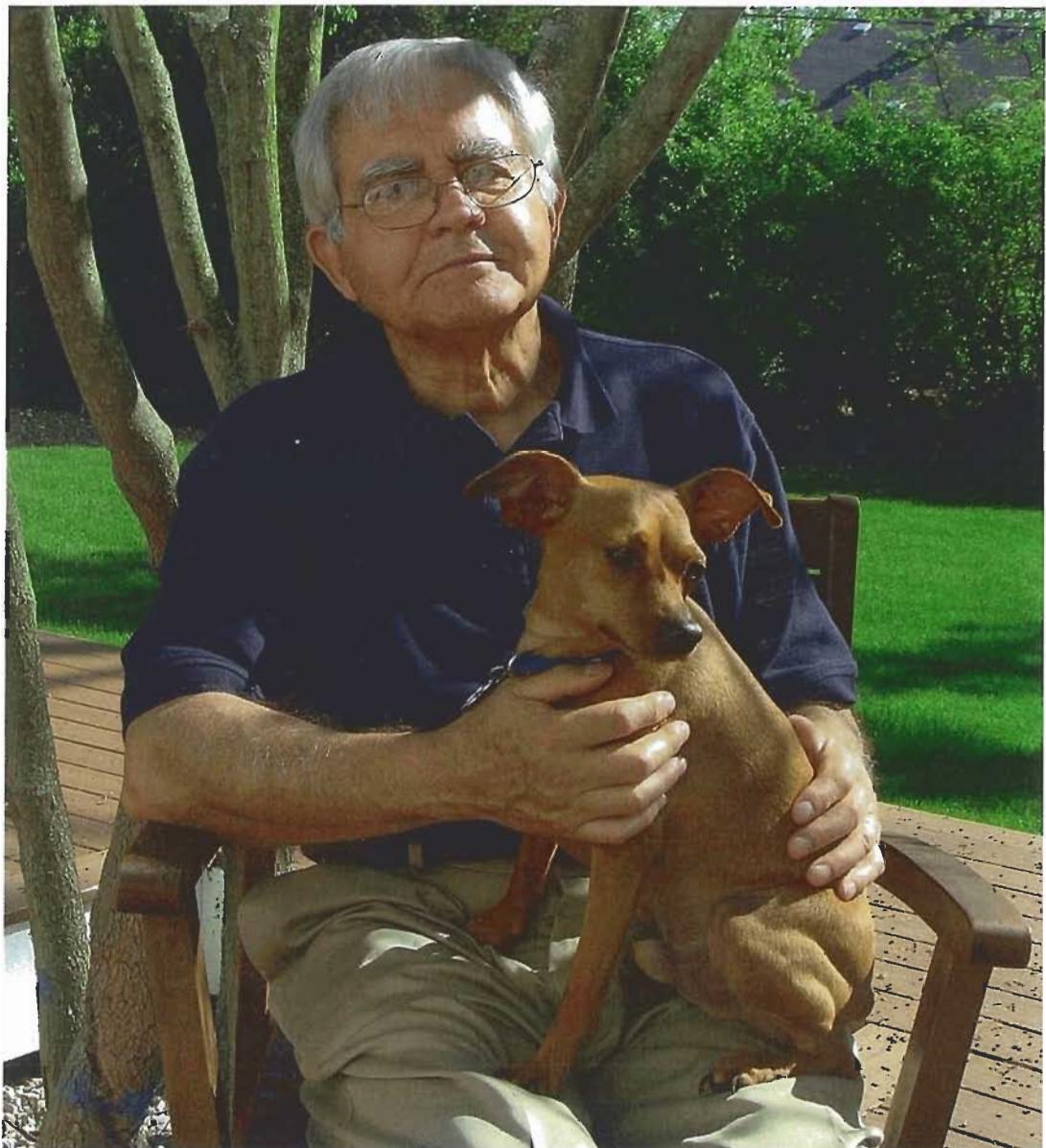


Homenaje a **Salvador García Castañeda**



Frutos de tu siembra
Silva de varias lecciones

Frutos de tu siembra

Homenaje a Salvador García Castañeda

PRIMERA EDICIÓN, septiembre de 2015

© Del libro, los autores, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)

EDITADO POR:

Sociedad Menéndez Pelayo
Centro de Estudios Montañeses
ICEL19

CONSEJO EDITORIAL

Raquel Gutiérrez Sebastián, *Directora de Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo*
Enrique Campuzano Ruiz
José Manuel González Herrán
Celestina Losada Varea
Borja Rodríguez Gutiérrez
Enrique Rubio Cremades,
Ángel Trujillano del Moral y
Germán Vega García-Luengos.

Impreso en Gráficas Calima, S.A. Santandet
Depósito Legal: SA-549-2015
ISBN: 978-84-940931-5-9

Impreso en España

Frutos de tu siembra.

Homenaje a Salvador García Castañeda

1 SE ABRE EL TELÓN...

3 Un trashumante santanderino o un americano en Santander (Raquel Gutiérrez Sebastián)

5 Santanderino de toda la vida (Borja Rodríguez Gutiérrez)

7 Qui invenit amicum, invenit thesaurum (Enrique Rubio Cremades)

9 Laudatio para Salvador García Castañeda (José Manuel González Herrán)

19 El verbo joven (Fernando de Vierna)

31 PRIMER ACTO: EL ROMANTICISMO Y LOS ROMÁNTICOS

33 La diffusione del teatro romanticospagnolo in Italia. Traduzioni, adattamenti, riscrittture, progetti (Piero Menarini)

59 El cuento fantástico español a mediados del siglo XIX: la cristalización de un modelo (Borja Rodríguez Gutiérrez)

73 Un escritor venezolano en la España de mediados del siglo XIX: José Heriberto García de Quevedo (Enrique Rubio Cremades)

85 Valeriano Bécquer ilustrador de Edouard Laboulaye: *Abdallah o el trébol de cuatro hojas, Aziz y Aziza y París en América* (Jesús Rubio Jiménez)

109 Desde la atalaya de la vejez: los *Recuerdos literarios* de Patricio de la Escosura (Raquel Gutiérrez Sebastián)

121 SEGUNDO ACTO. COSTUMBRISMO, COMO DE COSTUMBRE.

123 La recepción temprana del *Panorama Matritense* de Mesonero: primeros juicios críticos y una autorreseña inédita (Ana Peñas Ruiz)

161 Larra, entre seudónimos y anónimos (un texto inédito) (Leonardo Romero Tobar)

167 Sin costumbres no hay patria: lectura hispanoamericana de los artículos de Larra (José María Ferri Coll)

179 *Los españoles pintados por sí mismos* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*: analogías y diferencias (María de los Ángeles Ayala Aracil)

197 La sociedad barcelonesa finisecular en los artículos de costumbres de Emili Vilanova (Mónica Fuertes-Arboix)

209 TERCER ACTO. ENTRE REALISMO Y NATURALISMO

211 La construcción literaria del liberalismo en la España del siglo XIX. Galdós y sus símbolos doceañistas (Alberto Romero Ferrer)

221 De la novela histórica contemporánea a los *Episodios Nacionales* de Galdós sobre el trienio liberal (Enrique Miralles)

249 Reconsideración del Romanticismo en la Tercera Serie de los *Episodios Nacionales* galdosianos (Ermitas Penas Varela)

263 La carta apócrifa de Miguel de los Santos Álvarez en *La Estafeta Romántica* de Pérez Galdós (Marisa Sotelo)

277 La “Monja de las llagas” en Galdós y Valle-Inclán. De la modernidad a la vanguardia (Dolores Troncoso Durán)

287 Un artículo olvidado de Alfredo Opisso en torno al discurso de J. M. de Pereda en la Academia española (Laureano Bonet)

331 En la intrahistoria literaria: de *La Patrie en Danger* de Jules et Edmond Goncourt a *La Canonesa* de Emilia Pardo Bazán (Dolores Thion Soriano-Mollá)

345 Variaciones novelescas del s. XIX en torno al mar (Ana L. Baquero Escudero)

365 CUARTO ACTO. VARIACIONES SOBRE LITERATURA POPULAR

367 Los almanaques populares en la España contemporánea (Jean-François Botrel)

385 La morena Trinidad (Joaquín Díaz)

393 Las Aleluyas de Don Juan Tenorio (Montserrat Ribao)

407 QUINTO ACTO. OTRAS FORMAS, OTRAS TIERRAS, OTROS TIEMPOS

409 Teatro y política en *El Barberillo de Lavapiés* (Ana Freire)

421 Huysmans y Casal (Ricardo de la Fuente Ballesteros)

437 Entre el deseo de conocimiento y la sumisión patriótica: los relatos de viajes de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (Nieves Pujalte Castelló)

449 GRAN FINAL CON ORQUESTA

451 La historia de España en aleluyas: los tiempos de Isabel II: 1833-1868 (Salvador García Castañeda)

Se abre el telón...

Un trashumante santanderino o un americano en Santander

Raquel Gutiérrez Sebastián

¿Quién es ese señor simpático y bien plantado, que recorre a pie las calles de la ciudad mirando los escaparates de las librerías, en charla peripatética con los amigos sobre el país, sus celajes y las novedades de la tierra?

¿Quién es ese sabio que tiene el secreto de hacer ameno lo profundo, ese contador de historias interminables y bien aderezadas, el colega y maestro que enseña todo lo que sabe y conoce el secreto de la filantropía?

¿Quién es el viajero incansable por tierras y el impenitente conocedor de gentes, el conversador e insaciable curioso que con un jersey sobre los hombros recorre las calles de Santander fijándose en transeúntes y tipos pintorescos y mirando con cariño a todo cuanto perro se cruza en su camino?

¿Quién es el hombre que tiene siempre una risa pronta, una mano amiga y el secreto de la alegría de vivir? ¿Por qué nos visita cada tanto, entre tiempos que se nos hacen largos a quienes aguardamos su llegada?

Amigo lector, los que tenemos la suerte de tratarlo y gozar de su amistad sabemos que es amante de la vida y sus placeres, que es gran amigo de sus amigos y que se granjea escasísimas enemistades por su carácter afable, que le gusta el mar y sus frutos, que “adora” los chascarrillos y cuenteretes aderezados con dosis de sal y pimienta, salpicados con su risa franca; que le entusiasma la gente, lo chani y las novedades, que no perderá nunca la curiosidad por lo humano y que nos visita porque es “uno de los nuestros”, un montañés de pro que sintió la llamada de las Américas y que tiene dos almas en un cuerpo, la santanderina, inclinada a los afectos y a la vida de puertas afuera, y la

norteamericana, del calor de su hogar y del trabajo intelectual duro y riguroso. Pero quienes lo conocemos, sabemos también que es capaz de trasegar néctares entre sus dos almas, y por eso nos regala acá lo que ha aprendido y vivido por allá y sabemos que es gran embajador de nuestra tierra en las Américas.

Querido lector, si has tenido la paciencia de posar sus ojos sobre estas líneas no te habrá costado reconocer al tipo recreado libremente en ellas. Se trata de Salvador García Castañeda, a quien dedicamos aquel homenaje y este libro, y que espero que tras este bosquejo bienintencionado de su persona me siga contando entre las huestes numerosas y entusiastas de sus amigos.

Santanderino de toda la vida

Bojja Rodríguez Gutiérrez

Santanderino de toda la vida

Un chico elegante,
muy bien conjuntado,
limpiuco y peinado
y de buen talante.
Siempre sonriente
y de trato afable,
atento y amable
con toda la gente.
¡Qué risa más viva!
¡Qué chaval más fino!
*Es santanderino
de toda la vida*

De ilustre apellido
y pocas pesetas,
creó una receta:
"vivir lo vivido".
Por el Sardi andaba,
sus juegos de niño,
que era su dominio
la segunda playa;
llegada y salida
de historia y camino.
*Es santanderino
de toda la vida*

Él sabe de coles,
de sulas y rabas,
de buenas suradas,
de muergos y chones.
Conoce a Pichucas,
comió algún magano,
jugó en el regato,
bajó a la Maruca,
lleva en el bolsillo
cámbaros y esquilas.
*Es santanderino
de toda la vida.*

Maestro de vida,
de ciencia es maestro.
Discreto y modesto,
escribe y camina.
Sin penas ni enojos,
cuenta las memorias
de viejas historias;
sonrisa en los ojos.
Ni tierra perdida,
ni fin de camino:
*es santanderino
de toda la vida*

Qui invenit amicum, invenit thesaurum

Enrique Rubio Cremades

El respeto, la admiración y el afecto que Salvador García Castañeda ha suscitado entre colegas y discípulos, en todo lugar y en todo tiempo, han originado este merecido homenaje y estas palabras preliminares como testimonio de amistad. Salvador representa la más noble forma de la amistad, pues apreciamos en el amigo solo a la persona íntimamente unida a nosotros por los vínculos del espíritu y de la ética. Para Salvador la amistad es la sal de la vida –*sal vitae, amicitia*– y sin ella prácticamente nada tendría validez en nuestra existencia. Hablar de Salvador es hablar de la amistad, de encuentros en cualquier parte del mundo compartiendo reflexiones y proyectos, como si la vida no tuviera nunca un final.

Al hablar de Salvador se materializa siempre entre colegas y amigos el refrán *Del amigo ausente, como si fuese presente*. Todos recuerdan vivencias, anécdotas, chascarrillos o lances sucedidos en cualquier lugar del mundo en donde el hispanismo acampa, contadas por Salvador con gragejo, socarronería y sutil humor. Hombre cosmopolita, políglota, erudito, trabajador infatigable, viajero impenitente y contumaz que una vez asentado en cualquier parte del mundo convive en plenitud con las costumbres y tradiciones del lugar. Andarín infatigable, buen conocedor del Camino de Santiago, amante de la conversación, diletante del paisaje, mitad asceta y mitad urbano, hombre sobrio, moderado, prudente, sencillo. Enemigo de algarabías, fino y agudo observador. Ingenioso y perspicaz en sus escrutinio sobre la sociedad misma. Ecléctico en sus reflexiones,

amante de los libros y pertinaz en sus investigaciones. Hombre cauto, precavido, como el dicho *Andar y ver; tropezar y no caer.*

Sirvan estas palabras para pregonar su humanidad, indulgencia y benignidad en ambas orillas del Atlántico, sin olvidar su rincón mediterráneo, ni su tierra cántabra. *Vida sin amigos, muerte sin testigos* y *Quien encuentra un amigo, encuentra un tesoro*, dice el refranero. Vayan por delante ambas sentencias dichas por un servidor que es consciente y sabedor de que Salvador es un hombre de buenas letras, de fondo, de hecho, de mundo y de pro.

LAUDATIO PARA
SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
(con ocasión de su Homenaje en Santander, 23 de octubre de 2012)

José Manuel González Herrán
Universidad de Santiago de Compostela

Ante todo, quiero felicitar a los organizadores de este encuentro, los profesores Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez, por su acertada idea de promover este justísimo homenaje a nuestro maestro, colega y amigo Salvador. También he de agradecerles muy de veras su deferencia al conferirme el honor - no del todo inmerecido- de hacer su *laudatio*. Que comenzaré con el siempre cómodo (y útil, si es oportuno) expediente de la cita: como se trata de un texto mío, no habré de solicitar permiso para ello, aunque sí vuestra benevolencia, por ese “reciclaje”; sírvame de disculpa (que no de excusa) la semejanza de esta situación con aquella en que dije lo que ahora repetiré.

Fue en mayo de 2010, cuando la Sociedad de Menéndez Pelayo entregaba el “Primer Premio de Investigación Humanística Menéndez Pelayo” a nuestro admirado colega Darío Villanueva, y -como hoy aquí- me correspondió el honor de hacer su *laudatio*. Que inicié así:

Es recurso frecuente cuando alguien se encuentra en compromisos como este, ponderar la dificultad del trance, aunque - como es el caso- constituya un encargo tan grato como honroso, y por ello asumido con entusiasmo. Me acojo a esa costumbre; mas no como estrategia para captar una benevolente acogida a mis palabras, sino como sincero reconocimiento de los escollos que habré de superar para cumplir con acierto la encomienda que se me ha hecho. Sin desdeñar una circunstancia especial que hace especialmente comprometido el empeño, y que no les quiero ocultar: al contraste entre los muchos méritos que concurren en el destinatario de la *laudatio* y las limitaciones del encargado de hacerla, ha de añadirse que quien les habla tiene a nuestro hoy premiado por maestro, colega y amigo muy preciado. Pero me importa declarar que tal condición, de la que me siento orgulloso, no empañará la objetividad de mis palabras. Afortunadamente, la vida académica, con su repetido ceremonial de tribunales, comisiones, juntas,

informes, elecciones, debates, evaluaciones... enseña y obliga, a quienes tal oficio profesamos, a juzgar con ponderación y ecuanimidad el mérito de quienes pueden ser -aparte de colegas, competidores o adversarios (según los casos)- compañeros y amigos.

Hasta aquí lo dicho en aquella ocasión, tan pertinente hoy como entonces. Y también lo sería, aunque las circunstancias difieran, el relato posterior, de cómo y cuando conocí al amigo que ahora homenajeamos. Así lo haré, repitiendo antes la prudente advertencia que también allí hice: no quisiera que “en lugar de encarecer lo difícil de mi aspirada imparcialidad, parecería que pretendo acogerme a la sombra de sus méritos, como si, en momentos de especial y público reconocimiento, algo de ellos se derramase sobre quienes nos declaramos sus próximos o amigos”.

Creo que fue el llorado don Ignacio Aguilera, director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo -y de su *Boletín*- entre 1957 y 1976, quien me habló por primera vez, y en términos muy elogiosos, de Salvador García Castañeda (cuya fundamental monografía sobre Trueba y Cossío estaba a punto de aparecer en una colección que aquel dirigía): estoy seguro de que la principal intención de don Ignacio era la de proponerme el ejemplo de un paisano, antiguo frecuentador de aquella biblioteca, que había alcanzado ya un merecido reconocimiento como investigador y profesor en el ámbito del hispanismo internacional, y que bien podía servirme de modelo en la carrera a la que yo aspiraba entonces, cuando simultaneaba mi cátedra en un instituto santanderino con los preparativos de mi tesis doctoral.

Poco después pude poner rostro, voz y gesto a aquel admirado maestro, cuando un entonces amigo común nos presentó. La familiaridad y cordialidad que todos conocemos en el carácter y trato de Salvador, tan alejado de la proverbial figura del *Maestro* altivo e hinchado (muy frecuente, por desgracia, en nuestra profesión), hizo que la conversación fluyese como si nos conociésemos “de toda la vida”. Sé bien lo gastado de esa formula, pero no puedo evitar repetirla, basándome en un rasgo de mi memoria (no sé si también en la suya): por más que indago en ella, soy incapaz de recordarnos tratándonos mutuamente de usted, ni tampoco localizo mi imagen de joven investigador abrumado ante quien era ya autor de importantes libros, valiosas ediciones y un buen puñado de artículos, además de cualificado profesor en una prestigiosa universidad norteamericana; actitud la mía, no debida a desconsideración, sino porque su talante me lo impidió.

En esos años (hasta el 82, cuando me doctoré y accedí a un puesto docente en la Universidad de Santiago), nos vimos varias veces, en sus

ocasionales visitas y estancias -una de varios meses- en Santander. Y aunque los campos de nuestras respectivas investigaciones estaban algo distantes, pronto llegarían a confluir, gracias a una feliz circunstancia, que expondré a riesgo de incurrir en el peligro antes advertido, pero que no puedo soslayar, pues se trata de algo de lo que me siento especialmente satisfecho y orgulloso. Así lo dije (permítidme otra autocita) cuando, en febrero de 2005, presentábamos en este mismo lugar su libro *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda*, y me atreví a proclamar:

En cierta medida, me considero remoto culpable o promotor de la investigación cuyos frutos aquí se recogen. No diré, como el viejo romance, aquello de *si no maté reyes moros, engendré quién los matara*, pues carezco de la edad y del ascendiente académico sobre el profesor García Castañeda como para reivindicarme entre sus progenitores científicos (...) Pero tengo también la íntima convicción de haber contribuido algo (quizá bastante) a que, desde su prestigio como notable especialista en las letras españolas del siglo XIX, decidiese abordar el estudio de la literatura perediana. De la que, sin duda (como “montañés de pro”), siempre fue devoto lector y profundo conocedor, pero a la que no había dedicado su atención crítica antes.

En efecto, cuando nos conocimos, Salvador se mostró muy interesado en mis pesquisas peredianas, que apoyó y estimuló con certeros consejos; creo que no solo por generosidad con mi incipiente tarea, sino porque, sin considerarse peredista entonces (hoy sí lo es, y de los más reputados), conocía muy bien tanto el círculo en que se incubó la obra del polanquino (Amós de Escalante, Galdós, Menéndez Pelayo, la revista *La Tertulia*), como -sobre todo- la literatura costumbrista, romántica y postromántica, en que se inscriben los primeros escritos de Pereda. De ahí que, cuando en 1983, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo me encargó la organización y dirección de un seminario sobre Pereda, no dudé en incluir a García Castañeda entre los reconocidos peredistas invitados, para que se ocupase de un tema tan fundamental como escasamente estudiado hasta entonces: la deuda de nuestro autor con los costumbristas, especialmente con los de su tierra. No hará falta decir con cuánto rigor y acierto Salvador respondió a mi encargo con una lección (“Pereda y el costumbrismo montañés”, recogida luego en el libro *Nueve lecciones sobre Pereda*, 1985) que, si no estoy equivocado, es la más antigua de sus aportaciones a la bibliografía perediana.

Quiero creer que en aquel encargo está la raíz de su hoy indiscutible magisterio en ese campo, puesto de manifiesto en el siguiente que le hice; o, para ser más preciso, le hicimos Anthony Clarke y yo. Cuando comenzábamos a preparar las *Obras Completas de Pereda*, publicadas por Ediciones Tantín, de Santander, no dudamos respecto a quién habría de estudiar, editar y anotar los cuatro títulos (*Escenas montañesas*, *Tipos y paisajes*, *Tipos trahumantes*, *Esbozos y rasquitos*) que abrirían la colección. Y que, al ser los primeros de aquella difícil aventura, marcaron de manera definitiva el nivel de exigencia que pretendíamos para la colección, tanto en el escrupuloso rigor textual, como en el estudio e interpretación de las obras editadas. Estoy seguro de que los demás colaboradores, los lectores y los críticos (hay reseñas que así lo indican) entendieron, a la vista de aquellas primeras entregas, que el proyecto eran tan serio como ambicioso.

Naturalmente, los primeros en darnos cuenta de la calidad del trabajo presentado por García Castañeda fuimos los propios directores; aunque conocíamos sus espléndidas ediciones de otros clásicos, su trabajo con aquellos textos, tan complejos como escasamente estudiados -y nunca bien editados- hasta entonces, le acreditaron ya como uno de los más cualificados peredistas. Algo que (sin abandonar su dedicación a otros temas, campos y autores de las letras decimonónicas) ha venido manteniendo e incrementando, hasta alcanzar su grado máximo con los tres volúmenes que -jal fin!- culminaron aquellas *Obras Completas* en 2008-2009.

Aceptando la oferta del propio Salvador, le habíamos encomendado la más difícil tarea en aquel proyecto: recopilar de la abundante “obra dispersa” de Pereda, hasta entonces olvidada o desconocida en su mayor parte, y que ocupa casi dos mil páginas en esos tres volúmenes de *Miscelánea*: más de 700 textos, de muy variadas modalidades: artículos de prensa (crónicas, gacetillas, polémicas, manifiestos, críticas teatrales y musicales, artículos de costumbres, comentarios políticos y sociales...), poesías, letras de canciones, textos teatrales, cuentos, escenas de costumbres, diálogos humorísticos, discursos, ensayos, prólogos... Su laboriosa recuperación, ordenación, transcripción, edición, anotación y estudio de aquellos materiales confirman a García Castañeda como uno de nuestros más valiosos editores; más aún, estoy plenamente convencido (y no por mi antigua dedicación peredista) de que, por admirables y magistrales que sean sus ediciones de Trueba y Cossío, de Zorrilla, de Hartzenbusch, de Rivas, de Mora, de Muñoz Seca..., la de esos cinco tomos de Pereda le consagran como una de las primeras autoridades en esa tan difícil como no siempre bien valorada tarea de la edición de textos literarios.

De manera impremeditada, han ido saliendo en mi intervención algunos hitos de lo que resulta obligado en toda *laudatio*: el inventario de su producción científica. Algo, por otra parte, acaso innecesario ante un auditorio como este, reunido aquí precisamente porque conoce, aprecia y valora en alto grado ese ejemplar *curriculum*. No es posible recoger ahora todas esas referencias: ocho monografías, publicadas por prestigiosas editoriales universitarias, institucionales o comerciales, en Berkeley, Santander, Madrid, Valladolid, Alicante, Londres; 16 ediciones, prologadas y anotadas, de diversos autores del XIX y del XX; otras 7 ediciones, como coordinador o compilador de volúmenes colectivos o de monográficos en revistas del hispanismo norteamericano; más de 100 artículos o capítulos, en volúmenes colectivos, homenajes, actas de congresos, diccionarios, historias de la literatura, catálogos... y en revistas tan prestigiosas como el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* [lógicamente, su primer artículo, en 1964], *Anuario de Letras* de la Universidad Autónoma de Méjico, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Anales Galdosianos*, *Quaderni di Filologia Romanza* de la Universidad de Bologna, *Romance Quarterly*, *Monographic Review*, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante, *Ínsula*, *Lazarillo*, *Siglo diecinueve*, *Crítica Hispánica*, *Salina*, *Galician Review*, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, *Hecho Teatral*, *Altamira* del Centro de Estudios Montañeses, *Aula de Letras* de la Universidad de Cantabria; más de 50 reseñas en esas y otras revistas; unas 150 conferencias, ponencias y comunicaciones, impartidas en Estados Unidos, España e Italia, preferentemente; pero también en Portugal, Méjico, Holanda, Inglaterra... Así que me limitaré a recordar y ponderar aquellas que, además de las mencionadas, tengo por más importantes, significativas (o menos conocidas).

Así sucede con la primera de su amplia producción: el amplio estudio, selección y edición de varios textos firmados por un escritor santanderino hoy casi olvidado, Alfonso Ortiz de la Torre; libro publicado en 1956, como volumen cuadragésimo sexto de la prestigiosa colección “Antología de Escritores y Artistas Montañeses”, fundada y dirigida por el citado Ignacio Aguilera, donde colaboraron, como autores de las ediciones y estudios, importantes figuras de la investigación y la crítica -no solo santanderinos-, como José María de Cossío, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Ramón Otero Pedrayo, José del Río Sáinz, Gerardo Diego, José Montero Alonso, Ricardo Gullón, José Simón Cabarga, Manuel Arce... Y, con ellos (sabía intuición la de don Ignacio), un bisoño investigador que aquel mismo año se licenciaba en Filosofía y Letras (sección de Románicas) en la Universidad de Oviedo, donde profesaban entonces maestros tan ilustres como Alarcos, Caso, Martínez Cachero...

En todo caso (como Fernando Vierna acaba de contarnos), Salvador no era un desconocido en la sociedad literaria y artística santanderina. Aunque pronto dejaría los versos (si es que no los ha mantenido en secreto, como los cuentos de los que luego hablaré), para dedicarse a la investigación histórico literaria. Tras un paréntesis *oriental*, primero becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España y por el Ministerio de Educación de la República de Iraq, y luego como Director del Instituto Cultural de España, en Bagdad (de 1959 a 1962), se traslada a Estados Unidos, donde amplía estudios mientras enseña en San José State University, en University of California, en Berkeley, y en San Francisco State University. Doctorado en 1967 en Berkeley (donde tuvo como maestros, entre otros, a Montesinos y a Rodríguez Moñino), fue Assistant Professor en la Universidad de Michigan, en Ann Arbor (1968-1971); a partir de ese año y hasta la actualidad, primero como Associate Professor y desde 1977 como Full Professor [catedrático] en Ohio State University, en Columbus.

Tras aquella lejana edición santanderina (la primera de las muchas que ha preparado), su primer libro fue la monografía *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, publicado por University of California Press en 1971, y que, a los cuarenta años de su aparición, continúa siendo una aportación fundamental, constantemente citada, a la historia del romanticismo español, como bien sabemos. De aquel libro, y luego de los dedicados a Trueba, Miguel de los Santos Álvarez o Valentín Llanos, de las ediciones de Hartzenbusch, Zorrilla, Rivas, Mora, o de sus decenas de artículos sobre las letras románticas españolas en sus diversas manifestaciones (poesía, novela, teatro, periodismo, costumbrismo) deriva el reconocimiento universal del que goza García Castañeda, como una de las más respetadas autoridades en el estudio de aquel movimiento. Reconocimiento del que son prueba su presencia obligada en congresos, seminarios, cursos, misceláneas, números monográficos de revistas, volúmenes colectivos, manuales, diccionarios, tribunales de tesis..., y, en fin, en cuantas manifestaciones y actividades se ocupen de las letras hispanas (y sus relaciones con las americanas y europeas) en el periodo romántico.

Y si para algunos historiadores de la cultura ese movimiento no se agota con la mitad del siglo XIX, sino que prolonga su dilatada sombra a lo largo de la centuria, también nuestro colega ha ampliado su campo de atención a otros autores y textos decimonónicos. Ya mencioné sus fundamentales aportaciones peredianas, y de mi responsabilidad en ello; alguna tengo también en su dedicación al teatro de Pardo Bazán (en cuyo estudio fue pionero). Y sé que últimamente se viene ocupando de los *Episodios* galdosianos, a invitación de Dolores Troncoso, según creo, pero acaso también como recuperación de sus lejanos trabajos sobre las relaciones de Galdós con el periodismo y los círculos

literarios santanderinos. Ambiente que conoce mejor que nadie, según muestra una de sus últimas aportaciones (casi inédita aún), sobre Menéndez Pelayo y los escritores montañeses. Y que culminará con el proyecto que desde hace años le viene ocupando: la recopilación del riquísimo epistolario de Pereda, del que ya nos ha avanzado algunas muestras parciales y cuya publicación constituirá un hito para no solo para el peredismo sino, considerando quienes fueron los correspondientes del autor de *Sotileza*, para el estudio de las letras españolas de aquel periodo.

Quedaría incompleto este sumario, forzosamente sinóptico, de su amplia producción si me olvidase -y sé que no me lo perdonarían, ni él ni algún otro amigo presente- de su interés y dedicación por las manifestaciones de la cultura y la literatura popular: sobre todo, las *aleluyas*, pero también los *cancioneros*, los *pliegos de romances*, la *literatura de cordel*, la literatura oral... Y también de ciertas formas y manifestaciones literarias ocultas, clandestinas o marginales, como la literatura pornográfica, la fábula política, la literatura de los *emigrados* románticos, el panfleto anticlerical, el *folletín*, la parodia, el teatro de títeres y marionetas... Facetas todas ellas perfectamente coherentes con la personalidad de nuestro homenajeado, cuya bonhomía, tolerancia, simpatía y cordialidad le harían justo merecedor del mote de Estebanillo González: *hombre de buen humor*.

He de concluir: no porque se agoten los merecimientos de Salvador, sino para no abusar de vuestra benevolente paciencia. Y lo voy a hacer desvelando un secreto, muy bien guardado por nuestro amigo desde no sé cuántos años, y que una afortunada casualidad me desveló hace pocos meses. Recordaréis que, a propósito de sus versos, me referí -de manera imprecisa y como de pasada- a sus cuentos; en efecto, Salvador es autor de un puñado de magistrales relatos (hasta quince conozco, por ahora; pero sé que hay más...), cuya publicación, que desde aquí reclamo como obligada, constituirá no solo una gratísima sorpresa para sus colegas y amigos, sino una destacada aportación a la narrativa breve española de nuestros días. A la espera de que llegue ese día -y que no tarde mucho-, espero contar con su permiso (que ahora mismo le pido) para leer uno de ellos, elegido por ser el más breve, y también de los que prefiero: "La niebla", cuyo subtítulo, 1974, marca la fecha de su redacción. Acaso no sea muy representativo de su manera de contar, que se muestra mejor en cuentos más extensos, donde pone de manifiesto la maestría al recrear ambientes, tipos y formas de hablar, la viveza en la reconstrucción de episodios vividos, la eficaz transmisión de emociones... Este es más reflexivo que narrativo (en ciertos momentos se aproxima al poema en prosa), pero evidencia muy bien las cualidades de su escritura. Con esa lectura cerraré mi intervención: hábil artificio que me asegura ya el aplauso final, pero que, por justicia, será para él y no para mí.

La niebla. 1974

Hay tanta niebla aquí esta noche que es difícil saber en qué siglo vivimos. Ni los árboles mismos pueden decirlo, opacos de humedad y densos ya en el sueño que anuncia la nueva edad de piedra. Aquí están los crisantemos, amarillos y cobrizos, violados y naranja, hijos del otoño y helados en la perfección de los pétalos innumerables, insensibles al rocío profundo que no ha cesado de caer desde eternidades.

Habrá que recorrer este jardín con precauciones infinitas para no caer en los pozos de la realidad, tan traicioneramente cercanos. Así, he preferido descalzarme para no resbalar y poder sentir siempre las yerbas mojadas, señal de que uno va por el buen camino, y estar provisto en todo tiempo de una varita de virtudes (las de laurel son aromáticas e infinitamente resistentes), que indique cuándo están próximos los arbustos amarillentos y los troncos elefantinos de los grandes olmos, pues todos ellos marcan los límites del sueño. Además, a cierta distancia discreta, hay un farol alto y de hierro, construido así para desafiar, en lo que cabe, el despiadado paso del tiempo: un Coloso de Rodas, para anunciar a todo el que pase los límites del camino, del que nadie debe salirse bajo peligro casi cierto de muerte.

No pretendo exagerar: lo cierto es que en la misma curva hay un puente de poca importancia contra el que más de un automovilista apresurado ha venido a dar en días como éste. Y como el puente se alza a modesta altura sobre un arroyuelo de escasa monta, no es raro que una vuelta de campana aparatosamente haya dado fin a muchas ilusiones, estrelladas contra este lecho de piedras calcáreas.

Lo más curioso, y esto no lo invento, es que la luna, altísima esta noche, preside ahora los silencios y los ruidos suaves; la luna, que comenzó a menguar anteanoche, irregular ya y con un resplandor opaco que apenas atraviesa el vidrio de las ventanas medrosas. Supongo yo que todos estarán dormidos, con excepción, claro está, del agonizante que no verá el día, de los centinelas de guardia en lo alto de las torres, de algunas parejas ardientes que gozarán de la carne a

puerta cerrada y quizá, no es muy seguro, de un genio creador que crea crear en las dudosas horas que preceden al alba.

Los demás pienso yo que dormirán. Si algún insomne se levantase a tomar una píldora o alguna grajea de las que intentan retrasar la muerte, o se encerrase en el cuarto de baño para leer catálogos superfluos y engañar así la soledad y no pensar en el mañana; si alguno de esos insomnes mirase por la ventana sentiría sin duda escalofríos ante un paisaje que ya no es conocido y que le trae, entre algodones grises, la premonición de unos objetos sin límites, unos seres ausentes, una vegetación ajena y unos aromas a zorro y a estanque, a sapos y a crisantemos ajados, a hoja seca y a madera húmeda, a flor mustia y a musgo lozano, a larvas y a helechos de camposanto, a humo dormido.

Y ese hombre, quienquiera que sea, a pesar de haber vencido el miedo a las creencias todas, se aparta de este cuadro sin edad ni contornos y, temeroso, vuelve al lecho cálido y crujiente, se aferra al cuerpo sólido y sudoroso de la compañera traspuesta y cierra los ojos esperando el día, que le traerá esas mentiras que son el sol y la realidad, negadora de sueños.

Columbus, Mayo 1974

EL VERBO JOVEN

Fernando de Vierna
Centro de Estudios Montañeses

*Certains de ses poèmes sont étonnantes;
ils avaient retenu mon attention, dès 1950,
par leur originalité, leur espièglerie...¹*

Roger Noël-Mayer

El hispanismo transpirenaico, que había dado nombres como los de Morel Fatio o Albert Savine, sufrió una brusca interrupción con el comienzo de la guerra civil española y la posterior invasión de Francia por el ejército alemán. Una vez alcanzada la paz en su país y lograda la normalización de la vida académica e intelectual, esa paralización se vio prolongada por el rechazo de los franceses a reanudar sus estudios en un país que seguía estando sometido a la dictadura franquista.

Pero las cosas no iban a seguir así indefinidamente y prueba de ello es que en diciembre de 1959 el poeta y editor francés Pierre Boujut publicó *L'Appel de Santander* (La llamada de Santander), un breve texto que aparecía cuatro meses después de haber visitado su autor la ciudad como consecuencia del entusiasmo que le había contagiado Roger Noël-Mayer, hispanista y colaborador en *La Tour de Fen*, revista creada por Boujut en 1946, en la que Noël-Mayer estaba volcando su pasión por la poesía española de posguerra desde 1950, cuando la descubrió a través de la revista *La Isla de los Ratones*.

Noël-Mayer, del que se hablará más adelante, había entrado en contacto con Manuel Arce aquel mismo año, contagiando a su editor la pasión por la poesía que aparecía en la revista y por la tierra donde se publicaba. Una pasión que Boujut refleja al comienzo de su artículo: «*Santander est le port (et la porte) de la poésie espagnole*²» y concluye con una premonición: «*l'Appel de Santander n'est pas claironnant, mais il continuera à résonner quand tous les bruits de l'Historie auront perdu leur médiocre aujourd'hui*³». El resto de la página está dedicado a citar a las personas que conoció en Santander, a recordar su antigua intención de no viajar a España

¹ Algunos de sus poemas son sorprendentes, habían llamado mi atención en 1950 por su originalidad y su picardía...

² Santander es el puerto (y la puerta) de la poesía española.

³ La Llamada de Santander no es demasiado ruïdosa, pero continuará resonando cuando todos los ruidos de la Historia hayan perdido su mediocre actualidad.

Fernando de Vierna

El Verbo Joven

Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador Garijo Castaíjeda

Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)

Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 19-29

mientras Franco continuara en el poder y cómo cambió de opinión a partir del descubrimiento que Noël-Mayer les hizo de «*l'admirable existence d'une poésie absolument indépendante du franquisme et parfaitement digne de la poésie espagnole en exil*»⁴.

La poesía había sido pues el motivo del viaje y la librería-galería *Sur* se convertiría en el escenario del encuentro –real o simbólico- con los poetas, artistas e intelectuales que ya conocía a través de la revista. Pero no hay que olvidar que el inductor de aquel viaje, además de su predecesor como visitante de Santander, había sido Roger Noël-Mayer, que se le había anticipado ocho años y cuya crónica, o más bien las sensaciones de aquella experiencia, las describió en un libro de pequeño formato de la colección *Les trois étoiles*, que lleva por título *Nous irons à Santander* y dedicó «fraternellement» a Manuel Arce. En él habla de su estancia en la ciudad, sus emociones, las personas con las que convivió y los artistas y escritores que conoció, entre las que se encontraba el más joven de todos los poetas de *La Isla de los Ratones*, Salvador García Castañeda.

En torno a *La Isla*

Uno de los rasgos que mejor pueden definir la personalidad de Salvador es sin duda la inquietud. Inquietud intelectual que se manifiesta en su obra, en la que podemos encontrar estudios sobre el romanticismo, el costumbrismo, la literatura popular o la literatura de viajes. Monografías sobre la vida o la obra de autores como Alfonso Ortiz de la Torre, José María de Pereda, Telesforo de Trueba y Cosío, Valentín de Llanos, Miguel de los Santos Álvarez o José Joaquín de Mora. O las diferentes ediciones de textos de autores que escribieron en los tres últimos siglos.

Por su parte la inquietud geográfica le ha llevado a residir durante temporadas en Madrid, París, Bagdad y las diversas universidades estadounidenses en las que ha desarrollado su carrera profesional, iniciada en la Universidad de California Berkeley, en la que se doctoró en lenguas romances, estancias breves en otras dos universidades hasta llegar a la Universidad Estatal de Ohio, en la que se estableció. A partir de entonces no ha faltado ningún año a su cita anual con Santander, con Castilla y con la costa levantina, además de los viajes a algún lugar del mundo por cuestiones de trabajo.

Pero el periodo de su vida que vamos a repasar aquí es breve en el tiempo y muy localizado en el espacio, se inicia con el año 1948 y concluye en la primavera de 1952, cuando los estudios universitarios reclaman su atención. El

⁴ La admirable existencia de una poesía absolutamente independiente del franquismo y perfectamente digna de la poesía española en el exilio.

escenario en el que se desarrolla es el círculo de poetas y artistas que estaban construyendo en Santander el mundo intelectual que se mueve en torno a las revistas literarias, las tertulias y la presencia de autores españoles y extranjeros en la ciudad. Un tiempo en que Salvador es el más joven de los poetas locales, a pesar de lo cual se le puede encontrar compartiendo mesa y coloquios con Manuel Arce, Jesús Pardo o Alejandro Gago, en las que no faltan artistas plásticos como Daniel Gil o Manolo Raba, y a las que también se han incorporado sus amigos de infancia Joaquín Sánchez-Ortiz Losada o los hermanos Ramón y Fernando Calderón.

De aquel grupo, probablemente Manuel Arce fuera el que tenía una visión más clara de cuál sería su futuro, por lo menos esa es la percepción que nos queda con el paso del tiempo, al comprobar que además de poeta, ha sido novelista, editor, así como librero tradicional, pero también de obras prohibidas, y galerista de arte de vanguardia en una ciudad mucho menos abierta a las novedades de lo que podría parecerlo por el hecho de ser portuaria. Esa claridad de ideas le hizo concebir una revista literaria, *La Isla de los Ratones*, el vehículo por el que tanto él como otros contertulios pudieron dar salida a lo que el propio Arce ha definido como “*una necesidad, más biológica que intelectual, de dar a conocer sus versos*”.

La Isla de los Ratones

A pesar de compartir esa necesidad con sus compañeros y de estar presente entre ellos desde el principio, el más joven del grupo de *La Isla de los Ratones* no publicó su primer poema en la revista hasta el número diez. Arce explica al referirse a ese número que tenía una “carpeta de colaboradores” con una veintena de poemas entre los que escogió nueve a los que se unió, por vía de urgencia, uno de Blas de Otero que recibió por correo.

No había cumplido Salvador aún los dieciocho años y su poesía ya se empezaba a editar. Y lo hacía en una publicación, como *La Isla de los Ratones*, creada dos años antes, durante los cuales había adquirido un prestigio que se había visto avalado con firmas como las de Carmen Conde, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda o Juan Ramón Jiménez, por citar algunas de las más importantes.

A partir de entonces aparecieron poemas de Salvador en *La Isla* en otras dos ocasiones. El primero en hacerlo, como ya quedó dicho, fue en el número 10, se trata de “Cielo y mar”, el más breve de los tres. Al año siguiente, el número 13, a pesar de la fama que tradicionalmente tiene parece que le trajo suerte ya que en él publicó la que a la postre será su poesía más internacional, “Poema desde el principio”, que está dedicado a Inés López Cabrera. La última

colaboración con la revista de Arce es “Poema”, que aparece en el último ejemplar que se publicó de la revista, un extraordinario con los números 24, 25 y 26, con el que se despedía la revista, aunque nada en sus páginas hiciera previsible el cierre.

El final de la revista ha sido explicado por el propio Arce en el número monográfico, correspondiente a la primavera de 1985, que otra publicación periódica fundamental en el ámbito de la cultura, *Peña I abra*, dedicó a *La Isla* treinta años después: «*La aventura de La Isla de los Ratones finalizó cuando descubrí que ya no constituía un juego alegre y divertido para mí, que había dejado de ser aquél trabajo festivo al cual, hasta entonces, yo podía dedicar todo mi tiempo y esfuerzo. Porque una nueva aventura me había tentado: la creación, en julio de 1952, de la librería y galería de arte SUR...*»

CIELO Y MAR

La noche tiene dos senos.
Uno entre estrellas
—¡qué alto!—,
otro en el mar
—¡qué lejos!—

¡Lánzate al mar, lunático,
o encarámate al cielo!
Pero coge esos círculos,
relojes de los tiempos.

¿El cielo?
¡Está tan alto!

¿El mar?
¡Está tan dentro!

POEMA DESDE EL PRINCIPIO

Para Inés López Cabrera

Somos tú y yo la sangre,
somos tú y yo el atávico
¡Vivir! desde la Nada.
Porque no está en el tiempo
nuestra fuerza.
La fuerza está en el alma,
está en nosotros,
hecha nube sin límite, infinita.

Desde el cero sin pájaros,
desde el hirviente mapa,
que no sabía si llamarse América,
Oceanía o Asia,
estaba amaneciendo
el verbo joven,
la rosa primigenia
o los cristales
del fondo de la tierra.

Por último, los padres,
ellos, nosotros,
nuestra especie toda,
a través de autobuses y pirámides,
de asirios o romanos
o de los nuevos yanquis
de la Quinta Avenida.

El varón y la hembra
como dos nuevos frutos,
acercándose,
haciéndose contiguos a la tierra.

Y ahora tú y yo,
la historia se repite,
porque tiene que hacerlo.

Desde las tierras áridas,
con toda su rojez impenitente
viniste a la ciudad,
con tu latido,
pues era necesario
que vinieses,
para verte yo un día,
para verme,
apenas remansado de mis constelaciones.

La historia se repite.
Yo creo que seremos
casi eternos,
a pesar de la muerte
y de la moda,

de la electricidad
y de la Nada.

Serás la compañera,
simplemente.
Y los dos, nuestra raza,
injertando al mañana,
algo más que nosotros,
pero que ha de ser nuestro sin embargo.

POEMA

Ciudad del vino transparente y rojo,
las antiguas batallas todavía se notan.
Aquí en las Tullerías canta un pájaro,
el alba viene.
Sobre todo lo oscuro y sobre todo lo bello,
sobre la violeta solitaria,
sobre todas las violetas de un mercado de flores.

Sí que es el alba la que viene
por el rojo y el blanco y el azul de la Torre,
por todas las iglesias campaneando de gozo.

Yo estoy cerca del río. Bajan rojas las aguas,
baja toda la Historia buscando sus océanos.
La canción que pensamos está aquí,
aquí puede vivir, aún sin nosotros.
(ah los últimos faroles que se apagan,
los antiguos amigos, la pírueta del amor contigo).

Desde este puente veo las gabarras,
la primera humareda que levanta la ofrenda.
Desde todos los cuartos donde la luz se enciende,
desde todos los trenes de la Estación del Norte,
desde la jaula helada de cristal del mercado,
el alba llega.

Aquí nos tiene. Esperando que venga para vivir de nuevo,
para ver la alegría detrás de cada bóveda,
para salir de la Edad Media y verla;

despertando a la Amada de su sueño,
mostrando a las estatuas su conciencia de antaño.

Entrañablemente huele la ciudad.
Yo pienso en el futuro, en la canción sonando para nadie,
en el tren tan pequeño que viene de Colombes,
en las flores que no tienen mi canto,
en la Amada, sin mí, despertando del sueño,
en la vida sin torres y en el agua.

Luego Pedrín Noziére pasará a la escuela.
Quizá tire una piedra para el viento.
Allá en las Tullerías me cantará un jilguero,
silencio, corazón, que el alba viene.

Colección Flor

Manuel Arce recuerda en su libro de memorias al impresor José Antonio Cuevas llegando la tarde del primero de julio de 1951 a la tertulia del Café Flor con un paquete bajo el brazo y un reto a los presentes «*A ver quién acierta*». Acababan de imprimir en su imprenta, Talleres Tipográficos Casa Cuevas, el primer número de la *Colección Flor* (*de poetas actuales*), que suponía su bautismo como editor. Contenía el poema de Arce, *Carta de paz a un hombre extranjero*, una versión en francés del mismo realizada por Roger Noël-Mayer y una ilustración de Daniel Gil, autor también de la cubierta de la plaquette.

El primero de abril del año siguiente aparecía el segundo número de la colección, con el *Poema desde el principio*, de Salvador y la correspondiente versión de Noël-Mayer. Conserva la cubierta del primer número, pero la ilustración interior es obra de Ramón Calderón.

El hispanista francés Roger Noël-Mayer⁵ había descubierto la poesía española de posguerra cuando recibió el primer número de la revista *La Isla de los Ratones* y desde entonces publicó numerosas traducciones, críticas y crónicas en *La Tour de Feu*, textos que reunió en un monográfico de la misma en 1975. Como traductor fue responsable de versiones francesas de obras de autores como Alejandro Gago, Pere Gimferrer, José Hierro, Vicente Aleixandre o Pablo Neruda.

Manuel Arce recuerda que ambos, autor y traductor de *Poema desde el principio*, se habían conocido en el Café Flor una tarde de agosto de 1951,

⁵ Nacido en El Havre, en 1909, a partir de 1950 mantendría estrecha amistad con Manuel Arce hasta su fallecimiento en Jarnac, en 1983.

durante la primera estancia del francés en Santander. Un encuentro que el hispanista rememora en su libro *Nous irons à Santander*, en el que al hablar de nuestro autor dice «*Avec Salvador García, il y a changement d'atmosphère : c'est le benjamin des poètes de La Isla de Los Ratones, dix-neuf ans, n'ayant pas l'air, mais pas du tout, de se prendre aux sérieux; possesseur des plus longs cils de Santander. Certains de ses poèmes sont étonnantes, ils avaient retenu mon attention, dès 1950, par leur originalité, leur espièglerie, qui ne contribuent pas peu à valoir, à Salvador, des jolis succès auprès des jeunes filles.*»⁶

⁶ Con Salvador García cambia la cosa: es el benjamín de los poetas de *La Isla de los Ratones*, diecinueve años, sin aspecto de tomarse en serio, para nada. Poseedor de las pestañas más largas de Santander. Algunos de sus poemas son sorprendentes, habían llamado mi atención en 1950 por su originalidad y su picardía, que contribuyen, no poco, a proporcionar a Salvador mucho éxito con las chicas.

POEMA DESDE EL PRINCIPIO
Versión francesa de Roger Nöel-Mayer

Nous sommes, toi et moi, le sang,
nous sommes, toi et moi, cet atavique;
¡Vivre! à partir du néant.
Car elle n'est pas dans le temps,
notre forcé.
Elle habite en notre âme,
elle vit en nous-mêmes,
faite nuée sans limite, infinie.

