentarse de manera atractiva y clara, bien escrita, concebida además de cómo estudio, como una manifestación de las bellas letras. El lector, sin duda, lo agradece.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA./ I.E.S. ALBERTO PICO. SANTANDER

Senabre, Ricardo. *Metáfora y novela*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2005.

Ricardo Senabre ofrece en este lúcido ensayo una panorámica general de la novela como género literario y expone la tesis, perspicaz y prometedora, de la existencia de ciertas novelas cuya esencia temática es formulable sólo en términos metafóricos, de ahí el título de la obra. El libro se divide, pues, en dos partes temáticas bien diferenciadas: en la primera realiza un recorrido, con gruesos pero pertinentes y bien entrelazados trazos, por los principales avatares que guiaron la genealogía y trayectoria del género novelesco. La claridad expositiva y la amplitud de miras de las que hace gala el autor la convierten en un acercamiento útil y ameno al género, pero Senabre reserva el verdadero meollo del libro para los últimos capítulos, donde la propuesta de una novela metafórica puede abrir numerosas puertas al campo de la investigación narrativa, como demuestran la sagaz relectura que el autor realiza de obras tan trilladas por la crítica como *El Jarama* de Sánchez Ferlosio o el corpus novelístico de García Márquez.

El autor comienza avanzándonos que su propuesta metodológica pretende huir de todo lucimiento erudito en favor de un uso restringido de referencias que enriquezca una *close reading* de los textos, es decir, una lectura directa e intensa que probablemente haya sido la efectuada en los cursos de doctorado impartidos en el Graduate Centre de la City University de Nueva Cork que constituyen el germen del ensayo.

En la primera mitad, Senabre examina pues los recovecos de la constitución tardía de la novela como género maldito y la senda recorrida hasta llegar a su situación actual, en supuesto peligro de extinción para algunos. Destaca el autor la estirpe innoble del género, fuera de los confines legitimadores de la retórica clásica pese a los intentos, poco exitosos, de quienes pretenden concebirla como una evolución *sui generis* de la epopeya. Senabre cree que, en cambio, son los despojos fantásticos desechados por una historia cada vez más científica los que han constituido el territorio idóneo para la gestación de la novela, y que no es sino esa orfandad retórica la que permite el proverbial eclecticismo del género, que acoge cualquier material y ficcionaliza incluso el más veraz. Pero la novela será un género proscrito además a los ojos de los moralistas, dados los despliegues imaginativos de los autores, como prueban las frecuentes diatribas que alcanzarán incluso esferas políticas. Tampoco olvida el vuelco pragmático en el que se enmarca el género: el paso de la oralidad a la escritura como medio básico de narración de historias que, además de convertir a los oyentes colectivos en lectores solitarios, permite que por primera vez aparezca un personaje cuya visión de mundo ha sido pergeñada

esencialmente por la lectura: estamos, evidentemente, ante el caso de don Quijote. Senabre arroja luz sobre este mérito cervantino al lado de los que tradicionalmente se reconoce al autor como inaugurador de muchos de los recursos aún en rabiosa vigencia: las estrategias metaficcionales, la creación de personajes principales o el juego de niveles narrativos que serán desarrollados hasta el paroxismo en los siglos XIX y, sobre todo, XX.

A continuación, Senabre pasa revista al actual estado de salud del género y analiza el tan cacareado desahucio de la novela frente a las increíbles posibilidades narrativas y efectistas de los avances tecnológicos. Más próximo al *delectare* horaciano que a defender una función didáctica de la literatura, el autor se muestra más bien preocupado por la labor perversora que ejercen las numerosas instancias mediadoras sobre la relación, otrora más inocente, entre texto y lector, pero no se deja impresionar ni por los ecos apocalípticos que preconizan la muerte de la novela ni por las celebraciones entusiastas de la supuesta interactividad que ofrece el empleo de la informática y de las aplicaciones gráficas en el seno de la misma. Frente a los negros presagios, Senabre recuerda que la proverbial elasticidad del género novelesco le ha permitido hallar nuevo acomodo, gracias a la problematización psicológica, tras la brutal invasión del terreno narrativo por parte del cine, y otro tanto es esperable ahora. Con respecto a los reclamos participativos de la electrónica, examina numerosos precedentes lúdicos y menos presuntuosos para concluir que el ideal de la interactividad es, básicamente, una falacia, ya que la última palabra del desarrollo de una novela pertenece, irremisiblemente, a su autor. No obstante, su diagnóstico en cuanto a la supervivencia de la novela es optimista, algo que sin duda agradecerán los lectores.

En la segunda mitad, dedicada a la novela metafórica, Senabre comienza por remarcar una diferencia ya conocida pero no demasiado practicada: aquella establecida entre historia y tema. Frente a las peripecias narradas que conforman la historia, el tema se perfila como el significado profundo que, más allá de esa sucesión de anécdotas, hermana a la novela con la filosofía y la poesía. Determinar el tema es tarea complicada, a veces imposible, pero obligada si queremos sobrepasar el lado más superficial de la novela y sumergirnos en sus riquezas significativas. Pues bien, Senabre concibe como novelas metafóricas aquellas piezas cuyo tema no es reducible sino a una expresión metafórica y acentúa la necesidad de diferenciarlas de aquellas en las que un determinado personaje o lugar adquieren significados simbólicos. La fascinante revisión de *El Jarama* ferlosiano y de varias obras de García Márquez ejemplifica claramente la teoría expuesta. En especial, el espléndido análisis de *El Jarama* permite dilucidar cómo su verdadero tema no es otro que la reformulación de una metáfora, la de la vida como río, en una nueva vuelta de tuer-

ca a una imagen que cuenta con una historia todavía más rica y azarosa que la del propio género novelesco.