Depuis le néant sans oiseaux,
depuis la carte bouillonante
quon ne savait nommer: Amérique
Asie, ou bien Océanie,
poinant l'aube du verbe jeune,
de la rose précoce,
ou des cristaux
du fond de la terre.

En dernier lieu, les ancêtres,
eux, puis nous-mêmes,
notre espèce entière
à travers autobus et pyramides,
Assyriens ou Romains,
ou les Yankees touts neufs
de la Cinquième avenue.

Le mâle et le femelle
comme deux fruits nouveaux,
aprochant,
et faisant corps avec la terre.

Et maintenant toi et moi,
- l'histoire se répète
car c'est la loi inéluctable -

Depuis les terres arides,
avec toute leur inépénitente rougeur,
tu es venue à la ville
avec ton cœur battant tout neuf,
car il fallait bien que tu viennes

pour que moi je te voi un jour,
et pour que tu me voies,
né à peine d'un monde neuf.

L'histoire se répète.
je crois que nous serons
bien près d'etre éternels,
en dépit de la mort,
et dépit de la mode,
de l'electricité,
et du néant.

Tu seras la compagne,
simplement.
Et tous deux notre race,
nous nous grefferons sur l'avenir, qui sera
un peu plus que nous-mêmes,
tout en restant nous-mêmes, cependant.

El Gato Verde

El Gato Verde fue una revista creada por el santanderino Alejandro Gago y el madrileño Adolfo Castaño que no tuvo una larga trayectoria, ya que sólo llegaron a publicarse dos números, pero dio origen a una colección de libros muy interesante. El primer número de la revista no incluye pie de imprenta, sin embargo Aurelio García Cantalapiedra sitúa su aparición en el mes de junio de 1951 y, por sus características, determina que fue hecha en el taller de los hermanos Bedia. La investigación realizada por Rosa Fernández Llera y Andrés del Rey Sayagués posteriormente sobre la tipobibliografía de Bedia sirvió para confirmar lo deducido por García Cantalapiedra. Eso en lo que se refiere al primer número porque el segundo, que era triple (2, 3 y 4) fue terminado de imprimir el 23 de julio de 1952 en Madrid, en los talleres de Artes Gráficas Cornejo, con una significativa reducción del formato.

El nombre de Salvador es uno de los que aparece en la larga nómina de autores que publican en el último número. Su aportación es *Poema*, dedicado a Josette Stoudmann, tiene el mismo título del publicado en el número final de *La Isla de los Ratones*, pero se trata de una poesía distinta.

POEMA

Para Josette Stoudmann

Ya tan castos
que el mismo sufrimiento
resbale por nosotros,
se salga de nosotros.

Ya tan castos, que el agua
se duerma entre los dedos;
y que los pájaros,
vengan buscando nido
bajo nuestras ventanas.

Tan castos que habitemos
la paz de Dios, dentro de nuestra casa
(la verde primavera y los almendros,
en tu voz y en la mía,
en las palabras).

Tan castos que envolvamos
nuestro desnudo cuerpo con el alma.

Que el mismo sufrimiento
de nosotros se salga.

Epílogo

Estos son, hasta donde hemos podido averiguar, todos los poemas que Salvador publicó en su juventud. Han sido casi olvidados por su autor y no suelen ser mencionados cuando se habla de su obra escrita, pero quizá la nueva etapa que ha comenzado ahora, sea el escenario de un resurgir de esta faceta, aunque no hay que olvidar lo que escribió en una ocasión.

Se trata de la dedicatoria manuscrita que estampó en el ejemplar de la plaquette *Poema desde el principio* que dedicó a Carlos Salomón y que en la actualidad se conserva en la Biblioteca Municipal de Santander. Una dedicatoria en la que, entre otras cosas, afirma que no le gusta tanto el poema como “poder dedicar algo a alguien”.

Bibliografía

ARCE, Manuel. (1985) «La aventura de *La Isla. Peña Labra*. Número 54. Santander. Primavera.

ARCE, Manuel. (2011) *Los papeles de una vida recobrada*. Valnera. Santander.

BOJUT, Pierre. (1959) «L'Appel de Santander». *La Tour de Feu*. Números 63-64. Jarnac.

CHÁVARRI, Raúl. (1976) *Fernando Calderón, El Tornavieja*. Ibérico Europea de Ediciones.

FERNÁNDEZ LERA, Rosa y Andrés del Rey Sayagués. (2005) *La imprenta Bedía (Santander, 1948-2004) Una aproximación a sus impresos*. Ollero y Ramos. Madrid.

GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio. (1991) *Desde el borde de la memoria. De Artes y Letras en los años del mediosiglo en Santander*. Librería Estudio, Santander.

NOËL-MAYER, Roger. (1958) *Nous irons a Santander*. La Tour de Feu. Jarnac. Enero 1958.

NOËL-MAYER, Roger. (1975) *L'Espagne au cœur: Pablo Neruda*. La Tour de Feu. Número 128. Jarnac. Diciembre.

VV.AA (1998). *La Isla de los Ratones. Poesía española del medio siglo*. Caja Cantabria. Santander.

VV.AA (1999). *Poesía española del medio siglo. La Isla de los Ratones*. Caja Cantabria. Santander.

Primer acto.

*El romanticismo y los
románticos*

La diffusione del teatro romantico spagnolo in Italia. Traduzioni, adattamenti, riscritture, progetti

Piero Menarini.
Università di Bologna

Bisogna dire che la letteratura romantica spagnola in Italia, così come del resto quella italiana in Spagna, non ha avuto grande fortuna editoriale, e meno ancora quando si voglia circoscrivere il discorso al teatro, malgrado fosse il genere più popolare, più facilmente esportabile e meno costoso in termini di diritti d'autore, i quali anzi spesso neppure venivano pagati col pretesto che non si trattava di traduzione, bensì di adattamento (esattamente come avviene ancora oggi).

Se si esclude la quasi puntigliosa e colta apertura di Verdi - alla continua ricerca di "sogetti" confacenti alle sue esigenze librettistiche -, l'interesse per le scene ispaniche appare assai limitato. In tutto ho identificato appena 11 testi teatrali spagnoli composti tra il 1830 e il 1850, che siano stati in qualche modo oggetto di interesse nostrano.

Alcuni di questi furono oggetto di traduzioni, altri di adattamenti, altri ancora furono modelli ispiratori per opere originali, altri infine si fermarono allo stadio di progetti irrealizzati. In questo lavoro si è tentato di schedare tutto, in quanto anche l'irrealizzato ci aiuta, in fondo, a ricomporre il quadro della diffusione, anche solo conoscitiva, del teatro romantico spagnolo nel nostro Paese.

Statisticamente parlando, l'autore più gettonato in Italia per traduzioni o adattamenti risulta essere senz'altro García Gutiérrez, con 4 drammi (*El Trovador*, *Simón Bocanegra*, *El peje* e *El tesorero del rey*). L'opera col maggior numero di traduzioni diverse è invece il *Don Juan Tenorio* di Zorrilla (6 versioni), seguita a ruota dal *Don Álvaro*, con 3 traduzioni, 1 libretto d'opera e molteplici copioni per burattini. Il primo dramma tradotto è invece *La conjuración de Venecia* di Martínez de la Rosa, mentre il primo adattamento è la riduzione librettistica di *Guzmán el Bueno*, di appena 5 anni posteriore alla pubblicazione. La palma del ritardo traduttivo spetta invece, incredibilmente, a *Macías*, la cui prima traduzione risale al 2010, vale a dire ben 167 anni dopo la sua creazione.

Un elemento significativo che emerge dall'inventario che stiamo facendo, è che le diverse traduzioni sono in un certo senso "sporche", nel senso

Piero Menarini
La diffusione del teatro romántico spagnolo in Italia
Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda
Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)
Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 33-55

che avvennero non in seguito al riconoscimento dell'intrinseco valore letterario-drammatico dell'originale, ma per induzione, sollecitate cioè da precedenti operazioni, in genere adattamenti librettistici più o meno fortunati e comunque in grado di promuovere l'interesse nei confronti dell'originale.

Questo lavoro non si propone di analizzare le singole traduzioni, ma di catalogare la penetrazione del teatro romantico spagnolo in Italia attraverso traduzioni e/o adattamenti. Sebbene la forma di presentazione qui seguita possa apparire un po' arida, riteniamo che sia opportuno adottare, opera per opera, un percorso cronologico basato sugli *estrenos* in Spagna¹.

MACÍAS (1833)

Dramma storico in 4 atti, in versi, di Mariano José de Larra: *r* Madrid, Teatro de la Cruz, 24-IX-1934; *ed* Madrid, Imprenta de Repullés, 1833².

1) Per quanto possa sembrare strano, il dramma di Larra smise di essere totalmente ignorato e intradotto nel nostro Paese fino al 2009, quando su Facebook, comparve una richiesta più stravagante (nonché dalle motivazioni oscure) di quelle che di solito vi si leggono. Un tale denominato Davevittori, infatti, lanciò il seguente appello: “Traduzione spagnolo: Macías, José Mariano Larra. No traduzione da globalink, grazie. Per favore aiutatemi!!!! Non guardate gli accenti”. Il passo che interessa è il seguente:

Yo además soy caballero,
hidalgo de alta nobleza,
y acostamiento su alteza
me da por ser su escudero.
Vos y vuestra gente toda
villanos sois, con lo que algo
se os ha de pegar de hidalgo
y noble en esta boda.

¹ Ogni titolo sarà seguito dai dati fondamentali, mediante l'utilizzazione delle seguenti abbreviazioni:

ed: 1^a edizione. *m*: musica. *l*: libretto. *r*: 1^a rappresentazione. Avverto una volta per tutte che in questa sede non farò commenti circa i contenuti e la qualità degli adattamenti librettistici di Verdi, oggetto ormai di troppi studi per poterne offrire una sintesi.

² Come si sa, la rappresentazione del dramma di Larra venne proibita in extremis alla fine del 1833, ma non in tempo utile per ritirare tutte le copie ormai stampate e in parte anche già distribuite, come dimostra l'esemplare (unico?) con la data del 1833 appartenente alla Collezione Sedó (Biblioteca del Institut del Teatre di Barcellona).

Si tratta, come si vede, di 2 quartine tratte dalla scena I,1 del Macías, in specifico dal dialogo tra Nuño Hernández e Fernán Pérez, che è appunto il personaggio che declama questi versi. Ebbene, nell'arco di poche ore, le risposte pervenute erano già tre. La prima “ispanista” volonterosa di sollevare il compagno informatico fu una certa Svetlana:

Io sono inoltre un signore,
cavaliere di alto rango,
e la vicinanza alla sua altezza
mi permette di essere il suo scudiero.
Voi e tutta la vostra gente
siete dei villani, non ne so molto,
ma devo essere cavaliere
e nobile in queste nozze.

Dopo di lei intervenne ChiaraP che, al termine della sua nuova versione, illusa dichiara “Spero di averti aiutato un pochino, ciao”:

Io oltretutto sono un signore,
cavaliere di alta nobiltà,
e mettendomi alla sua altezza
posso essere il suo scudiero.
Voi e tutta la vostra gente
siete dei villani, con quel poco
che so, devo fare il cavaliere
e nobile in questo matrimonio.

Per ultimo diede il suo contributo un certo Pepe, di Bari, forse il più velleitario di tutti:

Inoltre questo signore che sono io,
cavaliere di alta nobiltà,
e mettendomi alla sua altezza
posso essere il suo scudiero.
Voi e tutta la vostra gente
siete dei villani, con quel poco
che so, devo fare il cavaliere
e nobile in queste nozze.

Meno male che, almeno per quel che ne so, nessuno dei tre “traduttori” ha mai commesso l’ulteriore errore (questa volta non linguistico) di uscire dalla

clandestinità e dall'anonimato garantiti da Facebook per cimentarsi in una versione a più ampio respiro del *Macías*. Le versioni che danno, anche valutando tutte le attenuanti del caso e soprattutto la decontestualizzazione, sono a dir sconfortanti.

Va da sé che ho citato questo “episodio” per esuberanza di documentazione e non perché abbia nulla a che vedetre con un discorso di traduzione. Resta tuttavia un prodromo sociologicamente curioso della penetrazione del *Macías* in Italia e in italiano.

2) *Macías*, Rimini, Raffaelli Editore, 2010 (“Dromos”, n. 1). Traduzione di Tiziana Iskander. Presentazione di Piero Menarini.

Si tratta della prima traduzione in italiano, realizzata, è vero, con 167 anni di ritardo, ma in maniera assolutamente egregia da Tiziana Iskander, che non solo mantiene la forma versificata, ma addirittura azzarda l'osservanza della metrica e delle rime. Le motivazioni di questa scelta ardua sono ben definite nella “Nota del traduttore” alla fine del volume:

La scelta traduttiva di mantenere in versi il *Macías* deriva dalla volontà di rimanere fedele alla struttura poetica della tragedia, alla natura del linguaggio e alla sua drammaticità, per mostrare ad un pubblico italiano un Larra quasi sconosciuto, quello poeta e drammaturgo, in quanto la sua fama resta legata soprattutto agli articoli di costume e di critica teatrale. La scelta da lui fatta deve essere quindi rispettata: la diversità espressiva convoglia un messaggio differente. A livello metrico, Larra predilige due forme classiche, l'endecasillabo e l'ottonario, che utilizza in raggruppamenti strofici conosciuti e abituali nella letteratura spagnola: la *redondilla*, il *romance*, la *quintilla*, la *décima*, la terzina, la quartina e il serventese. Nella riproduzione delle strofe si è cercato di restare fedeli allo schema spagnolo e alla polimetria adottata dall'autore, anche quando la forma metrica non è presente tra gli schemi abituali dell'italiano: in questi casi si è fatto ricorso all'utilizzo di strofe equivalenti o al calco. La traduzione della *redondilla* – di carattere espositivo – riproduce una strofa di quattro versi ottonari principalmente con rime e consonanze. Non si è deciso di proporre come soluzione la quartina, in quanto questa differisce per l'utilizzo normalmente di endecasillabi e per lo schema rimico, che abitualmente prevede rime alternate e non incrociate come nello spagnolo. Per la *quintilla* – usata per l'espressione di lamenti amorosi – si è voluto procedere allo stesso modo: anche qui la soluzione adottata ripresenta la forma strofica spagnola in un calco. Le due rime che spezzano lo schema sono state posizionate all'interno delle cinque strofe seguendo esattamente la posizione dell'originale, senza quindi adottare uno schema fisso, quale può essere l'*abaab*. Nella traduzione del *romance*, si è deciso di riproporre il verso ottonario, ma non è stato possibile

adottare lo stesso con lo schema rimico. Nello spagnolo, i versi pari presentano una rima assonante, mentre quelli dispari restano sciolti. La lingua spagnola presenta una maggiore facilità rispetto all’italiano nella creazione della rima, facilità data, ad esempio, da alcuni procedimenti regolari come la formazione del plurale o i numerosi (più che in italiano) verbi regolari. In questi casi si è dunque scelto di non riproporre in alcun modo l’assonanza voluta dall’autore – vista anche la difficoltà in cui si sarebbe andati incontro in italiano; la scelta è ricaduta sulla creazione di ottonari sciolti, in cui le assonanze che rispettano l’originale sono coincidenze. Nella traduzione della *décima*, ossia una strofa di dieci versi ottonari, non si sono presentate particolari difficoltà: sia nell’originale sia nella traduzione, la strofa viene divisa in due gruppi di cinque versi ciascuno con rima *abbaacdde*. Non si può dire altrettanto della rima delle *coplas*. Ricreare una rima incatenata che si protraesse per ventiquattro versi era compito alquanto arduo, avendo anche già notato la maggiore regolarità dello spagnolo rispetto all’italiano. Per questo motivo, si è scelto di mantenere lo schema metrico con suddivisione in quartine, ma trasformando la rima incatenata in quella incrociata, di più facile realizzazione. Si sono verificati casi in cui è stato necessario apportare dei cambi sia linguistici sia nell’ordine delle parole in risposta alle esigenze metriche e alla rigidità strofica, ma si ritiene che questo non abbia avuto grosse ripercussioni sull’adeguatezza del testo italiano nei confronti dell’originale. Infine, proseguendo nella direzione della patina antica del dramma, a cui Larra stesso mira per rendere al meglio l’atmosfera dell’epoca, sono stati impiegati nella traduzione alcuni termini arcaici e letterari anche quando non presenti nell’originale. Questi termini contribuiscono alla creazione di un’atmosfera dal sapore medievale, antiquata; la loro funzione, però, è stata anche rendere possibile una rima, come già più volte notato, di difficile creazione. (pagg. 99-100)

LA CONJURACIÓN DE VENECIA (1834)

Dramma storico in 5 atti, in prosa, di Francisco Martínez de la Rosa: *r* Cadice, novembre-dicembre 1832; *r* Madrid, Teatro Príncipe, 23-IV-1834; *ed* Paris, Didot, 1830.

1) *La congiura di Bajamonte Tiepolo in Venezia*, Milano, Tipografia e Libreria di Giuseppe Chiusi, 1844. Traduzione di Francesco Sanseverino.

È assai probabile che lo stimolo alla traduzione del dramma sia venuto al Sanseverino da un dato eminentemente biografico, cioè la presenza a Roma di Martínez de la Rosa nel 1842-1843 in qualità di ambasciatore (ebbe un secondo incarico nel periodo 1847-1851).

La traduzione di Sanseverino è preceduta da un “Avvertimento del traduttore” (pp. 7-16), che è in realtà un’introduzione storica nella quale si descrivono con dovizia di particolari la Venezia del 1310, gli accadimenti della

fallita rivolta e le conseguenze della stessa nella gestione politica della Repubblica negli anni a venire.

Solo nel paragrafo conclusivo di questa presentazione si fa un breve cenno alla traduzione (p. 16):

Si dovrebbe aggiungere qualche parola su questa traduzione. Ma che dire? Per un italiano la lingua spagnuola non porge tali difficoltà che un traduttore possa darsi vanto de essere stato fedele all'originale. Del resto, giudichi il lettore.

In effetti, la fedeltà all'originale, tipica preoccupazione del bravo Francesco Sanseverino, non è materia di discussione, essendo oltretutto in parte agevolata dal fatto che il dramma spagnolo è in prosa. La variazione più vistosa sembra essere quella del titolo, dove viene aggiunto il nome del principale congiurato, il che risponde ad un giusto adattamento storiografico a beneficio del nuovo lettore: in Italia, infatti, l'avvenimento è ricordato principalmente come la "congiura di Tiepolo". Si tratta in sostanza del classico procedimento di nazionalizzazione della versione.

Quanto all'eliminazione della data, essa non è forse che la conseguenza del precedente intervento, che avrebbe prodotto un titolo eccessivamente carico di elementi informativi (cosa, chi, dove e quando). Va comunque sottolineato che il traduttore non opera che uno spostamento, in quanto la data compare, al contrario che nell'originale spagnolo, nella didascalia cronistorica che segue l'elenco dei personaggi: "La scena è in Venezia, nell'anno 1310" (p. 17).

2) *La congiura di Venezia (A.D. 1310)*, Pescara (successive: Catania), Edizioni Paoline, 1960 (1966⁹), Coll. "Maestri. N. 70". Versione, introduzione e note di Antonio Gasparetti.

Anche la traduzione di Gasparetti - l'eccellente professionista al quale si deve quasi tutta la letteratura spagnola in italiano presente nella gloriosa B.U.R. - è naturalmente in prosa. Nulla da eccepire sulla versione, che rispecchia i criteri di precisione e umiltà che sottendono tutto l'operato di questo instancabile traduttore, preoccupato, più che dal desiderio di dar mostra di sé, dall'intento di far conoscere al lettore italiano un testo pressoché ignoto nel nostro Paese. Seguono gli "Appunti sul dramma storico" dello stesso Martínez de la Rosa.

DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO (1835)

Dramma in 5 atti, in verso e prosa, di Ángel de Saavedra, Duque de Rivas: *r* Madrid, Teatro Príncipe, 22-III-1835; *ed* Madrid, Tomás Jordán, 1835.

1) *D. Alvaro o La forza del destino*, Napoli, Stabilimento Tipografico dell'Ancora, 1848. Traduzione di Francesco Gomez de Teran³.

La versione, preceduta da alcuni “Cenni biografici”, è interamente in prosa. Note a pie’ di pagina offrono spiegazioni circa alcuni termini spagnoli che il traduttore preferisce italianizzare (foneticamente), anziché tradurre, quali ad es., *majo*, “smargiasso [...], vero tipo dell’Andalusia”; *gazpaccio*, “zuppa fredda de’ contadini fatta con pane, acqua, sale, olio ed aceto, che si usa in Andalusia” ; *corralere*: “Le Corralere, canto popolare delle femmine che dimorano ne’ sobborghi di Siviglia”, ecc. Senza scendere in particolari, si può dire che Gómez de Terán realizza un lavoro onesto, ma privo sia di ombre che di luci.

2) *D. Alvaro o La forza del destino*, Milano, Francesco Vallardi, 1850. Traduzione di Francesco Sanseverino.

Il volume si apre con il prolioso capitolo “Notizie intorno l’autore e le sue opere”, datato “Marzo 1847” e “Gennaio 1850”; le “Notizie...” furono infatti anticipate sulla *Rivista Europea* nel 1847. Quanto alla sua versione, il traduttore ci informa, alla pagina 67, che

la traduzione del *Don Alvaro* fu eseguita nel 1845, e trovandomi nel settembre di quell’anno in Napoli la presentai manoscritta al duca di Rivas, il quale mi fu cortese di alcune poche osservazioni, di cui profitai per correggerla.

Molto romanticamente, Sanseverino assegna un titolo a ciascun atto, trasformando le didascalie iniziali. Anch’egli opta per l’uso della sola prosa, in quanto il rapido passaggio da questa al verso non gli “sembra confacente all’indole della lingua italiana” (p. 69).

Come Gómez de Terán, anche Sanseverino evita di tradurre parole intraducibili, ma solo in pochi casi che esemplifica nell’introduzione, commentando le sue scelte. Forse la sua traduzione è di una misura superiore alla precedente, grazie alle maggiori scorrevolezza e duttilità che mostra nel seguire il linguaggio complesso e cangiante dell’originale.

3) *La forza del destino*, melodramma in 4 atti; *m* Giuseppe Verdi; *l* Francesco Piave; *r* San Pietroburgo, Teatro Imperiale, 10-XI-1862; *r* italiana:

³ Francisco Gómez de Terán y Negrete, Console di Spagna a Napoli, tradusse in italiano diverse opere teatrali e poetiche spagnole, tra cui *El delincuente honrado* di Jovellanos e *El moro expósito* e *Mudarra* dello stesso Duca di Rivas, il quale, ricordiamo, si trovava anch’egli a Napoli in qualità di Ambasciatore di Spagna proprio nel medesimo periodo (1844-1850).

Roma, Teatro Apollo, 7-II-1863 (col titolo *Don Álvaro*); *la spagnola*: Madrid, Teatro Real, 21-II-1863.

Gli studi sul libretto verdiano in sé e in rapporto al dramma spagnolo sono ormai innumerevoli, per cui non vale la pena riaffrontare in questa sede l'argomento. Al fine della presente schedatura ricordiamo alcuni dati significativi. Anzitutto, la trasposizione del Piave fu realizzata con già 2 traduzioni alle spalle, ma è così distante dal dramma che riesce difficile persino rilevare eventuali parentele dirette. In effetti questo è forse il peggior libretto "spagnolo" di Verdi, che ebbe detrattori a non finire. Il più eccellente di essi fu nientemeno che il Duca di Rivas stesso, presente in sala alla prima di madrilena, il quale alla fine dello spettacolo dichiarò senza mezzi termini il suo rammarico per aver dato il consenso a quella riduzione operistica del suo dramma. In effetti l'opinione generalizzata in Spagna fu che

Piave, sin escrúpulos ni preocupaciones, había desfigurado el carácter españolísimo de *Don Álvaro*, hasta el punto de crear un engendro literario no sólo caótico, sino grotesco también. La música pareció desigual y, por añadidura, lánguida. (Subirá: 1949: 159)

Nel 1868 Verdi pensò di rivedere la sua opera e, non potendosi più rivolgere al Piave, che era stato colto da pazzia, affidò ad Arturo Ghislanzoni la revisione del libretto. Senza però grandi risultati, poiché, malgrado alcune consistenti modifiche arrecciate alla versione primitiva, la debolezza organica del libretto della *Forza del destino* restò sostanzialmente immutata.

4) *La forza del destino ossia Don Álvaro il genio sterminatore della famiglia Calatrava*, Milano, Carlo Barbini Editore, 1870, "Biblioteca Ebdomadaria Teatrale, n. 640" (altre edd.: 1894, 1902, 1909). Traduzione di Anonimo.

Da nessuna parte compare il nome del traduttore, pure essendo una versione diversa dalle due precedenti, che però non sembra avere presenti. È interamente in prosa e realizza diversi interventi, soprattutto riduttivi, che sembrano pensati a fini di messinscena, come ad es. la "plateale" eliminazione del quadro iniziale del Ponte di Triana, ininfluente dal punto di vista della trama, ma fondamentale per la qualità del nuovo dramma romantico.

Interessante la sostituzione del nome di Fray Melitón con Fra' Meneghino, nome che parrebbe denotare la provenienza milanese del traduttore (oltre che dell'editore), il quale sostituisce una macchietta con una maschera. Non a caso, lo stesso procedimento si rileva anche nel copione bolognese per burattini di Veronesi (cfr. la scheda successiva), dove il celebre frate è sostituito da Sganapino.

5) *La forza del destino* nella tradizione dei copioni per il teatro dei burattini.

Al momento ne ho sott'occhio tre versioni, tutte emiliane, rispettivamente di Veronesi, Jani e Preti. Arturo Veronesi, *La forza del destino* (trascrizione in bella copia di Umberto Malaguti datata 1936, ma ovviamente precedente, visto che Veronesi morì nel 1930)⁴.

Giovanni Jani, *La forza del destino*, il ms. non è datato, ma procede in buona parte da Veronesi, ma con libertà, poiché da una parte lo riduce ulteriormente, dall'altra lo espande con notazioni verdiane⁵.

Contrariamente a quanto credevo all'epoca dei miei studi precedenti sulle fonti degli scenari, ora che ho avuto modo di esaminare la versione anonima del 1870 edita da Barbini ritengo si possa affermare che entrambi i copioni bolognesi procedono da essa⁶. Ne sono dimostrazione alcune analogie sia strutturali (ad es., l'omissione della scena iniziale del Ponte di Triana), sia testuali (ad es., l'ultima battuta, assente nelle traduzioni del 1848 e del 1850, che la morente Eleonora rivolge a Don Alvaro: "Tu fosti il genio... distruttore... della famiglia Calatrava...", che è appunto il sottotitolo della versione del 1870).

Tra i copioni emergono tuttavia alcune differenziazioni importanti, come ad es. nel finale: in Veronesi, Alvaro non "si precipita", ma resta in vita, come nel libretto verdiano, mentre in Jani si suicida.

Quanto al copione del modenese Giuseppe Preti, il ms. è privo del frontespizio, per cui ci mancano sia il titolo sia la data, sebbene lo considererei precedente agli altri due. Pur parendo provenire anch'esso dalla traduzione anonima del 1870 - come testimoniano l'assenza anche qui della scena iniziale e soprattutto la conservazione del nome di Fra' Meneghino -, si presenta assai diverso e indipendente dai due copioni bolognesi. È possibile ipotizzare l'esistenza di una tradizione burattinesca emiliano-lombarda che andrebbe approfondita con ulteriori confronti tra una campionatura più vasta di quella qui citata a modo d'esempio.

⁴ Pubblicato in Menarini: 1985: 93-132.

⁵ Trascrizione ed analisi in Menarini: 1985: 133-138.

⁶ Il *qui pro quo* dipese dal fatto che molti cataloghi degli anni Ottanta attribuivano il sottotitolo *Il genio sterminatore della famiglia Calatrava* alla traduzione del Sanseverino, mentre si riferisce solo alla versione anonima. Sarebbe bastato confrontarle per rendersene conto, ma allora mi fidai delle indicazioni. Dico questo non per giustificare il mio errore, ma per evitare che altri possano ricaderci, visto che ancor oggi alcuni cataloghi non hanno corretto l'erronea schedatura.

EL TROVADOR (1836)

Dramma cavalleresco in 5 atti, in verso e prosa, di Antonio García Gutiérrez: *r* Madrid, Teatro Príncipe, 5-III-1836; *ed* Madrid, Repullés, 1836.

1) *Il Trovatore*, dramma lirico in 3 atti; *m* Francesco Cortesi; *l* Antonio Lanari; *r* Trieste, Teatro Grande, 7-III-1852; *ed* Trieste, Tipografia Weis, 1852. Rifacimento: *La schiava*, tragedia lirica in 3 atti; *m* Francesco Cortesi; *l* Antonio Lanari; *r* Firenze, Teatro Leopoldo, 29-X-1852; *ed* Firenze, Mariani, 1852.

Il libretto di questo pressoché ignorato (forse giustamente) melodramma costituisce la prima traccia della penetrazione in Italia del lavoro di Gutiérrez, che peraltro mai viene nominato nel libretto stesso. Contrariamente alla finalità meramente classificatoria del presente lavoro, mi soffermerò su quest'opera, alla quale devo rendere la “giustizia” che le ho sempre involontariamente sottratto⁷.

Secondo la ricostruzione fatta da Girardi circa gli eventi che condussero a questa prima versione librettistica italiana del *Trovador*, ci troveremmo di fronte ad una piccola “truffa”, non si sa se premeditata o meno:

Occorre infine segnalare l'inusuale lasso di tempo [...] in cui Verdi concepì e portò a termine il progetto. Egli decise di musicare *El Trovador* di Gutiérrez probabilmente nell'autunno del 1850, poco dopo essersi vagamente impegnato con l'impresario Alessandro Lanari in vista di una scrittura per l'anno successivo, e lo propose esplicitamente a Cammarano, dopo aver accantonato l'ambizioso *Lear* di Shakespeare, in una lettera del 2 gennaio 1851. (Girardi: 1991: 17)

A nota lo studioso aggiunge che:

È lecito congetturare che Verdi abbia accennato verbalmente di un suo preciso progetto relativo al dramma di Gutiérrez a Lanari già nell'autunno del 1850. Tale ipotesi viene rafforzata dalla composizione, da parte di Antonio Lanari, figlio di Alessandro, di un libretto d'opera sullo stesso soggetto. Questo *Trovatore* fu musicato da Antonio Cortesi, e andò in scena al Teatro Nuovo di Trieste il 9 marzo 1852. (Idem)

Sottilizzando maggiormente, si potrebbe sospettare che Lanari fosse a conoscenza di qualcosa di più che non di semplici comunicazioni verbali su un progetto, visto che, come si sa, nel novembre del 1851 Verdi sottopose

⁷ Ringrazio la collega e amica Patrizia Garelli per avermi fatto notare l'assenza di quest'opera nel presente inventario, il che mi ha consentito di rettificare e aggiornare anche i miei precedenti lavori sull'argomento.

all'impresario del Teatro Apollo, Vincenzo Jacovacci, e alla censura romana per l'approvazione preventiva sia il “soggetto” dell'opera, sia una copia del libretto, che è conservato nell'archivio di Sant'Agata. Il verdetto fu negativo, come dimostrano le infinite correzioni e richieste di modifiche fatte con matita rossa che costellano il libretto stesso.

Dificile asserire che Lanari padre, che in quegli anni (e anche in seguito) manteneva stretti rapporti con Verdi, avesse avuto modo di gettare un'occhiata al libretto verdiano e avesse tratto profitto dalla proibizione per favorire il giovane figlio. Certo è che il comportamento di entrambi fu abbastanza scorretto, ulteriormente aggravato dall'uso dello stesso titolo del dramma, che il Maestro aveva già deciso di mantenere per la sua opera.

Sappiamo anche che la soprano Rosina Penco, interprete dell'Azusena del *Trovatore* di Cortesi, sarà poi la prima Leonora del *Trovatore* verdiano, il che fa ritenere che Verdi non se la prese con Lanari⁸. Quanto al musicista fiorentino, fu “operista di valore che ebbe una notorietà solo locale, fece parlare di sé con l'opera *Il Trovatore* del 1852”, della quale “colpirono gli accenti vigorosi, i cori trascinanti, una frase melodica, se non di assoluta originalità, di fervido calore” (Giarda: 2008).

Per quanto travisato e stravolto, non v'è dubbio che il modello sottostante a questo libretto sia *El Trovador*, sebbene si può dire che la presenza del dramma di Gutiérrez si riconosce quasi esclusivamente nell’“Argomento” (che non è in realtà un riassunto, bensì l'antefatto) e in pochi altri spunti (più i nomi dei personaggi, che non i personaggi stessi). Il libretto inizia in ogni caso a partire dall'atto III del dramma, sul quale realizza una tipica *refundición*, consistente nell'estrapolazione di alcuni temi parziali del modello che vengono portati in primo piano e assunti per farne un nuovo insieme.

Quanto al rifacimento, risalente a pochi mesi più tardi col titolo *La schiava* e realizzato evidentemente per cercare di porre rimedio all'insuccesso della prima triestina, si ravvisano modifiche sostanziali nell'atto III, mentre gli altri due sono pressoché identici. Cambiano inoltre completamente i nomi dei personaggi, che perdono le inverosimili italianizzazioni della prima versione. A onor del vero, va riconosciuto che i cambiamenti migliorano nettamente il libretto iniziale, riavvicinandolo al modello spagnolo, quasi che il Lanari avesse letto la lettera del 9 aprile 1851 di Verdi a Cammarano, nella quale il Maestro concludeva le sue lagnanze sul “programma” presentatogli con queste parole: “se questo soggetto non si può trattare per le nostre scene con tutta la novità e bizzarria del dramma spagnuolo, è meglio rinunziarvi”.

⁸ Cfr. Mossa: 2001: 239.

Rimandando ad altra sede l'analisi delle complesse modifiche apportate da Lanari, si può concludere riconoscendo al libretto, che sfiora comunque i limiti del tollerabile, un merito: l'avere identificato in Azucena (prima Azusena poi Ericlema) il fulcro dell'intero dramma ed avere quindi costruito la vicenda operistica su di lei, tanto da assegnarle, nella seconda versione, anche il titolo. Un solo dubbio: si tratta di felice intuito che preconizza quanto di lì a poco farà anche Verdi, oppure della conoscenza (e quindi di plagio) del libretto presentato dal maestro al Teatro Apollo?

2) *Il Trovatore*, melodramma in 4 atti; *m* Giuseppe Verdi; *l* Salvatore Cammarano (terminato da Leone Emanuele Bardare); *r* Roma, Teatro Apollo, 19-I-1853; *r spagnola* Madrid, Teatro Real, 16-II-1854 e Barcelona, Gran Teatro del Liceo, primavera 1854.

L'inspiegabile assenza di una traduzione del capolavoro di García Gutiérrez nel nostro Paese fece sì che Verdi, quando nell'aprile del 1850 fu attratto dall'idea di mettere in musica il dramma di Gutiérrez, non trovò altra soluzione che incaricare Salvatore Cammarano di procurargli il testo, ovviamente in spagnolo. Malgrado molti indizi ci suggeriscano che il Maestro doveva essere in grado di leggere il castigliano, è evidente che le sue conoscenze non erano però tali da permettergli di prendere decisioni. Non è un caso, quindi, se il lavoro di preparazione del "programma" subì dei rallentamenti e se il Maestro decise di commissionare una traduzione del dramma, come si deduce dai *Copialettere* dell'epoca. Non è difficile mettere in relazione con le difficoltà di lavorare su un testo in spagnolo, tra l'altro non semplice come *El Trovador*, la seguente richiesta, che il Maestro inserì come postilla ad una lettera del 6 dicembre 1850 a Giulio Ricordi: "Fammi il piacere di comprarmi un piccolo Dizionario Italiano-Spagnolo e spedirmelo a Piacenza più presto che potrai!". È presumibile, se non certo, che il Maestro incaricasse a Giuseppina Strepponi la realizzazione di questa traduzione, peraltro mai rinvenuta.

Infine, data la concomitanza delle date, viene spontaneo chiedersi se Verdi era a conoscenza dell'esistenza dell'opera di Cortesi/Lanari, ma anche se, viceversa, questi ultimi erano a loro volta informati del progetto verdiano e abbiano in qualche modo approfittato dei rallentamenti di cui sopra per batterlo in velocità.

3) Giuseppe Giandolini, *Leonora di Siviglia e Rioz di Navarra, detto il Trovatore*, Milano, per Francesco Sanvito, 1854; esiste una seconda edizione che modifica solo il titolo: *Leonora di Siviglia o Il Trovatore*, Milano, Libreria Editrice, 1878.

Interessante, ma non encomiabile azione di divulgazione letteraria popolare, in quanto Giandolini non traduce *El Trovador*, cavalcando l'onda della fama dell'opera verdiana, bensì adatta il libretto operistico, che arricchisce di invenzioni sue e trasforma nuovamente in dramma. Cosa che egli stesso afferma in nota introduttiva nella quale, peraltro, riprende la didascalia del libretto verdiano, ivi compresi gli errori di stampa: "Il soggetto di questo dramma, attinto dal libretto dell'Opera del maestro cav. Verdi, è tutto [cioè: *tratto*] da un lavoro drammatico di Antonio Garcia Gutierrez (sic)".

Malgrado la sua inconsistenza letteraria - peraltro non insolita, come dimostra questa catalogazione - l'adattamento di Giandolini ebbe una discreta accoglienza, tant'è vero che non solo fu ripubblicato col solo cambio del titolo un quarto di secolo più tardi, ma divenne il modello in uso presso i burattinai per la stesura dei loro copioni (si veda il n. 5).

4) Guglielmo Folliero De Luna, *Il trovatore*, Napoli, Stamperia de' Fratelli De Angelis, 1858, "Teatro drammatico italiano, n. 9"⁹.

Adattamento in prosa realizzato sul dramma originale, del quale recupera molti elementi rigettati dal libretto verdiano - qui del tutto assente -, a cominciare dalla titolazione dei singoli atti che però non corrispondono a quelli dati da Gutiérrez (I, *I rivali*; II, *La caverna della gitana*; III, *Due madri*; IV, *È tuo fratello*). Il dramma spagnolo viene condensato in maniera tale che l'eliminazione di 1 quadro su 5 non rende conto in sé della reale entità della riduzione, che è ben superiore al 20%.

Malgrado piccoli echi dell'originale (si veda l'atto IV, che è il più vicino al dramma spagnolo), Folliero sta attento ad adattare tutto e sempre. Non mancano neppure le aggiunte, come, ad es., il personaggio della Contessa, madre del Conte di Luna, assente tanto in Gutiérrez quanto in Verdi; tale invenzione dà luogo ad un intero atto originale, il III, nel quale le due madri si confrontano.

5) Si è accennato al n. 3 ai copioni per burattini, che, dopo il ritrovamento dell'adattamento del libretto verdiano realizzato da Giandolini, possiamo presumere abbiano proprio in quest'opera la loro origine. Naturalmente è impossibile sapere quanti e quali siano tali copioni, visto che la maggior parte dei burattinai aveva il dramma in repertorio. Ho potuto analizzare

⁹ Trovo una sola menzione dell'autore: "Cremaschi, dopo avere individuato nel cantore del pessimismo cosmico un pre-fantascientista, passa ad elencare i veri e propri precursori della narrativa fantascientifica italiana; si parte da alcuni autori di fine Ottocento, come Guglielmo Folliero De Luna (*I misteri politici della Luna*, 1863)" (Biondi: 1978).

quelli dei bolognesi Angelo Cuccoli, *Il Trovatore* (se ne possiede un soggetto in prosa datato 1902, ma di certo è precedente)¹⁰ e Umberto Malaguti (bella copia del 1948), intitolato *Leonora di Siviglia e Rioz di Navarra detto il Trovatore*¹¹, e quello del modenese Giuseppe Preti, *Il Trovatore*, la cui prima notizia risale ad una rappresentazione a Vignola il 3-III-1891¹². Il primo e il terzo procedono senza ombra di dubbio da Giandolini, con aggiunte direttamente tratte dal libretto; il secondo invece appare meno dipendente dalla rielaborazione e di più dal libretto.

6) *Il Trovatore*, “drama in Quattro parti, Musica d'un maestro Verdi; parola, dal Signor Maduri. Fatto d'incargo per rappresentarsi nel gran teatro di Joveglianni la notte dil 2 di febrieri del anno 1872”.

Ho trascritto il frontespizio del libretto, in quanto già da questa presentazione si intuisce che ci troviamo di fronte ad un'operazione parodistica fondata sull'uso di un italiano volutamente (ma non sempre) maccheronico, non certo unica, ma comunque particolare, frammista com'è di ispanismi, catalanismi, dialettismi e neologismi. L'opera in sé è un compendio assai stringato ma comprensibile del melodramma verdiano, del quale con ogni evidenza sfrutta brani musicali accompagnandoli con parafrasi testuali e situazioni ridicole che ridicolizzano tutti i luoghi comuni cari al Romanticismo.

Come scrive la Cecchini: “Il Romanticismo agonizza. Si apre l'era vittoriana. In questo clima nasce un [...] dramma satirico in 4 parti - che si colloca tra il codice parodistico e quello musicale” (Cecchini: 1995: 292).

7) *Il Trovatore*, Firenze, Aletheia, 2001, traduzione di Marina Partesotti. Prefazione di P. Menarini.

Da quanto detto sinora consegue che questa è la prima traduzione vera e propria in italiano. La traduttrice chiarisce alcuni aspetti del suo lavoro in una “Nota” nella quale tra l'altro dice:

Si è scelto di offrire una traduzione strumentale che, rispettando al massimo il testo originale, lo cali nelle strutture correnti della lingua italiana. Il problema più complesso è stato rappresentato dall'alternanza prosa-verso del dramma spagnolo. Si è rinunciato a una versione in poesia, ma si sono rispettati, per ragioni grafiche, gli “a capo” e, nei limiti del possibile, il ritmo e alcuni effetti

¹⁰ Trascrizione ed analisi in Menarini: 1985: 191-193.

¹¹ Trascrizione ed analisi in Menarini: 1985: 151-187.

¹² Trascrizione ed analisi in Pinelli: 2000: 7-239.

fonici. Solo nel caso delle canzoni del Trovatore e di Azucena si è mantenuta la rima e si è cercato di ricreare la fluidità del verso per riprodurne la natura eminentemente lirica. (García Gutiérrez: 2001: 61)

Obiettivi raggiunti assai bene, tanto che la lettura odierna del dramma di Gutiérrez non risente minimamente della distanza di 165 anni che separa la traduzione dall'originale.

LOS AMANTES DE TERUEL (1837)

Dramma in 5 atti, in verso e prosa, di Juan Eugenio Hartzenbusch: *r* Madrid, Teatro Príncipe, 19-I-1937; *ed* Madrid, Repullés, 1836.

1) Il quotidiano della capitale *La Época* scrive il 22-III-1854: "Están poniendo en versos italianos el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, y *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, a fin de que el compositor Verdi les ponga música de ópera".

Non ho trovato altri riscontri a conferma dell'esistenza di un progetto verdiano in tal senso, per cui l'unica fonte al riguardo è di matrice esclusivamente spagnola. Tuttavia, conoscendo la curiosità (cultura teatrale) e il modo di procedere di Verdi, direi che l'informazione appare più che plausibile.

2) *Gli amanti di Teruel*. Dramma lirico in 1 prologo e 3 atti; *m* Avelino de Aguirre. / Rosario Zapater y de Laca; *r* Valencia, Teatro Principal, 16-XII-1865; *ed* Madrid, Stamperia de M. Tello, 1865 (edizione bilingue in italiano e spagnolo).

Decisamente anomalo si presenta, all'interno del presente lavoro, il caso di questo libretto. Infatti, sebbene sia rigorosamente in italiano, secondo la nota consuetudine dell'epoca, appare evidente che non siamo di fronte ad un adattamento elaborato appositamente per un pubblico italiano. Malgrado ciò, il lavoro di "Madamigella Rosario Zapater", come recita il frontespizio, resta, in assenza di altre versioni, l'unica trasposizione nella nostra lingua del celebre dramma di Hartzenbusch.

Seguendo una procedura tipica della riduzione librettistica, la Zapater tende da una parte a rimanere fedele al modello drammatico; dall'altra a mettere in evidenza l'autonomia della scena lirica rispetto a quella drammatica. Ciò avviene secondo due direttive opposte: riducendo l'originale - in particolare il numero dei personaggi (scompaiono, ad es., il padre di Marsilla e la madre di Isabel) - , oppure estendendolo, com'è il caso dell'atto III che, come segnala il Casares, è scritto ex-novo (Casares: 1996: 494).

¡MUÉRETE Y VERÁS! (1837)

Commedia in 4 atti, in versi, di Manuel Bretón de los Herreros; *r* Madrid, Teatro Príncipe, 26-IV-1837; *ed* Madrid, Repullés, 1837.

1) *Muori e vedrai!*, commedia in 4 atti, Catania, Edizioni Paoline, 1968 (“Primavera”, n. 30). Versione integrale, introduzione e note di Antonio Gasparetti.

Interessante notare che il testo non viene inserito nella collana “Maestri”, come *La congiura di Venezia*, bensì in un’altra intitolata “Primavera o i classici - romanzi o drammi - per signorine”, il che restringe e predetermina in qualche modo l’ambito di fruizione della divertente commedia di Bretón.

Alle pp. 5-26 si ha una diffusa ed esemplare introduzione di Gasparetti che dà mostra di essere non solo un buon traduttore, ma anche un buon conoscitore e divulgatore della letteratura spagnola. Come sempre, il traduttore abbandona il verso dell’originale e opta per la prosa, che gli permette sostanzialmente maggiori fedeltà alla trama e scorrevolezza nei dialoghi. Una trentina di note, nessuna delle quali riferita alla traduzione, orientano il lettore italiano del Novecento a chiarire riferimenti ottocenteschi spagnoli, che altrimenti sarebbero rimasto incomprensibili.

EL PAJE (1837)

Dramma in 4 atti, in verso e prosa, di Antonio García Gutiérrez; *r* Madrid, Teatro Príncipe, 22-V-1837; *ed* Madrid, J. Sancha, 1837.

1) *Il paggio*. Melodramma tragico in 3 atti; *m* Riccardo Cristoforo Daniele Diomede Gandolfi; *l* Giovanni Peruzzini; *r* Torino, Teatro Regio, 21-III-1865; *ed* Torino, Tipografia di Savojardo e Som., 1865.

Già un anno avanti la prima *La Iberia* di Madrid del 3-II-1864 annunciava una messinscena milanese, di cui però non ho trovato alcuna notizia a conferma:

ES UN GRAN POETA. Las obras de nuestro querido poeta García Gutiérrez tienen el privilegio de inspirar a los compositores italianos. Verdi ha traducido al lenguaje de la música sus dos bellísimas composiciones *El Trovador* y *Simón Bocanegra*; y últimamente se ha cantado en Milán una ópera del maestro Gandolfo (*sic!*), cuyo poema es una traducción de *El Paje*. Celebramos que el arte tribute este homenaje a la poesía.

In una nota a pag. 3 il librettista Peruzzini informa, seguendo la formulazione verdiana usata per *Il trovatore*, che: “L’argomento del presente

Melodramma è tratto dal Dramma del Sig. Gutierrez (sic): *E/ Page*”. La sintesi del passaggio dal dramma al melodramma la si può trovare in queste parole della Raimondi:

Mutati gli spazi geografici e temporali, culturali e storici, Peruzzini e Gandolfi si trovano a fronteggiare esigenze diverse e spesso difficilmente conciliabili: i gusti del pubblico, le censure, i problemi economici, le richieste degli impresari. *Il paggio* sembra la felice “armonizzazione”, per usare un temine musicale, di tutte queste istanze: rispetta le convenzioni collaudate e gradite al pubblico, ma reinterpreta la sua fonte cercando di adattarla al nuovo contesto culturale e sociale. [...] Le discrepanze tra dramma e melodramma riflettono, come si è visto, da un lato la necessità di sintetizzare e di rendere l’opera formalmente pronta alla messa in musica e, dall’altro, la volontà di epurare il testo, in particolare la figura di Bianca, dai risvolti eticamente meno accettabili. (Raimondi: 2004/2005: 90-91)

GUZMÁN EL BUENO (1842)

Dramma in 4 atti, in versi, di Antonio Gil y Zárate; *r* Madrid, Teatro Príncipe, 26-II-1842; *ed* Madrid, Repullés, 1842.

1) *Gusmano il buono ossia L’assedio di Tarifa*. Tragedia lirica in 3 atti; *m* Marco Aurelio Marliani; *l* Giuseppe Camillo Mattioli; *r* Bologna, Teatro Comunitativo, autunno 1847; *ed* Bologna, Tipografia delle Belle Arti, 1847.

Non si hanno notizie di altre rappresentazioni oltre a quella bolognese. Dopo l’elenco dei personaggi ed interpreti, si legge che “L’azione nel primo e terzo atto è in Tarifa. Nel secondo nell’accampamento degli Arabi. Epoca 1294” (p. 3).

Al termine del libretto compare un’importante “Nota” firmata dal librettista (p. 31):

Da una Tragedia Spagnuola recata in Idioma Italiano dall’egregio amico mio Conte Livio Zambeccari ho tratto l’argomento di questa lirica composizione che d’altronde è poggiata su basi storiche, narrandosi che, nell’assedio di Tarifa, tentato dagli Arabi nel 1294, il Comandante di questa Piazza, D. Alonso de Gusmano, permise piuttosto che un proprio figlio, caduto nelle mani de’ nemici, venisse barbaramente ucciso di quello che tradire i suoi doveri di soldato e di cittadino.

Non esistendo traccia alcuna relativa ad un’edizione a stampa, si può desumere che il testo fu tradotto in forma privata dallo Zambeccari e poi adattato da Mattioli. Malgrado il pesante adattamento praticato dal libretto e il silenzio

della “Nota” in merito, la paternità di Zárate dell’originale è al di là di ogni dubbio. I nomi dei personaggi, la trama nel suo insieme e specifiche situazioni, nonché alcune battute riprese tali e quali o minimamente arrangiate, escludono anche solo contaminazioni con altre fonti spagnole simili e vicine nel tempo (Nicolás Fernández de Moratín, ad es.)¹³.

Il dato più interessante della trasposizione di Mattioli¹⁴, senz’altro voluta o imposta dal Conte Marliani¹⁵, consiste nella forte accentuazione di una lettura metaforica della trama storica in senso risorgimentale, per cui gli Spagnoli diventano i patrioti italiani e gli Arabi rappresentano gli Austriaci.

2) Dal 1850 al 1852 Verdi, evidentemente non a conoscenza dell’opera di Marliani, pensò di utilizzare questo celebre dramma spagnolo per una sua opera¹⁶. In una lettera al Piave, datata 16-III-1850, si legge: “P.S. Da’ un’occhiata ad un dramma spagnuolo (*Gusmano il Buono*)”. E il 28-IV ancora al Piave ribadisce il proprio interessamento scrivendo: “Difficilmente troveremo cosa migliore di *Gusmano il Buono*”.

Il 7 agosto dello stesso anno i celebri librettisti Alphonse Royer e Gustave Vaez (ai quali si deve, come si sa, il libretto della *Jérusalem*, rifacimento de *I Lombardi alla prima crociata*) scrivono al Maestro:

Parmi les sujets qui s’offrent au choix il y en a un encore dont Bettini vous a parlé. Il est celui d’une pièce espagnole intitulée Guzmán el Bueno. Nous avons fait un petit drame sur ce sujet, mais il n’est encore représenté et nous le sacrifierons volontiers pour le refaire en Opéra pour vous. (Verdi: 1913: 105)

¹³ Ritengo quindi oggi errata la mia valutazione di quasi 20 anni fa, quando scrissi che il libretto poteva essere in fondo una sorta di *refundición* della tragedia di Moratín padre, ma “con integrazioni e modifiche desunte da Zárate” (Gil y Zárate: 1990: 37).

¹⁴ Su questo interessante poeta e patriota bolognese esiste una sola, pur breve, monografia, alla quale si rimanda (Natali: 1931).

¹⁵ Marco Aurelio Marliani (1805-1849), lombardo di nascita, fece parte della “vendita” istituita a Livorno da Mazzini, col quale andò esule in Francia, separandosene dopo la spedizione in Savoia. Tornato in patria prese parte, col grado di maggiore, alla Prima Guerra d’Indipendenza e morì nel 1849 nel corso di un’azione bellica difendendo Bologna contro gli Austriaci. Compose, nella sua breve ma intensa vita, ben 5 opere, 4 delle quali messe in scena a Parigi, dove era esule per motivi politici (in quanto iscritto alla carboneria). L’unica opera rappresentata in prima assoluta in Italia fu proprio *Gusmano il Buono*. (Cfr. Gosset: 1986).

¹⁶ Cfr. Abbiati: 1959: II: 48 e Marchesi: 1963: 163.

Dopo oltre 1 anno di silenzio, il titolo ricompare, per l'ultima volta e frammezzato ad altri, in una lettera di Verdi a Cesare De Sanctis, datata 23-X-1852¹⁷. Per quanto ne sappiamo, il progetto verdiano dovrebbe considerarsi concluso a questo punto. Tuttavia abbiamo un curioso strascico in Spagna 5 mesi più tardi. Un trafiletto anonimo apparso il 22-III-1853 sul quotidiano madrileno *La Época* annunciava: “Verdi ha concluido una nueva obra, una ópera con el argumento de *Guzmán el Bueno*, de Gil y Zárate”. L'articolo, che non cita la fonte e che forse altro non fa che riportare con ritardo la notizia del progetto di Verdi, ci fornisce comunque la conferma che il dramma preso in esame è proprio quello di Zárate.

3) *Gusmano il Buono*, melodramma in 3 atti, *m* Gualtiero Sanelli, *l* di Giovanni Peruzzini, *r* Mantova, Teatro Musicale, 10-II-1855 (2^a versione riveduta, Parma, Teatro Regio, 14-II-1857); *ed* Milano, Tito di Giovanni Ricordi, [1847] (col titolo: *Gusmano*).

Come ho già avuto modo di scrivere, sebbene il libretto non indichi in alcun modo la fonte dell'argomento,

la derivazione dal dramma di Zárate è fuori di dubbio. Stessa trama (seppure fortemente ridotta), stessi personaggi (con lievi variazioni nei nomi), stessa retorica (addirittura accresciuta) e persino passaggi presi pressoché alla lettera. (Gil y Zárate: 1990: 38)

Aggiungo oggi che anche Peruzzini, come già Mattioli (il cui libretto forse egli conosceva), scelse il dramma di Zárate per i suoi contenuti scopertamente patriottardi che nel 1855 in Italia godevano di un richiamo notevole.

4) *Patria!*, dramma in 4 atti ed in versi, imitazione dallo spagnuolo di Riccardo Castelvecchio (pseudonimo di Giulio Pullè); *r* Torino, Teatro Carignano, inizi di gennaio 1862; *ed* Milano, Francesco Sanvito, 1862.

Sul frontespizio si legge: “Il dramma spagnuolo da cui il presente è tolto, s'intitola: *Gusman el Bueno* (sic), ed è di don Antonio Gil de Zárate”. Il testo è preceduto da una lunga “Prefazione” nella quale l'autore offre alcune informazioni fondamentali per meglio mettere a fuoco la diffusione di quest'opera in Italia. Scrive Castelvecchio che la sera della prima alcuni “zelatori dell'arte drammatica, presenti alla recita”, si misero a gridare al plagio. Nelle difese pubblicate nei giorni successivi, l'autore protestò l'innocenza della sua

¹⁷ Cfr. Abbiati: 1959: II: 173.

opera (imitazione e non traduzione occultata) adducendo come una prova irrefutabile che solo un ingenuo avrebbe potuto spacciare per suo “un dramma notissimo, che è nelle mani di tutti, che fu variamente adoperato per uso delle nostre scene, e di cui esistono due riduzioni francesi di egregi autori”.

Da Bologna, dove stava seguendo le prove per una nuova messinscena di *Patria!*, Castelvecchio ribadì il concetto sul giornale milanese *Il Pungolo* del 23-I-1862, aggiungendo un'affermazione sorprendente in quanto alla diffusione dei testi spagnoli in Italia (il corsivo è mio):

Per suppormi capace di una mistificazione sì fatta (quand'anche io fossi uomo da ciò), converrebbe che io avessi ignorato che *se ne trova dovunque il testo spagnolo stampato, che a me pure fu favorito a Milano*, con invito di farne la imitazione. (Abbiati: 1959: II: 38-39)

Del tutto d'accordo con Castelvecchio, *Patria!* non ha quasi nessuna caratteristica della traduzione (ma neppure dell'imitazione); semmai si potrebbe parlare di una ispirazione ad un modello assai vago. I passi direttamente ricavati da Zárate non superano il 20-25% del totale dei versi, tutto il resto è da considerarsi assolutamente originale. Se non fosse per l'argomento, ci sarebbe da chiedersi come abbiano fatto quei “zelanti dell'arte drammatica” a riconoscere la paternità dell'opera; a meno che il dramma di Zárate non fosse davvero così noto e facilmente reperibile in Italia, come appunto dice Castelvecchio.

SIMÓN BOCALEGRA (1843)

Dramma in 4 atti e 1 prologo, in versi, di Antonio García Gutiérrez; *r* Madrid, Teatro de la Cruz, 17-I-1843; *ed* Madrid, Yenes 1843.

1) *Simon Boccanegra*. Opera in 3 atti e 1 prologo; *m* Giuseppe Verdi. */* Francesco Maria Piave; *r* Venezia, Teatro La Fenice, 12-III-1857; *r spagnola* Madrid, Teatro Real, 7-I-1861. Nuova versione, con modifiche e aggiunte di Arrigo Boito: Milano, Teatro alla Scala, 24-III-1881 (*r spagnola*: Madrid, Teatro Real, 25-XI-1890).

Operazione di riduzione dal dramma al melodramma assai più complessa di quella richiesta per *Il trovatore*, ma con risultati non di molto superiori, se si esclude forse il miglioramento generale ottenuto dal maquillage di Boito nel 1881. Dal punto di vista puramente testuale il problema insormontabile del melodramma fu che in nessun caso la complessità e la precisione cronometrica del dramma originale avrebbero potuto essere contenute e rispettate in un libretto, per cui la somma delle sottrazioni risulta di gran lunga superiore a quella delle pur innegabili addizioni dovute alla musica.

DON JUAN TENORIO (1844)

Dramma fantastico-religioso in 2 parti di José Zorrilla; *r* Madrid, Teatro de la Cruz, 28-III-1844; *ed* Madrid, Delgado, 1844.

1) *Don Giovanni Tenorio*, Milano, Sonzogno, 1884 (“Biblioteca universale, 97”). Traduzione di Vincenzo Giordano Zocchi.

Versione in prosa di assai basso profilo, con deboli soluzioni traduttive, malgrado l’opzione dell’eliminazione della forma metrica avrebbe dovuto semplificare il lavoro. Inoltre, alla relativa conoscenza della lingua si somma una scarsa comprensione del testo di Zorrilla, che costantemente porta il traduttore a disattendere persino le invenzioni teatrali più innovative, come ad esempio la cosiddetta tecnica dello sdoppiamento, in base alla quale non solo certe azioni si duplicano pressoché specularmente, ma anche personaggi, battute, scenografie, ecc. Si veda per tutti il caso del “duello dei cataloghi” tra Don Juan e Don Luis (I,12), nel corso del quali entrambi i libertini zorrillani usano i medesimi versi, mentre Zocchi li differenzia, inserendo tra l’altro varianti assolutamente ingiustificate, nonché erronee.

Clamoroso è anche l’errore del finale, dove i famosi versi “es el Dios de la clemencia / el Dios de *Don Juan Tenorio*”, diventano: “è il Dio della clemenza il Dio di donna Ines” (p. 90). Probabilmente si tratta di un caso di ipercorrettismo causato da un’errata interpretazione, poiché Zocchi mette in bocca a Don Giovanni un assurdo teologico, cioè che il Dio *vero* non è quello vendicativo mostrato dalla Statua di Don Gonzalo, ma quello misericordioso dell’amata. Ma le 3 parole finali del dramma di Zorrilla non rimandano al nome del protagonista (sarebbe una ben curiosa esclusiva possedere Dio!), bensì al titolo del dramma, secondo la nota tradizione classica, volutamente ripresa da Zorrilla nella sua *refundición*.

2) *Don Giovanni*, tragedia in 4 atti; *m* Felice Lattuada; */* Arturo Rossato; *r* Napoli, Teatro S. Carlo, 18-V-1929; *ed* Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1934 (curiosamente il copyright reca la data 1925).

Opera vincitrice nel 1928 del 1° premio al concorso bandito dal Ministero della Pubblica Istruzione, assegnato da una giuria composta da Mascagni, Alfano, Gasco e Casella.

Il libretto è tratto da Zorrilla il cui dramma, benché adattato all’inverosimile, resta tutto sommato riconoscibile. Sembra indipendente da Zocchi, sebbene la traduzione dei nomi di alcuni personaggi sia assai vicina, il che può far pensare che Rossato avesse comunque quella prima versione in italiano sotto gli occhi.

Si rilevano una forte riduzione del numero dei personaggi e un altrettanto robusto snellimento della trama, decurtata di ogni ridondanza. Mortificato il finale, nel quale scompaiono sia l'ombra di Inés che la Statua, in quanto viene del tutto eliminato il controinvito: Don Giovanni muore, infatti, durante la cena a casa sua.

3) *Don Giovanni Tenorio*, Roma, Atlantica, 1946 (“Collezione teatrale”, n. 1). Traduzione di Luigi Chiarelli.

Versione abbastanza fedele all'originale, in prosa come tutte, che rende migliore giustizia a Zorrilla che non la traduzione di Zocchi. È uno degli ultimi lavori del noto commediografo e critico teatrale prematuramente scomparso nel 1947.

4) *Don Giovanni Tenorio*, Milano, Rizzoli, 1957 (“BUR”, nn. 1099-1100). Traduzione di Antonio Gasparetti.

Vale anche per questa versione il giudizio positivo che più volte ho in questa sede espresso nei confronti di Gasparetti, sempre accurato, anche nella non facile presentazione sintetica dello scrittore spagnolo. Peccato che neppure lui marchi tipograficamente il finale col corsivo, riproponendo quindi l'equivoco nome del protagonista/titolo.

5) *Don Giovanni Tenorio*, in José Zorrilla, *Teatro*, Torino, UTET, 1974, pp. 129-249 (“I grandi scrittori stranieri”). Traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini.

Traduzione in prosa assai rispettosa dell'originale, anche dal punto di vista lessicale. Non si differenzia di molto dalla versione di Gasparetti, che non plagia ma che certamente ha presente (anche nel finale). Il volume contiene le traduzioni di altri 2 drammi di Zorrilla: *Traditore inconfesso e martire* e *Il calzolaio e il Re*.

6) *Don Giovanni Tenorio*, Palermo, Eurografica, 2004, tav., ill. Traduzione e adattamento in prosa di Enrico Gropaldi.

Non conosco questo adattamento, che fu messo in scena per la 1^a volta il 26-II-2003 al Teatro Bellini di Palermo, prodotto dal Teatro Biondo Stabile di Palermo per la regia di Umberto Cantone. Riporto quindi alcuni commenti di R. Trupiano:

Scene spoglie e un palco al centro del teatro a semicerchio per l'opera in prosa di José Zorrilla y Moral, che domani si congederà dal teatro Bellini, dove è stato messo in scena con la regia di Umberto Cantone, e le interpretazioni di Veneroso e Scaldati. [...] Un'opera coinvolgente, ben recitata, capace di appassionare e far fremere lo spettatore, al quale basterebbe allungare un

braccio per avere tra le dita un lembo del vestito del Commendatore [...]. I duelli sono stati montati dagli schermidori dell'Accademia schermistica palermitana, perché avessero una parvenza più realistica, perché i contendenti sapessero muoversi coi passi corretti. (Trupiano: 2003: 1)

7) *Don Giovanni Tenorio*, in Edo Bellingeri, *Il diavolo e l'amore. I Don Giovanni di Maurizio Scaparro*, Roma, Artemide Edizioni, 2005, pp. 81-128. Versione di Maurizio Scaparro. Traduzione dallo spagnolo di Maria Cristina Assumma.

In realtà si tratta della traduzione in italiano non del dramma di Zorrilla, ma dell'adattamento messo in scena da Scaparro nel 2002, prima a Segovia poi in altre città, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ovviamente in spagnolo. Ne consegue che non avrebbe molto senso in questa sede commentare la traduzione di un *arreglo*, in quanto il lavoro dell'Assumma, comunque eccellente, ha la finalità di consentire al lettore italiano di seguire non l'opera di Zorrilla, bensì l'interpretazione fattane da Scaparro. Quanto al complesso discorso riguardante “i *Don Giovanni* di Scaparro”, si rimanda al bel libro di Bellingeri.

EL TESORERO DEL REY (1850)

Dramma in 4 atti e in versi di Antonio García Gutiérrez ed Eduardo Asquerino; *r* Madrid, Teatro Español, 9-X-1850; *ed* Madrid, S. Omaña, 1850.

1) Da due lettere del settembre 1857 a Vincenzo Torelli, vale a dire qualche mese dopo l'insuccesso del *Boccanegra*, apprendiamo che Giuseppe Verdi prese in seria considerazione l'eventualità di comporre un'opera basata su *El tesorero del rey*, testo che cita solo la seconda volta. Il 9-IX-1857, infatti, scrive maestro al Torelli: “Lavoro giorno e notte intorno al sogetto dell'opera nuova. Ho scelto un dramma spagnuolo che ho già tradotto; ora lo riduco per musica, poi lo farò verseggiare”. (Verdi: 1913: 561 e Abbiati: 1959: 448).

Questa volta, contrariamente ad altri progetti “spagnoli”, il maestro sembra convinto e, diremmo, quasi a buon punto. Tuttavia pochi giorni più tardi, il 19 settembre, scriverà nuovamente al Torelli sull'argomento, ma per dichiarare inattuabile il progetto:

Sono nella desolazione! In questi ultimi mesi ho percorso un'infinità di drammi (fra i quali alcuni bellissimi), ma nessuno facente al caso mio! La mia attenzione erasi fermata sopra un dramma molto bello ed interessante: *Il Tesoriere del Re D. Pedro*, che feci subito tradurre; ma, nel farne lo schizzo per ridurlo a proporzioni musicabili, vi ho trovato tali inconvenienti da deporne il pensiero. (Verdi: 1913: 561-562).

Una traduzione del dramma è dunque esistita, ma, come nel caso del *Trovatore*, è andata perduta. Da notare che Verdi usa, curiosamente, il titolo con cui il dramma di García Gutiérrez ed Asquerino veniva spesso rappresentato (*El tesorero del rey Don Pedro*) e non quello che compare sull'edizione, quasi ne avesse avuto notizia proprio dalla stampa spagnola.

Bibliografia

ABBIATI, Franco. (1959) *Giuseppe Verdi*. Milano. G. Ricordi & C. 4 voll.

BELLINGERI, Edo. (2005) *Il diavolo e l'amore. I Don Giovanni di Maurizio Scaparro*. Roma. Artemide Edizioni.

BIONDI, Ilaria. (1978) "Universo e dintorni di Cremaschi". *Future Shock*. 47.

CASARES, Emilio. (1996) "L'opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni". *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*. Alberto Basso (coord.). Torino. UTET. III. 469-528.

CECCHINI, Claudia. (1995) "El Trovador-Il Trovatore. Percorso contrappuntistico di note dolenti e burlesche". *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi. Atti del Convegno di Roma 12-13 novembre 1993*, Roma. Bulzoni Editore. 287-295.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. (2001) *Il Trovatore*. Firenze. Aletheia. Introduzione e traduzione di Marina Partesotti. Prefazione di Piero Menarini.

GIARDA, Maurizio. (2008) "Invito all'Opera. Francesco Cortesi". *Primonumero - Città in rete*. 1.

GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1990) *Guzmán el Bueno*. Studio preliminare di Rafael Lozano Miralles. Ed. di Piero Menarini. Bologna, Atesa Editrice.

GIRARDI, Michele. (1991) "Tempo e racconto ne *Il Trovatore*". *Il Trovatore. Teatro Regio di Torino. Stagione d'opera 1991-92*. Torino. Teatro Regio. 13-24 (ristampa: 2002. Trieste. Teatro Verdi. 11-31).

GOSSET, Philip. (1986) *Marco Aurelio Marliani*. New York., Routledge.

MARCHESI, Gustavo. (1963) *Giuseppe Verdi*. Torino. UTET.

MENARINI, Piero. (1985) *Dal dramma allo scenario. Tre fonti spagnole nel repertorio italiano per burattini*. Modena, Mucchi Editore.

NATALI, Giovanni. (1931) *Il patriota bolognese Giuseppe Camillo Mattioli (1817-1893). Notizie biografiche e bibliografiche*. Bologna. Stabilimento Tipografico Felsineo, 39 pp..

PINELLI, Maria Stella. (2000) *“El Trovador” nel teatro dei burattini. Un copione inedito della famiglia Preti*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia. (Tesi di laurea, relatore P. Menarini).

RAIMONDI, Martina. (2004/2005) *“El paje” di Antonio García Gutiérrez: dal dramma al melodramma*. Università di Bologna, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. (Tesi di laurea, relatore P. Menarini).

SUBIRÁ, José. (1949) *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid. Editorial Plus Ultra. (Ed. anastatica: Madrid. Fundación Caja de Madrid-Acento Editorial. 1997).

TRUPIANO, Rosalia. (2003) *“Don Giovanni Tenorio al Bellini”*. *Ateneonline* (Università di Palermo).

VERDI, Giuseppe. (1913) *I copialettere*. A cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio. Milano. Tip. Stucchi Ceretti & C.

MOSSA, Carlo Matteo. (2001) *Carteggio Verdi-Cammarano. 1843-1852*. Parma. Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

EL CUENTO FANTÁSTICO ESPAÑOL A MEDIADOS DEL SIGLO XIX: LA CRISTALIZACIÓN DE UN MODELO.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Usualmente al hablar de los cuentos fantásticos románticos se tiende a entenderlos como una mera adaptación de modelos extranjeros¹, tanto a los asuntos como de personajes y ambientes. Y no cabe duda de que algunos cuentos encajan bien en esa tendencia. El comienzo de «Luisa»² de Eugenio de Ochoa, publicado en *El Artista* en 1836 es muy ilustrativo:

El país de las aventuras misteriosas, la patria de las súlfides y de las ondinas, el suelo predilecto de los encantadores y las magas es la Alemania, la triste, la nebulosa Alemania. Sus bosques tan antiguos como el mundo, tan negros como el infierno, son asilo de infinitos duendes y fantasmas; las orillas de sus anchos lagos, cubiertos de una cenicienta y espesa neblina, están erizadas de fuertes castillos feudales, teatros todos de las más prodigiosas aventuras ¿Y qué mucho?... En todos ellos reside alguna poderosa maga, ya fije su mansión entre los pilares de sus góticas capillas, ya en sus revueltos subterráneos, ya entre sus desiguales almenas, ya en el húmedo panteón donde duermen con eterno sueño en sus tumbas de piedra los antiguos señores del castillo.

El prestigio actual de esta revista, sin duda la más estudiada por los pocos investigadores que se han asomado al cuento romántico³, ha potenciado

¹ El nombre de Hoffmann es el más citado para esta influencia. No obstante hay que añadir que la primera traducción de Hoffmann al español es de 1837, incluida por el propio Eugenio de Ochoa en sus *Horas de invierno*, cuando ya la revista el *Artista* había dejado de publicarse. Ochoa se manejaba bien en francés y pudo haber conocido la obra de Hoffmann con anterioridad, pero desde luego no se le puede considerar un autor con una fuerte presencia en España con anterioridad a 1837. Hay que esperar a 1839 para ver publicado un libro de cuentos suyo: *Cuentos fantásticos*, traducido por Cayetano Cortes (J. F. Montesinos (1982), p 206)

² Eugenio de Ochoa, «Luisa». *El Artista*. 1835. (2). Pp 40-45. Se volvió a editar por su autor, en E. Ochoa (1867) con el título de «Hilda»

³ Ver Rodríguez Gutiérrez (2011).

Borja Rodríguez Gutiérrez

El cuento fantástico español a mediados del siglo XIX. La cristalización de un modelo

Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda

Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)

Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 57-68

quizás esta idea del origen extranjero de lo fantástico, tan en consonancia además con muchas teorías empeñadas en demostrar que la literatura española es desde tiempo inmemorial, moral, cristiana, católica y realista, tan reacia a perderse en la disipación lúbrica y sensual como en las vagas ensoñaciones de cosas imposibles⁴.

Pero no se debe olvidar que también hay en *El Artista* otros cuentos fantásticos y en concreto uno, muy superior a todos los de Eugenio de Ochoa, que bebe resueltamente en las raíces más profundas de la literatura fantástica española. Se trata de «Beltrán» de José Augusto de Ochoa⁵, desconocido escritor al que se le supone hermano de Eugenio de Ochoa. «Beltrán» es un relato en el que un malvado, sacrílego e impío recibe al final su merecido castigo a manos de un negro fantasma que sale del infierno para llevárselo con él. Y todavía antes, en 1832 Serafín Estébanez Calderón publica en *Cartas Españolas* un relato tan perfecto como «Los tesoros de la Alhambra»⁶, donde mezcla el castillo encantado con un tema muy tradicional en la literatura española y que iba a tener muchos cultivadores: los tesoros escondidos de los moros.

Dos relatos que parten de lo maravilloso cristiano y las tradiciones populares. Esas son las dos fuentes principales de donde se nutren algunos de los mejores frutos del cuento fantástico romántico español⁷. Hacia finales de la década de 1840 ese modelo está plenamente desarrollado y consolidado. No es extraño, por lo tanto, que podamos, sin esfuerzo, encontrar ocho cuentos que responden a esa tendencia y que aparecieron en las páginas de las revistas españolas entre 1845 y 1850. Son tres cuentos de José Jiménez Serrano: «La Virgen del Clavel, cuento morisco» (*Semanario Pintoresco Español*, 1848); «La Casa del Duende y de las Rosas Encantadas» (*Semanario Pintoresco Español*, 1849) y «Las Tres Feas, cuento muzárabe» (*Semanario Pintoresco Español*, 1850). Otros tres de Gabino Tejado: «El ahorcado de Palos» (*El Siglo Pintoresco*, 1847); «La Cabellera de la Reina» (*Semanario Pintoresco Español*, 1847) y «Nuestra Señora del Amparo» (*Semanario Pintoresco Español*, 1849). Y finalmente uno de Eduardo González

⁴ No hay que olvidar, sin embargo, las referencias irónicas de Antonio Ros de Olano, que también escribió cuento en los años románticos, y que se burla de la afirmación de que la narración fantásticas procede de Alemania en su cuento «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez, cuento fantástico» (Rodríguez Gutiérrez (2004) p. 175)

⁵ José Augusto de Ochoa. «Beltrán». *El Artista*. 1836. (2). 135-140. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 257-265

⁶ Serafín Estébanez Calderón. «Los tesoros de la Alhambra». *Cartas Españolas*. 1832. (4). 142-145. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 143-146.

⁷ Para más detalles sobre la tipología del cuento romántico español, B. Rodríguez Gutiérrez (2003 y 2004).

Pedroso: «El Astrólogo y la Judía» (*El Laberinto*, 1845) y otro de Francisco José de Orellana: «El Clavel de la Virgen» (*Semanario Pintoresco Español*, 1850).

Los tres cuentos de José Jiménez Serrano están ambientados en Granada y granadino era el autor. Abogado, catedrático de economía en la Universidad Central de Madrid, Jiménez Serrano fue un intelectual inquieto que se asomó a muchas facetas distintas del saber. Enamorado de su tierra es autor de uno de los primeros libros de viajes sobre Granada: «Manual del artista y del viajero en Granada» de 1846⁸ cuyo título es ya suficientemente ilustrativo de la defensa del tesoro artístico de la ciudad. Pero también fue un importante cervantista, y probablemente el primer estudioso que repitió el viaje de Don Quijote por las tierras de la Mancha⁹: «Un paseo por la patria de Don Quijote» de 1848¹⁰, el mismo año en que fundó el periódico *El Granadino*. Allí en Granada, formó un grupo más o menos bohemio con otros escritores que se llamó la *Cuerda Granadina*, entre los que se encontraban Ángel Ganivet, Pedro Antonio de Alarcón o Manuel del Palacio, entre otros¹¹. No fueron estas sus únicas relaciones literarias pues era buen amigo de Juan Valera y prologuista de sus *Ensayos poéticos* de 1844.

La «Virgen del Clavel»¹² se basa en la tradición popular del Sacristán del Albaicín que había sido la base de otros dos cuentos de escritores granadinos: uno de Luis de Montes en 1839 y otro de José J. Soler de La Fuente en 1849¹³. Juan, huérfano adoptado por el párroco granadino de San Cristóbal se ha convertido con el tiempo en seductor y camorrista. En una de sus conquistas, rapta una noche a Amina, una joven mora, y se prepara a abandonar con ella Granada. Pero en el camino se encuentra al anciano párroco al que mata de una puñalada. Errante por Granada se ve envuelto en una tormenta sobrenatural, que le hace caer hasta el Río Darro. Allí un ángel se lleva a Amina y a él le sepulta en el río un diablo. Después Juan despierta, en medio de la calle, ante la puerta de San Cristóbal y ve que ha amanecido el día siguiente. Arrepentidos ambos

⁸ Edición digital en la Biblioteca Virtual de la Junta de Andalucía: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10249&ocultarCabecera=S

⁹ Azorín (2005), pp 23-34; R. Fernández Palmeral (2005)

¹⁰ J. Giménez-Serrano, J. (1848 y 1878), J. Bosque Maurel (2005), p 292.

¹¹ J. Cascales Muñoz (1926); M. Gallego Roca (1991).

¹² José Jiménez-Serrano. «La Virgen del clavel. Cuento morisco» *Semanario Pintoresco Español*. 1848. 190-192/198-200/213-215. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 763-778

¹³ L. de Montes(1839); J. J. Soler de la Fuente (1849).

amantes, Juan entra en una cartuja y Amina en un convento¹⁴. Tiempo después una partida de moriscos rebeldes asalta la cartuja de Juan y él, asiendo un hacha de leñador, les resiste hasta que ve que entre los moriscos está el hermano de Amina. En la batalla es muerto por éste. Agonizante entrega un relicario a un soldado con el ruego de que se lo hagan llegar a Amina, que ahora se llama Sor Amparo, que muere también al conocer la noticia.

En «Las Tres Feas»¹⁵ se cuenta el origen de un pueblo granadino, Peligros, que está dividido en tres barrios muy separados. Un Emir de Granada pretende destruir al pueblo, pero las tropas que allí van quedan encantadas por la belleza del pueblo y los atractivos de sus mujeres. El Emir hace un pacto con el diablo para destruir el pueblo, pero los rezos de las Tres Feas, tres hermanas de Peligros que son las únicas que siguen la religión cristiana, hacen que sobrevivan unas pocas casas en tres extremos del pueblo.

«La casa del duende y de las rosas encantadas»¹⁶ parte de una recreación del cuento popular de «La bella y la bestia», aunque aquí el encantado es un niño negro que se aparece a las doce de la noche al pie de las Torres Bermejas de Granada y al que desencanta la fidelidad de una doncella.

Las mismas características de origen folklórico podemos encontrar en «El Clavel de la Virgen»¹⁷ de Francisco José de Orellana, que coincide en el tema con el cuento anterior. Una flor bendecida por la Virgen María, protege a la protagonista. Solita, una joven fea, jorobada y huérfana, se aleja del pueblo, donde todos la desprecian, la noche de San Juan. En una caverna se le aparece un espíritu: el Niño de Oro que es en realidad un moro encantado junto con sus riquezas y que necesita que una doncella le sea fiel durante tres meses para desencantarse. Solita accede y entra en el palacio encantado del Niño de Oro, pero al poco tiempo va aburriéndose del encierro. Inspirada por los malvados consejos de Bay, un criado negro que pretende la ruina del Niño de Oro, primero le pide a éste la belleza y luego la libertad de salir del palacio. Cuando consigue esto último vuelve a su pueblo y allí se enamora del conde que la compra en una subasta un clavel santificado por la virgen. Solita llega tarde a su cita y no cumple

¹⁴ Hasta aquí la tradición popular. Jiménez Serrano añade de su cosecha el final trágico de la muerte de los protagonistas.

¹⁵ José Jiménez Serrano. «Las tres feas. Cuento muzárabe» *Semanario Pintoresco Español*. 1850. 298-301/309-311. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 821-836.

¹⁶ José Jiménez Serrano. «La casa del duende y las rosas encantadas». *Semanario Pintoresco Español*. 1849. 303/308-11/317-19. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 801-816.

¹⁷ Francisco José de Orellana. «El clavel de la Virgen». *Semanario Pintoresco Español*. 1850. 396-400/402. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 837-862.

la palabra dada al Niño de Oro pero el clavel de la Virgen que lleva desencanta a éste y le convierte al cristianismo. Al final el conde encuentra a Solita desmayada en el campo con una arquita llena de joyas y una carta del Niño de Oro que la informa de que es hija de una marquesa.

Francisco José de Orellana¹⁸ (1820-1891), había comenzado su carrera con un libro de poesías: *Lágrimas del Corazón*. (1848). Pero rápidamente se especializó en folletines históricos en la línea de Manuel Fernández y González, con títulos como *Gontrán el bastardo o el Pastor de las Navas* (1853), *Isabel Primera* (1854), *El conde de España o la Inquisición militar* (1856), *Luz del Alba o El hombre de cuatro siglos* (1857), *Quevedo* (1857) o *Cristóbal Colón* (1858). De 1871 es *Historia del General Prim* (1871) de contenido político y tendencia progresista. Una de sus novelas de más éxito fue *La reina loca de amor* (1854), publicada tan sólo un año antes del estreno de *Locura de amor*, el drama de Manuel Tamayo y Baus que fue adaptado casi cien años después (1948) por Juan de Orduña en una de las más célebres películas del cine español

Un tema tan tradicional de la literatura española como los pactos con el diablo y los engaños de éste es el centro del cuento «El astrólogo y la judía» de Eduardo González Pedroso y Kolman¹⁹.

Fue este autor, nacido en 1822 y muerto en 1862, editor del tomo de la Biblioteca de Autores Españoles dedicado a los autos sacramentales²⁰. Una nota indica que González Pedroso murió antes de completar la edición. Hay un extenso prologo de nuestro autor. Periodista, autor dramático y diputado, fue traductor de Dumas (*La reina Margo*). De tendencia conservadora codirigió *El pensamiento español* junto a Francisco Navarro Villoslada y colaboró en la revista satírica *El padre Cobos*.

En «El Astrólogo y la Judía» el diablo interviene personalmente para llevar al infierno al perjuro de la religión y a su cómplice. Un guerrero cristiano, después de quedar manco en la guerra, es curado por un judío y se enamora de su hija. Después de aprender del judío la astrología, Alvar, el cristiano, se fuga con la joven Sahara y vuelve a su pueblo natal. Allí permanecen felices hasta que Alvar ve en los cielos que se van a separar. Lo cuenta a Sahara y esta se pregunta si no habrá forma de impedirlo. El diablo se les aparece y les ofrece un don que. Según él, les hará estar juntos eternamente: que cada uno de ellos posca el poder de decidir sobre la vida del otro. Aceptan y poco a poco el saber que la vida de cada

¹⁸ Para más información, F. Rahola y P. Estasén (1892).

¹⁹ Eduardo González Pedroso y Kolman. «El astrólogo y la judía. Leyenda de la Edad media». *E/ Laberinto*. 1845. 285-286/303-305. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 731-744

²⁰ E. González Pedroso (1865).

uno depende del otro les hace separarse. Finalmente Sahara huye y al final cada uno de los amantes, enfrentado a la muerte, causa la muerte del otro.

Gabino Tejado (1819-1891. Badajoz). En principio liberal, después conservador. Discípulo de Donoso Cortés (fue encargado de la edición de sus obras) y amigo de Navarro Villoslada. Traductor de *Los novios* de Manzoni²¹. Crítico teatral. Cultivo diferentes géneros: novela, teatro, ensayo²². Pero fue, sobre todo, periodista, activo y polémico, sobre todo en la prensa conservadora. Menéndez Pelayo, opinaba, literalmente, que le faltaba un tornillo²³. De los

²¹ La traducción de Gabino Tejado de *I promesi sposi* (1859) tuvo bastantes críticas por haber añadido bastantes elementos de su cosecha, transformando el carácter incluso de algunos de los personajes, en especial el de Don Abundio, un cura cobarde, vil servidor del malvado aristócrata Don Rodrigo, y colaborador de él, en el asedio a la pareja protagonista, Renzo y Lucía. La obra ya había sido traducida con anterioridad por Félix Enciso y Castrillón en 1833 y por Juan Nicasio Gallego (1836-1837). (Vid. J. F. Montesinos, (1982)

²² Obras de teatro: *La Herencia de un Trono* (1848). Novelas: *El caballero de la reina* (1847) *La mujer fuerte* (1859); *Victimas y verdugos* (1859); *Natalia; Un encuentro venturoso*; *El médico de aldea*; *Mi tío el solterón*; *Antes que te cases*. Ensayo: *El catolicismo liberal* (1875)

²³ «G. Tejado tuvo la desgracia de escribir mucho en periódicos y de dejar muy pocos libros con su nombre. Tradujo bastantes libros italianos (*Los Novios* de Manzoni, la *Filosofía Especulativa* de Prisco) y también algunos libros franceses de controversia religiosa y política o de devoción. En su juventud escribió muchos versos, que habrá que perseguir en las revistas de entonces. Creo que publicó también alguna novelita. Como obra enteramente original en prosa no recuerdo más que *El Catolicismo Liberal* (que vale bien poco), y la biografía de Donoso Cortés, que es bastante buena para lo que entonces se hacía, pero que hoy no satisface, ni corresponde a la grandeza del pensador de quien se trata. De la vida periodística de G. Tejado tendrá Vd. bastantes noticias, puesto que conoce todos los periódicos en que colaboró más o menos, empezando por *El Pensamiento Español* cuando le dirigían Pedroso y Villoslada. En *Los españoles pintados por sí mismos* hay un artículo de Gabino, que debe de ser de lo más antiguo suyo, y en que ya se revela su santa iniquina contra los progresistas.

Por lo que yo recuerdo de él, era hombre de gran talento literario (especialmente talento de estilo) y de cultura no vulgar, pero a quien, como vulgarmente se dice, le faltaba un tornillo. Nunca le oí discurrir con serenidad sobre ninguna materia. Su temperamento apasionado le llevaba a los mayores extravíos de concepto y de expresión, y defendía todo género de paradojas con muchísima gracia. Escribía muy bien en prosa y no mal, pero afectadamente, en verso. La política le estropeó como a tantos otros, pero no hay duda que valía más que sus obras; y que ninguno de los periodistas *católicos* que han venido después ha sido digno de descalzarle.» «Carta de Marcelino Menéndez Pelayo a José María de Pereda. 25 de Marzo de 1901». M. Revuelta Sañudo (1990) p 165

cuatro autores que vamos a tratar es el que se acerca a la fantasía desde un punto de vista menos folklórico y más personal.

«Nuestra Señora del Amparo»²⁴ narra el crimen del Conde de Castañeda, traidor, asesino y enamorado apasionadamente de su mujer a la que cree infiel. Hernando está enamorado de Leonor, esposa del Conde de Castañeda. El Conde, celoso, intenta asesinar a su esposa y a Hernando pero falla en ambos casos por la intercesión del fantasma de un ahorcado que es enviado por la Virgen del Amparo, protectora de Hernando. Al final Hernando salva la vida del Conde en una batalla, muere y aparece como fantasma para defender la virtud de Leonor.

«El Ahorcado de Palo»²⁵ de Gabino Tejado relaciona al diablo con la emblemática figura del rey Pedro el Cruel. El rey triste por la reciente muerte de su amada Doña María de Padilla es atacado y despojado de un relicario de la muerta por un tal Juan el Malo que ya ha intentado matarle en tres ocasiones. En una segunda escena Juan el Bueno, un cazador y soldado de Don Pedro, se da cuenta de que su cuñado es Juan el Malo y se entera de que el rey ha puesto precio a su cabeza. Va a ver al rey e intenta hacerse pasar por Juan el Malo para poder sacar a su hermana de la pobreza, pero en ese momento aparece el auténtico Juan el Malo. Es apresado y ahorcado, pero cuando van a comprobar si está muerto encuentran que se ha convertido en un maniquí de palo que se quema al rociarlo con agua bendita.

«La caballera de la reina»²⁶ cuenta la historia de un valiente caballero portugués, Don Alonso Carvalho Rousinho de Moya y Castelonova, que enamorado sin esperanzas de la infanta de Portugal, esposa de Enrique IV de Castilla, huye de Portugal llevándose la cabellera de la Reina que ha debido cortársela por una enfermedad, y con la que lña soberana quería hacerse una peluca. En Castilla se enfrenta en un siniestro duelo con un misterioso desconocido que resulta ser el diablo, y se ve obligado a seguirle en un viaje fantasmagórico al interior del alcázar real, donde es testigo de la maldición que aflige a su amada reina, por incumplir la promesa de ofrecer su cabellera a la Virgen. Abandonado por el demonio y apresado en el palacio sólo le salva la llegada de su preceptor, un anciano astrólogo judío que revela la presencia del

²⁴ Gabino Tejado. «Nuestra Señora del Amparo. Leyenda». *Semanario Pintoresco Español*. 1849. 86-88/102-103/104-111/119-120/127-128

²⁵ Gabino Tejado. «El ahorcado de palo. Leyenda de Cocina». *El Siglo Pintoresco*. 1847. 9-12/33-35/81-85

²⁶ Gabino Tejado. «La caballera de la Reina. Leyenda» *Semanario Pintoresco Español*. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez, 2008, 745-763.

diablo y consigue desencantar a la reina haciéndola cumplir la promesa hecha a la virgen.

En el breve espacio de tiempo que hay entre 1845 y 1850 hemos podido entresacar estos ejemplos, y no son los únicos, de cuentos fantásticos en las revistas españolas. Todos ellos responden a unas características comunes que han ido conformándose ya desde la década de 1830, muchas de las cuales se podían encontrar en dos relatos fundamentales en desarrollo del cuento fantástico español que ya se han mencionado con anterioridad: «Los tesoros de la Alhambra» y «Beltrán».

Todos ellos tienen una ambientación histórica, más determinada a veces, más indeterminada otras. Gabino Tejado data claramente sus relatos: «Nuestra Señora del Amparo» y «La cabellera de la Reina» ocurren en Castilla durante el reinado de Enrique IV, *el Impotente* (1454-1474), y el segundo de los relatos concretamente en 1455, el año del matrimonio del rey de Castilla con Juana de Portugal. «El ahorcado de palo» transcurre durante el reinado de Pedro I de Castilla, *el Cruel o el Justiciero*, según se quiera considerar, y detalla que es poco después de la muerte de la amada del rey, María de Padilla, con lo que nos encontramos en 1361 o 1362. Los relatos de Jiménez Serrano están ambientados más vagamente, sobre todo «Las tres feas», aunque la indicación de que los hechos ocurrieron en «tiempo de moros» y la presencia en el relato de un monarca granadino nos hacen situarlo en los años del reino nazarí. «La virgen del clavel» está datada con más precisión en los primeros años del siglo XVI, mientras que en «La casa del duende y las rosas encantadas» podemos leer que los hechos ocurrieron poco después de la expulsión de los moriscos (1609). «El astrólogo y la judía» se sitúa, según nos indica el autor, en la época en que los árabes dominaban casi toda la península ibérica. Solamente en «El clavel de la virgen» falta esa ambientación histórica, aunque el relato se sitúa en una especie de terreno legendario, fuera de toda datación temporal precisa.

En ese marco histórico se introduce el elemento fantástico, de acuerdo a unas circunstancias muy determinadas: el espacio de lo fantástico y el introductor.

Ninguno de los relatos presenta el elemento fantástico en su inicio: el planteamiento es una presentación inicial en la que las circunstancias son realistas y verosímiles. Un desplazamiento, viaje o huída del protagonista es el que motiva que éste entre en el espacio de lo fantástico, en el que, de repente, el cambio es total y una nueva realidad aparece. Se trata de una presentación del hecho fantástico en línea con la literatura popular que suele asociar lo fantástico al viaje del protagonista: en tierras extrañas es donde podemos encontrar lo inesperado, lo que sale de lo normal, lo imposible. Solita, la jorobada protagonista de «El

clavel de la virgen» huye del pueblo donde todos la insultan y humillan y se interna en las Alpujarras. Allí es donde encuentra el mágico palacio del encantado Niño de Oro, en el que todo es posible. Isabel Antúnez, la protagonista de «La casa del duende y las rosas encantadas», sale de su pueblo de Murcia huyendo del hambre y encuentra el lugar encantado al final de su viaje, en Granada, al pie de las Torres Bermejas, en un prado donde se le aparece el «duende», un caballero encantado que está obligado a permanecer bajo la forma de un niño negro. Albar y Sara, en «El astrólogo y la judía» se internan en el fondo de una cueva, y allí, en lo profundo de la tierra, es donde el demonio les sale al encuentro. Juan, el disipado sacristán del Albaicín de «La virgin del clavel» intenta huir con Amina, la bella morisca a la que prenda raptar y se encuentra perdido en una Granada transformada por una fantástica tormenta en la que no llega a encontrar nunca su camino. Es el propio diablo en «Las tres feas» quien nos hace ver el reino de lo fantástico cuando abre los cielos para destruir al pueblo de Peligros, siguiendo los deseos del emir de Granada.

Gabino Tejado introduce magistralmente a su protagonista en el terreno de lo fantástico, de manera que ni el mismo lector es consciente de los que está ocurriendo hasta que de pronto el mundo de alrededor ha cambiado. Así ocurre en «Nuestra Señora del Amparo» cuando Hernando, el protagonista, se encuentra de noche, siguiendo a una misteriosa voz que le llama al pie de cuatro ahorcados, uno de los cuales vuelve a la vida y le guía en un fantasmagórico viaje para proteger su vida y salvar la honra de su amada. En «El ahorcado de palo» una tormenta nos introduce en lo fantástico cuando el rey Don Pedro, cabalgando bajo el torrente de agua, truenos y relámpagos, entra sin darse cuenta en una hondonada de la que su caballo no puede salir a pesar de su frenético galope. En esta hondonada se encuentra con un siniestro caballero, que no es otro que el diablo, que viene a reclamar la última reliquia que el rey conserva de María de Padilla, reliquia que le arrebata tras una feroz pelea en la que el rey es completamente derrotado. También con el diablo se encuentra Don Alonso, el temerario portugués que protagoniza «La cabellera de la reina» que por un quítame allá esas pajas entabla un duelo con tres adversarios a la vez. Cegado por la batalla se ve envuelto en una oscuridad y en un silencio que no comprende, y se defiende como puede de los golpes cada vez más fuertes de una única espada cuyo dueño apenas se intuye en las sombras hasta que de repente Don Alonso es desarmado por su misterioso contrincante, que resultará ser el mismo Satanás. Sin poder evitarlo Don Alonso se ve arrastrado por el diablo a un viaje por las entrañas del castillo de los reyes, donde es invisible para todos, hasta que su guía le abandona.

Este espacio fantástico por donde transitan los protagonistas, no es transitable a voluntad, no tiene franca la entrada. Para entrar él se necesita un introductor que franquee el paso. Como en el caso anterior ese es otro elemento que viene de las tradiciones y narraciones populares. En los cuentos fantásticos de origen popular el protagonista no tiene dominio sobre lo extraordinario. Si existe un auxiliar mágico, sea personaje o talismán, a él debe recurrir, y sin ese auxiliar mágico, no puede acceder a lo fantástico. Eso ocurre por ejemplo en los castillos o lugares encantados, que tiene un guardián que franquea o no la entrada. Muchas veces esos guardianes del palacio mágico son víctimas de un encantamiento y tampoco pueden abrir su palacio a quien quieran, sino en ocasiones muy especiales y en momentos muy significativos. Así pasa, por ejemplo, en el caso del Niño de Oro y del Duende, ambos prisioneros en su recinto encantado, ambos esperando que el amor de una doncella les rescate. Pero en otros relatos el territorio fantástico es mucho más sombrío y onímoso: es el reino del mal y de la oscuridad y su dueño es el diablo. Entrar en ese territorio significa quedar a la merced del señor del mal, que allí tiende una trampa mortal a Alvar y Sara, los protagonistas de «El astrólogo y la judía», que guía a su perdición a Don Alonso en «La cabellera de la reina» o derrota y humilla al rey Pedro el Cruel en «El ahorcado de palo». Los introductores son los dueños del terreno fantástico: si el protagonista abandona ese territorio le pueden prohibir el regreso (el Niño de Oro, el Duende), o pueden devolver al protagonista a la realidad si éste ya ha cumplido su misión (el ahorcado), o, como hace el diablo, para tenderles una trampa. La culminación del relato significa el abandono definitivo del territorio encantado, tanto si es negativo (la cueva del diablo, la hondonada sin salida) como si es positivo (el castillo encantado del Niño de Oro, la casa del Duende). Lo fantástico es un momento determinado en un sitio determinado, con unos personajes fijos. Nunca es la situación habitual, siempre es una excepción y el final del relato significa el regreso a la realidad.

Lo usual es que introductor se comunique exclusivamente con el protagonista y permanezca inaccesible a los demás personajes, de tal modo que el territorio fantástico tan sólo puede ser recorrido por él. Don Álvaro y el diablo, Solita y el Niño de oro, Isabel Antúnez y el Duende, Pedro el Cruel y el caballero demoníaco, Hernando y el ahorcado, el Emir de Granada y el demonio viven ese tipo de relación.

Tras el territorio y el introductor el otro gran elemento presente en las historias de fantasía que aquí vemos es el talismán, el objeto mágico. En tres de las historias ese talismán es una flor que sirve de guía al o a la protagonista para seguir el camino recto. En estas tres historias (un clavel encarnado en «La virgen del clavel», una rosa en «La casa del duende» y un clavel disciplinado en «El

clavel de la virgen») hay una evidente y transparente relación entre las flores y la pureza y fidelidad de Amina, la joven mora, de Isabel Antúnez y de Solita. Otros talismanes son más sombríos como los cabellos de la reina que Don Alonso ha robado y que llevan en sí una maldición diabólica, los dos mechones de pelo (también aquí se repite el talismán) de Alvar y de Sara, en los que se encuentra encerrada su vida y que están cada uno en manos del otro, y el relicario que Pedro el Cruel guarda con el último recuerdo de María de Padilla, relicario que el diablo quiere recobrara como cosa suya y en el que hay, como no, unos cabellos de la amante muerta. Las flores como talismanes positivos que guían y dan esperanzas, los cabellos como talismanes negativos, que atraen al diablo y que están controlados por él: son las dos versiones del objeto mágico.

La religión es otro elemento presente en los relatos fantásticos románticos. Siguiendo una añeja tradición de la literatura española vemos aparecer la tradición mariana: la Virgen es la protectora y la solución a la que el protagonista se puede agarrar en su conflicto. Solita, que ha incumplido su palabra al Niño de Oro y ha sido infiel a su pacto, cuenta con la protección de un clavel consagrado a la Virgen, y eso la salva y al final del relato la lleva a la felicidad. La Virgen del Amparo es la protectora de dos de los protagonistas de nuestros cuentos: Hernando, el leal enamorado de «Nuestra Señora del Amparo» y Juan, el alocado sacristán del Albaicín en «La Virgen del Clavel». Hernando es guiado por la Virgen para evitar primero el asesinato y después la deshonra de su amada y Juan cuenta con la protección de esa Virgen para salvarse él y su amada Amina de la condenación y la deshonra. Es la Virgen de Belén la protectora del Don Alonso, el temerario portugués de «La Cabellera de la Reina», la que le libera de la trampa en la que la ha metido el diablo, sana a la reina y consigue la conversión del anciana judío, criado suyo, así como el clavel de la virgen logra que el moro encantado que era el Niño de Oro se vuelva cristiano. Una medalla de la Virgen de las Angustias es la que delata y derrota al diablo en «El Ahorcado de Palo». La virgen como refugio, salvación y protección.