Ricardo Senabre emplea un concepto amplio y abarcador del fenómeno novelístico que permite analizar el *Quijote* y el *Criticón* al lado de *La regenta* o *El Jarama*, frente a quienes defienden una radical distinción entre la prosa narrativa áurea y las obras decimonónicas. Pero, además de hacer gala de una lente global e integradora, nos ofrece un perfecto ejemplo de cómo el lenguaje académico y la erudición deben ayudar a hacer inteligibles las ideas de cierta complejidad y no al revés, contradiciendo la tendencia actual de la teoría a convertir el entramado retórico, y no el tema, en la principal fuente de dificultad. Podríamos alegar que la lengua suele enmarañarse para disfrazar un contenido irrelevante o manido: a Senabre no le hace falta alguna. Su idea de la novela metafórica es brillante y sugestiva. Aún más: promete una pronta y productiva aplicación a los textos literarios, cuya pérdida de vista es otra constante en la teoría literaria actual. Su ensayo muestra un esqueleto de ideas diáfanas e interrelacionadas y un uso correcto y productivo de la erudición: numerosas obras literarias son traídas a colación para apuntalar el sólido edificio teórico que sustenta el libro. Quizás el hecho de que el contenido del mismo proceda básicamente del curso de doctorado impartido en la universidad estadounidense tenga algo que ver, así como en su estructura, que rehuye el esquema compacto y sistemático al que los ensayos nos tienen acostumbrados en favor de una yuxtaposición de múltiples capítulos breves que, eso sí, se suceden unos a otros con fuerte hilazón argumentativa.

Si acaso, se echa en falta un mayor desarrollo de esa idea tan sugestiva. En tal sentido, la estructura del libro se antoja un tanto descompensada y lo que constituye la esencia del mismo, la novela metafórica, se desarrolla en unos pocos capítulos finales, provocando que el resto del libro se nos antoje una prolongada antesala. No obstante, no significa esto que existan puntos poco claros en torno a la idea de novela metafórica: se trata simplemente de invitar al autor a que nos satisfaga con una ulterior ampliación de la misma.

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ADMISIÓN Y PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* publica artículos, notas y reseñas, preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del *BBMP*, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

Los originales se enviarán a la dirección electrónica del *BBMP*, redaccion_bbmp@yahoo.es, en archivo informático (Microsoft Word), preferentemente como archivos adjuntos a mensajes electrónicos, mejor que en otros soportes (disquete, CD).

La extensión de los originales será de un máximo de 30 páginas para los artículos, 10 páginas para las notas y 4 páginas para las reseñas.

Para las citas se seguirán las siguientes convenciones: **Libros**: Apellido[s], Nombre. (año) *Título*. Lugar. Editorial. **Artículo**s: Apellido[s], Nombre. (año). «Título» *Revista*. Número. Páginas.

Los artículos, notas y reseñas irán firmados al final del texto (antes de la Bibliografía) en letra versalita, indicando la Institución docente o investigadora a la que pertenece o está vinculado el autor; si prefiere no hacer constar ese dato, bastará con la mención de su lugar de residencia.

Se respetarán las especificaciones técnicas siguientes:

-Tamaño de página: A4

-Tipo de letra: Garamond

-Tamaño de letra 12 pt

-Interlineado: exacto a 13 pt

-Citas textuales de cuatro líneas o menos: entre comillas, dentro del texto, en el mismo tipo y tamaño.

-Citas textuales de más de cuatro líneas: espacio extra antes y después; tamaño 11 pt, interlineado exacto a 12 pt; sangría párrafo 1 ctm izquierda.

-Notas a pie de página, con numeración correlativa: tamaño 10, interlineado exacto a 11.

-Al final del artículo lista de la bibliografía utilizada.

-Apéndices del artículo (caso de haberlos): tamaño 11 pt, interlineado exacto a 12 pt.

-Sangría inicio de párrafo 1,25 ctms.

-Caso de haber diferentes epígrafes o apartados en el original, los títulos irán en el mismo tipo de letra y tamaño, negrita y cursiva y centrado de línea.

-Se utilizarán comillas inglesas (« »)

En el caso de los artículos y notas, se adjuntará al original otro archivo con: Título del artículo.- Resumen (no más de diez líneas).- Palabras clave.

Los originales serán sometidos como anónimos a la consideración del Consejo Editorial. En el caso de que en este no haya ningún especialista en la materia o campo objeto del artículo, la Dirección recurrirá al asesoramiento de investigadores con reconocida autoridad en tal materia.

El Consejo Editorial, para recomendar o no la publicación del original sometido a su consideración, tendrá en cuenta su originalidad e interés; valor de sus aportaciones; apoyo histórico, teórico, crítico y bibliográfico riguroso y actualizado; calidad de la exposición... Además de su dictamen (admisión o rechazo del original sometido a su consideración), excepcionalmente el Consejo Editorial podrá sugerir determinadas correcciones o modificaciones, como condición para que el original pueda publicarse.

Por lo que se refiere a las reseñas, aparte de aquellas que el *BBMP* encargue, las que se reciban serán sometidas también a la consideración del Consejo Editorial, que dictaminará acerca de su admisión o rechazo, de acuerdo con los requisitos antes expuestos.

Información sobre suscripciones.

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

Sociedad Menéndez Pelayo
Sede provisional:
Centro Cultural Dr Madrazo.
C/ Casimiro Sainz s/n
39004. Santander. Cantabria. España.
Suscripciones por correo electrónico:
suscripciones_boletín@yahoo.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por:
-Cheque nominativo a favor de "Sociedad Menéndez Pelayo"
-Transferencia con identificación (sólo en España) a la cuenta 2066 0111 72 0200012733.
-Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad)
-Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)