Porque fuera de la religión no hay salvación. De esta manera los protagonistas de «El Astrólogo y la Judía» van derechos a su perdición, engañados por el Diablo y sin poder recurrir a la ayuda divina. Mientras que las Tres Feas son las salvadoras de los últimos habitantes de Peligros, porque el diablo de da cuenta de que están pidiendo el apoyo de Jesús y huye desfavorido. Por el contrario la vuelta a la religión, la conversión (del anciano judío y del moro encantado) es el camino hacia la felicidad. No es casual que el final trágico del astrólogo y la judía ocurra a una pareja formada por una judía y un cristiano descreído.

Un ambiente histórico, un viaje como elemento de introducción a lo fantástico, un introductor, la presencia de un talismán, la presencia de la religión y la protección mariana. Una serie de elementos del cuento fantástico romántico español que salen del fondo de las tradiciones populares y de las tradiciones literarias españolas. Elementos que no deben nada a Hoffmann ni a otros románticos europeos sino que son propios y que ya aparecen en 1832 en «Los Tesoros de la Alhambra» y en 1836 en «Beltrán». Una fantasía por tanto que no es importada, ni ajena a la literatura española sino manifestación de unas tendencias presentes de antiguo en la literatura española.

Bibliografía

AZORÍN. (2005) *La ruta de Don Quijote* (Introducción y documentos sobre La Ruta, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Isidro Sánchez Sánchez). Ciudad Real. Arte Libro-Rafael Amorós.

BOSQUE MAURÍ, Joaquín. (2005) “Fermín Caballero, primer presidente de la Sociedad Geográfica de Madrid”. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. CXLI, 269-308.

CASCALES MUÑOZ, José. (1926) *Historia de la cuerda granadina, contada por alguno de sus nudos. Apuntes para la misma*. México. León Sánchez.

FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón. (2005) *Buscando a Azorín por la Mancha*. Alicante. Palmeral.

GALLEGO ROCA Miguel. (1991) *La Cuerda Granadina: Una sociedad literaria del Romanticismo*. Granada. Comares.

GIMÉNEZ-SERRANO, José. (1848) “Un paseo a la patria de Don Quijote”. *Semanario Pintoresco Español*. 13. 19-22, 35-37, 41-43, 109-111 y 130-133.

GIMÉNEZ-SERRANO, José. (1878) “La patria de Don Quijote”. *La Semana*. 4-4-1878 a 2-5-1878.

GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo. (1865) *Autos sacramentales españoles. Desde sus orígenes hasta fines del siglo XVIII* (Colección escogida, dispuesta y ordenada por Eduardo González Pedroso). Madrid. Rivadeneyra.

MONTES, Luis de. (1839) «El sacristán del Albacín», *La Alhambra*. 2. 93-95.

MONTESINOS, José F. (1982) *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid. Castalia.

RAHOLA, Federico y Pedro Estasén. (1892) *D. Francisco José Orellana, literato y economista: discursos leídos en la sesión necrológica que el Fomento del Trabajo*

Nacional dedicó a la memoria de tan esclarecido patrício. Barcelona. Imprenta barcelonesa.

REVUELTA SAÑUDO, Manuel. (ed.) (1990) *Epistolario de Menéndez Pelayo. Tomo XVI.* Madrid. Fundación Universitaria Española.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2003) “Los cuentos de la prensa romántica española (1830-1850). Clasificación temática”. *Iberoromania*. 57. 1-26.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2004) *Historia del cuento romántico español (1764-1850).* Madrid/Frankfort, Iberoamericana-Vervuert.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2008) *El cuento romántico español. Estudio y antología.* Santander. Real Sociedad Menéndez Pelayo.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2011) “La voluntad iconográfica y aritocrática del *Artista*”. *Revista de literatura*. LXXIII (146). 449-488

SOLER DE LA FUENTE, José J. (1849) “El sacristán del Albacín”. *Tradiciones granadinas*. Granada. 147-166.

UN ESCRITOR VENEZOLANO EN LA ESPAÑA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX: JOSÉ HERIBERTO GARCÍA DE QUEVEDO¹.

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

José Heriberto García de Quevedo (1819-1871)² pese a ser mencionado con no poca frecuencia en los estudios literarios sobre el siglo XIX español e hispanoamericano constituye hoy en día una auténtica rareza bibliográfica. En ocasiones, se le suele citar solo y exclusivamente como el contrincante que no quiso terminar con la vida de Alarcón³ en un duelo; en otras, como representante

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Romanticismo Español e Hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión” (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² Las referencias bio-bibliográficas más interesantes se encuentran en el siguiente material noticioso: J. M. Torres Caicedo, *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, París, Guillaumin y Cía., 1863, pp. 388-433; Juan Valera, *Crítica literaria (1901-1905): La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, Madrid, Imprenta Alemana, 1912, pp. 277-285; Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispanoamericana*, Santander, Atlas, 1848, I, pp. 397-400; Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903, p. 162; Francisco Blanco García, *La Literatura Española en el Siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 1909-1910, I, pp. 185, 262; II, p. 452; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del Librero Hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1953, VI, p. 110.

³ Tanto los círculos sociales afines o enemigos de Alarcón se hicieron eco del duelo entre García de Quevedo y Alarcón. Era bien conocida la ideología revolucionaria de Alarcón gracias a sus libelos contra el Ejército y el clero desde las páginas de las publicaciones *La Redención*. Actitud que se acentuaría desde el periódico *El Látigo* cuyo subtítulo *Periódico liberal. Justicia seca. Moralidad a latigazos. Vapuleo continuo* es harto elocuente. Desde esta publicación arremetería contra el poder constituyente, especialmente contra la reina Isabel II. García de Quevedo retó públicamente a Alarcón y en el campo de honor, tras errar el tiro Alarcón, su contendiente disparó al aire evitando así su muerte, pues García de Quevedo era un hábil duelista y gran experto en el manejo de las armas. Todos los biógrafos de Alarcón coinciden en sus afirmaciones que el cambio de actitud del gaditano, tanto en su ideología como en sus creencias, fue motivado por este lance.

de una serie de dramaturgos menores que si bien no pudieron competir con los grandes maestros de la dramaturgia romántica, fueron en su día admirados escritores. En esta línea de segundo orden figura García de Quevedo, al lado de escritores como Calvo Asencio, José María Díaz, Antonio Hurtado, Patricio de la Escosura o Gil y Zárate, entre otros, cuyas obras fueron aplaudidas y respetadas por el gran público, aunque, evidentemente, no podían competir con las de sus coetáneos García Gutiérrez, Hartzenbusch o Zorrilla, siendo este último el mentor y dramaturgo preferido por García de Quevedo.

La influencia de las letras españolas en la América hispana durante el periodo que le correspondió vivir a García de Quevedo fue desigual, pues si en algunas repúblicas las preferencias se inclinaba por la literatura francesa, aunque sin desdeñar la española, como en el caso de Argentina o Uruguay, Venezuela fue, sin lugar a dudas, la que acogió con mayor entusiasmo la obra de los principales escritores españoles del segundo tercio del siglo XIX, especialmente Zorrilla. Otros países, como Perú, Bolivia o Colombia, si bien no desdeñaron la literatura española, sus preferencias les llevaban a la lectura de obras románticas francesas, inglesas y alemanas. Un escrutinio de los textos españoles editados en el segundo tercio del siglo XIX indica con claridad esta tendencia y preferencia por obras o ediciones de textos provenientes de la cultura europea. Sin embargo, sería Zorrilla el que mayor influencia ejercería en la América hispana, especialmente gracias a sus poesías y su producción dramática. No obstante, como señala Menéndez Pelayo en su *Historia de la poesía hispanoamericana* con motivo de su análisis a la obra poética del venezolano Abigail Lozano⁴, la obra de Zorrilla influyó de forma parcial, pues incidió más la ornamentación sensorial del verso, lo espectacular y musicalidad del mismo que en la profundidad de ideas y emociones. Palabras que pueden hacerse extensivas a la totalidad de poetas venezolanos residentes en el foco cultural más importante de los años 1840 y 1850: Caracas. Ciudad cosmopolita, convertida en un foco cultural de gran importancia que posibilitaría la creación de círculos literarios y publicaciones de honda raigambre literaria, cuyos colaboradores y mentores especiales serían, fundamentalmente, dos venezolanos afincados en España: Ros de Olano y García de Quevedo. Cabe señalar a este respecto que este último escritor publicó

⁴ Marcelino Menéndez Pelayo señala al respecto que Zorrilla fue siempre el escritor predilecto de los americanos, que “por muchos aspectos el que menos convenía para maestro de la poesía de un Mundo Nuevo. Pero como no podían imitarle en lo épico, donde está su verdadera grandeza, lo imitaban en lo lírico, donde Zorrilla es no solo desaliñado, sino muchas veces incoherente, y casi siempre exterior y superficial, disimulando con el lujo asiático de la versificación la penuria de ideas y emociones”, *Historia de la poesía hispanoamericana*, *op. cit.*, vol. II, p. 402.

conjuntamente con Zorrilla tres poemas- *María, Ira de Dios y Un cuento de amores-*. Corpus lírico incluido en sus *Obras Poéticas y Literarias*⁵ y al que precede una advertencia o nota en la que se especifica la autoría de las respectivas partes de que consta este conjunto de obras.

García de Quevedo gozó de una *aurea mediocritas* literaria en la España del segundo tercio del siglo XIX, siendo frecuente ver inscrito su nombre en las principales publicaciones periódicas de la época y respetado como hombre de letras en los círculos literarios más representativos del momento, tal como se constata en los testimonios debidos al duque de Rivas, Valera, Hartzenbusch o Zorrilla por poner solo unos ejemplos. Incluso formó parte como representante de la poesía de su época en importantes episodios literarios, como el solemne acto que se celebró en el palacio del Senado el 25 de marzo de 1855 con motivo del homenaje al poeta José Manuel Quintana. Como es bien sabido, Isabel II coronó públicamente al consagrado Quintana, invitando a las celebridades más importantes del momento, entre ellos, al propio José Heriberto García de Quevedo, que testimoniaría su admiración por Quintana en su colaboración poética en el *Álbum o Corona poética*⁶ dedicado al homenajeado Quintana.

García de Quevedo fue un asiduo colaborador de la prensa madrileña del momento. En época temprana, recién afincado en España, colabora como redactor en *El Espectador* durante los años 1847 y 1848, al lado de conocidos escritores y periodistas, como Rafael Baralt, Miguel Agustín Príncipe, Alonso Escalante o Ángel Fernández de los Ríos. Incluso llegó a dirigir publicaciones madrileñas, como la titulada *El Siglo XIX*, periódico político de vida efímera que solo se publicó en el año 1854. Mayor enjundia tienen sus colaboraciones literarias insertas en *La Época* o en el *Semanario Pintoresco Español*, dos longevas publicaciones en las que colaboraría la mayoría de los escritores de la época. Sus

⁵ *Obras poéticas y literarias de Don J. Heriberto García de Quevedo*, París, Braudry, Librería Europea, Dramard-Baudry y C^a, Sucesores, 1863, 2 vols.

⁶ *Corona poética al Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana con motivo de su coronación, por los Redactores de la España Musical y Literaria, y publicada por D. José Marco*, Madrid, 1855. La tirada editorial fue de ciento cincuenta ejemplares en gran papel con el retrato de Quintana, dibujado y litografiado por R. Blanco. Los versos de García de Quevedo pese a ser de obligado elogio a la figura de Quintana muestran también un aire censorio por la vileza de una sociedad cuyo comportamiento fue indigno ante el hecho literario y, en sobremanera, hacia la figura de Quintana, como en la primera estrofa a él dedicada:

*Cuando en el ancho mundo todo gira
En torno al centro vil del egoísmo;
Cuando culto a los dioses del abismo
Se da y a la impiedad y a la mentira* (1855, II, p. 432).

poesías, ensayos, críticas literarias y relatos aparecerían con no poca frecuencia en revista o periódicos del momento, como las colaboraciones poéticas tituladas *Al gran duque de Toscana*⁷, *El Proscrito*⁸, *Ruinas de Troya*⁹, *Al amigo desconocido*¹⁰, *Pisando apenas el umbral*¹¹, *Oda al Nacimiento del Príncipe Imperial*¹². Corpus poético que figuraría más tarde en sus *Obras Poéticas y Literarias* al lado de otras composiciones también dadas a la prensa o inéditas¹³. Publicó en la prensa varios relatos breves¹⁴, impresiones o recuerdos de viajes¹⁵ y artículos de crítica literaria¹⁶. Su

⁷ *Al gran duque de Toscana* [Perdona, gran Leopoldo, si atrevido...], *El Español. Diario Político*, 18 de noviembre de 1845.

⁸ *El Proscrito* [El valor, la hidalgüía y el talento...], *La Esperanza. Diario monárquico*, 11 de diciembre de 1853.

⁹ *Ruinas de Troya*, *La Época. Diario moderado*, 15 de agosto de 1855.

¹⁰ *Al amigo desconocido* [Y donde el pecho indómito...], *La Época*, 23 de noviembre de 1855.

¹¹ *Poesía* [Pisando apenas el umbral dorado...], *La España. Diario moderado*, 19 de julio de 1856.

¹² *Oda al nacimiento del Príncipe Imperial*, *La España. Diario moderado*, 23 de julio de 1856.

¹³ El propio García de Quevedo establece tres bloques poéticos a la hora de clasificar su poesía. En primer lugar configura un grupo, denominado *Poesías líricas*, en el que cabe todo tipo de composiciones. Es una especie de cajón de sastre en el que no existe un orden cronológico, ni temático. La calidad es muy desigual y su contenido muy versátil. Algunas composiciones son de circunstancias, escritas al calor del hecho histórico o literario, como *En el nacimiento de la Princesa de Asturias*, *En el Álbum de la Duquesa de Feria*, *En el entierro del General Contarrios*, *Duque de Bailén*, etc. Otras tendrán un hábito típico y característico del romanticismo elegíaco, como *Sobre una calavera*, *La muerte*, *En la muerte de una niña*. No faltan las paráfrasis de poesías escritas por célebres escritores, como las dedicadas a Childe Harold. Corpus poético en el que García de Quevedo testimonia también su admiración y amistad con destacados novelistas o poetas, como su poesía *A Carolina Coronado*. Romances, sonetos, madrigales, odas y cantos épicos pueblan las páginas de este corpus lírico, bien diferenciado del segundo grupo denominado por García de Quevedo *Poesías chinas*. Se trata de traducciones de obras chinas pertenecientes a los siglos VII, VIII y IX vertidas al francés por el marqués de Hervey Sant-Denis. Finalmente, un tercer grupo cuyo contenido es religioso, de ahí que aparezca con el título o marbete de *Poesías religiosas*, configurado por una breve relación de composiciones, un total de siete. Conjunto de poesías basado, fundamentalmente, en la vida y pasión de Cristo.

¹⁴ Sería, por ejemplo, la leyenda titulada *Dos duelos a los dieciocho años*, *La España*, 7 de mayo de 1855.

¹⁵ *Recuerdos de viaje*, *Ibid.*, 30 de marzo de 1855.

¹⁶ “El poeta. El escritor. La literatura actual”, *La Época*, 10 de agosto de 1855 y “De la crítica en España”, *Ibid.*, 22 de agosto de 1855.

firma era habitual en los periódicos más señeros del momento, de ahí sus numerosas colaboraciones en el *Semanario Pintoresco Español* en la etapa cuyo director era Ángel Fernández de los Ríos, antiguo compañero de redacción de la publicación *El Espectador*. Colaboraciones que coinciden también en la época en que Manuel Assas y Eduardo Gasset figuran como directores de la revista fundada y dirigida por Mesonero Romanos; el *Semanario Pintoresco Español*. García de Quevedo representa en los últimos años de esta publicación la escuela romántica, al lado de otros colaboradores –Rubí, Zorrilla, Hartzenbusch- que harían posible la supervivencia del romanticismo al mediar el siglo XIX¹⁷.

García de Quevedo no solo publica composiciones o relatos inmersos en el mundo romántico, sino también impresiones de viajes por el extranjero, especialmente del viejo Oriente. En este sentido cabe señalar que los directores del *Semanario Pintoresco Español* nombraron corresponsales para colaborar desde el extranjero, entre los cuales se encontraba García de Quevedo, tal como se puede constatar a través de sus artículos escritos desde El Cairo o las islas Jónicas. Corpus literario que se completa con más de un centenar de composiciones poéticas publicadas en sus *Obras Poéticas y Literarias* en donde se percibe con nitidez sus pasiones, sus vivencias personales fuera de la patria venezolana e ideario político y estético. Dentro de esa veta americanista en recuerdo de sus amistades y experiencias estarían las composiciones líricas *América*, *A mis amigas de Caracas*, *El huracán de La Habana*, *En un Álbum (escritos en La Habana)*... Composiciones poéticas que rememoran también sus vivencias por Italia a mediados del siglo XIX. Experiencia vital que le llevaría a la lectura de afamados

¹⁷ Las colaboraciones por orden alfabético son las siguientes: “A Cuba”, *Semanario Pintoresco Español*, 1854, p. 288; “Al amigo desconocido”, *Ibid.*, 1856, pp. 160 y 270-272; “Al sol poniente. Meditación”, *Ibid.*, 1853, p. 264; “Canción”, *Ibid.*, 1853, p. 200; “El Cairo”, *Ibid.*, 1848, pp. 178-180; “El poeta, el escritor, la literatura actual”, *Ibid.*, 1856, pp. 151-152; “Ginebra”, *Ibid.*, 1848, pp. 383-384; “La caverna del diablo. Leyenda fantástica del siglo XVII”, *Ibid.*, pp. 30-32 y 37-39; “Las pirámides”, *Ibid.*, 1848, pp. 202-203; “Respuesta a la carta de J. Quevedo”, *Ibid.*, 1851, p. 95; “Sin nombre. Recuerdos de viaje”, *Ibid.*, 1852, pp. 220-222 y 228-230; “Un amor de estudiante”, *Ibid.*, 1848, pp. 276-278 y 284-287; “Viaje desde Alejandría” (Bajo Egipto) hasta las Pirámides de Djesa, por Roseta, El Cairo...”, *Ibid.*, 1848, pp. 147-149; “Viajes a las Islas Jónicas”, *Ibid.*, 1856, pp. 59-60, 66-68 y 74-75. Borja Rodríguez en *El cuento romántico español: estudio y antología*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2008, incluye un índice de cuentos y autores basado en el escrutinio de publicaciones periódicas de la época de suma utilidad. En su repertorio incluye los cuentos de García de Quevedo publicados en el *Museo de las Familias*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Renacimiento* y *El Siglo Pintoresco*. Incluye también en dichos índices los cuentos que figuran en las *Obras Poéticas y Literarias* de García de Quevedo.

escritores románticos italianos y al conocimiento de la historia de Italia desde la alta y baja Edad Media. Contexto histórico que sería decisivo en numerosas piezas de su dramaturgia romántica en donde se engarza un contexto urbano medieval que rememora la historia de Italia con personajes cuyas vivencias y hechos guardan estrecho parentesco con los dramas de Hartzenbusch y Zorrilla. Sus composiciones líricas –*Venecia, Scherzo, A Italia, A Roma, Soneto a Italia, Madrigal italiano-*-, sus traducciones y adaptaciones de la obra poética de Manzoni indican con claridad una fuerte influencia italiana en sus versos. En este sentido García de Quevedo figura en la lista de célebres escritores de la época que tradujeron al castellano las poesías de Manzoni, como en el caso de José María Quadrado –*Pentecostés* y *El cinco de mayo*- y Juan Eugenio Hartzenbusch –*El cinco de mayo*-. Influencia italiana en sus versos que nos remite también a su admiración por la obra del poeta florentino Vicente de Filicaja, especialmente el famoso soneto titulado *All'Italia* y sus odas dedicadas a la reina Cristina de Suecia. No olvidemos que García de Quevedo estuvo muy unido a la dinastía borbónica, publicando versos en donde se percibe el sentimiento monárquico y posibilita la comprensión de su actitud antes los insultos de un entonces revolucionario y anticlerical llamado Alarcón. Recuérdense, por ejemplo, su célebre composición poética *A la reina de España Doña Isabel II*, premiada por la Real Academia Española en el año 1865, de ahí que no figure en sus *Obras* publicadas por la editorial Baudry de París en 1863.

Del conjunto de su producción literaria destaca el drama romántico en verso y piezas teatrales de muy distinto contenido y significado. Un mosaico de piezas teatrales que indican también los gustos escénicos del gran público durante el segundo tercio del siglo XIX, pues alternó con dispar fortuna la tragedia clásica, el melodrama romántico, la comedia de costumbres con el drama social y la zarzuela. Numerosas piezas de su producción no llegaron nunca a representarse. Incluso, tal como se indica en la *Advertencia* que figura al frente de sus *Obras Poéticas y Literarias*, aparecen obras inéditas, cuyos autógrafos han sido ordenados y arreglados para su inclusión en la Colección de los Mejores Autores Españoles editada por Baudry, tal como se constata en la nota preliminar fechada en París, 1 de marzo de 1862. En la presentación de sus respectivas obras, García de Quevedo indica qué obras son inéditas, como las tituladas *Las Huérfanas* (1855), zarzuela en tres actos ambientada en Venecia; *Patria y amor en porfía. Drama* (s.a.), cuyo acción transcurre en Nuremberg, siglo XVI; *Tinieblas de luz* (s. a.), cuya peripecia sucede en Londres, año 1830 y *Treinta mil duros de renta. Drama en cuatro actos* (1856), ambientada en Madrid y Roma, sin especificar fecha alguna.

En las palabras preliminares o advertencias al lector García de Quevedo indica también las fuentes literarias que aparecen en una específica obra. De

forma concisa y precisa advierte al lector de los modelos literarios tenidos en cuenta, al igual que en numerosos prólogos de novelas pertenecientes al segundo tercio del siglo XIX en donde los autores confiesan públicamente las incidencias personales, el modelo o modelos literarios, su credo estético y su intención a la hora de escribir su relato o pieza dramática. Así, por ejemplo, García de Quevedo nos informará que su drama *Don Bernardo de Cabrera* fue escrito a instancias y sugerencia del marqués de Molins, don Mariano Roca de Togores:

Pronto hará dos años, mi querido amigo, que departiendo un día en casa de Vd. sobre mis pobres versos, me instó Vd. mucho a que escribiera para el teatro; y recorriendo juntos el vasto campo de la literatura dramática, recuerdo que me dijo Vd. que el drama, tal como hoy se escribe o debe escribirse, era, si no mi natural terreno, aquel que más se acercaba a la índole de mi vena poética.- Y precisando más la cuestión, llegó Vd. a indicarme a *Don Bernardo de Cabrera*, como personaje muy adecuado para ser protagonista de un trabajo de aquella especie; ofreciéndome el apoyo de sus consejos y hasta varias notas relativas a aquella persona y a la época en que vivió¹⁸

Un año más tarde de la publicación de *Don Bernardo de Cabrera*, García de Quevedo confesaría en una nota titulada “Una palabra al lector” el origen y fuentes literarias de su drama trágico *Isabel de Médicis*.

Nació el pensamiento de este drama con la lectura del *Racconto* de Guerrazzi titulado *Isabella Orsini*; pero el autor no ha tomado de aquella narración sino algunas situaciones y uno que otro pensamiento filosófico. Conservando los nombres de los personajes que en la leyenda italiana figuran, ha variado el carácter de todos ellos, excepto el de Troilo, ya por creerlos poco dramáticos [...]¹⁹

En una nota aclaratoria García de Quevedo indica que este drama fue rechazado por un comité de censura por diversas causas, pese al mérito del

¹⁸ *Op. cit.*, T. II, p. 54.

¹⁹ *Ibid.*, T. II, p. 84. La lectura de obras clásicas debidas a italianos configura una buena parte del contenido de sus dramas y tragedias. Es evidente que García de Quevedo leyó durante sus viajes a Italia a Guerrazi, uno de los máximos representantes en Italia del romanticismo byroniano. García de Quevedo, políglota, leyó en su lengua buena parte de sus obras que luego tendrían sus reminiscencias en sus propias obras. Los tintes sombríos, determinados aspectos de índole truculenta y parte de su retórica subyacen ya en determinadas obras de Guerrazi, como *La battaglia de Benevento*, *L'assedio di Firenze*, *Veronica Cybo* o la propia *Isabella Orsini* citada por García de Quevedo.

mismo, pues fue leído en numerosas tertulias con interés y aplauso, tal como atestigua *El Heraldo* desde sus páginas²⁰. Por su parte *La Nación*, el 1 de octubre de 1851, comunica a sus lectores que *Isabel de Médicis* ha sido presentada a la junta del Teatro Español. La decisión del comité, tal como apunta García de Quevedo en una nota engarzada entre el reparto de actores que aparecen en el drama y al inicio del mismo, señala la parcialidad de la crítica y sus prejuicios sociales:

Este drama fue rechazado por el difunto comité del teatro Español; posteriormente ha tenido la misma suerte con los señores Romea y Arjona, unas veces por *inmoral*, otras por destituido interés, y otras acaso por considerarlo malo de toda maldad. El autor apela de tan *respectables fallos* al único respetable en su concepto, al del público imparcial, que, si bien nadie mejor que él conoce el escaso mérito de sus obras, cree que en estos dos últimos años se han representado en nuestros primeros teatros muchos dramas inferiores a este bajo el punto de vista dramático, e inferiosísimos bajo los dos no menos atendibles de originalidad y corrección literaria²¹

Otro de los dramas inéditos que ven por primera vez la luz a raíz de la edición de Baudry sería el drama en tres actos y en verso *Patria y amor en porfía*, inspirado, tal como señala García de Quevedo en el inicio del mismo año, en la leyenda de M. Octavio Feuillet publicada en la *Revista de Ambos Mundos* en abril de 1848²². En idéntica situación estaría la tragedia en cinco actos *Coriolano* que pese a

²⁰ La crítica que aparece en el periódico *El Heraldo* comenta la lectura que del drama *Isabel de Médicis* se llevó a cabo en casa del celeberrimo pintor Federico Madrazo, cuyas ilustraciones aparecieron en publicaciones en las que el propio García de Quevedo colaboró. La noticia apareció publicada dos meses después de la presentación de la obra al comité del Teatro Español, el 6 de febrero de 1851.

²¹ *Op. cit.*, T. II, p. 85.

Razón no le falta a García de Quevedo a tenor de lo escrito y estrenado en esta época. Vid. A tal respecto José Manuel González Herrán y Ermitas Penas Varela, *Cronología de la Literatura Española. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editorial Cátedra, 1992.

²² Es evidente que García de Quevedo cita de memoria, equivocándose en la fechación de la obra de Feuillet, pues por estas fechas, año 1848, no se publicaba la *Revista Española de Ambos Mundos*, sino entre los años 1853 y 1855, dando numerosas noticias de París y Madrid. Se imprimía en el Establecimiento tipográfico de don Francisco de Paula y Mellado. Cfr E. Rubio Cremades. “Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX. El editor Francisco de Paula Mellado y la *Revista Española de Ambos Mundos*”, *Anales de Literatura Española*, 25 (2013), pp. 317-340. Feuillet fue un escritor celeberrimo en Francia, cuyas obras se estrenaron y representaron en París durante la estancia de García de Quevedo en dicha ciudad, como *Un Bourgeois à Paris*, *Echec et mal*, *Palma ou la Nuit de Vendredi Saint*, *La vieille de Richelieu*, *York*, *Le pour et le contre*, *Le village*, *Dalila...* Sus

estar aprobada por la comisaría regia para su representación en el Teatro Español el 21 de mayo de 1849 nunca llegó a representarse. Al igual que las anteriores y otras piezas teatrales no citadas, como *Contrastes*²³, *Tinieblas y luz*²⁴, *Treinta mil duros de renta*²⁵ y *El juicio público*²⁶, García de Quevedo suele escribir una nota o prólogo a fin de explicar detenidamente las vicisitudes editoriales sufridas por sus obras y determinadas circunstancias personales que ayudan a reconstruir su biografía, sus datos más relevantes sobre sus aventuras y desventuras por España y el resto de Europa. Así, en *Treinta mil duros de renta*, en su dedicatoria al marqués de San Gregorio, Tomás Corral y Oña, le confiesa que escribió la obra estando convaleciente de una peligrosa herida en los hechos de armas ocurridos en julio de 1856. Evidentemente García de Quevedo se refiere a uno de los episodios

personajes pertenecen casi siempre al gran mundo, con sus pasiones violentas y dramas personales. Pese al éxito de sus dramas, el triunfo más rotundo se debió a su novela *Le roman d'un jeune homme pauvre*, la más leída de toda su producción narrativa y adaptada al teatro con gran éxito.

²³ *Contrastes*, drama en cuatro actos y en verso fue escrito en colaboración con el marqués de Auñón, amante de la literatura y asiduo contertulio en las veladas literarias de la época. La amistad del marqués de Auñón con García de Quevedo vendría dada gracias a la hospitalidad del marqués de Molins, contertulio y amigo de ambos. Solo he podido encontrar una colaboración literaria del marqués de Auñón y es, precisamente, la que pertenece al periódico publicado por el propio marqués de Molins, cuyo título es *El Belén. Dulce periódico moral, civilizador, divino y humanitario, de placer y de aflicción. Noche del 24 al 25 de diciembre. Jolgorio número V*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1857.

²⁴ *Tinieblas y Luz*, drama en cinco cuadros, en prosa. Aparece en el encabezamiento de la obra la siguiente nota: “Este drama está escrito sobre la leyenda inglesa titulada *Night and Morning*, op. cit., II, p. 261. Evidentemente García de Quevedo se refiere a Edward Bulwer Lytton, autor de la obra.

²⁵ El texto al que luego nos referiremos, dice así: “Más de cinco años hace, mi querido amigo, que convaleciente yo de peligrosa herida que recibí en los hechos de armas de julio de 1856, y agradecido al cariñoso esfuerzo con que fui por Ud. asistido entonces, le dije que le dedicaría un drama [...]”, *Ibid.*, II, p. 288.

²⁶ Se trata de un texto que ayuda a conocer la personalidad de García de Quevedo, su carácter y actitud desinteresada: “Hubo un tiempo muy angustioso para mí, y en el cual gozaba Vd. [González Bravo] de gran predicamento con los hombres y en las cosas de la política.- Nos conocimos, y una amiga muy querida de entrabmos nos acercó.- Tendíome Vd. el primero la mano, y así debía ser, puesto que Vd. era el poderoso. Los hombres se esfuerzan por lo común en olvidar los beneficios; yo cifro mi mayor deleite en recordarlos.- Ofrecíome Vd. su protección con el Gobierno y en el mundo; su bolsillo; todo cuanto Vd. era y podía, en fin [...] Rehusélo todo, menos la amistad, porque creía entonces, como creo ahora, que un hombre de corazón levantado debe abrirse por sí propio un camino en la vida”, *Ibid.*, II, p. 207.

más conocidos de mediados del siglo XIX: el final del llamado *bienio progresista* (1854-1856). En otras obras nos informará de su amistad con políticos y escritores célebres. Así, en la pieza teatral *El juicio público. Bosquejo dramático de costumbres* dará testimonio de su amistad con Luis González Bravo durante su etapa moderada como presidente del Consejo de Ministros y ministro de la Gobernación con Narváez.

Si todos estos datos infartados en sus obras teatrales proporcionan un material noticioso tanto en lo literario como en lo biográfico, otro tanto sucede con sus poemas filosóficos, leyendas o relatos de muy distinta índole y contenido. Así, en *Delirium* se puede establecer con claridad la entrañable amistad entre Hartzenbusch y el propio García de Quevedo, pues tras incluir las premisas que todo crítico debe adoptar ante el hecho literario –calidad en la versificación, utilidad, deleite- y confesar su amistad, añade que “tengo mis elogios por justo y merecidos”. El escritor venezolano correspondería a esta prueba de amistad de Hartzenbusch con la dedicatoria que figura al frente de una de sus leyendas fantásticas, *La Caverna del Diablo*, ambientada en la España del siglo XVII, en la línea de las leyendas fantásticas o novelescas de Zorrilla.

Influencia de Zorrilla y, al mismo tiempo, conjunción de caracteres y estilos, pues ambos publicarían conjuntamente *María, Un cuento de amores e Ira de Dios* bajo el epígrafe “Poemas escritos en colaboración de Don José Zorrilla”. En la *Advertencia* que figura al frente de este corpus lírico se especifica la autoría de cada uno de ellos, al igual que se cambia el título de la *Ira de Dios* por el original del mismo, tal como apareció publicado por primera vez en la revista *El Laberinto: Pentápolis*²⁷. Respecto al poema religioso *María*, García de Quevedo y los responsables de la editorial Baudry aclaran la correspondiente autoría de cada

²⁷ La *Advertencia* que figura al frente de *Pentápolis* en sus *Obras Poéticas y Literarias* aclara muchos puntos confusos no tenidos en cuenta por los historiadores de la literatura en épocas posteriores. García de Quevedo indica que entre sus propósitos está “rectificar un error que noté en la edición de 1852, dirigida por mi compañero y amigo Zorrilla. En la portada del poema bíblico *La Ira de Dios* se omitió mi nombre, y solo consta que el segundo canto es mío, por una nota puesta al pie, siendo así que en dicho poema solo tiene el Sr. Zorrilla los cantos 1º y 3º, y son míos el 2º, 4º, 5º, 6º, 7º y la conclusión [...] Concluiré diciendo a los lectores, que si hasta ahora no he reivindicado la parte que en *Pentápolis* tengo y reclamo hoy, ha sido por considerar la omisión que por entonces se cometió, de poquísimá importancia, así para la gran reputación literaria del Sr. Zorrilla, como para la humilde mía”, *Ibid.*, T. I, p. 181. Dicha *Advertencia* está fechada en París, 1 de diciembre de 1861. García de Quevedo se refiere al periódico *El Laberinto*, publicado en Madrid desde el 1 de noviembre de 1843 hasta el 20 de octubre de 1845, Imprenta de J. Boix. La referencia y publicación de Zorrilla lleva por título *Pentápolis. Ira de Dios. Poema*.

uno de los autores, correspondiendo los primeros cinco cantos a Zorrilla y el resto a García de Quevedo. La atribución de dicha obra a Zorrilla en su totalidad se debe al extenso prólogo escrito por el propio Zorrilla el 1 de enero de 1849, con anterioridad a la redacción del poema *Maria*.

A diferencia de sus dos poemas anteriores, nada se especifica sobre la autoría de ambos escritores sobre *Un cuento de amores*, considerada por García de Quevedo como un poema cuando en realidad es un cuento en verso en línea con los debidos al duque de Rivas o Espronceda. El cuento versificado era una modalidad que gozaba en su tiempo de prestigio y ofrecía a sus cultivadores un éxito editorial poco común. El cuento en verso tiene un evidente signo romántico, de claras reminiscencias con el romancero y cuyo entronque con él posibilitará la evasión del mundo real, del contexto social que le correspondió vivir al escritor. Tanto escritores consagrados –Rivas, Espronceda, Zorrilla– como escritores de gran valía aunque hoy en día apenas son leídos –José Joaquín de Mora, Antonio Hurtado y Valhondo, Romero Larrañaga...– publicaron cuentos en verso en las revistas literarias más señeras de la época, como en el ya citado *Semanario Pintoresco Español*. Esta parcela cuentística de García de Quevedo tuvo su fama merecida, publicándose en las mejores revistas literarias de la época, como su cuentos románticos –*Sin nombre (Recuerdos de un viaje)* o sus cuentos trágicos y dramáticos, como *Un amor de estudiante*, publicados en el *Semanario Pintoresco Español*. Relato, este último, ambientado en el *Quartier Latine* de París, lugar propicio para el desarrollo y descripción de la vida bohemia y estudiantil, plagada de tipos que llevan una vida en entera libertad y en donde no faltan los duelos y las mujeres obreras, independientes, amigas de galanteos y amoríos.

Uno de los mayores esfuerzos literarios de García de Quevedo lo constituye su obra *El Proscripto. Episodios de la tragicomedia del siglo XIX* publicado en el año 1852 y reeditado en el año 1863 por Baudry. *El Proscripto* actúa como una especie de eslabón entre sus obras tituladas *Delirium* y *La Segunda Vida*. En la nota que figura en la edición *princeps* la considera la más importante de su vida literaria, aunque a tenor de lo escrito por Juan Valera en la carta dirigida al propio García de Quevedo dicha reflexión influiría de forma negativa en la percepción de su propia obra. Cabe señalar también a este respecto la amistad existente entre ambos escritores, desde su etapa juvenil, como estudiantes de alemán en Madrid, hasta compañeros de tertulias y saraos, tal como se constata en las cartas que Valera escribe a su padre. Amistad que a tenor del epistolario nace en época temprana, cimentada ya en el año 1847, pues en carta fechada desde Nápoles, 17 de mayo de dicho año, Valera se muestra en tono familiar y afectuoso. García de Quevedo insta a Valera a que ejerza de crítico de sus obras. De este epistolario destaca el conjunto de cartas que analiza el *Proscripto* engarzándole en sus

intenciones con grandes poemas de la literatura universal. Le acusa de personalísimo, de convertir a su personaje principal, Alfredo, en proyección de sus sentimientos, en su forma de experimentar la vida. El *Proscripto* carece además, en opinión de Valera, de unidad armónica. Lo mejor es el contrapunto entre los personajes principales, el contraste dramático que configura la pareja. Los diálogos desiguales. Lo mejor, los cantos, las meditaciones, la parte lírica. La crítica de Valera no debió agradar a García de Quevedo, pues Valera se vio obligado a remitirle una nueva y extensísima carta, *dilatadísima*, según sus propias palabras, señalándole los aciertos y desaciertos de la obra. Epístola que se aproxima más al ensayo crítico que a una carta familiar, pues le insta a que

[...] no escribas poemas humanitarios. Escribe dramas, leyendas, novelas, donde pueda tu imaginación campear libremente y lucir sus galas, y divertir e interesar a los lectores. Cuando vayas a escribir, encierra la enciclopedia con cien llaves, como Lope encerraba los preceptos, y, libre ya de este incómodo bagaje, monta en el hipógrifo y vete al país de las hadas, como Wieland en busca de Oberón. Procura que la maraña de la fábula esté bien urdida, que el lenguaje, que en ti naturalmente es bello y rico, sea clásico y perfecto [...] ²⁸

Esta última carta escrita desde Río de Janeiro el 1 de mayo de 1853 haría gran mella en la obra de García de Quevedo, aceptando los sabios consejos del excelente crítico e interlocutor que era Valera. La producción poética y literaria en general de García de Quevedo en un futuro tenderá por los derroteros marcados por el propio Valera, centrándose más en la escena dramática y en la poesía que en la magna empresa de escribir un gran poema.

José Heriberto García de Quevedo fue un personaje singular en la España romántica que le correspondió vivir. Hombre aventurero, dulista consumado, que moriría de un balazo en París, 6 de junio de 1871, al pasar por una barricada en los días de la *Commune*.

²⁸ Juan Valera. *Correspondencia*, edición de Leonardo Romero (dir.), M^a Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo, Madrid, Editorial Castalia, 2002, I, p. 217.

VALERIANO BÉCQUER ILUSTRADOR DE EDOUARD LABOULAYE: *ABDALLAH Ó EL TRÉBOL DE CUATRO HOJAS; AZIZ Y AZIZA Y PARÍS EN AMÉRICA*

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

En un ensayo anterior, publicado en 1991 en *Goya*, di a conocer la serie de 24 grabados, realizados sobre dibujos de Valeriano Bécquer para ilustrar la edición de *El Príncipe perro*, de Edouard Laboulaye, en la Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig.¹ Ignoraba entonces –aunque tenía sospechas en sentido contrario, después confirmadas–, que algún otro libro de la biblioteca citada, hubiera sido también ilustrado por el artista sevillano. Pues bien, de nuevo son otras obras del conocido jurista y escritor francés Edouard Laboulaye el objeto de su trabajo: *Abdallah ó el trébol de cuatro hojas (cuento árabe)*, seguido de *Aziz y Aziza, cuento de las mil y una noches*, que leí poco después quedando su estudio pendiente.² Y por otro lado, *París en América*, según me indicó Agustín Porras durante un paseo por el monasterio de Veruela.³ Y quedan abiertas las posibilidades de que otras obras del catálogo de la entonces importante editorial conserven muestras del excelente quehacer de Valeriano como ilustrador.⁴ El

¹ Jesús Rubio Jiménez, «Valeriano Bécquer ilustrador de Edouard Laboulaye: *El Príncipe perro*», *Goya*, 223-224, 1991, pp. 35-42.

² *Abdallah ó el trébol de cuatro hojas (cuento árabe) seguido de Aziz y Aziza, cuento de las mil y una noches* por Edouard Laboulaye. Traducidos por D. F. de T. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, Calle de Izquierdo, núm. 4, s. a. Edición ilustrada con grabados. En adelante, se citan las páginas en el texto entre paréntesis.

³ *París en América, por el Doctor Renato Lefebvre (Edouard Laboulaye) parisense*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, Calle de Izquierdo, núm. 4, s. a. Vertido al castellano de la 19^a edición francesa por Hermenegildo Giner. Edición ilustrada con grabados. Debo el conocimiento de que también esta obra había sido ilustrada por Valeriano Bécquer a Agustín Porras.

⁴ Agustín Porras se ha referido a ello en *La mosca bequeriana*, Zaragoza, Olifante, Ediciones de Poesía, colección Papeles de Trasmoz, 2009. En un apéndice reproduce algunas imágenes de los libros citados y de algún otro de la misma editorial. Sin embargo, tan solo la cubierta de *El cerro perdido*, de Mayne Reid (reproducida en p. 55) lleva la firma de Valeriano: «VB». En otras simplemente señala similitudes de estilo, quedando la investigación abierta a otras averiguaciones, por ejemplo, en las ediciones de

Jesús Rubio Jiménez

Valeriano Bécquer, ilustrador de Edouard Laboulaye.

Abdallah o el trébol de cuatro hojas, Aziz y Aziza y París en América
Frutos de tu siendura. *Silva de marías hermosas. Homenaje a Salvador Gariu Castañeda*
Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)
Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 81-103

pintor mantuvo relaciones profesionales estables con la empresa. Las demuestran tanto su continuada presencia en *El Museo Universal* como la revisión de su catálogo editorial, que jalona una relación que suma trabajos realizados por encargo editorial y el aprovechamiento de sus álbumes de viaje o referidos a la actualidad como sucedió a finales de los años sesenta. Valeriano debió formar parte del taller de la editorial donde había una distribución de funciones según la especialización de los empleados, ocupándose él en dibujar escenas, que después, otros especialistas grababan, en esta ocasión Laporta y Paris, aunque el propio Valeriano había aprendido al menos los rudimentos de la xilografía. El hecho es que tres obras más del famoso jurista y escritor francés – de diferente registro genérico – fueron introducidas en el mercado español ilustradas por el artista andaluz. Las dos primeras ofrecían una muestra de literatura basada en la *imitación* de la literatura oriental.⁵ Por otro lado, *París en América*, ofrece un registro entre fantástico y satírico, que continúa la línea de presentar fabulaciones simbólicas para analizar formas de organización y de funcionamiento social como en *El príncipe perro*.

Ediciones como *Abdallah ó el trébol de cuatro hojas (cuento árabe)*, seguido de *Aziz y Aziza, cuento de las mil y una noches* obligan a insistir en la importancia del orientalismo en la producción de los hermanos Bécquer en distintos niveles, ya que estos relatos contienen muestras de poesía oriental con la inclusión de poemas como «una de esas odas perfumadas del Ruiseñor de Shiraz» (p. 53) y cómo visualizaban el mundo musulmán. A decir verdad, estaba en el aire el interés por estos temas y durante los años sesenta se tradujeron diferentes obras y las revistas ilustradas sobre todo difundieron numerosas imágenes. *Las mil y una noches*, que fueron el punto de partida de estos dos relatos, se llegaron a publicar en los folletines de algún periódico⁶ o Juan Valera llevó a cabo la traducción de

Julio Verne que publicó la editorial y en las que Porras afirma haber visto alguna vez las iniciales del pintor. En *Nuevas rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Zaragoza, Olifante, Ediciones de Poesía, 2010. Edición de Agustín Porras y traducción de Luis Valdesueiro, realiza la atribución de las traducciones de poemas que aparecen en las obras de Laboulaye a Gustavo Adolfo, pero sin pruebas convincentes.

⁵ A la *imitación* orientalista como clave fundamental para entender varias creaciones becquerianas me refiero en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Alianza, 2012. Edición, introducción y comentarios de Jesús Rubio Jiménez.

⁶ Durante varios meses las incluyó en su folletín, por ejemplo, *La Corona de Barcelona* en 1858. Edición que tiene interés para nosotros, ya que este periódico y también en la sección del folletín, en el mes de junio de ese año e intercaladas con las entregas de *Las mil y una noches*, dio a conocer «El caudillo de las manos rojas», de Gustavo Adolfo Bécquer. Sobre esta edición becqueriana, véase: Jesús Rubio Jiménez y Javier Urbina, «*El*

La Poesía y el Arte de los árabes en España y Sicilia de Adolfo Federico von Schack por las mismas fechas en que se publica este libro.⁷

En el «Prefacio» que acompaña al libro, Laboulaye explica que, aunque *Abdallah* no ha tenido la resonancia de *París en América* o *El Príncipe Perro*, lo prefiere a estos. Lo escribió después de documentarse en libros árabes y persas, leyendo dos veces el *Corán* y procurando vivir con la imaginación en el desierto. No era su intención disputar sobre la superioridad de unas religiones sobre otras, sino mostrar cómo en todas partes, más allá de la creencias concretas, se sufre, se ama, se es pérvido o generoso, bueno o malo y que «Cualesquiera que sea la Iglesia en que se haya nacido, la conciencia detesta el egoísmo y admira el sacrificio. Separados por el pensamiento, todos estamos unidos por el corazón.» (p. V)

Reconocía así que su relato puede y debe inscribirse en una gran corriente literaria europea de entonces una de cuyas bases era escribir en diferentes géneros *imitaciones* de otras literaturas. Y de aquí la mención de sus fuentes y su voluntad de escribir un relato sincrético y a la vez imaginativo, una verdadera ensoñación orientalizante. Y otro tanto cabe decir de la segunda

candillo de las manos rojas, de Gustavo Adolfo Bécquer: en torno a una edición desconocida», en prensa.

⁷ Su epistolario recoge opiniones sobre las muchas dificultades con que se encontró en tan importante aventura editorial: Juan Valera, *Correspondencia. Volumen II (años 1862-1875)*, Ed. de L. Romero Tobar y otros, Madrid, Castalia, 2003. A Salvador Valera y Freuller le escribía el 31 de octubre de 1865: «Ahora estoy leyendo una obra que acaba de publicar Schack sobre la *Poesía y el Arte de los árabes en España y Sicilia*. Es libro precioso y de rara erudición. Vergüenza que sean extranjeros los que desentrañen estos tesoros, ignorados de los españoles.» (p. 248). El 9 de febrero de 1866 al mismo correspondiente le señalaba que los días 9 y 10 de enero se habían publicado dos artículos suyos en *El Eco del País* sobre el libro citado (p. 252) y el 3 de abril a Gumersindo Laverde le mencionaba el libro como notable (p. 254). A finales de año, el 12 de diciembre le comunicaba a este mismo que andaba cavilando sobre la posibilidad de publicar una traducción del libro (p. 275) en la que se ocupó en los meses siguientes. El 8 de febrero de 1867 le comentaba qué la traducción le resultaba difícil porque más de la mitad era en verso y él estaba traduciendo en verso también, adjuntándole algunos poemas amorosos (pp. 279-284). El 24 de abril ya había concluido la traducción del primer tomo y esperaba corregir pruebas incluidas las de las notas sobre el influjo de la literatura mahometana española en la literatura cristiana europea (p. 291). En mayo salía a la luz el volumen. Después, sin embargo, se enfrió y continuó el proyecto con mucha menos intensidad y hasta marzo de 1868 no entregó parte de su segundo tomo a la imprenta (p. 343); este apareció en los días de la septembrina. En la primavera de 1869 no sabía cuando terminaría el tercer tomo, que apareció finalmente a finales de 1871 (p. 490).

historia incluida en el volumen, aunque se trata de una historia de *Las mil y una noches*, obra muy leída en Europa desde que Jean Antoine Galland (1646-1715) la descubriera y se fueran realizando traducciones a las distintas lenguas del continente a lo largo del siglo XIX. De las más difundidas fue la que llevó a cabo el alemán Gustavo Weill, base de las publicadas en España con un ensayo preliminar del Barón Silvestre de Sacy, gran orientalista y maestro de otros muchos entre los que se cuenta el español Pascual Gayangos y Arce. Pero hubo también otras traducciones basadas en colecciones que si bien recogían el esquema básico de *Las mil y una noches* después diferían en historias concretas como parece ser el caso de la incluida aquí por Laboulaye. Es en este contexto de curiosidad por Oriente y de imitaciones de su literatura donde alcanzan todo su sentido numerosas iniciativas editoriales y artísticas de los años sesenta y setenta de las que las dos narraciones del libro aquí comentado es una más que curiosa muestra.

En el «Prólogo» de *Abdallah o el trébol de cuatro hojas (cuento árabe)* se adelanta que esta es la historia que el camellero Ben-Ahmed refirió en el desierto una tarde: «Fatigados del calor y del peso del día, esta historia fue para nosotros como agua cristalina que trae consigo la vida y la frescura. ¡Ojalá refrigeré igualmente a otros viajeros derramando sobre su espíritu la paz, el sueño y el olvido!» (p. VII). El narrador, en consecuencia, se coloca en una posición de transcriptor del relato, deseando que a sus lectores les llegue con todo el encanto que tuvo en su formulación oral. Ben-Ahmed refirió que en Dieddah, una rica ciudad situada a orillas del mar Rojo, vivía el mercader egipcio Hadji-Mansur. Ya entrado en años tuvo un hijo negro como su mujer que era abisinia. Decidió entregar a su hijo, a quien llamaban Omar, para que se criara y educara con el hijo de una beduina, Abdallah. Un derviche vaticinó su futuro y con un conjuro logró que un genio asegurara que sería rico. Por el contrario, para Abdallah vaticinó que sería virtuoso y feliz si buscaba el trébol de cuatro hojas. En adelante, el derviche protegía a Omar, que era morocho, tenía abultado el vientre y el cuello corto. Se educaron de distinta manera. Omar adquiriendo saber en números y otros conocimientos. A los quince años Omar conoció su origen y viajó a la ciudad a conocer a su padre. Abdallah, por el contrario, no quiso quedarse en la ciudad y volvió al desierto; pronto Omar dio pruebas de su habilidad para negociar.

Cuando el viejo Mansur murió cinco años después, Omar regía el negocio familiar completamente y en los años siguientes acumuló poder y riquezas. Mientras tanto Abdallah «crecía en piedad, juicio y virtudes» (p. 20); acompañaba caravanas. Pensaba con todo en cómo encontrar el trébol de las

cuatro hojas. Un derviche persa le hizo saber que este trébol no existía en el mundo sino que había que buscarlo más allá, era lo inefable, lo infinito:

¿Quieres alcanzarlo? Yo te revelaré el secreto. Ahoga en ti todo movimiento de los sentidos corporales. Sé sordo, ciego y mudo: abandona la ciudad de la existencia para convertirte un viajero en el reino de la nada; abísdate en el éxtasis y cuando ya no late tu corazón, cuando te hayas ceñido la gloriosa corona de la muerte, entonces, hijo mío, encontrarás el amor eterno y te confundirás en él como una gota de agua que cae en la inmensidad de los mares. Esta es la verdadera vida. Cuando no existía nada, existía el amor, cuando nada quede, el amor durará aún; fue el primero y será el último; es Dios y es hombre; es Criador y criatura; es la cima y el abismo; lo es todo. (p. 22)

El joven quedó confuso tras escuchar estas recomendaciones. Otro día un viejecillo judío errante se cobijó en su tienda. Toda su vida había buscado la verdad y le contó a Abdallah que en Persia se había encontrado el trébol de cuatro hojas: Eva se lo llevó del paraíso, pero luego el viento dispersó las hojas... Cada una era de distinta materia: cobre, plata, oro y diamante. Cada una más valiosa que la anterior y con un evidente significado simbólico. Su búsqueda y hallazgo marca en adelante el desarrollo del relato en cuatro etapas que será tanto un viaje físico por distintos lugares como sobre todo un proceso ascendente de perfeccionamiento.

Abdallah cava buscando una fuente y finalmente la encuentra. Al beber el agua nota en su boca un objeto extraño que resulta ser una hoja de cobre que el agua había arrastrado. La guarda como un tesoro.

Pasado un tiempo se encuentra con su hermano Omar, el mercader. Éste le propone participar en una expedición para llevar una esclava a un bajá. Una vez tomada esta, de nombre Leila, emprenden la vuelta. Pero el mercader y el beduino se enamoran de la mujer. En el camino son asaltados, luchan. Logran salvar a Leila, pero pierden a su sirvienta. Ante una mirada de Leila, Abdallah parte a tratar de rescatarla... Logrará rescatarla... En el penacho de su cabeza lleva ésta como adorno una hoja de plata, que resultará ser la segunda hoja del trébol.

Después se suceden las disputas por Leila, que pasa a manos de Abdallah. Omar está recomido y trama un complot para matar a Abdallah... Pero el encargado de hacerlo no es capaz de hacerlo desarmado por su bondad y le da un talismán, que resultará ser la hoja de oro (p. 47). Ya no le faltaba más que la hoja de diamante pero esta cayó en el paraíso.

Omar ha robado a Leila y los persiguen. Este la arroja del caballo y Leila muere. Después Abdallah alcanzará a Omar, pero le perdona y hasta le da su

caballo quedándose él en el desierto solo esperando la muerte: ahí vendrá un ángel con la flor de diamante.

En la conclusión, se recupera el recuerdo de que es un camellero quien cuenta el fantástico relato mientras están acampados y al día siguiente se ponen en marcha alejándose del pozo en torno al cual gira la historia. Es decir, en el relato nadie se salva y es una historia de amor imposible. La historia se inició junto a un pozo de aguas frescas tras un fatigoso peregrinaje por el desierto y el narrador desea que su relato haya sido también agua fresca y reparadora para la imaginación de quienes lo escuchan.

Las ilustraciones van recogiendo momentos significativos del relato como el nacimiento de Omar: «La alegría de la casa» (p. 5) [Fig. 1] y la educación de Abdallah (p. 3); hacen visibles a personajes como «Cafur» (p. 29), «Leila» (p. 37). Cuando deja a los personajes principales del relato y se centra en otros personajes particulares da lugar a tipos como en «La invitación» (p. 16), «El carnicero de Djeddah» (p. 20), «El verdugo» (p. 40), «El complot» (p. 44), «La esclava persa» (p. 53).

Estas escenas con los personajes en distintos momentos de la acción se completan con otras más generales, que son verdaderos cuadros de imaginadas costumbres: «La audiencia del Cadí» [Fig. 3] con un interior lujoso concebido como la pintura oriental del momento (p. 17) o después otra escena similar con «El tesoro de Abdallah» (p. 41); «La caravana» que se pone en marcha (p. 21) y «El ataque» [Fig. 4] que sufre (p. 32), «El pozo de la bendición» (p. 28), la huida del raptor con Leila en «La paloma devora el desierto» (p. 36) y la vista panorámica de la ciudad de «Djeddah» (p. 13).

El patetismo de las situaciones extremas de la muerte de Leila y la de Abdallah da lugar a dos amplios cuadros: «Muerte de Leila» (p. 52) y «Muerte de Abdallah» (p. 53), cuyo centro son los dos personajes en ese momento culminante de su trayectoria como si de un drama romántico se tratara. Cierran el cuento, cuya tensión ha ido en *crescendo*. La muerte permite a los amantes reunirse en el otro mundo y alcanzar la hoja más preciada del simbólico trébol de cuatro hojas: la hoja de diamante.

Mayor juego imaginativo permitían la escena de «El horóscopo» [Fig. 2], realizado por el derviche con apariciones demoniacas (p. 8), y la expulsión del paraíso de Adán y Eva en la que estaría según el narrador el origen de la leyenda del trébol de cuatro hojas (p. 24). La iconográfica cristiana de demonios y ángeles sirve de referencia en la composición de estos momentos fantásticos, que trascienden el orientalismo primero del relato. O mejor, dan cuenta de su carácter sincrético.

Laboulaye precede el segundo relato, *Aziz y Aziza, cuento de las mil y una noches*, de una breve introducción en la que señala que, además, de la traducción al francés de las *Mil y una noches* por Galland, existen otras colecciones que sobre el marco tradicional incluyen otros cuentos diferentes. El inglés M. Edward Willian Lane trajo de Egipto y tradujo una de estas colecciones de la que extrae y traduce su cuento por lo delicado y lleno de verdad, «es pura y sencillamente una historia de amor, pero contada con tanta verdad y tanta poesía» (p. 56) que no vacila en parangonarla con lo más delicado y sentido de la literatura occidental. En medio de una serie de personajes groseros destaca la hermosa y delicada Aziza, que rompe los esquemas que sobre la mujer musulmana circulaban en Occidente, según Laboulaye.

La historia es como sigue. Durante una cacería, el príncipe Taj-el-Moluk encuentra a un grupo de mercaderes que lo reciben en una tienda carmesí y a quienes compra algunas de sus mejores mercancías. Pero se encuentra sobre todo con un joven lloroso que recita en versos compungidos las desdichas de su amor:

Huyó a la sombra eterna
y con la suya se llevó mi alma!
Huyó: y huyó con ella la alegría
quedándose las lágrimas!

No soy más que un cadáver
que por milagro entre los vivos anda.
Mi vida se apagó como una antorcha
que el huracán apaga.(p. 59)

Y después:

De esa mujer apártate
que si a adorarla llegas
envidiarás la paz de los que duermen
debajo de la tierra!
Su ternura es mentira;
mentira su inocencia!
Su amor es triste sueño del que siempre
llorando se despierta! (p. 59)

El príncipe quiere conocer las mercancías de este hombre entre las que aparece un pañuelo con dos gacelas bordadas en seda de triste recuerdo para el mercader, que narrará su historia a petición del príncipe: Aziz estuvo prometido

con su prima, una rica mujer, pero se interpuso en su camino otra, «una mano desconocida» en realidad, que se le declaró arrojando a su paso el pañuelo y estos versos:

Con pena lograrás, amado mío,
leer estas palabras
que ha dictado el dolor.
Y sin embargo, créeme, al trazarlas
mucho más que la mano
temblaba el corazón. (p. 60)⁸

Aziz olvida su fiesta de prometido. Aziza, su prometida, no obstante, está dispuesta a ayudarle a llegar a la desconocida. Le revela el sentido de los mensajes que le transmite en sus dos primeras citas. A la tercera no acude la mujer deseada. Irritado golpea a su prima cuando esta intenta consolarle. Aziza sufre en silencio mientras Aziz sigue acudiendo a citas frustradas con la desconocida que no se deja ver. Finalmente logra verla, pero entretanto el amor vivido en silencio ha consumido a Aziza que muere no sin antes dejarle a Aziz un recuerdo, que alcanzará Aziz tras distintas peripecias y amores desgraciados. Se trata del pañuelo, que antes le dio y en el que Aziza bordó las gacelas. Decidió entonces viajar a ver si se mitigaban sus penas. Al acabar su historia el príncipe Taj-el-Moluk le propone que se quede con él en adelante.

La labor de ilustrador de Valeriano en este caso es más sencilla como corresponde a un relato mucho más corto y lineal y se reduce a dar forma plástica a «Aziz» (p. 60) y «Aziza» (p. 61) [Figs. 5 y 6] y en la tercera ilustración presenta «La tumba de Aziza» (p. 65), adonde acude Aziz a llorarla con la mujer desconocida.

Al menos al final de su vida Valeriano volvió a dibujar escenas de costumbres árabes sacadas de fotografías tomadas en Marruecos y cuyos grabados se publicaron en *La Ilustración de Madrid* o después en *La Ilustración Española y Americana*. Lo hizo al parecer partiendo de fotografías tomadas en el norte de Marruecos.⁹ Hasta ahora formaban un tanto sorprendente

⁸ Coincide con uno de los motivos becquerianos más frecuentes. Véase, Eleazar Huerta, *El simbolismo de la mano en Bécquer*; Albacete, Ediciones de la Diputación, 1990.

⁹ Fueron realizados para ilustrar unos artículos de Antonio de San Martín sobre Marruecos, en concreto sobre la ciudad de Tánger y sus tipos árabes y judíos: «Marruecos (I)», *La Ilustración de Madrid*, 13, 12-VII-1870. Ilustrado con «Minarete de la gran mezquita de la Kutobía en la ciudad de Marruecos». «Marruecos (II)», nº 14, 27-VII-1870. Incluye una vista panorámica de los arrabales de Tánger y «El aguador ambulante». «Marruecos (III)», nº 15, 12-VIII-1870. Ilustrado con «Hebrea en traje de

habida cuenta sus intereses, pero en realidad se había familiarizado años antes con estos temas mientras trabajó ilustrando a Laboulaye. Y quién sabe a quienes más.

París en América se supone escrito por Renato Lefebvre –seudónimo esta vez de Laboulaye- en New Liberty (Virginia) en 1862. Se inicia con una sesión de espiritismo del mago americano Jonathan Dream donde van siendo evocados personajes del pasado ante el escepticismo del narrador que pide comparezcan don Quijote y otros grandes héroes literarios [Fig. 8]. Acabada la sesión, el espiritista discute con él y se compromete a transportarlo a América e incluso a París entero tras tomar una píldora que le da y una vez acostado se produce el misterioso fenómeno anunciado. Al despertar, se halla en América y transformados también con él sus familiares y sus bienes. A partir de este momento se inicia un repaso de las costumbres americanas contrastadas con las francesas. Van desfilando personajes cuyos comportamientos son comentados y también los hábitos sociales que más le llaman la atención. La ironía permea el discurso donde la narración se halla entreverada de comentarios morales. En todo caso, la interpretación que ofreció Laboulaye de la vida norteamericana fue muy perspicaz y pionero. Uno tras otro son abordados asuntos como la fama personal, las posibilidades de la publicidad en la construcción de la propia imagen social, la importancia de la prensa en la creación de opinión con su sensacionalismo y también sus mentiras, los liderazgos políticos basados en la persuasión de los discursos. En su repaso se van entremezclando con consideraciones sobre la vida cotidiana y familiar. Para Laboulaye, el gran atractivo de la vida norteamericana era su gran fe en la libertad, garantizado su ejercicio por un sistema judicial riguroso. Pero dicho esto, muestra la otra cara de esa justicia impermeable a las críticas y la creciente judicialización de la vida cotidiana. Como si quisiera exemplificarlo hace que reaparezca el espiritista, ahora convertido en gendarme, para recriminarle sus críticas y para prenderlo por sospechoso... Despierta asustado: todo ha sido una pesadilla.

Convertido en inspector de calles y caminos tras unas elecciones que lo catapultan a la fama, Lefebvre participa en la vida social, lo que le permite ir contando y describiendo la sociabilidad americana: la importancia de los predicadores, las enseñanzas cívicas, las exigencias a través de abogados de derechos supuestamente conculcados. Las contradicciones del puritanismo van aflorando en su discurso, también los aspectos positivos de una sociedad civil

fiesta». Y «Marruecos (IV)», nº 16, 27-VIII-1870. Ilustrado con «Mora en traje de fiesta». Fueron publicadas de nuevo en *La Ilustración Española y Americana*, 16-XI-1872, 1-IV-1873, 24-IV-1873.

vigorosa empeñada en el ejercicio de la caridad, en la educación y en el patriotismo.

A partir del capítulo XXIX, comienza en cierto modo la evaluación de su inmersión en el mundo yankee. Jonathan Dream reaparece en su sueño para indicarle que es momento del volver a París, una vez comprobados los efectos casi mágicos del magnetismo. Mientras vuelan camino de París –en vuelo que recuerda los clásicos vuelos del diablo cojuelo- hablan de metafísica... Pero al cabo, todo ha sido un sueño. Al despertar, se encuentra en su gabinete de París. Su esposa e hija le harán saber, que durante ocho días ha estado en una situación extraña. Lefebvre se empeña en sostener que ha realizado un «viaje magnético» frente a la opinión contraria de los otros. El relato avanza comparando las costumbres de América contrastadas ahora con las francesas donde reinan una burocracia enorme, una prensa diferente y sobre todo un sentido de la libertad aminorado. Lefebvre no logra convencerlos de las bondades americanas y acaba internado en un manicomio desde donde lanza sus alegatos en defensa de la verdad y donde se dedica a escribir *París en América*, cuyo manuscrito el médico que le vigila envía a su esposa con el ruego de que no lo publique... Ha enloquecido de deseo de libertad y esta es una forma de locura que no tiene cura.

Con este breve resumen de la intrincada trama de la novela, no trato de dar sino una idea aproximada de su desarrollo que facilite la comprensión de las imágenes, que Valeriano Bécquer ideó para hacer visible todo aquello. No es este el lugar ni la ocasión de discutir la habilidad o la torpeza de Laboulaye, urdiendo un relato a la vez fantástico y satírico, que se apoya en el viejo procedimiento del sueño cada vez que se atasca su rudimentario científismo.

Como en los relatos anteriores, una parte fundamental de las ilustraciones tiene como misión hacer visibles a los personajes de la ficción: el criado negro americano «Zambo» (p. 8), miembros de la familia de Lefebvre como su hija «Marta» (p. 12) y otros personajes que van compareciendo: el pretendiente de la muchacha, en «M. Alfredo Rose, querido papá, ¿no le reconocéis?» (p. 13) [Fig. 9], «Fox» (p. 20), los hombres de negocios «Truth y Humbug» (p. 21), «Seth» (p. 37), o «El doctor Olibryns» (p. 93), que trata a Lefebvre de su supuesta locura y lo interna en un manicomio al final de la obra. A veces, los personajes son presentados como en el texto de manera genérica. Un «Chino» (p. 49), un hombre cayendo de un caballo (p. 58), tres figuras femeninas (p. 73), un soldado voluntario (p. 82), etc. Y resulta llamativo el escaso interés prestado a la representación del personaje protagonista que aparece singularizado solamente en algunas escenas: «M. Alfredo Rose, querido papá, ¿no le reconocéis?» (p. 13), «Susana cayó en mis brazos» (p. 28), «Un viaje de recreo» (p. 85) o individualizado en un hombre despertando en su cama (p. 87).

Otra parte de las imágenes corresponden a composiciones que representan lugares relevantes y momentos de la acción: Sesión de espiritismo (p. 5), «¡Hurra por el heroico bombero!» (p. 16), «Susana cayó en mis brazos» (p. 28), «Un robusto cazador de Kentucky, levanta en alto a mi hijo y le hizo recorrer toda la sala» (p. 33) [Fig. 10], «Viaje en busca de una iglesia» (p. 44), «Un sermón congregacionista» (p. 45), «La escuela dominical» (p. 53) [Fig. 11], «...sin haberse dado antes unos puñetazos con él» (p. 61), «Sí señor, dijo la pobre muchacha ruborizándose más y más» (p. 69), «¡He olvidado a mi mujer!» (p. 76) [Fig. 12], «La escuela» (p. 77) y «Un viaje de recreo» (p. 85) [Fig. 13].

Y unos pocos dibujos, en fin, alcanzan un valor más general objetivando algunas de las ideas principales que sirven como base a las reflexiones que el narrador va realizando a lo largo de la novela: al comienzo, un dibujo alegórico de la Justicia (p. 1) adelanta el notable papel que la reflexión jurídica tendrá a lo largo del texto. Después, en el continuado balanceo comparativo entre estados Unidos y Francia se entiende la inclusión de «He aquí el enigma que cada quince años propone a la Francia la esfinge de las revoluciones» (p. 36) y la importancia concedida a las instituciones y su visibilidad social explica el dibujo «En el centro establezco un walhalla, un panteón gigantesco» (p. 92).

La intención de estas páginas no es sino la de dar noticia de nuevos trabajos como ilustrador de Valeriano Bécquer, añadiendo en esta ocasión más de medio centenar de nuevas imágenes a las ya conocidas. Sabía adaptarse a las distintas modalidades narrativas. La *propiedad* de las imágenes no rechina, ya sean de temática oriental ya cuando pone su lápiz al servicio de la modernidad americana. Y no es menos importante señalar que estas ediciones cuidadosamente ilustradas fueron posibles porque existía detrás un mundo editorial bien desarrollado, con equipos de tipógrafos, grabadores y otros profesionales capaces de poner en poco tiempo obras de calidad estimable del mundo editorial internacional al alcance de los lectores españoles y a precios asequibles. Estamos todavía lejos de haber calibrado la importancia de la labor editorial de Gaspar y Roig, que reclama a todas luces una amplia monografía. Y estamos igualmente lejos de un catálogo de la obra de Valeriano Bécquer, mucho más amplia, rica y variada de lo que se suele decir, amparándose en su supuesta pertenencia a la «pintura costumbrista sevillana», un tópico que deja fuera en realidad, la mayor parte de su producción y corta las alas a una interpretación adecuada de lo que supuso su intenso trabajo en unos años de profundos cambios en la producción artística y en sus formas de difusión.

APÉNDICE:

Relación de imágenes¹⁰

Abdallah o el trébol de cuatro hojas

1. «La alegría de la casa», p. [5], firmado «VB». Firma del grabado «LA». [Fig. 1]

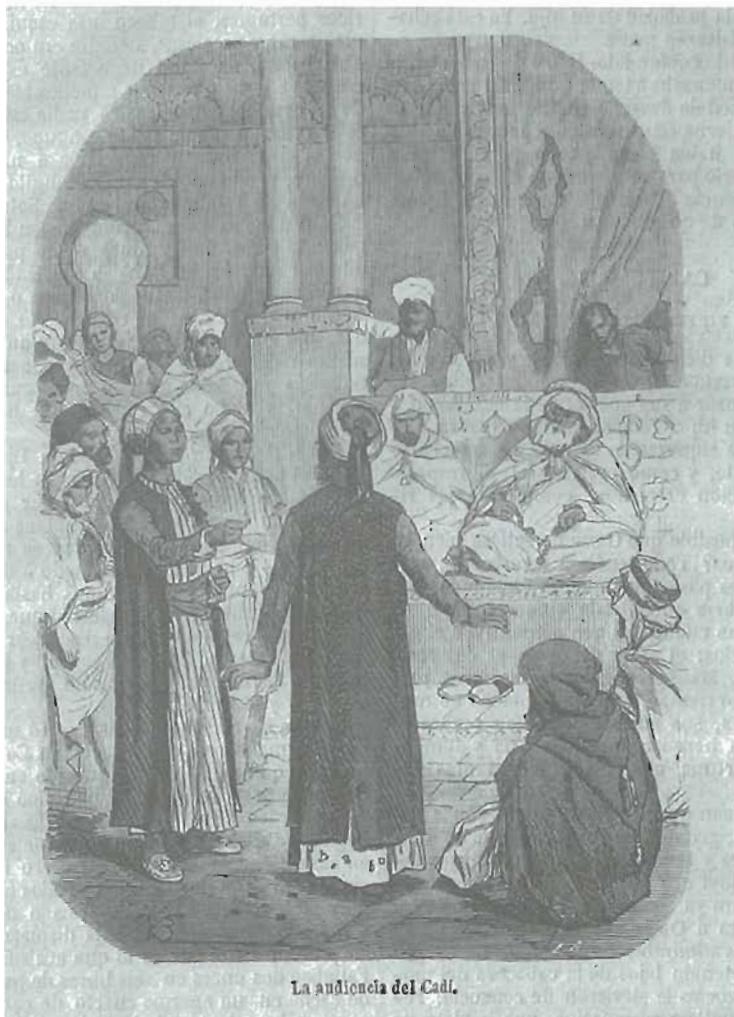


¹⁰ Se relacionan numerándolas siguiendo su aparición en los dos volúmenes a que pertenecen, diferenciándolos, y descritas con sus títulos entrecomillados cuando los tienen y sin comillas en los otros casos. No siempre están firmadas y solamente en ocasiones aparece la firma del grabador. Regularizo la ortografía.

2. «El horóscopo», p. 8., firmado «VB». Firma del grabador «PARIS». [Fig. 2]



3. «La educación de Abdallah», p. 12, sin firmas.
4. «Djeddah», p. 13, sin firma.
5. «La invitación», p. 16, firmado «VB».
6. «La audiencia del Cadí», p. 17, firmado «VB». Firma del grabador «LA» [Fig. 3]



7. «El carnicero de Djeddah», p. 20. Firma del grabador «L». Repetido en la portada de la edición.

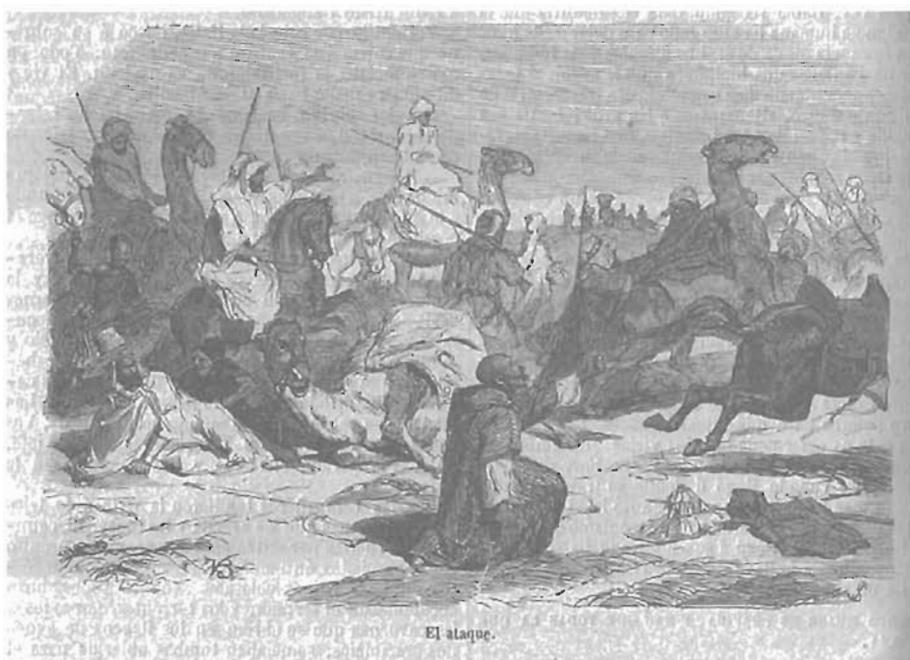
8. «La caravana», p. 21, firmado «VB». Firma del grabador, «LAPORTA».

9. «El trébol de cuatro hojas», p. 24. Firmado «VB».

10. «El pozo de la bendición», p. 28, firmado «VB». Firma del grabador, «LAPORTA».

11. «Cafur», p. 29, firmado «VB». Firma del grabador, «LAPORTA».

12. «El ataque», p. 32, firmado «VB». [Fig. 4]



13. «La paloma devora el desierto», p. 36, firmado VB. Firma del grabador «LA». Repetido en la antepágina.

14. «Leila», p. 37, firmado «VB». Firma del grabador, «LAPORTA»

15. «El verdugo», p. 40, firmado «VB».

16. «El tesoro de Abdallah», p. 41, firmado «VB». Firma del grabador, «LAPORTA».

17. «El complot», p. 44, firmado «VB». Firma del grabador, «LAPORTA».

18. «Es preciso que nos internemos en el desierto si no quieres encontrar aquella caravana», p. 48, firmado «VB».

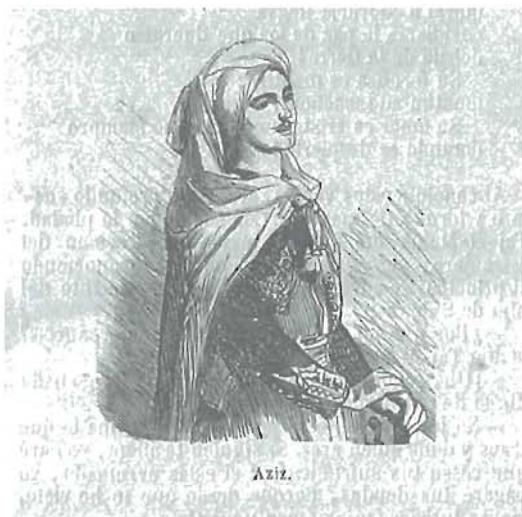
19. «Muerte de Leila», p. 52, firmado «VB».

20. «La esclava persa», p. 53, sin firma.

21. «Muerte de Abdallah», p. 53, firmado «VB».

Aziz y Aziza, cuento de las mil y una noches

22. «Aziz», p. 60, sin firmas. [Fig. 6]



23. «Aziza», p. 61, sin firmas. [Fig. 5]

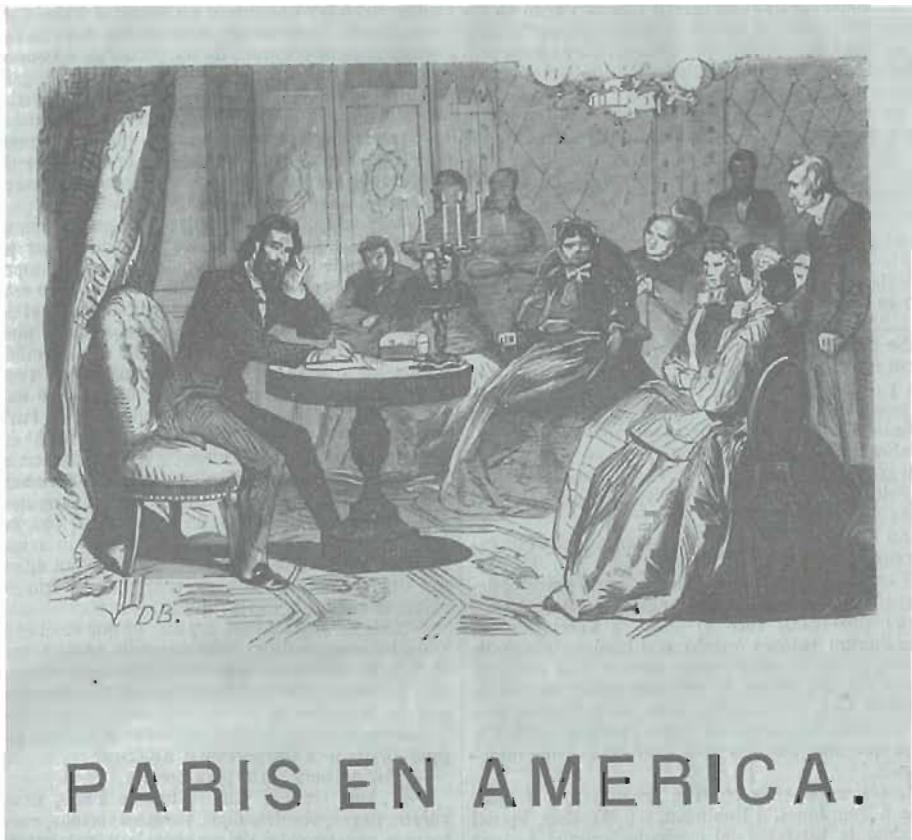


24. «La tumba de Aziza», firmado «VB». [Fig. 7]



París en América

1. Dibujo alegórico de la Justicia, [p. 1], firmado «VDB».
2. Sesión de espiritismo, [p. 5], firmado «VDB», Grabador «PA» (c) [Fig 8].



3. «Zambo», p. 8, firmado «VDB», grabador «LA». Repetido en la portada de la novela.
4. «Marta», p. 12, sin firma.

5. «M. Alfredo Rose, querido papá, ¿no le reconocéis?», p. 13, firmado «VDB». [Fig. 9]



M. Alfredo Rose, querido papá, ¿no le reconocéis?

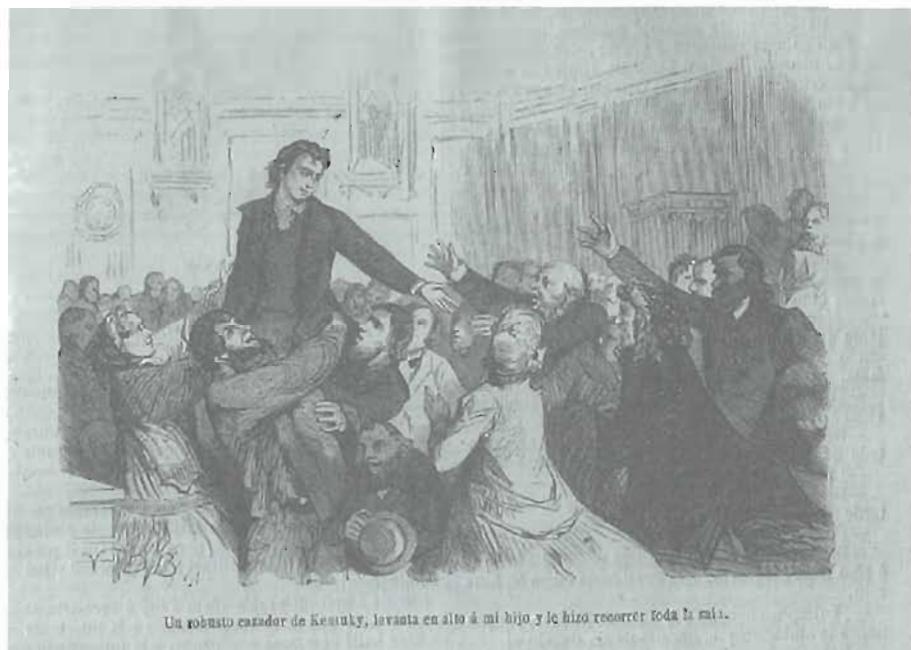
6. «¡Hurra por el heroico bombero!», p. 16, firmado «VDB», grabador «AC» (d)

7. «Fox», p. 20, sin firma.

8. «Truth y Humbug», p. 21, firmado «VDB».

9. «Susana cayó en mis brazo», p. 28, firmado «VDB», grabador «Severini».

10. «Un robusto cazador de Kentucky, levanta en alto a mi hijo y le hizo recorrer toda la sala», p. 33, firmado «VDB», grabador «Severini». [Fig. 10]



11. «¡Ciudadanos!», p. 34, sin firmas.

12. «He aquí el enigma que cada quince años propone a la Francia la esfinge de las revoluciones», p. 36, firmado «VDB».

13. «Seth», p. 37, firmado «VDB».

14. «Viaje en busca de una iglesia», p. 44, firmado «VDB», grabador «Laporta».

15. «Un sermón congregacionista», p. 45, sin firma.

16. «Chino», p. 49, sin firmas.

17. «La escuela dominical», p. 53, firmado «VDB», grabador «Paris». [Fig. 11]



18. Hombre cayendo de un caballo, p. 58, sin firmas.

19. «...sin haberse dado antes unos puñetazos con él», p. 61, firmado «VDB», grabador «AC».

20. «Sí señor, dijo la pobre muchacha ruborizándose más y más», p. 69, firmado, «VDB», grabador «Severini».

21. Tres figuras femeninas, p. 73, sin firma.

22. «¡He olvidado a mi mujer!», p. 76, firmado «VDB». [Fig. 12]



23. «La escuela», p. 77, firmado «VDB», grabador «Laporta».

24. Un soldado voluntario, p. 82, sin firma.

25. «Un viaje de recreo», p. 85, firmado, «VDB», grabador «JS». [Fig. 13]



26. Hombre despertando en su cama, p. 87, sin firmas.

27. «En el centro establezco un walhalla, un panteón gigantesco», p. 92, firmado «VDB».

28. «El doctor Olibryns», p. 93, firmado «VDB», grabado «JS».

DESDE LA ATALAYA DE LA VEJEZ: LOS RECUERDOS LITERARIOS DE PATRICIO DE LA ESCOSURA.

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

El objeto de este trabajo es el análisis de un escrito memorialístico del escritor vallisoletano Patricio de la Escosura, una de tantas manifestaciones de esa *literatura del yo* ampliamente presente en nuestra tradición literaria y muy abundante en el Romanticismo. Este tipo de textos, sobre los que encontramos ciertas vacilaciones terminológicas, entraña claramente con la exaltación de la subjetividad inherente al ideario romántico (Penas Varela: 2011:260).

En el verano de 2011, en una conversación veraniega con Salvador García Castañeda sentados ambos mirando al Cantábrico en una terraza del Sardinero- ocio y negocio no han de estar necesariamente reñidos- hablábamos ambos de nuestras futuras investigaciones y mi maestro y amigo me recomendaba que continuara mis estudios sobre Escosura, un literato que, a su juicio, había merecido muy poca atención de la crítica. Me prometía entonces Salvador el envío desde Ohio de unas cartas sobre el escritor vallisoletano que obraban en su poder, y unos pocos meses después me remitía no las prometidas epístolas, sino unas notas inconclusas, pero interesantísimas, a un texto memorialístico de Escosura para que yo, si lo consideraba conveniente, concluyera el trabajo por él iniciado.

Se trataba de diez artículos de Patricio de la Escosura publicados en *La Ilustración española y americana* entre enero y abril de 1876, en los que bajo el título de *Recuerdos literarios* se recogían experiencias de la primera juventud de este escritor. El interés de esos artículos, muy citados por ejemplo en trabajos clásicos como *Espronceda y su tiempo* de Marrast y el hecho de que Salvador García Castañeda hubiera iniciado un trabajo de anotación de los textos me movió a considerar la posibilidad de hacer una edición crítica de los mismos, precedida de un estudio de conjunto, un trabajo que estoy ultimando y se publicará próximamente.

Esa es la razón por la que he considerado de interés dedicar este estudio a exponer los resultados de la investigación que estoy desarrollando con vistas a la edición de ese texto, ofreciéndosela especialmente a Salvador por todos los motivos expuestos y porque este sencillo homenaje que le estamos tributando tiene mucho de recuerdo o reminiscencia de las muchísimas agradables vivencias que tenemos y continuaremos teniendo quienes nos consideramos sus amigos.

Raquel Gutiérrez Sebastián

Desde la atalaya de la vejez: los *Recuerdos Literarios* de Patricio de la Escosura

Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda

Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)

Santander, Tremontorio ediciones. 2015. 105-115

Los *Recuerdos literarios* de Escosura hemos de situarlos en un momento de eclosión de escritos autobiográficos en el XIX que alcanzan particular importancia entre 1870 y 1890, años jalones por la aparición de escritos memorialísticos como los de Alcalá Galiano, Víctor Balaguer, Eusebio Blasco, Echegaray, Zorrilla, Nombela, Luis Taboada, Pardo Bazán¹ o Mesonero Romanos. Esta abundancia de autobiografías es sorprendente a lo largo de la centuria y en los primeros años del siglo XX y los autores de muchos de estos textos intentan dar cuenta en ellos de su protagonismo en los sucesos históricos que les ha tocado vivir, a la vez que promueven su propio reconocimiento social (Caballé: 1998:347).

El clímax de este tipo de obras de los escritores decimonónicos se produce en 1877 con la aparición de las *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid* de Mesonero Romanos, un best-seller de su época, que se fue publicando a partir del 8 de mayo de 1877 en *La Ilustración Española y Americana*, que influyó en los restantes escritos de memorias y propició un auge espectacular de este género².

Precisamente el texto de Escosura que he analizado fue publicado en ese mismo periódico diecisiete meses antes que el de don Ramón, por lo que podemos considerarlo hasta cierto punto como antecedente del mismo. Para apoyar esta afirmación puedo citar una carta de Mesonero a Escosura valorando las memorias literarias del vallisoletano con estas palabras: “este placer no solo es ocasionado por el primor de su narración, sino también y casi principalmente porque casi contemporáneos y homogéneos con los recuerdos míos hieren unísonos la cuerda de mis sentimientos y de mi imaginación.” (Núñez de Arenas: 1947: 398).

En esa epístola confiesa también don Ramón que hace tiempo tuvo una idea semejante y anuncia la composición de las *Memorias de un setentón*, que indica que tratarán sucesos acaecidos a partir de 1803 con el mismo objetivo que la obra de Escosura, trazar las biografías de personajes interesantes de su época y relacionar los sucesos más importantes de la política y la sociedad de su momento con su peripecia personal. Mesonero subraya además que sus memorias tendrán como nota diferencial de las de Escosura la condición del narrador, que en su caso es espectador de los sucesos políticos, mientras que en

¹PARDO BAZÁN, EMILIA, *Los pazos de Ulloa. Obras completas*. Volumen II. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (dirs.). Madrid. Biblioteca Castro.5-59.

² Esta obra ha sido estudiada entre otros por Rubio Cremades, 2000-2001 y Álvarez Barrientos, 1995.

el de don Patricio era protagonista de los mismos (Núñez de Arenas: 1947: 398)³.

Pese a la abundancia de escritos de memorias en el XIX y al interés de muchos de ellos como estas *Memorias* de Mesonero a las que acabo de referirme en párrafos anteriores, la crítica no ha dedicado muchos estudios a estos textos como tales y los ha utilizado en muchas ocasiones únicamente para obtener datos para el análisis de la época o para las biografías de los escritores (Durán: 2000-01: 41). Esta escasa atención se ha subsanado en los últimos años gracias a los trabajos de Anna Caballé, James Fernández y algunas investigaciones concretas como la de Escobar y Álvarez Barrientos referidas a las *Memorias* de Mesonero Romanos, estudios a los que hemos de añadir los interesantes y bien documentados trabajos de Fernando Durán, en particular su catálogo de obras de este género (Durán: 1997) y al número de la revista *Anales de Literatura* de la Universidad de Alicante coordinado por María de los Ángeles Ayala (Ayala: 2000-01), en el que se recogen importantes aportaciones al estudio de las memorias y autobiografías escritas por distintos autores como Nombela o el propio Mesonero.

No era esta la primera ocasión en la que Patricio de la Escosura cultivaba alguna suerte de escrito catalogable como *literatura del yo*. En su novela *El patriarca del valle*, el personaje de Ribera, el militar protagonista tiene algunos rasgos en común con su creador y en uno de los episodios de esta obra se cita al autor de *Doña María de Molina*, es decir, al propio Escosura, como uno de los asistentes al festejo del carnaval (Cano Malagón: 1989:133). Los detalles autobiográficos se acrecientan en su relato testimonial *Memorias de un coronel retirado*, publicado en varias entregas en *La Revista de España* y en forma de libro en el año 1868 por G. Estrada. En este texto, un personaje de ficción llamado Lescura (nótese la relación con el apellido Escosura) relata su alocada juventud, sus amores y su trayectoria militar, ficcionalizando sus propias experiencias personales, tanto sus aventuras políticas y militares, como sus apasionadas relaciones amorosas y su amistad con algunos ingenios de su tiempo.

Sin embargo, el texto que me ocupa está muy alejado de esa ficcionalización del yo que vertebraba la obra anterior, pues se trata de lo que el propio Escosura denomina en el subtítulo como “reminiscencia”, es decir, recuerdo deshilvanado, retazo de la memoria en el que lo que predomina es una

³ Anuncia a Escosura el envío de una de sus obras y señala que, pese a que los textos de Escosura le han servido como acicate, no podrá emprender su tarea a causa de los achaques de la edad. No obstante, las *Memorias de un setentón* aparecieron pocos meses más tarde. Estos recuerdos han sido bastante estudiados por la crítica y se ha señalado su influencia en obras de Zorrilla o don Juan Valera.

cierta despreocupación por el yo para centrarse en su condición de testigo y cronista de algunos episodios juveniles de reputados literatos de su época, fundamentalmente de Espronceda y Ventura de la Vega, así como en el relato de ciertos sucesos históricos acaecidos entre 1820 y 1823. Por eso, por tratarse de recuerdos inconexos, Escosura se atreve a decir al lector: “a tiempo advertimos de que no habíamos de ser muy lógicos en nuestras reminiscencias, se digne absolvernos indulgente,” (Escosura: 1876: Artículo VI: 171). Este mismo desorden de los acontecimientos, contados según fluyen en la mente del escritor, es el que justifica Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo*:

Porque estos mis desordenados RECUERDOS DEL TIEMPO VIEJO son una madeja de quebradizos y rotos hilos, de cuyos cabos voy tirando al azar según los voy devanando en el desigual ovillo de mis artículos de *El Imparcial* (...) Mis RECUERDOS no son, desventuradamente para mí, una obra de cronológica ilación, de continuidad lógica y progresiva de bien enlazados sucesos, y de uniforme estilo, como las curiosas *Memorias de un setentón* del Sr. de Mesonero Romanos. (Zorrilla: 1880: IX)

La obra se inicia con un primer artículo titulado “A manera de prólogo”, exordio en el que Escosura se dirige a los lectores justificando la importancia de los textos memorialísticos para la comprensión de la historia patria y aludiendo a la escasez de este tipo de textos en la literatura española. Por otro lado, indica el interés de sus propias memorias por su condición de testigo y conocedor de personajes relevantes, lo que le “habilita para pintarlos con genuinos y vivos colores” (Escosura: Artículo I. Enero de 1876: 18) y por la importancia que el público concede al conocimiento de la biografía de los grandes escritores, algunas de cuyas páginas, sobre todo las referidas a Espronceda, puede escribir quien fue uno de sus mejores amigos.

Este tipo de introducciones o proemios eran muy frecuentes en la literatura memorialística y particularmente en las memorias publicadas en el XIX. Así, por ejemplo, Alcalá Galiano, que publicó en 1878 sus *Memorias*, reeditadas años después por su hijo, inicia el primer capítulo de las mismas con estas palabras:

Voy a referir los sucesos de mi vida, con los cuales están eslabonados muchos de los más importantes de mi patria. Razón esta última que me disculpará en alguna manera de la nota de presuntuoso que justamente se me podría poner por el hecho de ocupar la atención pública en negocios de mi pobre persona,

pues con la grandeza de un objeto quedará compensada la pequeñez suma del otro, con él tan audazmente apareado. (Alcalá Galiano: 1886:5⁴).

En otros casos, como el de Mesonero, la justificación del discurso tiene que ver con su preocupación por la reacción de los lectores al advertir que quien escribe memorias no es ya un protagonista de la historia, sino un mero espectador de su devenir:

Habrá, sin duda, alguno y aun algunos de los que tengan la mala idea de leer estas líneas, que digan, encarándose con el autor: ábranos usted su *Memorandum* de sus añejas reminiscencias personales; [...] dispuestos estamos a prestarle atención; aunque, a decir verdad, ¿qué interés de novedad han de podernos inspirar los recuerdos de un hombre que, según confesión propia, no ha figurado para nada en el panorama político del país [...]? [159]

Alto ahí, señores míos, contestará el autor; todo lo que ustedes dicen es verdad, pero también lo es que esta misma insignificancia política de su persona, [...] le brinda con mayor dosis de imparcialidad, [...] fijando su atención en los que corresponden a la vida literaria, a que dedicó su especial estudio (Mesonero: 1994: 24).

Y al igual que Mesonero, Escosura se debate en sus *Recuerdos* entre contar su vida y contar su mundo, dualidad falsa, pues nadie nace y vive fuera de un contexto histórico concreto, e indudablemente el vallisoletano se decanta por el relato de su mundo, sin excluir tampoco de su texto algunas peripécias y vivencias de su infancia y juventud. Así, de los diez artículos que configuran estas memorias, tres tienen como protagonista al joven Patricio, su vida de niño en Valladolid, sus lecturas de los clásicos, la importancia en su formación de las amistades literarias de su padre entre las que destacaron Juan Nicasio Gallego, Reinoso y Lista, así como sus primeras experiencias en Madrid en el Colegio de Doña María de Aragón y en la Universidad Central, mientras que seis se destinan a la pintura de su mundo juvenil, en el que toma gran importancia la figura de Espronceda, a la que dedica dos artículos de la serie, la de Ventura de la Vega, protagonista también de dos entregas, y la actividad política en las sociedades secretas, particularmente en Los Numantinos, a cuya recreación dedica don Patricio los tres últimos artículos de esta obra.

⁴ Citamos por la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, cuya referencia completa aportamos en la Bibliografía final.

Esta distribución temática no es casual, sino que surge de la convicción de Escosura de que su condición de testigo de hechos políticos y literarios de trascendencia es más importante que la narración de su propia peripecia vital. Esta es una idea que se repite en varios artículos y que ya indica en la primera entrega: “Pero ¿qué interés pueden esas tener para el público?- podrá preguntármese.-Ninguno, responderé; ninguno por lo que a mí insignificante personalidad respecta; pero tal vez mucho, considerando el mérito y ya conquistada fama de las personas a cuyas vidas y obras estas mis reminiscencias se refieren.”(Escosura: 1876: Artículo I:18).

Tal como acabo de señalar los tres primeros artículos, publicados en enero de 1876, se destinan al relato de peripecias personales de Escosura, aunque bien podemos excluir la primera entrega, el prólogo al que antes he aludido, en el que además de plantear la oportunidad de escribir un texto memorialístico, género que él mismo había denostado con anterioridad, se defiende ante las acusaciones de parcialidad que pudiera hacerle el lector y sobre todo, plantea el eje temporal desde el que se presentará el texto: la atalaya de la vejez. Cuando don Patricio escribe estas Memorias es un hombre de 70 años, que recuerda, desordenadamente, algunos episodios de su vida y rememora las personalidades con las que compartió su juventud. Es evidente la lejanía entre los hechos narrados y el momento de contarlos, y esa lejanía provoca un tono nostálgico y de evocación, es el origen de algunas reflexiones como las que hace por ejemplo sobre el concepto de amistad en su época y en el presente⁵, y es también la causante de los intentos de justificar lo que ahora considera un exacerbado liberalismo juvenil, del que parece arrepentirse un Escosura maduro, comprometido con la cosa pública, monárquico siempre, aunque siga manteniendo sus cargos durante la República, progresista, moderado o radical según el caso, pero ya desengañado de la política, tras su destitución como embajador en Alemania, en 1873 (Cano Malagón:1989:57-66). En pasajes como este que transcribo a continuación se advierte ese deseo de justificar lo que ahora piensa que era un excesivo liberalismo:

Mi temperamento, las circunstancias de la época en que salí al mundo, las amistades que al entrar en él había contraído, y el medio social en que me alentaba, precisamente en el crítico instante de pasar a la pubertad desde la

⁵ “No sé si es una aprensión de viejo, que bien pudiera serlo y no me pesaría que lo fuese; pero se me figura que los jóvenes de hoy, y aun los de hace ya algunos años, no son ya tan entrañables unos con otros, ni tienen tanta propensión a enlazarse entre sí con los vínculos de la amistad apasionada, como a nosotros en nuestro tiempo nos acontecía.” (Escosura:1876:Artículo IV:87)

infancia, todo contribuía a hacer de mi una criatura radical y exaltadamente liberal. (Escosura: 1876: Artículo IX: 6).

Este tipo de reflexiones que muestran al liberalismo radical como un pecado de juventud que el tiempo se encarga de moderar, son también frecuentes en los escritos de madurez de quienes vivieron en la época romántica o escribieron bajo los dictados de sus musas, como Alcalá Galiano o Roca de Togores.

En estas tres primeras entregas están presentes, junto con el discurso narrativo, otros tipos de textos y géneros discursivos, como fragmentos de poemas, de las *Coplas* de Jorge Manrique y de la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada, el relato de la leyenda del alcalde Ronquillo o una breve escena costumbrista que recrea la llegada del imberbe Patricio a la corte, que coincidió con la aceptación de la Constitución por Fernando VII, el 7 de marzo de 1820:

Madrid estaba de gala, fiesta y regocijo, el día que, tras cuatro y medio de camino (para andar treinta y dos leguas), en un coche de colleras arrastrado por siete mulas, entramos en su recinto por la puerta de Segovia. Repicaban las campanas a vuelo; retumbaba en los aires el estruendo del canon, haciendo salvas; pululaba en plazas y calles la muchedumbre de los madrileños, *ab initio* y para siempre ansiosos de novedades y de un pretexto cualquiera para no estar en sus casas; los militares, los empleados, los cortesanos mismos, éstos de calzón corto, media de seda y zapato con hebilla, y todos de grande uniforme, discurrían pedestres entre los simples mortales, porque entonces eran pocos los coches de particulares y no muchos los de alquiler llamados *Simones*; y de todos los balcones de la coronada villa pendían colgaduras de más ó menos abigarrados colores. (Escosura: Artículo II: 1876: 30).

El empleo de la fórmula costumbrista del narrador-testigo de los hechos, observador atónico del bullicio cortesano, anticipa el punto de vista que presidirá las otras entregas de la serie de *Recuerdos*, las seis que no se destinan a la propia vida de Escosura, sino al relato de su amistad con los principales literatos de su tiempo y de las aventuras políticas de juventud, particularmente las referidas a la sociedad secreta de los Numantinos.

En efecto, el artículo IV, titulado “Cómo y de qué manera conocí a Espronceda” recrea el encuentro entre Escosura y el autor de *El diablo mundo*, cuando ambos eran vecinos de una casa en la madrileña calle del Lobo. El encuentro, auspiciado por Pepe Valls, tiene tintes teatrales y recrea la efectista llegada del niño José Espronceda al patio de vecinos descolgándose por un

canalón de hoja de lata. El narrador Escosura justifica lo que podría ser una simple hazaña infantil por la intrépida personalidad de Espronceda:

Tal era, tal fue siempre, quizá para su desdicha, Espronceda: la senda trillada le parecía, por vulgar, inaceptable, y el camino ilógico, por acontecido y peligroso que fuera llamábalo a sí, en virtud de esa especie de atracción fascinadora que los abismos ejercen sobre ciertas organizaciones eminentemente nerviosas. (Escosura: 1876: Artículo IV: 87).

En definitiva, aunque el autor del *Canto a Teresa* fuera entonces únicamente “un gentil mozuelo, de negra y naturalmente rizada cabellera” (Escosura: 1876: Artículo IV: 87), su amigo Patricio adivinaba ya la genialidad que habría de presidir su trayectoria vital. Igualmente, la condición de futuro vate de Espronceda hace que Escosura, en el artículo V dedicado al Espronceda alumno del Colegio de San Mateo, se muestre bastante crítico con el profesorado de esa institución, que no supo ver las dotes del genio. Recoge las calificaciones del joven José y salva de esa crítica a los docentes de San Mateo a Alberto Lista, porque fue uno de los pocos que advirtió que Espronceda tenía “un talento inmenso” (Escosura: Artículo V: 1876: 119).

Estos artículos han sido muy citados por las biografías de Espronceda, como la de José Cascales o la escrita por Robert Marrast, y pese a la veneración incondicional por ese poeta, que podría restarles imparcialidad, son interesantes porque muestran la faceta humana del joven Espronceda, dan cuenta de su formación literaria, de la admiración que lo profesaron los escritores de su generación y lo sitúan en su contexto histórico y literario.

Un tono mucho de menor respeto y más cercano a la camaradería es el que emplea Escosura en las dos entregas dedicadas a Ventura de la Vega. Pese a que se inician con una alabanza de la Vega como dramaturgo, se centran fundamentalmente en el retrato físico y moral de Ventura, en contraposición al de Espronceda, y en la recreación de algunas anécdotas de su juventud.

En efecto en los primeros párrafos del artículo VI podemos leer el siguiente retrato de Ventura de la Vega:

era entonces un muchacho de poca talla, frágil estatura, poquísimas carnes y semblante enfermizo; pero con unos ojos negros de tan intensa mirada y elocuente expresión, y una sonrisa tan alegremente cómica, que no era posible, una vez vista su fisonomía, dejar de tenerla para siempre en la memoria grabada. (Escosura: Artículo VI: 1876: 170).

A continuación califica su temperamento de precavido, diplomático, burlón e ingenioso, cuenta la vida de Ventura, huérfano de padre y al que su madre, con una escasa fortuna, envió a España desde Argentina y relata cómo tuvo que mantenerse en Madrid con el único botín de su ingenio, dedicándose a vivir de su trabajo en las traducciones y obras teatrales. Además engarza varias anécdotas reveladoras de lo que denomina “persecución de la opresora justicia de aquella época.” (Escosura: 1876: Artículo VI: 171), que pone al servicio de la amenidad del relato. Se trata del episodio en el que Ventura de la Vega es asaltado por los realistas, que al ver sus melenas lo toman por reputado masón y le cortan el pelo al cero en plena Puerta del Sol, a su posterior detención por la policía a causa de su bigote: “No era entonces lícito-¡bienaventurados tiempos!- dejarse de afeitar con frecuencia el labio superior más que a los Militares pertenecientes a los determinados cuerpos del ejército, que del privilegio de usar bigotes gozaban exclusivamente.” (Escosura: 1876: Artículo VI: 171) y a su encarcelamiento por rondar a la hija de un empleado de la Imprenta Real a la que este quería casar por conveniencia.

También la entrega VII se dedica a Ventura de la Vega y a algunos dramaturgos y empresarios teatrales relevantes de su época, y resulta un interesante documento por sus reflexiones literarias sobre el género dramático, como las que hace sobre la escasa consideración social del oficio de actor o la pintura de la decadencia de la escena española y el impulso que a la misma dio la llegada de Grimaldi, así como acerca del mecenazgo que este tuvo sobre Bretón de los Herreros. Estas reflexiones las vierte al hilo de la descabellada idea de Ventura de la Vega de convertirse en cómico, acuciado por la necesidad económica y mal aconsejado por algunos compañeros. Escosura relata esta experiencia, que resultó fallida para Ventura gracias a la intervención de sus amigos, que consideraban que: “Por el momento, hacerse cómico un hijo de familia de la clase media era para ésta una desdicha, y en el interesado una imperdonable calaverada.” (Escosura: 1876: Artículo VII: 227). Por otra parte, junto con la amenidad de este artículo es reseñable la inclusión en él de valoraciones literarias, poco frecuentes en estas memorias, pese a que llevaron el subtítulo de “Reminiscencias literarias”.

Las tres últimas entregas están destinadas al relato de la creación y vicisitudes de la sociedad secreta los Numantinos. En el primer artículo destinado a este tema contextualiza esa sociedad en el momento de auge de las sociedades secretas, entre 1814 y 1820, mientras que en el segundo recuerda la creación de los Numantinos en 1823, el papel de Miguel Ortiz, Espronceda, Ventura de la Vega y Bernardino Núñez Arenas como numantinos fundadores y su propia tarea como redactor de los estatutos y secretario de esta sociedad. El último de

los artículos, titulado Fin de los Numantinos, da cuenta de las distintas sedes que esta tuvo y concluye con la disolución de la sociedad secreta. Escosura marcha a Francia a instancias de su padre, conocedor de su carácter de “chiquillo petulante, gritador e insubordinado” (Escosura: 1876: Artículo X: 175), y poco después un delator los denuncia y son sentenciados a reclusión y ejercicios en diversos conventos durante seis años. Este artículo y la serie de *Recuerdos* concluyen de un modo un tanto abrupto dejando en el lector la impresión de haber entrevisto los retazos de un mundo del que su autor siente nostalgia.

En conclusión, nos encontramos ante un texto que podemos valorar como un eslabón en esa cadena de escritos memorialísticos que invaden las páginas de la prensa del XIX, una obra que puede considerarse precursora de importantes memorias literarias decimonónicas, como las de Mesonero o Zorrilla, interesante por lo que tiene de crónica política, social y literaria de una época y por lo entreverado de esta crónica con la anécdota personal, importante como fuente de datos para la biografía de Espronceda y para la semblanza personal de otros escritores que han tenido menor proyección posterior, como Ventura de la Vega, cuajada de amenas y ricas anécdotas y conducida por la voz narrativa de un hombre de edad que rememora y juzga lo vivido en sus años mozos desde la atalaya, siempre sosegada y ecuánime, de la vejez. Un conjunto de artículos que, en mi opinión, merecen ser rescatados del olvido.

Bibliografía

ALCALÁ GALIANO, Antonio (1886). *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano*, publicadas por su hijo. 2 volúmenes. Madrid. Impresor E. Rubiños.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1995). «Las Memorias de un setentón de Ramón de Mesonero Romanos y su relación con el género novelístico». *Siglo diecinueve (literatura hispánica)*. Número 1. 29-49.

AYALA ARACIL, María de los Ángeles (2001). «Impresiones y recuerdos de Julio Nombela». *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*. Número 14 (2000-2001). María de los Ángeles Ayala Aracil (ed.). Serie monográfica. Número 4.11-28.

BALAGUER, Víctor (1873). *Memorias de un constituyente*. Madrid. Librería de Medina y Navarro.

BLASCO, Eusebio (1904). *Memorias íntimas. Obras Completas de D. Eusebio Blasco*. vol. IV. Madrid. Luis Martínez.

CABALLÉ, Anna, (1990). «Tradición y contexto en el memorialismo decimonónico», en Félix MENCHACATORRE (editor). *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*. Universidad del País Vasco. 53-59.

CABALLÉ, Anna (1998). «Memorias y autobiografías en la literatura española del siglo IX», en Leonardo ROMERO TOBAR (coordinador), *Historia de la literatura española. 1998. Siglo XIX (II)*. Madrid. Espasa-Calpe, § 4.1.347-363.

CANO MÁLAGÓN, María Luz, 1988. «Los Recuerdos literarios de Escosura: otras memorias del siglo XIX», *Castilla*. Número 13. 35-42.

DURÁN LÓPEZ, Fernando (1997). *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*. Ollero & Ramos Editores. Madrid.

DURÁN, FERNANDO (2000-01). «Las Memorias de un setentón de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía». *Anales de literatura española*. Número 14 (2000-2001). Serie monográfica, 4. *Memorias y autobiografías*. Edición de María de los Ángeles Ayala Aracil.41-84.

ESCOBAR, José (1993). «Las Memorias de un setentón, de Mesonero Romanos, en la literatura de su tiempo», en *De místicos, mágicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore.269-287.

ESCOSURA, Patricio (1876). «Recuerdos literarios. Reminiscencias biográficas del presente siglo». *La Ilustración Española y Americana*, año XX (1876). Artículo primero. «A manera de prólogo». Tomo I, suplemento al núm. 1.18-19 [Madrid, Enero de 1876]; Artículo II. «Algo de historia de antaño y ogaño. Primer discurso político de Olózaga», Número II.30-31; [Madrid, 15 de Enero de 1876]. Artículo III. «La Universidad Central, en 1820». Número IV, 62-63 [Madrid, 30 de Enero de 1876]. Artículo IV. «Cómo y de qué manera conocí a Espronceda», Número V. 87 y 90 [Madrid, 8 de Febrero de 1876]. Artículo V. «El colegio de San Mateo. Espronceda su alumno». 118-119 [Madrid, 22 de Febrero de 1876]. Artículo VI. «Ventura de la Vega». Suplemento al núm. IX. 170-171 [Madrid, Marzo de 1876]; Artículo VII. «De cómo Ventura de la Vega quiso y no pudo ser cómico. Algo de Bretón de los Herreros y un poco de D. Juan de Grimaldi». Suplemento al núm. XII. Marzo 1876. 225-227 [Madrid, Abril de 1876]. Artículo VIII. «Los Numantinos». Número XXIII. 410-411 [Madrid, Abril de 1876]. Artículo IX. «Prosiguen los Numantinos». Tomo II, Número XXV.6-7 [Madrid, Abril 1876]. Artículo X. «Fin de los Numantinos». Número XXV. 174-175 [Madrid, Abril, 1876]

FERNÁNDEZ, James D., 1991. «Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX y XX. Bibliografía». *Anthropos*. Número 125. 20-23.

MATEOS MONTERO, Aurora (1995). «Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914) ». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Número 4. 123-167.

MESONERO ROMANOS, Ramón (1994). *Memorias de un setentón*. Madrid. Edición, introducción y notas de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid. Editorial Castalia.

NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel (1947). «Génesis de unas Memorias. Una carta inédita de Mesonero Romanos». *Bulletin Hispanique*. Volumen 49. Número 3-4.385-399.

PAGLIA, Giusepe (1994). *Retorica e passione nella poesia romantica di Patricio de la Escosura*. Parma. Universitá Degli Studio di Parma. Istituto de Lingue e Letterature Romanze.

PARDO BAZÁN, Emilia (1999). *Los pazos de Ulloa. Obras Completas*. Darío VILLANUEVA y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (directores). Madrid. Biblioteca Castro.5-59.

PENAS VARELA, Ermitas (2011). «Juana de la Vega desde la literatura del yo». *Anales de Literatura Española*. Alicante. Número 23. 259-288.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1920). *Memorias de un desmemoriado*. Madrid. Alhambra.

RUBIO CREMADES, Enrique (2000-2001). “Visión y análisis de la prensa en "Memorias de un setentón", de Ramón Mesoneros Romanos”. *Anales de Literatura española*. Número 14 (dedicado a Memorias y autobiografías). Alicante. 201-212.

TABOADA, Luis (1900). *Intimidades y recuerdos (Páginas de la vida de un escritor)*. Madrid. Administración de *El Imparcial*.

ZORRILLA, JOSÉ. *Recuerdos del tiempo viejo*, 3 vols. Barcelona. Imprenta de los Sucesores de Ramírez, 1880 (publicado primeramente en artículos en *Los Lunes de El Imparcial* en 1879 y 1880).

Segundo acto
*Costumbrismo,
como de costumbre*

LA RECEPCIÓN TEMPRANA DEL *PANORAMA MATRITENSE* DE MESONERO: PRIMEROS JUICIOS CRÍTICOS Y UNA AUTORRESEÑA INÉDITA

Ana Peñas Ruiz
Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA)

El *Panorama matritense* de Ramón de Mesonero Romanos es un hito destacado en la historia del costumbrismo hispánico. Sin ser la primera obra española que traslada artículos de costumbres de la página periodística a los márgenes del libro –distinción que recae sobre *Fígaro*, de Mariano José de Larra–, constituye, en cambio, la primera colección española compuesta enteramente de esta clase de textos¹, además de ser pionera en la incorporación de representaciones gráficas a las puramente textuales, en un segundo estadio evolutivo de la poética del género, aportando así a este una nueva dimensión interdiscursiva.

Los orígenes literarios y la trayectoria editorial del *Panorama* proporcionan información sobre la historia del libro en sí y sobre su papel en el contexto más amplio de la obra completa del autor, pero también contribuyen a esclarecer las condiciones de producción, difusión y recepción del costumbrismo periodístico temprano, así como la fundamentación progresiva de los principios literarios y estéticos que lo animan. En este sentido, la puesta en diálogo de determinados textos que rodearon la aparición de este libro y el análisis de los contextos que conforman el escenario cultural en el que vio la luz resultan una atalaya apropiada para observar la consolidación del artículo de costumbres como una de las fórmulas consagradas de la prosa literaria decimonónica.

Las siguientes páginas tienen el objetivo de indagar en las raíces del *Panorama matritense* a través de los principales textos que suscitó. Se trata de anuncios y de reseñas –a los que hay que sumar una autorreseña desconocida hasta la fecha– que aparecieron en diversos periódicos y que ofrecen, examinados en conjunto y contrastados con los propios paratextos programáticos incorporados por Mesonero, un panorama crítico sobre la literatura de costumbres en general y sobre el artículo de costumbres en particular.

¹ *Fígaro* contiene también artículos de política y de crítica teatral y literaria.

El *Panorama matritense*: claves para una historia del libro

El artículo de costumbres asoma en la literatura moderna en tanto intergénero, es decir, en tanto forma literaria que participa de características de diversos géneros periodísticos –crónica, artículo–, al tiempo que de otras más propias de determinados géneros literarios –componente ficcional y estético, desarrollo narrativo–. A pesar de su carácter híbrido y ecléctico, acaba por erigirse, una vez institucionalizado en las prácticas culturales de su época, como un género literario autónomo por derecho propio².

En la aclimatación de este nuevo intergénero, fruto de los trasvases periodístico-literarios propios de la literatura moderna, jugó un papel importante José María de Carnerero. Carnerero era un empresario polifacético y muy conocido en los círculos políticos y literarios madrileños de la década de los treinta. Bajo su gestión como director del *Correo*, el modelo canónico de artículo de costumbres, aquel que venía siendo cultivado desde principios de siglo por autores franceses e ingleses, principalmente, accede por primera vez a la prensa española. Lo hace a través de una serie denominada *Costumbres de Madrid*, compuesta por una serie de artículos que, como José Escobar demostró en diferentes trabajos, plagan textos franceses de Mercier y de Jouy (Escobar: 1970; 1977a). También tuvo mucho que ver en esta institucionalización del artículo de costumbres *El Curioso Parlante* -a quien Carnerero ayudó a impulsar³- y, sobre

² Como bien ha señalado Albert Chillón “es imposible considerar al cuadro o artículo de costumbres fuera de la prensa escrita, que desde siempre ha sido su cuna y vehículo básico” (1999: 127). El mismo crítico ha apuntado con acierto los cruces intergenéricos que alimentan a esta clase de textos –adviértase que utiliza aquí *costumbrismo* como hiperónimo de *artículo de costumbres*–: “el costumbrismo ha sido una suerte de gozne, una encrucijada de géneros literarios y periodísticos diversos, como por ejemplo la crónica social, el retrato, el reportaje, la nota humorística, la memoria personal, el artículo de opinión, las *choses vues*, el relato literario o, incluso, el apunte del natural practicado por dibujantes y pintores coetáneos” (*Ibid.*).

³ Una carta de Carnerero a Mesonero muestra la estima en que el editor tenía a su colaborador como escritor de costumbres, además de poner de manifiesto la presión de los encargos y los reducidos tiempos de escritura con los que el autor contaba. A propósito de “El campo santo”, el último artículo de costumbres que Mesonero había escrito para *Cartas Españolas*, le felicita calurosamente y le pide otro para inaugurar la sección de “Costumbres” de la nueva *Revista Española* –ese texto sería “*El Curioso Parlante*”–: “¡Qué hermoso artículo, amigo Mesonero el que viene hoy de Vmd. en nuestras *Cartas españolas*! ¡Con qué juicio está escrito! ¡Qué filosofía la suya! ¡qué delicada sensibilidad!... Aunque veré a Vmd. a la noche, y le felicitaré por su linda composición, quiero anticiparme a ello y siempre repetiré que, en este género, que Vmd. cultiva con tanto acierto,

todo, su primera colección costumbrista, el *Panorama matritense*, donde Mesonero sentó las bases de su actitud costumbrista y de la posición estética que iba a sostener, invariablemente, a lo largo de toda su carrera literaria.

En 1835 Mesonero da a la imprenta este libro en el cual reunía veintiséis artículos de costumbres seleccionados de entre los que había publicado a lo largo del año 1832 en el periódico *Cartas Españolas*⁴. Cuando aparece el *Panorama*, mediada la década de 1830, el artículo de costumbres era ya una presencia habitual en la prensa española, al menos desde siete años atrás, cuando los redactores del *Correo Literario y Mercantil* (1828) lo habían incorporado a los contenidos habituales del periódico por primera vez de manera sistemática y consciente. Sin embargo, había sido necesaria esta andadura inicial de casi una década para que se introdujeran en España las primeras recopilaciones de artículos en ediciones independientes, siguiéndose así una tendencia ya consolidada en otras literaturas europeas. En efecto, con su *Panorama* Mesonero importa a las letras españolas la fórmula de la colección de artículos de costumbres, explotada con éxito en Francia desde al menos 1812, cuando aparece *L'Hermite de la Chansée d'Antin, ou Observations sur les moeurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle de Jouy* (París: Pillet: 1812-1814)⁵. Esta

encontrará *muchos rivales y que gozará de una reputación muy sólida y bien adquirida*. Para el primer número de la *Revista* del miércoles próximo, cuento con un artículo bien condicionado de costumbres, y le ruego que lo tenga listo para el sábado, para que los impresores, valiéndose de la mudanza de forma, no aleguen obstáculos que difieran su publicación. *En cuanto a cómo hemos de entendernos sobre el mercantilismo del negocio, será como Vmd. quiera. Nosotros nos hemos de entender siempre, así como siempre querrá a Vmd. su apasionado. / J. M. Carnerero*" (Varela Hervías: 1975: 105-106; la cursiva es mía). Hay un error en la fecha de la carta –“Hoy 10 de noviembre (1832)”, pues en ella Carnerero alude al primer número de la *Revista*, que apareció el miércoles 7 de noviembre de 1832 –y el artículo que Carnerero solicita a Mesonero, el sábado 10–. Esta misiva debió ser escrita el 1 de noviembre, el día en que se publicó “El campo santo”.

⁴ Ramón de Mesonero Romanos. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un Curioso Parlante*. Madrid. Repullés. 1835. El segundo tomo apareció en la primera semana de enero de 1836, aunque lleva pie de impresión de 1835; lo sabemos gracias a un anuncio inserto en *El Artista*: “En esta semana ha salido a luz el tomo segundo y último (al menos por ahora) de esta interesante obra, a que tan justos elogios prodigamos en uno de nuestros números anteriores” (“*Panorama matritense*”, *El Artista*, III, 2^a entrega, 10/I/1836, p. 24). El tercer volumen del *Panorama* no apareció hasta 1838.

⁵ Unos años antes Larra había publicado su *Pobrecito Hablador* (1832-1833), compuesto por artículos de costumbres, si bien no se trata de un producto asimilable al que

colección se componía de cinco volúmenes con ilustraciones y viñetas publicados de manera progresiva a lo largo de varios años y que compilaban artículos escritos para la *Gazzete de France*; los primeros ya habían aparecido antes de que viera la luz el primer tomo de *L’Hermite*, mientras que el resto de materiales, aun siendo destinados igualmente a esta revista, fueron ya concebidos teniendo en cuenta su futura inclusión en libro⁶ –en formato doceavo y, poco después, también en octavo–. Siguiendo un proceso editorial similar, Mesonero recopila sus artículos de costumbres, publicados desde el año 1832 en distintas cabeceras madrileñas –*Cartas Españolas*, *Revista Española*, *Diario de Avisos de Madrid*–, en una colección con ilustraciones incluidas⁷ que pretendía colocar a la altura de publicaciones extranjeras similares, como la mencionada de Jouy⁸. Para lanzar su propia colección de “artículos sueltos y sin la trabazón de una seguida novela” (Mesonero: 1835 I: xiii), siguiendo ese modelo de obras “que muy pronto llenaron el orbe literario de costumbres” en “los infatigables talleres literarios de París y de Londres” (*Ibid.*), se apoya en el impresor José María Repullés, quien ya tenía experiencia en la impresión y edición de un libro de similares características, como más adelante se verá.

...
constituirán después el *Panorama* o su propio *Figaro*, pues no se trata de una colección que aglutine textos previamente impresos en la prensa.

⁶ Los artículos contenidos en estos cinco volúmenes cubrían desde el 17 de agosto de 1811 hasta el 30 de abril de 1814, como señala Paul Lacombe (1887: 83), quien también ofrece los datos sobre los distintos tamaños de impresión, las tiradas iniciales y otros datos bibliográficos de interés.

⁷ En el primer tomo, las láminas corresponden a los artículos “La calle de Toledo” y “El amante corto de vista” y fueron dibujadas por Pérez Villamil y litografiadas por Elena Feillet. Las láminas incluidas en el segundo, “El baile de candil” y “La procesión del Corpus”, no llevan la firma del dibujante, pero sí la del grabador, Gaetano Palmaroli, de cuyo establecimiento litográfico habían salido también las dos primeras. En el tercer y último tomo firman *G.V.* como dibujante y [Calixto] *Ortega* como grabador –son las láminas correspondientes a los artículos “Madrid a la luna” y “Escenas de buhardilla”–.

⁸ Las alusiones explícitas a Jouy son numerosas en esta primera obra del *Curioso Parlante*. Le menciona hasta tres veces en la introducción y otras dos en los artículos “Las costumbres de Madrid” y “El aguinaldo”. A propósito de la “pintura moral de la sociedad” realizada “por medio de artículos sueltos insertos en los diarios” (1835: xxii), recuerda “los artículos hebdomadarios de *Mr. de Jouy*, comunicados a la *Gaceta de Francia* bajo la emblemática firma de *L’Hermite de la Chausée d’Antin*” (*Ibid.*), mientras que en “El aguinaldo” reconoce que “tratándose de costumbres” es preciso “citar a cada paso” al *Ermitano*. Un estudio clásico sobre la deuda literaria contraída con Jouy por el *Curioso* –si bien requerido de revisión– es el de H. C. Berkowitz (1930).

El *Panorama matritense* contiene, además de los artículos en sí, varios paratextos de carácter informativo –una “Advertencia del editor”, seguida de la enumeración de los artículos y de los datos de suscripción–, así como unas páginas críticas preliminares (1835: vii-xx) con las que Mesonero sitúa la obra dentro de una genealogía textual muy precisa. Se trata de un texto prologal sin título alguno, dividido en dos secciones, encabezado por una cita emblemática de La Bruyère –en francés y traducida–, que sirve para enmarcar el libro dentro de la estela europea de literatura moral de la que el francés era un referente clásico. La primera sección, llamada “*El Panorama*”, ofrece una breve poética de la literatura de costumbres –no del artículo de costumbres, del que se ocupará ya explícita y ampliamente Larra en su reseña del *Panorama* de junio de 1836– vista a través del prisma de Mesonero. La segunda, “*El Curioso Parlante*”, ofrece al público un autorretrato de Mesonero como escritor de costumbres, junto a una declaración explícita de su programa costumbrista. José Escobar (1977b) llamó la atención sobre este texto preliminar que arroja luz sobre la poética costumbrista de Mesonero en los inicios de su carrera literaria, especialmente si se analiza junto a los artículos “Las costumbres de Madrid” –publicado en *Cartas Españolas* el 5 de abril de 1832 e incluido en el primer tomo del *Panorama* (1835: 39-45)– y a “*El Curioso Parlante*” –inserto en el segundo número de *La Revista Española*, del 10 de noviembre de 1832–. Ambos textos ofrecen consideraciones de interés sobre el papel de Mesonero como escritor de costumbres y sobre su profesión de fe costumbrista; el primero, con relación a su labor en *Cartas Españolas*; el segundo respecto a la segunda empresa periodística de Carnerero, la *Revista*.

José Escobar señaló de “*El Curioso Parlante*” que “fue el único artículo que excluyó el autor de la edición en volumen aparte” y que “no ha sido incluido en ninguna de las ediciones de las obras de Mesonero” (Escobar 1977b: en línea), aunque en realidad sí fue incorporado en el *Panorama*. Si atendemos a la disposición de los artículos de costumbres contenidos en el libro, advertimos que se insertan siguiendo el orden cronológico original en el que fueron publicados, salvo una excepción importante. Entre “El campo santo”, artículo de costumbres con el que Mesonero selló el 1 de noviembre de 1832 el último número de *Cartas Españolas*, y “Pretender por alto”, el segundo que escribió para *La Revista Española* el 24 de noviembre de ese mismo año, debía haber aparecido ese artículo-autorretrato que constituyó la primera colaboración de Mesonero para la sección “Costumbres” de la *Revista*. Tal omisión se entiende si se repara detenidamente en las páginas preliminares del *Panorama*, pues estas encubren ese mismo artículo, si bien ampliado y maquillado por la reescritura⁹; en pasajes concretos, de hecho,

⁹ Como han indicado Joaquín Álvarez Barrientos y José Escobar, las múltiples versiones y correcciones que Mesonero introduce en sus obras “casi es un rasgo estilístico” que

se advierte claramente que Mesonero tenía ante sí “*El Curioso Parlante*” cuando compuso el paratexto de su colección¹⁰. Esta reescritura explica por qué Mesonero “es más explícito en lo que se refiere a esta tradición nacional [del artículo de costumbres]” en las primeras páginas del *Panorama Matritense*, tal como advierte Escobar (1977b: en línea). A pesar de que parte de las mismas ideas, expresadas a veces de forma prácticamente literal, el autor matiza o corrige tres años más tarde para el prólogo de su primera colección costumbrista aquellos juicios de juventud con los que ya no comulga. Si, por tomar un ejemplo significativo, en 1832 reconocía la importancia de las influencias extranjeras en su obra y el origen foráneo del artículo de costumbres, en 1835 quiere desmarcarse

define de manera paradigmática su escritura (en Mesonero: 1994: 31). Escobar (1977b: en línea) repara en diversas concomitancias y reproducciones de ideas e, incluso, párrafos completos del artículo “*El Curioso Parlante*” de la *Revista Española* en el texto preliminar homónimo del *Panorama*, pero no ahonda en que se trata de una reescritura sistemática.

¹⁰ La inclusión de la misma cita de La Bruyère en el artículo de *La Revista Española* y en el prólogo del *Panorama* ya pone sobre la pista de un posible vínculo textual, que se hace más evidente tras un cotejo detenido. Veamos un párrafo concreto: “En cuanto a las que se venden por de nuestra nación, puede asegurarse que sin leer el título, y algún otro nombre propio, apenas habría un español que sospechase que se hablaba de su patria, por carecer absolutamente de toda verdad y del más ligero tinte del país; más bien creería que se trataba de algún estado del interior del África, si la pretendida importancia que se da a las rejas y celosías, la capa y la mantilla, la guitarra y el puñal no le hicieran conocer que se ha querido hablar *inocentemente* de nuestra España. ¿Cómo, pues, combatir las ridículas caricaturas prodigadas hace dos siglos contra nosotros? ¿Cómo destruir la impresión funesta que causan en la crédula multitud? Presentando sencillamente la verdad [...]” (“*El Curioso Parlante*”, *La Revista Española*, núm. 2, 10/XI/1832, p. 13). Compárese este fragmento con el siguiente del texto preliminar del *Panorama matritense*: “Sirvan de ejemplo las que pretenden contraerse a nuestra nación, en las cuales puede asegurarse que sin leer el título y algún que otro nombre propio apenas habría un español que sospechase que se hablaba de su patria, pues carecen absolutamente de toda verdad y del más ligero colorido del país; más bien creería que se trataba de algún estado de lo interior del África si la pretendida importancia que se da a las rejas y celosías, la capa y la mantilla, la guitarra y el puñal, no le hicieran conocer que se ha querido hablar *inocentemente* de nuestra España. El medio más prudente de combatir las ridículas caricaturas prodigadas hace dos siglos contra nosotros, destruyendo la impresión funesta que causan en la crédula multitud, es el de presentar sencillamente la verdad [...]” (Mesonero 1835: xiii-xiv). Este ejemplo basta para comprobar cómo Mesonero se limita a trocar palabras y expresiones –“tinte” por “colorido”, “del interior” por “de lo interior”–, convertir oraciones interrogativas directas en enunciativas y, en fin, modificar mínimamente el original para componer un segundo “nuevo” texto.

de tal juicio y defender sus raíces autóctonas. Este no sería más que el inicio del proceso de nacionalización cultural del artículo de costumbres que iban a continuar críticos como Hartzenbusch y Menéndez Pelayo a lo largo de todo el siglo XIX, proceso que encuentra un soporte básico en esta primera colección costumbrista de Mesonero.

Esclarecido este punto importante, y dado que el avantexto del *Panorama matritense*, al igual que los dos artículos citados –“Las costumbres de Madrid” y “*El Curioso Parlante*”–son populares y de fácil acceso para el investigador o para el curioso, además de haber sido bien estudiados por Escobar, no nos detenemos más en ellos. Nos interesa ahora fijarnos en otro grupo de textos incluidos en diversas publicaciones periódicas tras la salida del primer volumen del *Panorama* y que han pasado prácticamente desapercibidos hasta el momento, cuando no ignorados. Se trata de anuncios y de reseñas –una de ellas escrita por el propio *Curioso Parlante* e inédita– que ofrecen abundante información acerca de la recepción temprana del libro, de la concepción que de este tenía su autor y del modo en que fueron leídos e interpretados estos primeros artículos de costumbres. Estos testimonios, además, aportan nuevos datos sobre el papel que desempeñó Mesonero en la fase inicial de edición de su *opera prima* costumbrista y, estudiados en conjunto, ofrecen un corpus breve y fragmentario, pero valioso, de la crítica literaria temprana del costumbrismo, más allá de los textos usualmente convocados –la reseña de Larra al *Panorama* de 1836, la introducción de Hartzenbusch a las *Escenas matritenses* (1851) o las introducciones y notas que Mesonero inserta en las sucesivas ediciones de sus artículos–.

La aparición del *Panorama matritense* puede fecharse, de manera aproximada, en los primeros días de octubre de 1835, dado que de entonces datan las menciones más tempranas a la obra en la prensa de la época. En todo caso, Mesonero estaba trabajando en este proyecto editorial desde tiempo atrás. Ya en 1832, al presentarse como principal articulista de costumbres en *La Revista Española* de Carnerero, se había referido a la labor desempeñada hasta entonces –en *Cartas Españolas*– con la denominación que usará ya de forma plenamente consciente tres años más tarde: “será bien, si he de continuar mi Panorama Matritense [sí], decir a VV. y al público dos palabritas acerca de mi persona” (“*El Curioso Parlante*”, *La Revista Española*, núm. 2, 10/XI/1832, p. 13). Si entonces aún no estaba definida la idea del libro, sí debía estarlo, con toda seguridad, en el verano de 1835, pues el célebre escritor satírico Modesto Lafuente solicita al *Curioso Parlante* un ejemplar de su libro en una carta fechada en Madrid a 3 de junio de 1835, es decir, cinco meses antes de que viera la luz impreso por Repullés: “De paso que envío al dador con objeto de ver si tiene V. ya el primer tomo de su *Panorama* en disposición de ser leído, de que tengo muchísimo

deseo, remito a V. la adjunta colección de mis capillas, tal como la tengo, es decir a la rústica" (en Varela Hervías: 1975: 335). El autor pudo haber hecho circular entre sus amigos un primer borrador del libro, hablar de su proyecto o celebrar lecturas de sus artículos en tertulias particulares o en los cafés de la capital que solía frecuentar junto a otros literatos y artistas¹¹.

Si atendemos a los circuitos de difusión no ya privados, sino públicos, del libro, la primera mención al *Panorama matritense* que se ha podido localizar es un breve anuncio –apenas cuatro párrafos– inserto en el *Diario de Avisos de Madrid* el viernes 9 de octubre de 1835 (“Libros. *Panorama matritense*”, *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 191, 9/X/1835, p. 3). Esta noticia duplica datos que ya contiene el primer volumen del *Panorama* –descripción del contenido, precios de suscripción, puntos de venta–, por lo que carecería de interés de no ser por la curiosa alusión que contiene sobre la génesis de esta colección. Tras señalar que se compone “de toda la serie de artículos de costumbres de Madrid que el autor empezó a comunicar” (“Libros. *Panorama matritense*”, *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 191, 9/X/1835, p. 3) en *Cartas Españolas*, indica:

La favorable acogida que en una y otra ocasión han obtenido del público estos festivos cuadros de nuestra sociedad matritense, y el deseo manifestado por muchos suscriptores al *Diario* de tener los artículos del *Curioso Parlante* publicados ya anteriormente, ha movido a un impresor de esta corte a presentarlos (con beneplácito del autor) en forma de colección. Y el editor deseoso de corresponder a la cultura de la capital ha dispuesto una esmerada impresión y en muy buen papel, hallándose además enriquecida con dos bellas estampas por tomo, inventadas por el profesor Villa-amil [sic] y litografiadas por la señorita Elena Feillet (*Ibid.*).

Según este testimonio anónimo¹², fue el impresor del libro, José María Repullés, y no el autor mismo, quien tuvo la iniciativa de recopilar en una

¹¹ Consta que las lecturas de los artículos de costumbres de Mesonero no fueron infrecuentes a partir de 1837 en círculos e instituciones culturales madrileñas, como el Liceo o el Ateneo Científico, Literario y Artístico, al igual que las de otros autores como Luis González Bravo, José María de Andueza o José Somoza. Sobre este campo aún inexplorado de la difusión del artículo de costumbres a través de los circuitos de la lectura pública y privada preparamos un trabajo de próxima aparición.

¹² En 1835 Mesonero había asumido la dirección del *Diario*, encargándose de redactar “los artículos de policía urbana, teatros, economía industrial, y todos los demás que constituyen dicho boletín” (Mesonero 1835 II: 133). Por tanto, puede darse crédito a esta noticia, máxime si se piensa que, aun no siendo él mismo quien redactara el texto, tuvo la oportunidad de supervisarlo o de proporcionar la información que contiene.

colección los mejores artículos de costumbres del *Curioso Parlante*, movido por el éxito que tenían en la prensa y por supuestas peticiones directas de los lectores del *Diario de Avisos de Madrid*, donde se publicaban desde abril de 1835, tras las etapas previas en las empresas de Carnerero.

En realidad, Mesonero fue más allá de dar su “beneplácito” al impresor, José María Repullés, para que compusiera con sus artículos de costumbres dispersos una edición literaria; también le cedió los derechos económicos del libro, como señala la “Advertencia del Editor” estampada al principio de la obra –“El Autor de esta colección la ha cedido gratuitamente a beneficio del Editor” (1835 I: s.p.)–, además de recordarlo el mismo autor en una desconocida autorreseña:

Considerando el autor que esta obra de recreo podría andar en manos delicadas y apreciadoras del esmero que en libros semejantes se ostentan en otros países, ha renunciado al interés que pudiera ofrecerle, encargando esta edición a un impresor que la ha realizado con elegancia ([Mesonero Romanos] «Boletín. *Panorama matritense*», *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 281, 7/I/1836, 3-4.

Con esta afirmación de que *encargó* la edición al impresor, Repullés, Mesonero contradice la idea que le dejaba en un discreto y pasivo segundo plano dentro del proceso editorial de su propio libro y que difundía ese breve texto inserto el 9 de octubre en el *Diario de Avisos*.

Dos días después de que apareciera el anuncio del *Diario de Avisos*, los editores de la recién nacida revista *El Artista*, Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, mencionan fugazmente el *Panorama* en una nota que se limita a repetir la información ya difundida en dicho *Diario*, si bien prometen un pronto juicio literario de la obra –“No tardaremos en hablar largamente de esta preciosa colección de artículos” (*El Artista*, II, núm. 15, 11/X/1835, p. 180)–. En efecto, Eugenio de Ochoa publica dos números y semanas más tarde una crítica literaria detenida (“*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*”, *El Artista*, II, núm. 17, 25/X/1835, pp. 196-198) que no era, sin embargo, la primera que se dedicaba a analizar esta colección. Antes habían aparecido dos juicios literarios más o menos extensos que vieron la luz simultáneamente el miércoles 14 de octubre de 1835, en los boletines de dos periódicos liberales progresistas, el *Eco del Comercio* de Ángel Iznardi y Fermín Caballero, por un lado, y *La Abeja* de Joaquín Francisco Pacheco, por otro. Tan solo habían pasado cinco días desde que apareciera ese primer anuncio encontrado en el *Diario de Avisos*, lo que evidencia la rápida atención que el libro suscitó y las adelantadas reacciones de varios publicistas que quisieron explicar a sus lectores desde muy pronto la

corriente literaria en la que el *Panorama* se enmarcaba, conscientes de su carácter novedoso en el circuito editorial nacional.

El artículo de *La Abeja* («Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*», *La Abeja*, núm. 533, 14/X/1835, p. 1) apareció en el faldón de la primera página sin firma, aunque sabemos que su autor es Manuel Bretón de los Herreros porque aparece entre otros textos de crítica literaria en la edición de sus *Obras* (1883: xlvi)¹³.

La Revista Española, donde Mesonero había desempeñado la tarea de redactor oficial de artículos de costumbres hasta que Larra le sucediera en el cargo en abril de 1833, también incluyó un breve juicio que daba cumplida y elogiosa cuenta del *Panorama*. Se publicó sin firma en el folletín del viernes 20 de noviembre de 1835 (“*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante. Reflexiones generales. Breve juicio de esta obra*”, *Revista Española-Mensajero de las Cortes*, núm. 265, 20/XI/1835, pp. 1-2).

Finalmente, cierra este grupo de textos críticos tempranos que enjuiciaron la nueva publicación de Mesonero en *La Abeja*, el *Eco del Comercio*, *El Artista* y la *Revista Española-Mensajero de las Cortes* un curioso texto que ha permanecido oculto en las páginas del *Diario de Avisos de Madrid* –al menos, no se conoce mención alguna al mismo–. Constituye la aportación del propio Mesonero Romanos a este conjunto de reseñas que la prensa madrileña llevaba publicando desde la salida del primer volumen de su obra, en octubre de 1835, por lo que el documento no carece de interés. Esta autorreseña inédita presenta, además, algunos datos nuevos que revelan la concepción del autor acerca de su propio proyecto costumbrista y que sirven para completar otros juicios e ideas dispersos en diferentes contextos a lo largo de su extensa trayectoria literaria.

Respecto a quién escribió los dos textos anónimos publicados por el *Eco del Comercio* y por la *Revista-Mensajero* solo puede especularse, ya que no nos ha llegado noticia precisa alguna. Sabemos que Iznardi y Caballero fueron las dos figuras importantes que había detrás del *Eco* en su primera etapa, desde 1834 hasta 1842. La autoría del gaditano Iznardi es plausible si se piensa que conocía bien los resortes de esta literatura, pues llevaba escribiendo artículos de

¹³ Bretón reseñó también publicaciones de diverso tipo de los otros dos grandes escritores que, junto a él mismo y a Mesonero, conformaban el cuadro del primer costumbrismo español. La citada edición de sus *Obras* (1883: xlvi) recoge las siguientes: “*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital* por don Ramón de Mesonero Romanos (A. 14 Oct. 1835)”; “*Pobrecito (El) Hablador, revista satírica*, por el bachiller Pérez de Munguía (C. 1º Oct. y 5 y 21 Dic. 1832)”; “[*Poesías del Solitario, dadas a luz por D. Serafín E. Calderón*] (C. 10 Jun. 1831)”. La *A* es la abreviatura de *La Abeja*, mientras que la *C* corresponde al *Correo literario y mercantil*.

costumbres desde 1833 para el *Correo Literario y Mercantil*, tarea que continúa precisamente en el *Eco* (Escobar: 1998). No obstante, a falta de pruebas, tampoco se puede descartar a ningún otro redactor o colaborador¹⁴. La única proyección del autor en la reseña solo da una pista débil, al reconocer su predilección por la pintura de las costumbres contemporáneas: “nuestra particular afición a esta clase de escritos nos ha llevado a leerlos en algunas obras famosas extranjeras, y confesamos que en nuestra opinión pueden colocarse al lado de las mejores, las del curioso parlante (*sic.*)” (Anónimo, «*Panorama matritense*», *Eco del Comercio*, núm. 532, 14/X/1835, p. 1). Por su parte, la reseña de la *Revista-Mensajero* también se publica sin firma de autor, pudiendo ser este –al igual que en el caso del texto del *Eco*– cualquiera de los autores sobre los que sí tenemos referencias de que enjuiciaron las colecciones costumbristas de Mesonero. El prospecto¹⁵ de la cuarta edición de las *Escenas matritenses* (1845) alude a la popularidad de este libro, a propósito de lo cual recuerda “los muchos y concienzudos análisis que de ella hicieron los críticos más notables de la nación, los Larra, Lista, Gil y Zárate, Revilla, Morón, Ochoa, Segovia y otros muchos, han fijado la opinión acerca de ella” (Mesonero: 1845: i). Años después, en la edición del *Panorama* de Mellado, *El Curioso Parlante* se refería a “los diversos y excelentes juicios críticos que mereció entonces aquella obra a escritores tan eminentes como los señores Larra, Lista, Revilla, Tapia, Ochoa, Segovia y otros, que por entonces ilustraban la prensa periódica” (Mesonero: 1862: vii)¹⁶.

Las primeras reseñas del *Panorama*

Las reseñas sobre el *Panorama* que se difundieron en los primeros meses de andadura del libro constituyen un pequeño corpus crítico que arroja datos

¹⁴ La lista de redactores que participaron en el *Eco del Comercio* es extensa, si seguimos las noticias que da Hartzenbusch (1894: 44): Ramón de Castañeira, Juan Bautista Alonso, Fernando Corradi, Joaquín María López, Mateo Aillón, Félix Bona, etc.

¹⁵ Este “Prospecto” se conserva encuadrado con el ejemplar de las *Escenas* que atesora la Biblioteca Nacional de España, signatura 1/66834, libro que perteneció a Juan Eugenio Hartzenbusch. Aunque el original no lleva paginación, se marca aquí para facilitar la consulta de la cita arriba recogida.

¹⁶ Están identificadas las reseñas de Ochoa para *El Artista* (1835), Larra para *El Español* (1836), Fermín González Morón para la *Revista de España y del Extranjero* (1842) y Segovia –pudiera referirse a un retrato de Mesonero que escribió para su revista satírica *Nosotros* y que recoge en su colección *Abenamar y El Estudiante* (1840)–. Las supuestas reseñas escritas por Alberto Lista, José de la Revilla, Tapia y Gil y Zárate no se han localizado en la prensa, pudiendo corresponderse algunas de ellas a las insertas sin firma en el *Eco* y la *Revista-Mensajero*, como ya se apuntó.

sobre la recepción temprana del artículo de costumbres en general y de la obra costumbrista de *El Curioso Parlante*, en particular.

En primer lugar, estos primeros textos demuestran que la colección fue recibida con aceptación general. Contribuyó a su éxito temprano inmediato, sin duda, el hecho de que estuviera compuesta de materiales que el autor había ido imprimiendo bajo pseudónimo en varias cabeceras periodísticas desde 1832 y que, por tanto, eran ya bien conocidos para el público, lo que jugó un incuestionable papel de reclamo que, de hecho, se adujo explícitamente en los anuncios publicitarios y en las reseñas de la obra: “los festivos cuadros de nuestra sociedad madrileña, que tanto han agrado cuando se publicaban en las *Cartas Españolas*, y aun agradan tanto hoy día en el boletín del *Diario de Avisos*, se publican ahora”, escribe uno de los redactores de *El Artista* (Anónimo: 1835: *op. cit.*: 180); “el público leyó con aceptación estas producciones cuando se publicaron en el folletín de un periódico, y el autor las ofrece ahora reunidas en un lindo volumen”, escribe el crítico anónimo del *Eco del Comercio* (*Op. cit.*: 1), mientras que Ochoa avala el libro recordando que Mesonero es “justamente célebre en toda España bajo el nombre del *Curioso Parlante*” (Anónimo: 1835: *Artista*: 196).

A pesar de que los textos no eran inéditos, la obra se reputó como novedosa y pionera, dignificada por el “envoltorio”, por el formato en sí. Aunque la salida del libro fue todo un acontecimiento editorial, como evidencia este número considerable de reseñas que vieron la luz en tan poco tiempo, el *Panorama* no era la primera colección de artículos de costumbres de autor español que veía la luz en España. Alrededor del mes de marzo, muy pocos meses antes, había aparecido *Figaro*, recopilación de los artículos periodísticos de Larra que pasó prácticamente desapercibida, en comparación con la atención que atrajo el *Panorama*. El primer anuncio del libro que se ha localizado en la prensa es del 16 de marzo de 1835¹⁷ –solamente ofrece el título, los datos de suscripción y el aviso de que constará de dos tomos en octavo, al igual que el *Panorama* de Mesonero–, mientras que ese mismo día el folletín del *Eco del Comercio* acoge una reseña anónima (“*Figaro*”, *Eco del Comercio*, núm. 320, 16/III/1835, p. 1).

¹⁷ “*Figaro, colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años de 1832, 1833, 1834 en el Pobrecito Hablador, la Revista Española y el Observador, por don Mariano José de Larra*; constará de dos tomos en octavo. Se suscribe en Madrid en la librería de Escamilla, calle de Carretas, a 12 reales el tomo en rústica y 14 en pasta, y 13 en rústica en las provincias. En el acto de la suscripción se entregará el tomo primero adelantando el importe del segundo” (“*Figaro*”, *Revista Española-Mensajero de las Cortes*, núm. 320, 16/III/1835, p. 64).

La principal diferencia de contenido entre el *Figaro* de Larra y el *Panorama madricense* de Mesonero estriba en que la primera era una selección no solo de artículos de costumbres, sino también políticos y de crítica –literaria y teatral–¹⁸, lo que pudo motivar que en un primer momento no se conectaran ambas colecciones. Mesonero mismo aludía en el prólogo de su *Panorama* a la diferencia existente entre *Figaro* y él mismo a propósito de los intereses de ambos en la *Revista Española* (1835 I: xviii), en un todavía tímido intento de distinción de sus escrituras respectivas. Más adelante, Mesonero no escatimaría ocasiones para impulsar una suerte de campaña de autolegitimación, por la cual se posicionaba dentro de un campo de acción literaria específico –el de la crítica festiva, la escritura apolítica y lo que años después, en sus memorias, llamaría “humorismo” (Mesonero: 1994: 361)– que quería distanciar claramente del propio de Larra –la sátira y, específicamente, la de tipo político–¹⁹. Mesonero obvió el hecho de que *Figaro* hubiera aparecido unos meses antes, simplemente por el hecho de que no reputaba sus escritos como del mismo género. Ciertamente, Larra no había formado una colección exclusivamente de artículos de costumbres²⁰, pero incluía en ella algunos de *El Pobrecito Hablador* y de *La Revista Española*, trasladando así

¹⁸ De ahí también la inclusión, en el caso del *Panorama*, de unas páginas preliminares justificativas del género al que se adscribe y de las intenciones que persigue el autor, a diferencia de *Figaro*, que carece de prólogo programático.

¹⁹ Principalmente, en la nota que incluye a propósito del artículo “Las costumbres de Madrid” en la edición aumentada de sus *Escenas* editada por Gaspar y Roig (1851: 231), que luego repite en la “Advertencia preliminar” y en el prólogo de las ediciones de sus *Obras* de 1862 y 1881. Recoge allí la idea, después tantas veces repetida por la crítica, de que fueron sus “festivos escritos”, junto a los de Estébanez Calderón, los que animaron al “malogrado *Figaro*” y que “cada uno dio diferente giro y tendencia a sus escritos” (Mesonero: 1851: 231); Larra, dentro del campo de la sátira política, mientras que Mesonero y Estébanez en el de la pintura festiva de costumbres.

²⁰ De ahí las diferencias entre ambas colecciones en lo que respecta a los aspectos formales. *Figaro* resultaba un proyecto de menores pretensiones, una simple recopilación de textos diversos de origen periodístico destinada a facilitar al lector su conservación y lectura. Mesonero se alinea abiertamente, en cambio, dentro de la corriente francesa de literatura panorámica, con texto programático inicial incluido –sobre el concepto de literatura panorámica en las letras españolas, puede verse un estudio desarrollado recientemente (Peñas: 2012)–. *Figaro* únicamente presentaba viñetas interiores de carácter ornamental y funcional –aparecían como separadores textuales, al final de los artículos–; el *Panorama*, en cambio, se lanzaba cuidadosamente editado, en formato octavo marquilla, con encuadernación holandesa y dos estampas interiores encargadas para la ocasión a artistas de reputado prestigio.

por primera vez en las letras españolas esta clase de textos del periódico al libro²¹. Conviene reparar, además, en que ambas obras tuvieron un importante nexo en común, pues salieron de la misma imprenta, la de José María Repullés, el primer editor-impresor que se lanzó a la aventura de publicar colecciones de artículos de costumbres²².

A pesar de la reputación literaria de que ya gozaban tanto Mesonero como Larra, la aventura editorial en la que se embarcaba Repullés no dejaba de presentar cierto riesgo, ya que con *Fígaro* se presentaba por primera vez al público español un libro compuesto enteramente de artículos periodísticos, con las implicaciones asociadas al medio y al sistema de publicación que ello comportaba – contenidos referidos a materias variadas y de actualidad, interés efímero –.

Tal escollo no pasó desapercibido entonces. El primer crítico anónimo que enjuicia el libro de Larra centra su reseña en reflexionar sobre este punto –a diferencia de quienes exploraron el *Panorama*, que escribieron sobre aspectos descriptivos del contenido o más puramente literarios, como el género y el estilo–; justifica, de hecho, la oportunidad de arrebatar al periodismo literario su carácter efímero, propulsándolo hacia el futuro, y señala que los textos periodísticos pueden salvarse en casos excepcionales, en virtud de su calidad y de una selección adecuada a partir de un criterio genérico homogéneo:

Triste suerte suele ser la del escritor que dedica su pluma a componer artículos de periódico [...] su trabajo es tan improbo como fugaz su fama. [...] No todos los periodistas, sin embargo, han tenido esta desgracia, y algunos se han salvado del olvido, formando colecciones impresas separadamente de los mejores artículos que produce su pluma. Para que esto pueda suceder, es preciso que la materia que de semejantes artículos sea de un género particular. [...] Los artículos que pueden dar materia para una colección son los de costumbres, los satíricos y los literarios. [...] Si, pues, un escritor ha logrado con sus artículos de periódico fama de crítico juicioso, de fiel observador de las costumbres y de ameno historiador de los usos de su tiempo, hará un servicio en sustraer al olvido por medio de la reimpresión en una obra completa los diferentes

²¹ *El Pobrecito Hablador* puede considerarse, en la estela de la prensa moral de corte ensayístico propia de la Ilustración, un producto híbrido entre el periódico –por el sistema de publicación– y el folleto –por el formato–. La *Revista de Carnerero* sí responde al concepto más moderno de periódico, por lo que los textos que Larra seleccionados de ella responden ya más específicamente a ese salto que da el artículo de costumbres del medio periodístico al libreto.

²² Recuérdese que de su imprenta había salido también en 1828 el tercer cuaderno del *Duende Satírico* de Larra.

artículos que fueron las delicias de sus suscriptores, y pueden ser agradables o instructivos aun a otros que a sus contemporáneos. Si fuese preciso apoyar lo que decimos con autoridades, citaríamos a Addisson, Jouy, Geoffroy, y otros, cuyos artículos así reunidos se leen todavía con el mayor placer y provecho (Anónimo, “*Fígaro*”, *Eco del Comercio*, 16/III/1835, núm. 320, p. 1).

Dejando a un lado que el criterio aducido para explicar el paso del artículo periodístico al libro peca de no poca ingenuidad taxativa –excluye, por citar solo un ejemplo, la colección miscelánea–, el acierto de este juicio radica en la valoración positiva del paso a libro de los textos periodísticos, artículos de costumbres incluidos, refrendado además por “autoridades” como Addison, Geoffroy y Jouy –“Lo dicho bastará para disculpar al Sr. Larra de haber formado la colección que anunciamos” (*Ibid.*)–. Mesonero también dignifica su *Panorama* recurriendo a los nombres de Addison y de Jouy (1835 I: xii), mientras que sus primeros críticos no dudan en recordar el vínculo entre el *Curioso* y el autor francés, implícita –“aunque se le conoce cuando se descuida un tanto, que dio sus vueltas allá por estrangis, aspira a ser rancio madrileño” (Anónimo: 1835: *Revista*: 454)– o explícitamente –“El autor se conoce que ha tomado por modelo las obras de Mr. Joni [sic], famoso en Francia por los artículos suyos de esta clase que se publicaron en la *Gazzette* [sic]; (...) a veces se echa de ver el artificio para producir contrastes y situaciones dramáticas, por donde flaquea también aquel moralista” (Anónimo: 1835: *Eco del Comercio*: 1).

Dado lo novedoso del sistema de publicación de los artículos de costumbres en colecciones unitarias, el programa editorial inicial fue ir dando a la imprenta nuevos tomos en función de la acogida del público y de los beneficios que fueran reportando²³. En el caso del *Panorama* una “Advertencia del Editor” apunta a esta ausencia de un plan previo, pues anuncia que “la colección por ahora se compondrá de dos tomos” (Mesonero 1835, I: s.p.); además, señala en las primeras páginas que su única pretensión al publicar esta colección costumbrista fue la de animar con su ejemplo a autores mejores que él, aunque también aduce razones personales, literarias y políticas. Larra, por su parte, avisa en una nota prologal que “acaso se añada algún otro tomo a los que en el día con la mayor desconfianza le presento” (Larra: 1835 I: xii), manifestando que “ignora” el “interés” que pudiera tener una colección como la que presenta al público; de hecho, revela que las peticiones de amigos pesaron más que su propia

²³ Mesonero justifica la falta de programa editorial aduciendo imposiciones de la propia materia: “los límites de esta obra apenas pueden fijarse” por tratar de “la generalidad de los usos y costumbres de esta capital [...] en una época de transición en que las costumbres sociales toman cada día matices tan diferentes” (1835, II: 134).

voluntad en su decisión de recopilar sus artículos periodísticos –“Personas, harto indulgentes acaso con mi corto talento, o demasiado amigas mías para conocer los defectos de mis escritos, me han asegurado que esta idea no carecía de oportunidad” (Larra: *íd*: ix)–; del mismo modo, el primer anuncio del *Panorama* dejaba entrever que no fue una iniciativa de Mesonero la reunión de sus artículos de costumbres.

De las anteriores declaraciones se desprende que tanto editores como autores fueron cautos en un primer momento respecto al éxito que pudieran tener esta clase de obras en el mercado literario español. No obstante, la crítica valoró muy temprano las colecciones de ambos escritores; Bretón alaba “el servicio que [Mesonero] hace a nuestra literatura reuniendo en volúmenes manejables los materiales dispersos que constituyen este que podemos llamar *festivo compendio de nuestras actuales costumbres*” (Anónimo: 1835: *Abeja*: 1), Ochoa le insta a continuar suministrando obras de la misma clase “a la admiración de los aficionados” (Anónimo: 1835: *Artista*: 198), mientras que el autor de la reseña de *Fígaro* en la *Revista* pondera que los artículos de Larra “son del género de aquellos que admiten esta nueva reimpresión” (Anónimo: 1835: *Revista*: 1).

Las ediciones y reimpresiones de artículos de costumbres se sucederían, en efecto, desde que vieron la luz estas primeras. En el caso de *Fígaro*, tras los tres volúmenes aparecidos en 1835 se publican un cuarto y un quinto en 1837; Yenes, por su parte, imprime sus *Obras completas* en cuatro tomos en el año 1842. En cuanto a Mesonero, de carrera literaria mucho más dilatada por razones evidentes, tras haber lanzado los tomos uno y dos de su *Panorama* en 1835 publica el tercero ya en 1838, continuando su obra costumbrista en los años siguientes bajo el nuevo título de *Escenas matritenses*²⁴. La existencia de varias ediciones de sus artículos en pocos años de diferencia (Repullés, 1835-1838; Yenes, 1842; Boix, 1845; Gaspar y Roig, 1851)²⁵ demuestra que estos habían ido

²⁴ Una exposición de los cambios que imprimió Mesonero a su obra costumbrista por motivos editoriales y económicos, fundamentalmente, puede verse en la edición de Joaquín Álvarez Barrientos y José Escobar a las *Memorias de un setentón* (Mesonero: 1994: 29-34), quienes siguen en lo esencial las hipótesis desarrolladas sobre el particular de Pilar Palomo. Sobre el proceso de publicación del *Panorama* y las *Escenas* también debe consultarse el estudio preliminar a las *Escenas y tipos matritenses* de Enrique Rubio (1993: 52-71).

²⁵ En 1842 aparecen los cuatro tomos de la tercera edición “corregida y aumentada” en la imprenta de Yenes –Mesonero ya computaba sus primeros artículos en prensa como una primera edición, mientras que el *Panorama* mismo constituiría la segunda–; en 1845, la cuarta edición en un tomo que imprime Boix; en 1851, la quinta edición a cargo de Gaspar y Roig, “única completa, aumentada y corregida” e ilustrada con profusión de

ganado en popularidad, al mismo tiempo que crecía el interés por los artículos de costumbres en general. De hecho, las colecciones de artículos abundan desde finales de la década de los treinta y conviven con la nueva formulación de la colección panorámica centrada en tipos que se pone de moda desde principios de 1840. En 1851, fecha destacada de la edición costumbrista, aparecen a cargo de Gaspar y Roig la segunda edición de *Los Españoles pintados por sí mismos*, la gran colección panorámica nacional, y la quinta de las *Escenas matritenses* de Mesonero, con la que se cierra un ciclo editorial de las *Escenas* y, por añadidura, de la edición de artículos de costumbres en formato libro.

Volviendo al conjunto de textos que se ocuparon de examinar el *Panorama* en sus primeros meses de andadura editorial, llama la atención que casi todos se detuvieron, con escasas variaciones, en similares consideraciones críticas. Los datos de suscripción, los lugares y modos de venta o la relación de los artículos son elementos comunes y cuya presencia se entiende por la necesidad de describir los aspectos formales y objetivamente necesarios en la descripción de cualquier novedad bibliográfica. Más allá de estas cuestiones, sin embargo, se repiten en las distintas reseñas una serie de reflexiones que giran en torno a dos puntos fundamentales: el género literario al que se adscribe la colección y los rasgos estilísticos que singularizan al autor. Si nos fijamos en las páginas preliminares del *Panorama*, advertimos que ambos ejes temáticos están presentes en ellas ya desde la propia articulación en dos secciones centradas en el libro y en el autor, respectivamente²⁶; en más de una ocasión, además, los enfoques críticos que aporta el mismo Mesonero coinciden con los puntos de vista de sus primeros críticos. Por ello, resulta interesante contrastar qué ideas de las consignadas en estas reseñas tempranas completan la micropoética costumbrista difundida por Mesonero en esas páginas preliminares del *Panorama*, y cuáles se apartan de ella, más que limitarnos a las que se repiten.

grabados. En la segunda mitad del XIX vieron la luz las dos grandes ediciones completas de sus *Obras*, la publicada por Francisco de Paula Mellado en cuatro tomos en 1862 y la que salió de las Oficinas de la Ilustración Española y Americana en 1881 en ocho volúmenes, en la que los artículos de costumbres ocupaban los dos primeros.

²⁶ También Larra (1836) dividirá un año después su reseña del *Panorama* en dos artículos destinados a analizar el artículo de costumbres en sí (género, historia, autores destacados, etc.), por un lado, y al autor y sus escritos en particular, por otro. Este último es el que Mesonero selecciona para colocar al frente del *Panorama* en sus *Obras* impresas por Mellado, en lugar del texto original que él mismo escribió: “no ha parecido oportuno al autor, el reproducir el prólogo con que entonces encabezó aquella primera época, por carecer hoy de interés” (1862 I: vii).

Los dos primeros juicios críticos del *Panorama* coinciden en centrarse en la corriente literaria y en el género al que pertenece. Bretón sitúa el libro abiertamente dentro de la crítica de costumbres, amplio campo que contempla composiciones variadas, en prosa y en verso –tratados, artículos poesía, dramas–, unidas, a pesar de sus diferencias formales y nominales, por la finalidad común de censurar vicios y costumbres. De forma llamativa, vincula los textos de Mesonero a los dominios de la sátira –que procura dignificar y justificar–, por su “donaire culto y sazonado” y su “sal ática” (Anónimo: 1835: *Abja*: 1), lo que situaría la obra del *Curioso* dentro de la sátira festiva. No obstante, Mesonero mismo quiso desvincularse de la escritura satírica, lo que le ayudaba a mantener la distancia de su tono con el de Larra. Solo en el *Panorama matritense*, y sin tener en cuenta posteriores juicios que insistían en esta idea, defiende que sus textos no deben degenerar “de crítica festiva en mordaz y despiadada sátira” (1835: viii) y que sus propios textos destacan “si no por el punzante aguijón de la sátira, por el festivo lenguaje de la crítica” (*Íd.*: 44-45).

El autor anónimo de la reseña inserta en el *Eco del Comercio*, por su parte, vincula el *Panorama* a la tendencia universal de la “pintura de costumbres contemporáneas”, que goza de especial éxito en la “literatura moderna” a pesar de estar presente en toda la tradición literaria. Observa, con especial agudeza crítica, que la principal diferencia entre las obras antiguas que describían y retrataban “al natural” los usos y costumbres del tiempo²⁷ y “esta clase de escritos modernos” entre los que se encuentra el *Panorama* mismo estriba en la posición concedida a las costumbres: “en aquellas obras la copia de las prácticas y hábitos de la época son una cosa secundaria, y lo principal es el argumento o enredo de la novela o comedia: en el día las costumbres que se trata de escribir en este nuevo género de literatura son lo esencial; y después se busca acción que las ponga en movimiento” (Anónimo: 1835: *Eco*: 1). Mesonero abría su *Panorama* afirmando que “uno de los ramos más bellos de la literatura” es el de “la descripción de las costumbres y usos populares”, dentro del cual incluye, sin establecer matices ni diferencias, una nutrida nómina de escritores de todos los tiempos entre los cuales se encuentran los aducidos por el crítico del *Eco* –Cervantes, Quevedo, Moreto y Lope...–, pero no llega a afinar tanto en esta diferenciación entre las obras de costumbres antiguas y las modernas.

²⁷ Como ejemplos aduce los mismos que serán convocados por Hartzenbusch: “algunos trozos del *Quijote*, varios opúsculos de Quevedo, muchas comedias de Moreto y Lope, y casi todas las novelas de Cervantes, principalmente la ilustre Fregona y Rinconete y Cortadillo contienen cuadros lindísimos de costumbres domésticas que nos revelan hoy cosas que enteramente han desaparecido de la sociedad” (Anónimo: 1835: *Eco*: 1).

El examen extenso que Ochoa publica en *El Artista* abunda en algunas de las ideas expuestas por estas reseñas anteriores del libro, con una excepción notable. Por primera vez, junto a las alabanzas generales sobre los rasgos más sobresalientes del estilo de Mesonero –características que coinciden, en lo esencial, con las que el mismo autor destaca en las páginas preliminares del *Panorama*²⁸–, se opone una crítica fundamentada a sus escritos. Ochoa le reprocha que la clase alta y el pueblo bajo sean “dos fuentes inimitables de observación” ausentes por completo en ellos, a pesar de entrar bajo la “jurisdicción” del escritor de costumbres (Anónimo [Ochoa]: 1836: *Artista*: 198). Tal reparo se atenúa con la consideración de que la carrera literaria de Mesonero no ha hecho más que empezar en este campo de la literatura de costumbres, lo cual no obsta para “recordar” al *Curioso Parlante* su obligación y pedirle que “en sus próximas publicaciones” haya “progreso en todas las dotes que constituyen un buen escritor de costumbres” (*Ibid.*). Similar reconvención, aunque metafórica, estampa el anónimo crítico de la *Revista-Mensajero* cuando indica que Mesonero “solo nos pinta a Madrid tal cual es”, que “su más atrevida incursión solo alcanza a Carabanchel, y de allí retrocede luego disgustado hacia su centro natural la corte” (Anónimo: 1835: *Revista-Mensajero*: 454).

Por su parte, la reseña de la *Revista-Mensajero* presenta una configuración y un tono completamente distintos a los de las publicadas anteriormente. Contiene unas reflexiones generales en las que el autor vuelca sus ideas sobre las relaciones entre la literatura y la política, el poder de la sátira –aquella carente de “amargura”– como complemento de la historia, los cambios que en las costumbres introducen las revoluciones, permitiendo diferenciar las fisonomías de las distintas sociedades, y el auge de las composiciones satíricas en las épocas de transición política. Tras una serie de ejemplos entresacados de la historia literaria, convoca los ejemplos de Addison y de Jouy, tradición en la que inserta a Mesonero. En realidad, el juicio en sí del *Panorama* y de la escritura de Mesonero se limita a apenas dos párrafos, en los que afirma que es imposible analizar el libro, que el estilo del autor acusa de la precipitación con que suelen ser escritos los textos periodísticos y de cierta incorrección y falta de sencillez, lo que unido a

²⁸ Destacan “talento de observación”, “la veracidad”, “lo animado del pincel”, “la corrección y la gracia en el estilo” (*Abjeja*); el “conocimiento profundo del original que copia”, “la exactitud” y “verdad” de sus “escenas morales” (*Eco del Comercio*); su “ilustrado amor” a la patria, sin “extranjerismo” ni “mal entendido patriotismo”, su *yo* humilde, no “enfático” (*El Artista*); la “fuerza moral” de sus artículos, capaz de enmendar lo que censura (*El Español*). Larra (1836) reiterará en el verano de 1836 todas estas ideas en su análisis del *Panorama*.

una ligera alusión al origen extranjero de sus escritos, hace que esta reseña se desmarque del tono apologetico de otras previas.

Cierra este repaso de los primeros juicios críticos del *Panorama matritense* una reseña que presenta el interés especial de haber sido escrita por el propio Mesonero Romanos. Apareció el 7 de enero de 1836 en el boletín del *Diario de Avisos de Madrid*, espacio destinado usualmente a los artículos de costumbres del *Panorama* y que en esta ocasión se destina, en cambio, a “razonar algún tanto” sobre esta “colección o galería descriptiva de los diversos usos y costumbres que constituyen el aspecto moral de nuestra villa” (Anónimo [Mesonero]: 1836: 3).

Aunque el texto no aparece firmado, revela la autoría en una alusión indirecta que constituye una *captatio benevolentiae* con referencias directas al tipo de público al que se dirige –las clases medias y, sobre todo, las mujeres–. Dado que muchos periódicos han dedicado ya un espacio a reseñar el *Panorama*, los lectores del *Diario* no pueden quedarse sin ella, a pesar de que en este caso deba ser el propio autor del libro el encargado de redactarla:

Presuntuosa parecerá tal vez la intención de consagrar algunas líneas en este boletín a semejante publicación, por la razón sencilla de haberlos de formar el mismo autor de la obra en cuestión; pero ¿qué remedio? habiendo contrahido [sic] con el público madrileño el compromiso de enterarle de aquellos objetos que puedan tener relación con su interés local, no cree a los lectores del Diario menos acreedores a una reseña que ha ocupado ya a los demás periódicos de la corte (*Ibid.*).

Mesonero ofrece en esta autorreseña alguna idea que no vuelve a insertar con posterioridad en sus escritos, contra su costumbre habitual de reciclarlos y de reescribirlos continuamente. Por una parte, destaca su explicación de por qué llamó *Panorama matritense* a su primera colección. Mesonero siente la necesidad de aclarar y justificar la elección de este título, así como la denominación de “cuadros de costumbres” para sus textos, debido a su carácter infrecuente y, por tanto, “extravagante” para un sector del público español –“no ha faltado quien al oír *Cuadros de costumbres*, ha ido a la librería a preguntar dónde se enseñaban estos y el precio del billete” (Anónimo [Mesonero]: 1836: 4)–. La voz “panorama”, recuerda Mesonero, define “la vista general de una ciudad por medio de ilusiones ópticas”, por lo que “representa figuradamente a su entender la idea de esta obra”, es decir, la idea de “ofrecer una mágica linterna” de los “usos populares” madrileños (*Ibid.*). Si en 1835 el público no estaba habituado a la aplicación literaria de este concepto, inicialmente artístico, de “panorama”, tan solo tres años más tarde y gracias en gran medida a la colección de Mesonero era ya tan habitual que los redactores de un nuevo periódico así titulado, *El Panorama*, se

ven en la necesidad de declarar que “de ningún modo debe creerse adoptado [el título] en competencia del que ha puesto a la colección de sus preciosos cuadros de costumbres el señor don Ramón Mesonero” (Anónimo: 1838: 16), delimitando así su propio “*Panorama universal*” del más “exclusivo” y “circunscrito” del Curioso Parlante (*Ibid.*).

Por otra parte, Mesonero plasma en esta autorreseña que su intención al comenzar a escribir artículos de costumbres para *Cartas Españolas* en 1832 fue suplir las necesidades de lectura de esos dos colectivos antes mencionados –“los hombres muy ocupados en sus negocios domésticos, los artesanos, los pequeños comerciantes, los pacíficos ancianos, los frívolos mancebos” y “aquella mitad la más bella del género humano” (*Id.*: 3). Así, esta idea se suma a las anteriormente volcadas en las páginas preliminares del *Panorama* y en otros artículos de carácter igualmente programático, como “Las costumbres de Madrid” y “*El Curioso Parlante*”, donde pone el acento en otras motivaciones, más allá de la educativa, como la patriótica –con su “*Panorama moral*” se propone “presentar sencillamente la verdad” para “combatir” las “ridículas caricaturas” que sobre España difunden un buen número de obras extranjeras desde el siglo XVII (1835: xiv); defender al país de las visiones falaces y estereotipadas de los extranjeros, “viendo la palestra tan abandonada por parte de los ingenios que pudieran honrosamente defenderla” (*Ibid.*); la literaria –“dar a conocer” en España “un nuevo género” (*Ibid.*), el del artículo de costumbres, único de entre todas las modalidades de literatura de costumbres que se había descuidado en España hasta la fecha “por la sencilla razón de ser en él [en el país] poco comunes aquellas publicaciones periódicas” (1835: xii)– y, finalmente, la personal –la buena acogida que había tenido su primer libro, el *Manual de Madrid*, le lleva a querer completar tal “descripción material” (xvi) de la ciudad con otra moral: “Había pintado el Madrid físico, quiso atreverse a pintar el Madrid moral” (1835: xvii)–.

Este corpus de reseñas tempranas del *Panorama matritense* inaugura la recepción crítica de las colecciones de artículos de costumbres de Mesonero. A él habría que sumar el considerable grupo de textos que fueron apareciendo a propósito de las sucesivas ediciones de las llamadas *Escenas matritenses*, a partir de 1842²⁹, en España, Hispanoamérica y el extranjero –fundamentalmente, en Francia–. Sea como sea, en estos compases iniciales de la carrera de Mesonero como escritor de costumbres quedaba ya fijada una imagen del autor que es la difundida no solo por los textos de este, sino también por los de sus primeros exégetas –quienes, por otra parte y en gran medida, como se ha visto

²⁹ Puede advertirse la confusión inicial que causó este cambio de nombre en el artículo de Fermín González Morón, pues apunta en el título al *Panorama*, mientras que en el texto se refiere a las *escenas matritenses*.

rápidamente, siguieron muy de cerca las directrices que él mismo marcó en sus textos programáticos–.

Sin duda, ayudó a la consagración de Mesonero dentro del Parnaso literario del XIX español la poco disimulada contaminación de las interpretaciones de su obra con argumentos de autolegitimación cultural y política; las implicaciones de este proceso trascendían el caso particular de un escritor para convertirse en una cuestión nacional. El *Panorama matritense* constituía –y así se presentaba desde el mismo avantexto– un triunfo metafórico sobre las silenciosas guerras de tinta que un sector bastante amplio de políticos, hombres de letras y artistas creían ver entabladas en obras literarias extranjeras –en la francesa, primordialmente–. Contra esos libros que analizaban la sociedad y las costumbres españolas desde visiones estereotipadas y distorsionadas se alza, cual Quijote decimonónico, el *Panorama*, con un estilo ameno y picante, con erudición y dotes notables de observación, con un lenguaje festivo y, en fin, bajo una forma apenas explotada en la literatura española, hasta el punto de que se presenta como si fuera nueva, sin serlo. Ochoa escribe en su reseña que “basta esta sola obra para colocar a su autor en el rango de uno de nuestros primeros escritores contemporáneos” (Anónimo [Ochoa]: 1835: *Artista*: 196) y vuelve a deshacerse en elogios más adelante cuando propone centrarse, no en las obras de esta clase escritas por Jouy, Jay, Colnet y otros, sino en “nuestro precioso *Panorama matritense*, verdadera joya de nuestra joven literatura y dulcísimo recreo al ánimo descontento en estos tiempos de turbulencia” (*Íd.*: 196-197). Antes, en el primer anuncio del libro, los redactores del *Artista* habían deseado que “[Mesonero] continúe cultivando y estudiando profundamente el difícil género de literatura a que le llama su inclinación natural”, por ser este “uno de los menos explotados en nuestra patria” (Anónimo: 1836: *Artista*: 24). Larra ahonda en esta idea en su reseña posterior –pasaje que suprimió en *Elígaro*–: “sinceramente creemos que es difícil estar animados de sentimientos de nacionalismo y no hallar un placer indefinible en poseer una de las pocas producciones nacionales que hacen justicia a las dotes ventajosas que distinguen nuestro país y que más honran nuestra literatura moderna” (1836: 4). Fermín González Morón, por su parte, destaca la necesidad de “hacer justicia a las producciones de los buenos ingenios españoles”, ya que “sobre esta materia tanta ignorancia hay entre los extranjeros, y lo que es peor, se decide con tanta ligereza y precipitación, en especial por los franceses, que debían conocernos mejor, y no juzgarnos, ni por las compilaciones un poco indigestas de Baudry, ni por las noticias superficiales de sus periódicos” (1842: 30). En fin, estas son solo unas pocas citas de entre las muchas que podrían entresacarse de las primeras reseñas del *Panorama*, que

hacen una apología de lo español a propósito del libro o que destacan su “servicio” a la patria.

Estas páginas muestran cómo antes de que Larra publicara su famosa y justamente celebrada reseña de la primera colección costumbrista de Mesonero habían visto la luz otros juicios literarios que, aun sin la profundidad analítica que demuestra *Fígaro*, ya abordan muchas de las cuestiones por él planteadas sobre la poética de Mesonero y sobre el llamado “género de costumbres”. Por otra parte, se ha sacado a la luz una autorreseña inédita de Mesonero que, aunque en gran parte sea puramente descriptiva, arroja algunos datos relevantes sobre el *Panorama*. En último lugar, se ha demostrado que Mesonero construyó una imagen de sí mismo³⁰ y de su obra que, como se verá en futuros trabajos, mantiene casi invariable a lo largo de su carrera literaria, siendo la que circula, sin apenas matices, en los análisis variados de su obra, así como en las semblanzas, bocetos y retratos de quienes se aproximan a su figura. Se trata de un interesante caso de legitimación y canonización cultural –en este caso, abierta y pretendidamente desmarcada de lo político–, en cuyo debens ser considerados estos estos primeros textos, exponentes de la recepción temprana del *Panorama*.

Bibliografía

ANÓNIMO. (1835) «Libros. *Panorama matritense*». *Diario de Avisos de Madrid*. núm. 191 (9/X/1835). 3.

ANÓNIMO. [BRETÓN DE LOS HERREROS. Manuel] (1835) «Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*». *La Abeja*. núm. 533 (14/X/1835). 1.

ANÓNIMO. (1835) «*Panorama matritense*». *Eco del Comercio*. núm. 532 (14/X/1835). 1.

E. DE O. [OCHOA. Eugenio de] (1835) «*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la Capital*». *El Artista*. II. núm. 17 (25/X/1835). 196-198.

ANÓNIMO. (1835) «*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante. Reflexiones generales. Breve juicio de esta obra*». *Revista Española-Mensajero de las Cortes*. núm. 265 (20/XI/1835). 453-454.

ANÓNIMO. (1835) «Anuncio». *El Artista*. II. núm. 15 (11/X/1835). 180.

³⁰ Mesonero y *El Curioso Parlante* se confunden entre sí, desdibujadas las fronteras entre la persona y la máscara, más allá de su muerte literaria como *Curioso*, decretada por Manuel de la Revilla en 1878: “Tuvo el Curioso Parlante el raro talento de abandonar el género literario a que debe su fama, mucho antes de que la edad le hiciera entrar en el período de la decadencia, con lo cual no sobrevivió a su reputación, como los que no saben callar a tiempo” (Revilla: 1878: 501).

ANÓNIMO. (1835) «*Figaro. Revista Española-Mensajero de las Cortes*. núm. 16 (16/III/1835). 64.

ANÓNIMO. (1835) «*Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en El Pobrecito Hablador, la Revista Española y El Observador, por don Mariano José de Larra*». *Eco del Comercio*. núm. 320 (16/III/1835). 1.

ANÓNIMO. (1836) [MESONERO ROMANOS, Ramón de] «Boletín. *Panorama matritense*». *Diario de Avisos de Madrid*. núm. 281 (7/I/1836). 3-4.

ANÓNIMO. (1836) «*Panorama matritense*». *El Artista*. III. 2^a entrega (10/I/1836). 24.

ANÓNIMO. (1836) «*Panorama matritense*. *El Español. Diario de las Doctrinas y de los Intereses Sociales*. núm. 80 (19/I/1836). 3.

ANÓNIMO. (1838) «Advertencia». *El Panorama*. I. núm. 1 (29/III/1838). 16.

A. M. S. [Antonio María Segovia] (1838) «Los aficionados. Bozeto [sic] de un cuadro de costumbres». *Semanario Pintoresco Español*. núm. 126. tomo III. 10º trimestre (26/VIII/1838). 683-684.

BERKOWITZ, Hyman Chonon. (1930) «Mesonero's Indebtedness to Jouy». *PMLA*. 45. 2 (Jun.). 553-572.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. (1883) *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. I. Madrid. Imprenta de Miguel Ginesta.

CHILLÓN, Albert. (1999) *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra. Universitat Autònoma de Barcelona.

ESCOBAR ARRONIS, José. (1970). «Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Rementería y Fica, redactor del *Correo literario y mercantil*». *Boletín de la Real Academia Española*. núm. 50: 559-573.

ESCOBAR ARRONIS, José. (1977a) «*Costumbres de Madrid*: influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828». *Hispanic Review*. XLV. 29-42.

ESCOBAR ARRONIS, José. (1977b) “*El Curioso Parlante* en *La Revista Española*: retrato del autor”. *Los Ensayistas*. 2. 4: 5-20. Consultado en línea: Centro Virtual Cervantes. Alicante (2006) URL:<http://bibliotecavirtualcervantes.com/FichaObra.html?Ref=16941> [Último acceso: 3/III/2013].

ESCOBAR ARRONIS, José. (1998) “Un costumbrista gaditano: Ángel Iznardi (*El Mirón*) autor de ‘Una tienda de montañés de Cádiz’”. *Costumbrismo andaluz*. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.). Sevilla: Universidad de Sevilla. 47-68.

GONZÁLEZ MORÓN, Fermín. (1842) "Juicio crítico del *Panorama matritense del Curioso Parlante*". *Revista de España y del Extranjero*. II. Madrid. Establecimiento Tipográfico. 30-35.

HARTZENBUSCH E HIRIART, Eugenio. (1894) *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid. Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneira».

LARRA, Mariano José de. (1835-1837) *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Madrid. Imprenta de Repullés. 1835 [vols. 1-3]. 1837 [vols. IV-V].

[LARRA, Mariano José de] L. (1836) «*Panorama matritense: Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante*». Artículo 1. Consideraciones generales acerca del origen y condición de los artículos de costumbres. Escritores franceses modernos que más se distinguen en este ramo de literatura». *El Español. Diario de las Doctrinas y de los Intereses Sociales*. núm. 232 (19/VI/1836) 3-4; «*Panorama matritense: Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante*» (librería de Escamilla). Artículo segundo y último». *El Español. Diario de las Doctrinas y de los Intereses Sociales*. núm. 233 (20/VI/1836). 4.

LISTA, Alberto. (1836) *Lecciones de literatura española. explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*. Madrid. Nicolás Arias.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1832) «*El Curioso Parlante*». *La Revista Española*. núm. 2 (10/XI/1832). 13-14.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1835-1838) *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un Curioso Parlante*. Madrid. Imprenta de Repullés. 1835 [vols. 1-2]. 1838 [vol. 3].

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1842) *Escenas matritenses, por el Curioso Parlante. Tercera edición, corregida y aumentada por el autor, y adornada con láminas*. 4 vols. Madrid: Yenes.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1845) *Escenas Matritenses, por El Curioso Parlante (D. Ramón de Mesonero Romanos)*. Cuarta edición, corregida y aumentada por el autor, e ilustrada con grabados. Madrid. Ignacio Boix.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1851). *Escenas matritenses, por el Curioso Parlante (D. Ramón de Mesonero Romanos)*. Quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor, e ilustrada con 50 grabados. Madrid. Imprenta y Librería de Gaspar y Roig. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1862). *Obras jocosas y satíricas del Curioso Parlante*. vol. I. *Panorama matritense (Primera serie de las Escenas) 1832 a 1835. Por el Curioso Parlante. Nueva edición corregida y aumentada con notas*. Madrid. Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1994). *Memorias de un setentón*. Joaquín Álvarez Barrientos y José Escobar (eds.). Madrid. Castalia.

OCHOA, Eugenio de. (1841) *Ecos del alma*. París: Rosa.

PEÑAS RUIZ, Ana. (2012) «Aproximación a la literatura panorámica española (1830-1850)». *Interférences littéraires / Literaire interferenties*. núm. 8. «Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du *panoramique*» (mai). 77-108. Nathalie Preiss. y Valérie Stiénon (Eds). URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/node/159> [Último acceso: 2/III/2013].

RAE. (1884) *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 12^a ed. Madrid. Imprenta de Gregorio Hernando.

REVILLA, Manuel de la. (1878) “Bocetos literarios. Don Manuel de Mesonero Romanos”. *Revista Contemporánea*. Madrid. 4. 70. 495-502.

RUBIO CREMADAS, Enrique. (1993) «Introducción». Ramón de Mesonero Romanos. *Escenas y tipos madrileños*. Madrid. Cátedra. 9-118.

SEGOVIA E. IZQUIERDO, Antonio María. (1840) “*El Curioso Parlante*. Retrato de un retratista”. En Abenamar y El Estudiante: *colección de artículos satíricos y festivos publicados de diversos periódicos por Santos López Pelegrín y Antonio María Segovia*. I. Palma. Imprenta y Librería de Esteban Trías. 313-317.

VARELA HERVÍAS, Eulogio. (1975) *Don Ramón de Mesonero Romanos y su círculo*. Madrid. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.

Anexos^(*)

BOLETÍN. LITERATURA. *PANORAMA MATRITENSE* *Cuadros de costumbres de la capital* (I)⁽¹⁾

Confesemos que la humana sociedad tiene mucho de vituperable y no poco de ridículo. Confesemos que en nuestra especie hay más individuos aficionados a censurar y escarnecer los vicios ajenos que inclinados a corregirse de los propios. Siendo, pues, tan abundante la materia y tan crecido el número de los operarios, no es mucho que los escritores críticos abunden y siempre hayan abundado tanto en el mundo. De aquí es que el ejercicio de la [censura?] entre los escritores, según la [ilegible], los principios y las intenciones de cada uno de ellos, ha producido con el transcurso de los siglos una gran variedad de composiciones, en prosa y verso, que aunque se denominan de diferente modo y no siempre se dirigen a un fin idéntico, se acuerdan sin embargo en el objeto, a veces no muy piadoso, de sacar a plaza las adversidades y flaquezas de nuestros prójimos. Quien lo hace a favor de una festiva *letrilla*, quien se vale de un punzante *epígrama*; otros *moralizan* en tercetos siguiendo a *Juvenal*, a *Quevedo*, a *Boileau*, a aquel en fin de los maestros del arte con quien más simpatizan; otros con más osadía y con miras más extensas y profundas escriben dramas; otros disertan grave y sentenciosamente en *tratados de moral*; otros embeben en ingeniosas *novelas* las máximas y las lecciones con que aspiran a corregir y escarmientar a sus lectores; otros *articulan*, como nosotros pecadores, en el *feuilleton* de un periódico, otros *sermonizan* en [ilegible] u hojas volantes que *pueden ir en carta*; y otros también, que los hay, creen hacer un gran servicio a la república despojando a un hombre de su honor y asesinándole civilmente con un venenoso libelo.

Que la crítica de costumbres, y aun la que se anuncia con el título de *sátira*, por más que asuste a algunos este nombre, es no solo inocente en sí misma, sino provechosa a la sociedad, no puede negarse, pero esto se entiende cuando se *ejerce* con discreción, con templanza, y contra las cosas, no contra las personas; contra *personas* también, si se quiere, pero no tan *colectivamente* que agravie a una clase entera del estado, ni enderezada a sujetos determinados, de modo que en la pintura los reconozca el lector menos experto. De ambos escollos debe huir el escritor prudente; y como tal se ha conducido en todos los artículos que componen esta preciosa colección su autor y amigo nuestro *D. Ramón de Mesonero y Romanos*. En todos los cuadros que forman este verdadero *panorama* de las costumbres matritenses, se echa de ver el genio observador y la erudición del articulista, a cuya laboriosidad debemos también el copioso y bien ordenado *Manual de Madrid*, primera obra de esta clase que entre nosotros se ha publicado capaz de compararse a las de otras naciones. Y el talento de observación, así como la veracidad, no son las únicas prendas que hacen tan apreciable esta colección, sino también lo animado del pincel; la corrección y la gracia en el estilo. Los que solo encuentran chiste y agudeza en el

^(*) Pueden consultarse en este anexo final los textos originales de las reseñas aquí comentadas, transcritos y recopilados con el fin de facilitar su consulta.

⁽¹⁾ Edición esmerada en dos tomos, con láminas. Librería de Escamilla.

desacato, la impudencia y la mordacidad, no lean al *Curioso Parlante*; los que prefieran un donaire culto y sazonado al virus ponzoñoso de la malignidad y de la envidia, y la *sal ática* a la amarga hiel, hallarán en la colección de que hablamos una lectura no menos instructiva que amena.

La colección parece que por ahora se compondrá de dos tomos, de los cuales ha salido ya a luz el primero. Como los artículos de que consta son muy conocidos por haberse insertado antes en las *Cartas Españolas*, excusamos hablar de ellos en particular; pero toda persona de gusto debe agradecer al señor *Mesonero* el servicio que hace a nuestra literatura reuniendo en volúmenes manejables los materiales dispersos que constituyen este que podemos llamar *festivo compendio histórico de nuestras actuales costumbres*.

ANÓNIMO (1835) [BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel] «Literatura. *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital*». *La Abeja*, núm. 533, (14/X/1835). 1.

PANORAMA MATRITENSE.

Cuadros de costumbres de la capital.

Un tomo en octavo francés de buena impresión
que se vende en la librería de Escamilla, calle
de Carretas, donde se admite suscripción a 18
rs. tomo.

La pintura de las costumbres contemporáneas se ha hecho género de moda en la literatura moderna, y no es esto decir que en lo antiguo no se retratasen también al natural los usos del tiempo: algunos trozos del *Quijote*, varios opúsculos de Quevedo, muchas comedias de Moreto y Lope, y casi todas las novelas de Cervantes, principalmente la ilustre Fregona y Rinconete y Cortadillo contienen cuadros lindísimos de costumbres domésticas que nos revelan hoy cosas que enteramente han desaparecido de la sociedad: ni los hidalgos como Alonso Quijano, ni los ladrones como Monipodio, ni los galanes espadachines de los príncipes de la dramática española viven ya en la sociedad de nuestros días; aunque no por eso leemos sus hechos con menos complacencia en las obras que sus coetáneos nos dejaron. Pero en aquellas obras la copia de las prácticas y hábitos de la época son una cosa secundaria, y lo principal es el argumento o enredo de la novela o comedia: en el día las costumbres que se trata de escribir en este nuevo género de literatura son lo esencial; y después se busca acción que las ponga en movimiento; y en esto se diferencia esta clase de escritos modernos, a la cual pertenece el panorama de que hablamos, pintado por un *curioso parlante*, que ya todos conocemos en Madrid.

El público leyó con aceptación estas producciones cuando se publicaron en el folletín de un periódico, y el autor las ofrece ahora reunidas en un lindo volumen que tendrá su segundo más adelante, con dos láminas litografiadas que representan las situaciones más interesantes de los dos artículos: *La calle de Toledo, y el amante corto de vista*. En la primera escucha un forastero que acaba de entrar en Madrid por la calle de Toledo,

el recambio de burlas con que reciben sus chicoleos dos manolas desde el trono de un calesín. El segundo cuadro cuyo argumento y ejecución nos han agradoado más, representa a un enamorado miope dirigiendo al anochecer sus ternezas desde la calle al balcón de su querida, en donde las recibe, no ella, sino su padre que se ha interpuesto entre los dos sin que los torpes ojos del mancebo le hayan distinguido.

Contiene este primero tomo otros capítulos cuyos epígrafes son: el retrato, la comedia casera, las visitas de días, las costumbres de Madrid, los cómicos en cuarentena, el dos de mayo, la empleo-manía, la romería de S. Isidro, un viaje al sitio, el Prado, las casas por dentro, 1802 y 1832, tomar aires en un lugar, el paseo de Juana, el día 30 del mes, las tiendas, el barbero de Madrid, el poeta y su dama, las ferias, riqueza y miseria, el campo santo, pretender por alto, la político-manía y el aguinaldo. De estos como es natural hay algunos que sobresalen por su mérito, como son en nuestro sentir el de los cómicos en cuarentena y el amante corto de vista, no solo por la verdad de la pintura, sino por la combinación dramática de los incidentes. En general se nota en todos los retratos del *Curioso* un conocimiento profundo del original que copia, y esta circunstancia vale tanto en las composiciones de esta clase como las gracias de lenguaje, la mayor fuerza crítica o la generalidad de conocimientos con que puedan haberse distinguido otros escritores del mismo género. No hay persona que conozca un poco a Madrid que no se complazca leyendo el exactísimo cuadro que el parlante nos hace del movimiento y alegría que reinan en la pradera de S. Isidro el día 15 de mayo, el digno objeto moral que nos descubre en los artículos que titula *pretender por alto* y *la empleo-manía*, revelando a los incautos los amaños y estafas con que venden protección ciertos intrigantes, y las ventajas que ofrece el ejercicio de la industria comparado con los empleos del gobierno; la exactitud en fin con que nos ofrece mil variadas escenas morales del Madrid de nuestros días, estampando en sus escritos la misma verdad de lo que pasa a nuestra vista. El autor se conoce que ha tomado por modelo las obras de Mr. Joni [sic], famoso en Francia por los artículos suyos de esta clase que se publicaron en la *Gazzette* [sic], a quien cita con respeto en el prólogo; y aunque a veces se echa de ver el artificio para producir contrastes y situaciones dramáticas, por donde flauea también aquel moralista, en la mayor parte de las ocasiones hacen estas circunstancias del asunto y complacen extremadamente al lector. Nuestra particular afición a esta clase de escritos nos ha llevado a leerlos en algunas obras famosas extranjeras, y confesamos que en nuestra opinión pueden colocarse al lado de las mejores, las del curioso parlante por la naturalidad de sus caracteres y la exacta verdad de los cuadros. Deseamos que imprima cuanto antes el segundo tomo, que formará con el que ahora anunciamos una de las buenas obritas de útil y honesto recreo.

ANÓNIMO (1835) «*Panorama madrileño*. *Eco del Comercio*, núm. 532 (14/X/1835). 1.

PANORAMA MATRITENSE.

***Cuadros de costumbres de la capital (I)*⁽¹⁾**

Pocas lecturas hay más entretenidas que las de estos y otros pequeños cuadros de costumbres, cuando están descritos con verdad y en un lenguaje elegante y ameno. En los que acaba de publicar, recopilados en una elegante edición, el Sr. Mesonero, tan justamente célebre en toda España bajo el nombre del *Curioso Parlante*, se hallan reunidas estas dotes en tan alto grado que desde luego basta esta sola obra para colocar a su autor en el rango de uno de nuestros primeros escritores contemporáneos. Sin cumplido sea dicho, Sr. *curioso parlante*.

Excelente ocasión sería esta para lucir nuestra correspondiente dosis de erudición, haciendo saber al público que no es la obra del Sr. Mesonero la primera que en su género ha llegado a nuestras manos, y que los nombres de los famosos escritores del *Spectator* inglés y los de Mr. Jou, Jai [sic], Collin y otros muchos que callamos por modestia, no nos son enteramente desconocidos. Pero ahora no se trata de aquellas obras ni de aquellos autores, materias que probablemente importarán poquísmo a nuestros lectores de la península, únicos con cuya benevolencia contamos, pues los de allende los Pirineos, cosas mejores tienen en que ocuparse que en leer las páginas de nuestro *Artista*. Hablemos, pues, lisa y llanamente de nuestro precioso *Panorama matritense*, verdade-(197)ra joya de nuestra joven literatura y dulcísimo recreo al ánimo descontento en estos tiempos de turbulencia. Vayan también cuatro palabras acerca del autor, a quien, si bien no nos une con él una amistad tan íntima que baste a hacernos mirar con ciega imparcialidad, profesamos un aprecio sincero con el cual, ni más ni menos que con nuestro carácter, mal podría avenirse una crítica injusta y encarnizada.

El Sr. Mesonero nació, si no nos engañamos, en Madrid por los años de... si hemos de creer lo que él mismo dice en algunos de sus artículos, debió haber nacido hace muchísimos años, pues se llama *muy viejo* a boca llena; pero nosotros que le hemos visto tan de cerca que podíamos tocarle con la mano, y que nos preciamos de cierta sagacidad en esto de entender de edades, podemos asegurar, que si no miente la pinta, no pasará hoy día la edad del Sr. *Curioso*, de unos treinta por ahí, por ahí. Poco antes de haberse dado a conocer tan ventajosamente como lo hizo un año después con sus celebrados artículos de las *Cartas Españolas*, publicó en 1831 el *Manual de Madrid*, libro utilísimo y escrito con una erudición que solo puede adquirirse consagrando, como lo ha hecho su autor, muchos años y mucha paciencia al estudio de la historia y costumbres de esta heroica villa. Muchas son las dotes que recomiendan esta obra; pero la de ser la *primera y única* en su género, es la más importante a nuestros ojos⁽²⁾; por más que digan la

⁽¹⁾ Dos tomos: precio de cada uno por suscripción 18 rs. – Se vende en la librería de Escamilla calle de Carretas.

⁽²⁾ No pertenecen seguramente a él, ni el *Teatro de las Grandezas de Madrid*, por Gil González Dávila, ni la *Historia de Madrid*, por Gerónimo Quintana [sic], cuyo plan y desempeño, son muy diferentes.

envidia y la ingratitud literaria, una obra primera en su género, es siempre muy apreciable: vendrán otros y la corregirán y la perfeccionarán; pero, como dijo Iriarte,

“¡Gracias al que nos trajo las gallinas”!

Es como la historia del huevo de Juanelo.

Hará como hasta hace siete meses que se encargó el Sr. Mesonero de redactar el Boletín del regenerado Diario de Avisos, y desde entonces acá, bien sabido es de todo Madrid cuánto ha ganado en amenidad y buen-leer [sic] este periódico que tan ridículo fue en los tiempos que pasaron. De los artículos que en él lleva publicados el Sr. Mesonero y de los que dio a luz en las Cartas Españolas, ha formado el Editor la colección que acaba de publicarse con el exacto y picante título de *Panorama matritense*. En él están pintadas muchas de las costumbres españolas con una verdad, con una gracia dignas de nuestros antiguos escritores: crítico severo algunas veces, otras observador profundo y festivo novelista, en toda esta obra revela sin ostentación el Sr. Mesonero su ilustrado amor a esta *ingrata* España, sin que un extranjerismo a la moda le presente abultados sus defectos, ni se los oculte un mal entendido patriotismo. Además, digámoslo con toda franqueza: una de las cosas que más agradan en este libro de que tratamos, es que nunca se ven pretensiones en su autor de absorber toda la atención sobre su persona, lo que muy rara vez perdonan los lectores; esto de hablar uno de sí mismo es cosa que por lo general solo agrada al que lo hace. El *yo* del Sr. Mesonero no es el *yo* enfático, egoísta y presumido de algunos escritores, aun los más celebrados: se conoce que el autor del *Panorama matritense* no aspira a ser el personaje principal de todos sus cuadros, ni a ocuparnos en la contemplación de sus propios defectos y excelencias: cuando habla de sí mismo, lo hace como se debe, sin darse más importancia de la que comporta la verdadera modestia; como lo hacían, por ejemplo, Iriarte y Lafontaine; como lo hace en el día el admirable Beranger. Esto es una prueba de talento y sano juicio que tiene la inmensa ventaja de prevenir a los lectores en favor del libro y en favor del que le [sic] ha escrito.

El cuadrito de costumbres titulado el Retrato es un dechado de narración, y aun, por decirlo así, un pequeño curso de filosofía, del cual es un verdadero corolario el *quoniam est in rebus inane!* que dijo el profano. Los que tienen por título las *Casas por dentro*, el *Campo santo*, la *Calle de Toledo*, los *Cómicos en Cuaresma*, son admirables, el primero y los dos últimos por su gracia y su (198) verdad, el segundo por la profunda y melancólica filosofía derramada sobre todo él como delicado perfume. Pues ¿qué diremos de la *Comedia casera*? ¿qué del *Viaje al Sitio*, de la *Romería a S. Isidro*, del *Poeta y su Dama*, capaces de hacer reír aun al más desesperado fatalista?

Sin embargo, hablemos claros; si el Sr. Mesonero se ha propuesto presentar un cuadro poco menos que completo de las costumbres de nuestra sociedad española, fuerza es confesar que aún le falta mucho para llevarle [sic] a cabo. Hasta ahora solo nos ha pintado, salvo alguna que otra excepción, las costumbres y fisonomía de la clase media, clase sana y juiciosa, que va por la mañana a su oficina, por la tarde al Prado, por la noche a una modesta tertulia donde juega a la malilla en invierno alrededor de la característica camilla, y baña los domingos al son de un antiguo piano: esta clase, gracias al *Panorama matritense*, nos es ya conocida a todas luces. – Pero ¿y la clase alta? ¿Y el

pueblo bajo? ¿Cómo han escapado a esa ingeniosa pluma, Sr. *Curioso*, estas dos fuentes inagotables de crítica y de observación? ¿Cuándo piensa V. pintarnos, con su fecundo pincel, los celos y los amores, las bodas y los pasatiempos, y toda la vida, en fin, de la desgarrada manola de Lavapiés, del desalmado valentón de las *Maravillas*? ¿No tenemos en Madrid Rinconetes y Monipodios, Gitanillas y Gananciosas? Todo esto entra en su jurisdicción de V., Sr. *curioso parlante*: hasta que nos lleve V. por la mano, como Virgilio a Dante, del aristocrático salón a la hedionda taberna, de la calle del Prado a la del Aguardiente; hasta que haga V. pasar en su linterna mágica el brillante landó de la duquesa y el destripado rocín del picador: el juez *amovible* y el reo de muerte: el elegante Retiro y las infames Galeras (*meretricum carcer*, que dice el Diccionario de la Lengua); no puede V. lisonjearse, amable escritor, de haber terminado su obra, de haber puesto la última piedra en su edificio. Pero esta no es una reconvención, que bien sabemos que para todo se necesita tiempo: es solo recordarle a V. su obligación para que no la eche en olvido y nos deje a media miel, como suele decirse.

Con mucha impaciencia esperamos el segundo tomo de esta colección, y creemos no aventurar demasiado, diciendo que a todos les sucede lo mismo; no creemos, pues, que por falta de suscripciones se vea precisado el Editor a suspender la publicación, no ya del segundo tomo, pues este está anunciado y prometido al público, sino de los que en el mismo género suministrará a la admiración de los aficionados a las cosas de nuestra patria, el fecundo ingenio del Sr. Mesonero.

Sería esto tanto más de sentir, cuanto los recientes viajes a los países extranjeros que ha hecho el *autor del Panorama matritense*, y el mayor peso que dan a las ideas el estudio y la experiencia de todos los días, hacen esperar que en sus próximas publicaciones hallaremos *progreso* en todas las dotes que constituyen un buen escritor de costumbres y que en tan alto grado posee ya el Sr. Mesonero. Si tales son ahora sus artículos ¿qué serán en lo sucesivo? – Ánimo pues, Sr. *Curioso parlante*; escriba, escriba, dénos buenos artículos de costumbres como hasta ahora, que aquí le daremos en cambio, ya que no otra cosa, estímulos muchos y muy sinceros aplausos. = E. DE O.

E. DE O. [OCHOA, Eugenio de] (1835) «*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la Capital*», *El Artista*, II, núm. 17 (25/X/1835). 196-198.

FOLLETÍN. PANORAMA MATRITENSE. CUADROS DE COSTUMBRES DE LA CAPITAL, OBSERVADOS Y DESCRITOS POR UN CURIOSO PARLANTE. Tomo primero, que contiene los artículos siguientes: (...). **REFLEXIONES GENERALES. BREVE JUICIO DE ESTA OBRA.**

La literatura y la política se enlazan: cómo y por dónde, alguien podrá saberlo; yo no lo sé: me basta conocer los efectos, ver que por donde quiera, en todas las épocas y países, a las convulsiones políticas sigue el desarrollo de las facultades intelectuales, y se manifiesta con síntomas parecidos, cuanto parecidos fueron los sucesos en que tuvo origen.

Una de las grandes señales que da la literatura de haber los pueblos atravesado grandes crisis, es el desenvolvimiento de un espíritu observador que se entretiene en escudriñar las ridiculeces sociales; como si fatigados los ánimos de contemplar hechos de interés gigantesco, buscasen a la par entretenimiento y refugio en analizar la pequeñez del individuo. Si de un pueblo quedase por vestigio único una obra satírica sin amargura, ya tenía algunos datos el filósofo para adivinar su historia, así como de ésta pueden traslucirse vislumbres del carácter de la literatura. Pudiera contribuir quizás a dar ensanche a tal género de composición, el que las revoluciones, agitándolo todo, revolviéndolo todo, y poniéndolo todo en evidencia, hacen resaltar más el carácter del hombre, tanto en lo moral como en lo físico, introduciendo además nuevas costumbres que rompen la uniformidad del cuadro, y por su contraste con las antiguas dan mejor a conocer la diferencia que entre unas y otras media. Cuando todos piensan lo mismo y hacen lo mismo, imposible es casi percibir el ridículo que existe en todas las sociedades, y más imposible aún hacérselo conocer a la multitud lectora. Pero esta suele meterse en honduras y averiguaciones ajenas de todo punto a la profesión de fe hecha a principios de este artículo: cuando se ignora la causa de un fenómeno, meterse en investigarla es a la par presunción y necedad. Lo que sí conviene es probar que el fenómeno existe; cosa fácil en este momento, que la historia literaria de las naciones fácilmente da pruebas abundantes de la verdad del aserto. La literatura antigua no conocía la prosa festiva, es verdad, y sin embargo el principio de retratar los hombres cuales eran, se deja conocer en la literatura romana, pues apenas iba renaciendo la paz tras las ruinosas y largas contiendas civiles que por tanto tiempo despedazaron la república, cambiaron el curso de las ideas dominantes y visiblemente alteraron las costumbres cuando vino Horacio a describir en sus sátiras y epístolas la sociedad y las ridiculeces de Roma, con aquel tacto fino y aquella indiferencia filosófica y corrompida que las revoluciones también producen. ¿Qué desemejanza hay entre el *Ibam forte via sacra* y un bosquejo de *Jony*? Ninguna otra, a mi modo de ver, sino que el último escribía en prosa ligera y Horacio en versos a propósito humildes: en estilo que él mismo intitula en otro lugar *sermone pedestre*. Cuando dos siglos de disensiones aún no habían acabado de borrar las divisiones de Güelfos y Gibelinos, viene *Boccaccio* en su Decamerón a retratar sin saberlo la sociedad italiana, y pintar las costumbres de su época, cuando solo intentaba hacer reír con sus algo libres novelas. La historia moderna nos muestra los mismos textos sagrados, no ya por el acaso, sino por un método más reflexivo y determinado característico, del espíritu de la sociedad presente. Si de la ensangrentada tierra, el divino Milton brotó, como dijo felizmente poco días ha un joven poeta⁽¹⁾, no es menos cierto que al acabarse la crisis que desde 1610 hasta 1688, conmovió a Inglaterra, salió el curioso Addesson [sic] a dar en su Espectador el modelo de una clase de composiciones, después tantas veces

⁽¹⁾ Se refiere a Eugenio de Ochoa. La composición, titulada “Al pintor de cámara don Federico de Madrazo”, aparece publicada el 7 de octubre de 1837 en las páginas 3 a 5 del núm. 23 del *No me Olvides, Periódico de Literatura y Bellas Artes*, firmada por E. de O. El mismo Ochoa (1841: 33) recoge –con variantes– este poema laudatorio en *Eos del alma*, donde lo fecha y sitúa en “Madrid, septiembre 1835”.

imitada. Tras la revolución francesa escribió Jouy, y tras toda revolución social vendrá un ingenio dotado de aguda observación a tratar el cuadro contradictorio que la sociedad presenta y conservar memoria de aquellos hábitos, ideas y preocupaciones que con tal rapidez menguan, para ceder pronto todo su puesto a nuevos hábitos, ideas y preocupaciones.

No podía ser nuestra España excepción de esta regla general, porque en ella más que en nación otra alguna se encuentran los vestigios de lo pasado y los indicios de lo futuro, disputándose un presente incierto. Todas las ideas tienen aquí representantes, las de los siglos medios y las del porvenir: las costumbres de todas épocas se encuentran y chocan entre sí a cada hora; en nuestras calles se cruzan el elegante con frac a la inglesa, y el maragato, cuyo anticuado ropaje no habría disonado en los tiempos de Cervantes, ni quizás en los del Rey Pelayo, si tal Rey hubo. Qué campo tan fecundo de observación y pintura no se presentaba al ingenio español naturalmente agudo: campo que a decir verdad, no ha sido desaprovechado como pueden y deben saberlo por experiencia los antiguos lectores de nuestra *Revista*, pues en ella han lucido sus trabajos dos escritores de esta especie y de merecida fama, *Figaro* y el *Curioso parlante*. De ambos han visto la luz (por separado y bien encuadrado tomo) las producciones y de las últimas, me toca hablar ahora; tarea que pudiera parecer excusada, pues quien leyó el original a retazos, difícil será que la haya entregado al olvido. Pero es tal la mudanza de las cosas humanas, que desde el tiempo en que parlaba semanalmente el *Curioso*, habrán variado mucho los registros de suscriptores, y a los poste-(2)riormente admitidos es a quienes esta pobre recomendación se dirige.

El *Curioso parlante* no es curioso universal: nada de eso; aunque se le conoce cuando se descuida un tanto, que dio sus vueltas allá por estrangis, aspira a ser rancio madrileño y defiende siempre las españolas costumbres contra la invasión de franceses modales, solo nos pinta a Madrid tal cual es, con ópera italiana y romería de San Isidro. Su más atrevida incursión solo alcanza a Carabanchel, y de allí retrocede luego disgustado hacia su centro natural la corte, donde a las doce en invierno y a las cinco en verano, es probable que se encuentre dando sus vueltas por el Prado. Así es que el tal *Curioso* conoce a Madrid, lo que en lenguaje moderno llamamos *a fondo*, y quien sin molestarlo deseé adquirir igual conocimiento, a poca costa puede lograrlo con solo comprarse el *Panorama*. He aquí cuanto diré en elogio de un libro cuyo análisis es imposible: pues de todo trata y todo lo despacha en breves hojas. A pedirme sin embargo que designara los bosquejos más sobresalientes por su viveza, citaría *un viaje al sitio*, y el *Amante corto de vista*, pero esto es cosa de gustos, y cada lector tendrá el suyo quizás diferente.

La parte más penosa del trabajo viene ahora, es indispensable con todo para dar valor a la justa alabanza, pues aprobación sin mezcla alguna de censura, más huele a favor que a discutido juicio. El estilo de la obra se resiente un tanto de la precipitación, con la cual es forzoso escribir en un periódico, y quisiera verle más sencillo a veces, y a veces más correcto. Pero aquí viene como de molde aquel antiguo aforismo clásico: *Non ego paucis offendar maculis.*

El segundo tomo de esta obra debe publicarse a la mayor brevedad. Cada uno de los tomos va adornado con dos láminas, ejecutadas por profesores distinguidos. — Precio, 18 rs. en rústica: librería de Escamilla, calle de Carretas.

ANÓNIMO (1835) «*Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante. Reflexiones generales. Breve juicio de esta obra*». *Revista Española-Mensajero de las Cortes*, núm. 265 (20/XI/1835). 453-454.

BOLETÍN. (I) *PANORAMA MATRITENSE.*

No es para un nuevo artículo o cuadro del *Panorama* para lo que *el curioso parlante* llama hoy la atención de sus benévolos oyentes, sino para razonar algún tanto sobre el conjunto de una obra que publicada sucesivamente en tan distintos tiempos y circunstancias se ofrece ahora al público formando una colección o galería descriptiva de los diversos usos y costumbres que constituyen el aspecto moral de nuestra villa.

Presuntuosa parecerá tal vez la intención de consagrar algunas líneas en este *boletín* a semejante publicación, por la razón sencilla de haberlos de formar el mismo autor de la obra en cuestión; pero ¿qué remedio? habiendo contrahido [*sic*] con el público madrileño el compromiso de enterarle de aquellos objetos que puedan tener relación con su interés local, no cree a los lectores del Diario menos acreedores a una reseña que ha ocupado ya a los demás periódicos de la corte. Estos, juzgándole con demasiada bondad y galantería, han derramado a manos llenas frases tan satisfactorias para el autor que no quiere desaprovechar la ocasión de manifestarles su gratitud; pero el Diario pertenece a otra clase de pueblo, y para este son inútiles las discretas observaciones de otros periódicos, por la razón sencilla de que no llegan a leerlas. Los hombres muy ocupados en sus negocios domésticos, los artesanos, los pequeños comerciantes, los pacíficos ancianos, los frívolos mancebos suelen dedicar aun entre nosotros muy cortos ratos a la lectura de periódicos políticos y profundos; y harto creen haber hecho si mientras saborean en la primera hora de la mañana la inevitable taza de chocolate, pasean su vista desdenosa sobre las mezquinas columnas del Diario matritense. Sobre todo hay una parte de público, no la menos digna de consideración, absolutamente descuidada en el día en punto a surtido de lectura; esta parte del público es el bello sexo, cuya influencia en el orden moral es tan reconocida, que no ha dudado en afirmarse por eminentes escritores que a ella se debe la formación de las costumbres, así como al hombre la de las leyes.

Aquella mitad la más bella del género humano, reclama hoy la atención del talento, distraído, es verdad, justamente, por los grandes sucesos de la época, y la reclama, no para encontrarse partícipe del desorden o indecisión de las ideas en política, en religión y hasta en literatura, que distinguen al siglo actual, sino para hallar un apoyo con que dar dirección a sus ideas morales, dulces, alhagüenas [*sic*], que bien cultivadas son la base de la felicidad doméstica, y contribuyen tan altamente a la prosperidad nacional.

Cuando en enero de 1832 comenzó el *curioso parlante* a comunicar sus artículos de costumbres madrileñas al periódico titulado *Cartas españolas*, fue movido por el convencimiento de aquella necesidad, procurando suplir a ella en cuanto alcanzan sus débiles fuerzas; dirigiéndose pues a las clases de público ya indicadas, y reconociendo la exactitud de la expresión, de que los hombres son niños grandes, y que hacen más precio de la verdad cuando la ven en una ingeniosa fábula o artificio, que cuando se les presenta en un erizado discurso, formó su plan de ir trazando en una serie de cuadros morales en que se reflejasen nuestras actuales costumbres, que [¿si?] lograran interesar por su objeto conocido, pudiesen alhagar [sic] el ánimo por medio de una intriga más o menos combinada. Semejante idea que en tiempos anteriores hizo lucir a plumas por cierto más aventajadas que la suya, obtuvo por fortuna bastante aceptación para empeñarle en proseguirla, y así lo verificó durante año y medio en dichas Cartas Españolas y en la Revista, y posteriormente en el Diario.

Resultado de aquel trabajo son los dos tomos que hoy se ofrecen al público, que contienen 48 artículos todos de costumbres de la capital, de los cuales solo 12 han tenido lugar en este periódico y los demás parecieron en los ya citados Cartas y Revista. Es muy posible que el autor no limite a este término sus bosquejos, y que una vez empeñado en recorrer el ancho campo que al ánimo observador ofrece la populosa capital, llegue con el tiempo a cubrir en parte los muchos vacíos que sin duda encontrarán los lectores de su obra: pero aquí no debe tomarse en cuenta lo que en adelante podrá hacer, solo si deberá ponerse en noticia del público lo ya hecho.

Ha dado a su obra el título de *Panorama Madrileño*, porque indicando esta voz la vista general de una ciudad por medio de ilusiones ópticas, representa figuradamente a su entender la idea de esta obra, que no es otra cual queda dicho, que la de ofrecer una mágica linterna de nuestros usos populares; pero como no faltará quien lo tome por algo extravagante, así como no ha faltado quien al oír *Cuadros de costumbres*, ha ido a la librería a preguntar dónde se enseñaban estos y el precio del billete, cree del caso hacer aquí aquella aclaración, inútil para el mayor número de lectores, aunque necesaria para algunos otros.

Los artículos que comprende la obra son los siguientes:

Tomo 1.º – *Introducción*. – *El retrato*. – *La calle de Toledo*. – *La comedia casera*. – *Las visitas de días*. – *Las costumbres de Madrid*. – *Los cómicos en Cuaresma*. – *Isabel o el dos de Mayo*. – *La empleomanía*. – *La Romería de S. Isidro*. – *Un viaje al Sitio*. – *El Prado*. – *Las casas por dentro*. – *1802 y 1832*. – *Tomar aires en un lugar*. – *El paseo de Juana*. – *El día 30 del mes*. – *El amante corto de vista*. – *Las tiendas*. – *El barbero* [sic]³¹ *de Madrid*. – *El poeta y su dama*. – *Las ferias*. – *Riqueza y miseria*. – *El campo santo*. – *Pretender por alto*³². – *La político-mañía*. – *El aguinaldo*.

El tomo segundo comprende los siguientes:

³¹ Errata por «barbero».

³² El título original era “Pretensión y protección” (*La Revista Española*, núm. 6, 24/XI/1833, pp. 42-43).

— *Las tres tertulias.* — *El extranjero en su patria.* — *La capa vieja.* — *Las niñas del día.* — *El dominó.* — *La compra de la casa.* — *Los paletos en Madrid.* — *La filarmonía.* — *Policía urbana.* — *La casa a la antigua.* — *El día de fiesta.* — *La casa de Cervantes.* — *El Diario de Madrid.* — *La procesión del Corpus.* — *Las calles.* — *El patio del correo.* — *Las casas de baños.* — *El sombrerito y la mantilla.* — *La vuelta de París.* — *A prima noche.*

Considerando el autor que esta obra de recreo podría andar en manos delicadas y apreciadoras del esmero que en libros semejantes se ostentan en otros países, ha renunciado al interés que pudiera ofrecerle, encargando esta edición a un impresor que la ha realizado con elegancia; y al mismo tiempo no puede prescindir de rendir aquí las gracias a los distinguidos artistas *Villamil, Palmaroli y señorita Feillet*, por haber empleado sus delicados pinceles en las cuatro lindas láminas que acompañan a la obra y que representan *la calle de Toledo*, *El amante corto de vista*, *Un baile de candil* y *la Procesión del Corpus*.

ANÓNIMO [MESONERO ROMANOS, Ramón de] (1836) «Boletín. *Panorama matritense*». *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 281 (7/I/1836). 3-4.

LARRA, ENTRE SEUDÓNIMOS Y ANÓNIMOS (UN TEXTO INÉDITO).

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

El empleo de las varias firmas que hizo Mariano José de Larra en sus artículos periodísticos ha suscitado el interés de sus lectores y, por supuesto, de los comentaristas, pues tanto en sus periódicos unipersonales como en los que trabajó como periodista contratado firmó de muy diversas formas: con seudónimo, con las iniciales de su nombre o su apellido y de forma anónima. A esta práctica se suma la complejidad estructural que aportaba el diálogo de la firma del artículo con los lectores, con otros periodistas o con algunos de los seudónimos que él mismo había empleado. El procedimiento era un recurso habitual en la práctica periodística que podía llegar a desplazar al autor individual hacia un seudónimo compartido en el que coincidía con otros escritores (Romero Tobar, 2010).

El juego de la seudonimia en la obra literaria de Larra ha sido explicado desde diversos puntos de vista que han acentuado las prácticas periodísticas de su época, los pliegues de la compleja personalidad del escritor o la adivinación de lo que habría de ser el moderno “heterónimo” literario (Romero Tobar, 2007, 25-35). Antonio Pérez Lasheras (2012) ha resumido recientemente la función polifónica que cumple el recurso de la variedad de firmas y de seudónimos: “**Figaro** no es sólo un seudónimo, es una **persona**, una máscara que imposta Larra para enfrentarse a sus lectores, para con quienes adopta un sistema de relaciones complicado”.

“Máscara” es término habitual en los análisis que ha efectuado la crítica a propósito de las firmas larrianas y también era palabra que el propio escritor empleó en muchas ocasiones, en algunas para escribir la crónica de los bailes de carnaval –“Bailes de máscaras”¹– y en otras para proyectar la imagen del

¹ - Los celebraciones y bailes de carnaval son asunto inevitable en los escritos de viajeros y en muchas páginas de los escritores de costumbres desde Blanco White en sus *Letters from Spain* o Mesonero, Bretón y otros en el *Correo Literario y Mercantil* de 1828 hasta llegar a los costumbristas de mediados del siglo XIX. El motivo de la máscara y los bailes de carnaval sirvió materia para piezas teatrales de los años en los que Larra trabajaba como crítico teatral; recuérdense las comedias *Un baile de máscaras* (1832) de

desdoblamiento e, incluso del fraude de la personalidad individual que este adminículo reporta, recuérdese su artículo “El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval”. Precisamente en los apuntes manuscritos que tituló “Tratado de sinónimos de la lengua castellana” escribía en una de las entradas:

CARETA. MÁSCARA. MASCARILLA.- Careta es la figura de cartón u otra materia que se pone el que se disfraza para cubrir el rostro. Máscara es esta misma y además el disfraz que cubre el cuerpo, y el mismo disfrazado. Mascarilla es la careta pequeña que por lo regular cubre totalmente la frente y los ojos (*apud* Miranda de Larra, 2009, 213).

Una variedad de la máscara autorial reside en los escritos sin firma –los anónimos- que lectores desaprensivos enviaban a las publicaciones periódicas o en cartas particulares dirigidas a un destinatario concreto. Una acepción de “anónimo” en el diccionario de la Academia es la de “carta o papel sin firma en que, por lo común, se dice algo ofensivo o desagradable”. Larra, por diversos motivos, publicó artículos sin firma, singularmente en el diario *El Español* de 1836, artículos anónimos por supuesto pero en los que no planeaba la intención de ofender. A esa clase de comunicaciones alude en algunos pasajes de sus textos periodísticos, como ocurre en el artículo, por tantos motivos autobiográfico, “Fígaro a los redactores de *El Mundo*”, donde a vueltas de la anonimia desde la que escribían los redactores de este periódico –“convengo con las razones que ustedes apuntaron para no dar la cara en sus escritos”- él se manifiesta por la identificación absoluta de su personalidad – “**Fígaro, o por otro nombre, Mariano José de Larra**”- al par que notifica su domicilio particular, la casa de la calle de Santa Clara, número 3:

(y que) tanto en aquella casa, que está a la disposición de ustedes, como fuera de ella, admitimos anónimos, calumnias, billetes amorosos, cartas de convite, esquelas de entierro, comunicados, desafíos, motines, puñaladas, órdenes de destierro, ministros (esto es, alguaciles, que a los otros no recibimos, aunque en el día todos prenden) y demás. (Larra, 1997, 616).

Los comunicados anónimos que menciona el escritor en el artículo antes citado debían de menudear en la recepción de su correspondencia particular además de que respondían a los malos hábitos de una sociedad medrosa y falaz, como debía de ser la madrileña del aquel momento. La denuncia periodística de

Javier de Burgos o *La niña en la casa y la madre en la máscara* (1834) de Martínez de la Rosa.

una práctica censurable explica que Larra decidiese escribir un artículo sobre “los anónimos” al que hace preceder del título estandarizado “Costumbres”, la entradilla que solía imprimirse en los periódicos coetáneos como rótulo general para la sección en la que se publicaban los artículos costumbristas.

El artículo “Los anónimos”, cuya redacción comienza con una consideración autobiográfica sobre su experiencia personal de escritor, se conserva incompleto, bien porque se hayan perdido las siguientes cuartillas o porque el propio escritor lo dejara inconcluso en su en su arranque (APÉNDICE I). El texto se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid² y, hasta el momento, no tengo noticia de que haya sido utilizado por los estudiosos del escritor. La autenticidad del texto está fuera de dudas ya que su caligrafía corresponde a la que vemos en otros autógrafos larrianos, si bien la prueba concluyente reside en la carta de su hijo Luis que lo acompaña y que está dirigida al periodista e intelectual asturiano, íntimo amigo de Leopoldo Alas, Estanislao Sánchez Calvo. Las noticias que Luis de Larra ofrece en la carta subrayan la autoría del texto y la perspectiva de proyección biográfica que “Fígaro” quiso dar a este escrito (APÉNDICE II).

El artículo interrumpido invita a la construcción de elucubraciones sobre la posible dirección que podría haber ofrecido si su autor lo hubiese terminado. Ir por ese camino es dirigirse hacia el tremedal de lo hipotético de que habló Dámaso Alonso y que no voy a seguir aquí. Me limito, pues, a editar el texto como una contribución más al conocimiento de la vida y la obra del inolvidable escritor madrileño en cuyo trabajo periodístico representó un papel capital la tensión dialéctica entre el escritor y el lector, matizada para la segunda figura por las diversas individualizaciones que Larra les concede en sus apelaciones comunicativas, y para la primera, es decir, para él mismo, por las quiebras alternantes entre su propio nombre, sus seudónimos y el anónimo desconocido.

Bibliografía

LARRA, Mariano José de. (1997) *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de Alejandro Pérez Vidal. Barcelona. Crítica.

² .- Signatura del manuscrito: Ms 21350 (2) que consiste una cuartilla apaisada escrita en el recto y el vuelto; el texto ofrece tachaduras en la misma línea de lo conservado que eliminan palabras de la redacción original. El texto incluido en el recto constituye el arranque de un artículo dedicado a los anónimos y el texto de la vuelta de página es una relación de frases hechas y refranes. El fragmento del artículo va reproducido en el APÉNDICE I con actualización de su ortografía original. En el APÉNDICE II doy la carta de autentificación que firma Luis de Larra.

MIRANDA DE LARRA, Jesús. (2009). *Larra. Biografía de un hombre desesperado*. Madrid. Aguilar.

PÉREZ LASHERAS, Antonio. (2012) “Larra/ versus Fígaro. El espejo de *El Español*”. AA. VV.. *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza. Prensas Universitarias. 167-177.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2007) *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*. Madrid. Mare Nostrum.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2010) “Los seudónimos colectivos” en *La lira de ébano. Estudios sobre el Romanticismo español*. Almería. Universidad. 157-168.

APÉNDICE I.-

//Recto// Costumbres. Los anónimos.

Antes de (*ilegible*) poner un término a mi carrera periodística, acaso demasiado larga ya, recorro rápidamente las apuntaciones que tengo en varias épocas tomadas para la formación de estos articulillos a (que me ha ido sucesiv) cuya publicación me ha ido sucesivamente animando la buena acogida (del público a que he destinado) de mis lectores, acogida que me ha sido siempre tanto más (d) lisonjera cuanto eran menores los derechos que en mí existían a ella. (Entre mis notas en estos) Registrando mis notas encuentro ya entre las más antiguas el título de este artículo y (como de algún tiempo a esta parte he renunciado a dar a mis artículos) como (de entonces) este horrible defecto de nuestras costumbres en vez de desaparecer parece tomar todos los días //vuelto// mayor incremento, creo del deber de todo escritor y de todo hombre de bien alzar el grito contra esa infracción de todos los respetos sociales, por desgracia tan en boga entre nosotros.

santo varón
 no sea usted un santo
 siempre está con Dios
 es el diablo
 es un infeliz
 es un pillo
 hombre de Dios
 (línea ilegible)
 a Dios rogando y con el mazo dando
 talento de todos los diablos
 alma de cántaro

y las cosas como Dios quiere
fray modesto nunca fue grande
el hábito no hace al monje
a Dios rogando y con el mazo
el que ha sido cocinero antes que fraile.

APÉNDICE II.-

(*Impreso*) Luis de Larra.- Atocha, 122, principal

(Manuscrito) Amigo Sánchez Calvo: Mejor que el tomito de que le hablé, creo para su colección la cuartilla adjunta, principio de un artículo inédito de *Figaro*; en ella se ve no sólo los rasgos de su letra sino su estilo y su amargo tono constante; carece de firma pero a pesar de ello creo que es para los coleccionistas un buen ejemplar. De todos modos si usted prefiere el tomito que dice "El autor" se lo canjee por la adjunta cuartilla.

Remito a Vd. ejemplares de mis últimas obras por si encuentra Vd. ocasión de dar cuenta de su impresión.

Siempre suyo, deseándole un gran éxito, su agradecido amigo

Larra

SIN COSTUMBRES NO HAY PATRIA: LECTURA HISPANOAMERICANA DE LOS ARTÍCULOS DE LARRA*

José María Ferri Coll
Universidad de Alicante

El venezolano Rafael María Baralt (1810-1860), en un trabajo titulado “Los escritores y el vulgo”, encabezado por una cita de Larra¹, defendió en 1839 el artículo de costumbres como género literario advirtiendo, no obstante, del riesgo que pueden correr escritores y lectores en caso de separarse de las convenciones que rigen éste:

Dos grandes obstáculos se opondrán siempre a la carrera de los escritores públicos en el difícil y peligroso género de costumbres. Es el primero la propensión de ellos mismos a salpicar sus cuadros, que solo generales debieran ser, de caracteres particulares; y el segundo, la propensión irresistible del pueblo a encontrar estos en cada frase del escrito (en Moreiro, 2000: 437).

Dos años más tarde, en el periódico chileno *El Mercurio*, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) reivindicó el magisterio de Larra como periodista de costumbres:

El joven don Mariano José de Larra, de tan cara memoria, es uno de estos espadachines de tinta y papel que acometiendo de recio contra las costumbres rutinarias de su patria, contra un orgullo nacional mezquino y mal alimentado, contra hábitos de pereza y de abandono, supo abrirse paso por entre la enemistad y el odio de sus contemporáneos a quienes hirió de muerte en sus preocupaciones, labrándose una reputación que le sobrevivirá largo tiempo, y que es hoy uno de los raros y gloriosos timbres de la corona literaria de la España moderna (1979: 308).

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Romanticismo Español e Hispanoamericano: Concomitancias, Influencias, Polémicas y Difusión* (FFI-2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

¹ Por su significado especial, la copio a continuación: “Donde quiera que voy, venme siguiendo; / agárranse de mí como la yedra / del árbol que la vive sosteniendo. / Entre los pies me nacen, como medra / entre cepas la grama; que parece / que aquí produce un necio cada piedra” (en Moreiro, 2000: 437).

El argentino se fijó también en la vocación del autor de “Vuelva usted mañana” de ser fiel a la actualidad, y así, “atento a las necesidades de su época, ha escrito artículos en los periódicos” (1979: 308). En otro lugar, Sarmiento dejó dicho que “escribir para regenerar es el deber de los que estudian las necesidades de la época en que viven” (en Moreiro, 2000: 14). Sarmiento indica, pues, a sus lectores tanto el asunto, las costumbres de los pueblos; como el género, el artículo periodístico, que debían prevalecer a esas alturas de siglo por ajustarse a las necesidades de la sociedad del tiempo. Igual para Sarmiento que para Larra las causas que habían hundido a sus respectivos países estaban claras, y no menos las soluciones que habían de tomarse en consideración. El absolutismo, y su versión hispanoamericana del caudillismo, habían abierto las venas de ambas naciones. Recuérdese que Larra ya había expuesto, en su célebre artículo “Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra”, que “tradición moral y absolutismo habían frenado el progreso en España” (*El Español*, 18 de enero de 1836). El modelo, pues, que aporta la obra de Fígaro es ya innegable, como recuerda el citado Sarmiento:

Larra, decimos, ha introducido en su país y creado a un tiempo un género de literatura que por todas partes se esfuerzan a imitar, y que hace de sus escritos un legado y un patrimonio para los pueblos que hablan la lengua castellana, a cuyas costumbres y necesidades se adaptan maravillosamente [...] Así es que lo que allá se ha escrito nos vendrá siempre de perlas (1979: 308-309).

Del mismo año es la opinión del cubano González del Valle (1820-1851), quien nombró en el prólogo de su poemario *Las tropicales* a Larra a propósito de la necesidad de instrucción del artista, y más específicamente del poeta, quien debe cultivar su don natural: “De ello [de la falta de estudio] se lastimó también en la moderna España el literato, cuya altura como crítico nadie iguala hasta el presente, el memorable Larra; único hombre digno por su penetración en bellas artes de que se alzara sobre su tumba el verdadero genio español de nuestros días [...]. No queremos versificadores someros, sino vates instruidos y profundos” (1841: 8-9). Y también el elogio que se leyó en el mexicano *El Apuntador*: “El profundo filósofo, que tan exactamente anatómizaba el arte en sus partes más íntimas, yace mudo para siempre en un féretro sangriento... ¡No! ¡Nadie en España heredó el espíritu de Fígaro; la pluma de Larra, como la péñola del gran Cervantes, permanecerá sobre su tumba sin que nadie la levante”. A su condición de articulista de costumbres, se añade en el haber de Larra el sesgo filosófico de gran parte de su producción. Asimismo

nuestro autor se erige en paradigma del pensamiento romántico y liberal, que tan bien se acomodaba a la situación política de Hispanoamérica².

Se entiende de este modo la afirmación de Federico Álvarez Arregui, quien en la década del sesenta del siglo pasado, afirmó que “la estrella de Larra comenzó a bajar en España al día siguiente de su muerte. En América sucedió todo lo contrario” (1979: 310). Habría que pensar las razones que contribuyeron a un arraigo tan temprano de la obra de Larra en América. Antes de su muerte, Larra había trabado amistad y relación con escritores hispanoamericanos. Literatos americanos que visitaron Madrid habían tenido oportunidad de conocer personalmente a Larra. Incluso alguno de éstos, como Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), había llegado a España antes de que *Fígaro* comenzara a aparecer en los periódicos, lo que no impidió que el escritor peruano leyera a Mercier, Jouy, y a otros franceses cuyos artículos eran seguidos en España. Después, ya en Perú, Pardo fundó en 1840 el periódico costumbrista *El espejo de mi tierra*, donde se hace visible el dechado de Larra. Con vida cogió al Pobrecito Hablador la publicación en Buenos Aires del pasquín *El Fígaro*. Tras su muerte, la noticia de la desgracia llegó a Cuba, por citar un país, a través de un grupo de cubanos revolucionarios que residían en Madrid y que se trataban con *Fígaro*. En la isla no tardaron en homenajearlo. Lo mismo sucedió en Montevideo, ciudad en que se publicaron varios volúmenes que colecciónaban artículos de Larra. Venezuela no quedó a la zaga, y *El Observador* ya anunciaba en 1839 la venta de las obras de Larra³. Dos años más tarde salía a las calles de México una bella edición de éstas. En Costa Rica, por ampliar la nómina de países, *El Mentor Costarricense* reprodujo artículos

² Castro Rawson reconoció que “Larra fue [de los escritores costumbristas] el que tuvo más éxito y más seguidores. Sus ansias de liberación fueron captadas rápidamente. Es raro encontrar en los costumbristas hispanoamericanos alguno que permanezca inmune al estilo de Larra” (1971: 45). Más recientemente, en un esplendente trabajo, E. Valero concluye así: “Larra cruzó [...] el Atlántico tras su muerte para predicar, a través de otras voces, una lección de vital aplicación en el convulso siglo fundacional de las naciones latinoamericanas: el compromiso con la verdad frente a la decadencia moral, la corrupción y la injusticia. Los seguidores americanos de Larra combatieron estos males endémicos de las constituciones nacionales latinoamericanas con los mismos tonos y similares pinceles. Y aunque los cuadros americanos resultantes fueran cualitativamente distintos ante la singularidad de cada escenario histórico, social y político, la silueta de Larra quedó impresa como trasfondo indeleble de lo que, desde entonces, se convertiría en uno de los ejes vertebradores más sobresalientes de la literatura hispanoamericana contemporánea: el compromiso social del escritor” (2011: 357).

³ Recuerdo aquí las palabras de Pedro Grasses: “La mayor parte de los artículos de costumbres en la literatura venezolana de los primeros cincuenta años del siglo XIX, insertan como epígrafe o motivación una cita de Larra” (en Castro Rawson, 1971: 40).

de Larra y se le tuvo por modelo. En general, casi todos los países organizaron actos y publicaciones en memoria del malogrado periodista español. El suicidio no fue, por consiguiente, el inicio de la fama de Fígaro en América, pero sí contribuyó a divulgar su obra en ese continente y a fijarla como modelo de su nueva literatura, que ya comenzaba a tener respiración propia.

En cuanto a las razones sociopolíticas, es menester recordar que el costumbrismo vino como anillo al dedo al proceso de emancipación de las antiguas colonias españolas. Una sociedad que aspira a formar un estado político independiente debe ser capaz de catalogar y difundir los signos distintivos que la hacen diferente de la metrópoli. Ese nuevo caldo de cultivo en que se gestaba la nueva nación por fuerza tenía que divulgarse a través de los periódicos, por lo que el artículo de costumbres se convertía en el género más adecuado para conseguir tal fin. El escritor, en suma, ya veía viejos e inadecuados los temas coloniales, que habían sido el asunto principal de la literatura americana hasta el XIX, y se quería subir al tren de la actualidad narrando a sus lectores las costumbres del momento. Como dijo el cubano José Victoriano Betancourt (1843-1885), “las costumbres forman la fisonomía moral de los pueblos” (Cit. por Moreiro, 2000: 17). Algunos artículos de éste revelan su admiración por Fígaro. Léanse “Yo quiero ser novelista” o “Gente ordinaria”, por dar dos títulos como botón de muestra. La nueva sensibilidad literaria fue acogida con gusto por otro paladín de Larra, el mexicano Guillermo Prieto (1818-1897), quien en un significativo artículo de 1845 rotulado “Literatura nacional” afirmó que “los cuadros de costumbres eran difíciles, porque no había costumbres verdaderamente nacionales, porque el escritor no tenía pueblo, porque solo podía bosquejar retratos que no interesasen sino a reducido número de personas” (Cit. por Valero, 2011: 349). De hecho, cuando Alcalá Galiano, en un artículo titulado “Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana”, manifestó que ésta se hallaba en mantillas por haber renegado de sus antecedentes españoles, recibió en 1846 la airada respuesta de Echeverría (1805-1851), quien consideraba que el español deseaba que los escritores hispanoamericanos volvieran a los asuntos coloniales desatendiendo los temas contemporáneos, es decir aquellos de que se había hecho cargo ya el costumbrismo. Así el artículo de costumbres llega a ser el termómetro social y político de una comunidad que aspira a subrayar sus valores propios frente a los que se habían importado de la península. En este contexto, el contenido liberal de algunos artículos de Larra y su exaltación de los regímenes constitucionalistas y sufragistas se acomodaban perfectamente a las pretensiones de esta hornada de escritores costumbristas hispanoamericanos. Basta con leer esta frase de Alberdi (1810-1884), escrita tras la muerte de Fígaro: “Los que deseen ver una muestra

cabal de una literatura socialista y progresista, lean a Larra” (*La Moda*, noviembre de 1837). Solo hay que recordar el júbilo con que Fígaro saludó la proclamación del Estatuto Real del 34, o el estreno madrileño de *La conjuración de Venecia*, acontecimientos que el periodista interpretaba como signos de un nuevo tiempo: “¡Un Estatuto Real, la primera piedra que ha de servir al edificio de la regeneración de España, y un drama lleno de mérito! ¡Y esto lo hemos visto todo en una semana!” (*La Revista Española*, 25 de abril de 1834). El costumbrismo hispanoamericano se convierte, siguiendo este camino, en la primera forma de compromiso que adopta el escritor de aquel continente con la sociedad en que vive, modo de concebir la literatura que no será abandonado hasta nuestros días. El Romanticismo aportaba los ingredientes necesarios, y especialmente el que Larra había divulgado en 1836 bajo el famoso aserto de que la literatura “debía ser expresión de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo” (*El Español*, 18 de enero).

En la ideación de las nuevas naciones americanas, la figura de Larra interesaba porque ofrecía a los escritores una nueva manera de entender la literatura que convenía para el desarrollo de las empresas políticas emancipadoras que estaban triunfando en casi todos los países de Hispanoamérica. La nómina de seguidores latinoamericanos de Fígaro es bastante amplia aun conformándose con apuntar a los escritores más significativos. Delmonte y Heredia en Cuba; Guillermo Prieto en México; Alberdi en Argentina; Montalvo, que se confiesa aprendiz de la escuela de Fígaro, en Ecuador; Lastarria en Chile; Hostos en Puerto Rico; González Prada en Perú. Aglutinante de todos estos fueron su afiliación al liberalismo y su convicción de que la emancipación cultural respecto de la metrópoli debía ser provechosa para ellos. Repárese si no en el artículo que firmó Alberdi en *El Iniciador*⁴ de Montevideo titulado “¿Qué nos ha hecho la

⁴ Véase el trabajo de Ghirardi (s.a), donde se dan todos los pormenores de esta publicación, y se explica el simbolismo romántico de su nombre, muy acorde con la idea de progreso de Larra expresada en frases como la conocida “El liberal es el símbolo del movimiento perpetuo” (“La diligencia”, *El Mensajero*, 16 de abril de 1835): “Alberdi habría sido llamado desde Montevideo por Miguel Cané —que había emigrado en 1834— para que colaborase en la redacción de *El iniciador*, denominado así porque debía iniciar —sería, quizás, más preciso decir proseguir, si se atiende a los temas tratados ya en la revista *La Moda*— una corriente que profundizara las ideas políticas y sociales en las orillas del Plata. La amistad de Cané (padre) y Alberdi se remontaba a los días de estudiantes, ya que éste convivía con él en la casa de los Andrade, abuelos de Cané. Con los redactores colaboró el italiano Gian Batista Cúneo, el periodista que difundía en América del Sur el pensamiento de Giuseppe Mazzini. Es probable que haya sido él quien inspiró el apotegma colocado al frente de todos y cada uno de los números del periódico y que, en

España?”, en cuyas páginas se puede leer que “después de habernos gobernado por su autoridad, hoy nos gobierna por su espíritu” (Cit. por Ghirardi, s.a: 8). Éstos a su vez entendieron la necesidad de crear en América una literatura nacional en la que no se percibieran los puntos de sutura que la ligaban a la tradición española. Así el mexicano Monsiváis reconocía que no era posible “integrar la nacionalidad sin saber cómo vestimos, qué comemos, cómo disfrutamos de las tertulias, de qué manera encarnamos el sentimiento heroico, qué leemos, qué nos apasiona, qué bailamos, qué tipos populares admiramos o tenemos o nos divierten [...]” (Cit. por Valero, 2011: 347). No siempre compareció el fervor liberal en el costumbrismo hispanoamericano. Es este el caso del peruano Felipe Pardo y Aliaga, que sigue a Larra en su faceta costumbrista, pero no comulga con él en lo tocante a la política. En efecto basta con echar un vistazo a algunos de los artículos de costumbres que se fueron publicando en periódicos americanos para constatar el interés de sus autores en establecer tipos y escenas patrios, que no siempre eran diferentes de los que dominaban en la península. Así el venezolano Fermín Toro (1807-1865) publicó una sátira contra los jóvenes románticos, que recuerda a las españolas sobre el mismo tema. Sarmiento, en cambio, quiso poner sobre la palestra algunos tipos nacionales argentinos como el del rastreador, sujeto capaz de orientarse siguiendo las huellas de los animales: “Todos los gauchos del interior son rastreadores” (en Moreiro, 2000: 67). En Cuba, Antonio Bachiller y Morales (1812-1889) señalaba en una antología costumbrista de 1881 cómo se habían difundido los tipos cubanos, desde los negros que conducen cuadrúpedos a los arrieros, pasando por las damas retiradas en sus aposentos y los artesanos de los talleres⁵. Más curioso resulta el artículo del argentino Juan María Gutiérrez (1809-1878) titulado “El hombre hormiga”, “un viviente, dice el autor, que tiene los hábitos y el instinto de aquel pequeñísimo insecto” (en Moreiro, 2000: 57) y que resulta perjudicial para la sociedad porque “no tiene conciencia, ni moral ni patriotismo; hipocresía, sí” (en Moreiro, 2000: 61). En cuanto a las escenas hay que decir que se adaptó el catálogo del costumbrismo peninsular a la realidad hispanoamericana, pero sin dejar de recurrir a situaciones muy manoseadas. “El carnaval” lleva por título un artículo firmado en 1842 por Jotabeche (1811-1858), conocido como “el Larra chileno”⁶. A los lectores de Larra nos viene enseguida a la cabeza “El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval”. Sin embargo, el

italiano, expresaba: «*Bisogna riporsi in via*», seguido de su traducción al español: «*Es necesario ponernos en camino*» (p.1).

⁵ Véase Bueno, 1983: XII-XIII.

⁶ Dijo Castro Rawson que el apodo le venía “por su chispa, no por su cultura” (1971: 43).

chileno no aprovecha la ocasión para reflexionar sobre la hipocresía social sino para describir una fiesta que se va haciendo popular entre las diferentes clases sociales y que sirve a su vez para unir por unos días a quienes participan en éstas. Echó mano Jotabeche de numerosos términos de argot que sirven para “nacionalizar” la fiesta popular:

Bien puede ser la chaya [“juegos de carnaval”] una costumbre incivil y detestable; digan de ella lo que quieran cuantos juzgan las cosas con una circunspección que no les envíe, lo cierto es que los juegos de carnaval tienen para mí y otros calaveras un atractivo deleitable (1966: 25).

En el artículo de Jotabeche se recrea un baile de máscaras que es remedo del dibujado por Larra con todas sus enumeraciones caóticas y caricaturas de tipos:

Un hermoso patio, lindamente preparado, era el salón del baile. Allí empezó a entrar la grotesca compañía, en medio de la más encantadora algazara: “¡Ve el turco! ¡qué bonito vestido! ¿Quién será este viejo? ¡Jesús qué hombre tan feo! ¡quién baila con él! El de las plumas altas es Fulano. No más bien ese viejo sombrerudo. ¡Vaya con la barriga...! ¡Miren, el Maricón con mi abanico! ¡Yo presté ayer esa cofia! Traiga mi delantal (1966: 26).

Y no puede faltar la alusión patriótica:

A las cinco aún se oía la música por las calles. Entonces se entonaba el himno de la patria. Todos saludaban la tierra querida donde el hombre puede entregarse con libertad y sin zozobra al trabajo, y a embellecer la existencia (1966: 27).

Sin embargo, el tono es muy diferente de la citada obra de Larra. Tal se dio en el artículo “¿Quién no es el público y dónde no se le encuentra?”, versión optimista que el guatemalteco José Milla (1822-1882) publicó en clara alusión al celebrado trabajo de 1832 de Fígaro. Más comprometido con la causa nacional se mostró el mexicano Prieto, de quien Monsiváis dijo:

La suya es una visión típicamente fundadora: el costumbrismo que inspirado en la obra de Larra entusiasmaba a Prieto no es devoción de aldea sino inicio beligerante; nuestras costumbres son la primera utopía que inadvertidamente habitamos, el molde imprescindible para averiguar nuestra identidad y vislumbrar nuestro porvenir (Cit. por Valero, 2011: 349).

Su “Sermón contra las máscaras” sigue más de cerca la crítica de Larra poniendo el dedo en la llaga: el mundo solo es apariencia y representación. Prieto vio rápidamente que el camino era Larra; se requería, decía en “Literatura nacional” (1845), la pluma de Fígaro y también el esfuerzo de una juventud patriótica y generosa sobremanera. Esa juventud era la misma que se había agavillado en torno al periódico *La Moda*, que Alberdi había inaugurado en Buenos Aires en 1837. El fundador, que firmaba como *Figarillo*, aglutinó a su alrededor a una serie de jóvenes enfrentados contra el dictador Rosas, y acaudillados por Esteban Echeverría. Alberdi no deja lugar a la duda de su filiación emulando el conocido “Mi nombre y mis propósitos” de Larra:

Por muchas razones me llamo Figarillo y no Fígaro. Primero, porque este nombre no debe ser tocado ya por nadie, desde que ha servido para designar el genio inimitable cuya temprana infiusta muerte lloran hoy las musas y el siglo [...] Me llamo Figarillo y no otra cosa, porque soy hijo de Fígaro, es decir soy un resultado suyo, una imitación suya, de modo que si no hubiese habido Fígaro, tampoco habría habido Figarillo: yo soy el último artículo, por decirlo así, la obra póstuma de Larra (1837).

En este contexto hay que recordar el relato de Echeverría *El matadero*, símbolo de la barbarie que supone la dictadura frente a la civilización fraternal, antítesis que está presente asimismo en muchos escritos de Larra⁷. El mismo ambiente motivó el artículo de Alberdi “Predicar en desiertos” (1838) en que el autor se queja amargamente de la falta de interés y curiosidad de sus compatriotas:

Estimular la juventud al pensamiento, al patriotismo, al desprendimiento, es predicar en desiertos. La noble juventud se hace sorda, y corriendo afanosa tras de deleites frívolos, por encima de un hombro desdeñoso, envía una mirada de tibieza sobre las lágrimas de la patria (en Moreiro, 2000: 66).

De gran interés es la reflexión que contiene el mismo artículo sobre la creación literaria, su finalidad social y la formación del artista, asuntos que preocuparon a Larra y de los que trató en numerosos artículos y reseñas:

Proclamar la sociabilidad y moralidad del arte es predicar en desiertos, porque los poetas, los lectores, la sociedad, todo el mundo continúa entregado al

⁷ Castro Rawson no dudó en afirmar que “ningún escritor fue tan leído ni influyó tanto como Larra en la generación romántica, reformadora y legista de la Argentina” (1971: 44).

egoísmo. Y no se entiende lo que se lee; se lee como el loro; se acaba de leer la nueva doctrina, y se sigue haciendo obras egoístas. Es porque no se hace lo que se quiere, sino lo que se sabe; y no se sabe sino lo que es sabido, lo que ha sido hecho, lo que es viejo: no se sabe más que imitar, plagiar, copiar. Dar ejemplos nuevos, y únicamente así, es reformar el arte: ¡ejemplos, ejemplos!, y basta de sermones. Enseñar sus defectos y sus deberes a los cómicos es predicar en desiertos. Todo arte, todo libro, todo estudio, toda escuela, es desierto para nuestros cómicos [...]. Escribir en español americano, y no en español godo o castizo, es predicar en desiertos (en Moreiro, 2000: 65).

A finales de aquel año, Alberdi hubo de exiliarse a Montevideo con la consiguiente desaparición de *La Moda*. En Uruguay, y de la mano de su amigo Miguel Cané, Alberdi pudo colaborar en *E/ Iniciador*, donde continuó usando la firma de Figarillo.

Por su parte, Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) fundó en 1855 en Perú *El Muriélagos*, periódico que coincidía con su propia firma. Sus artículos, que él mismo llamó “aletzos”, están inspirados en el tono satírico de Larra. Léase si no el nombrado “Catecismo para el pueblo. El gobierno de la libertad”, de donde copio el siguiente diálogo:

-¿Qué cosa es soberanía?
-Una cosa que no se conoce todavía.
-¿En qué consiste?
-En que la voluntad del soberano se cumpla sin andarse con vuelva usted luego.
-¿Quién es el soberano en el Perú?
-En la teoría el pueblo, en la práctica el que se la empuña.
[...]
-¿Qué se entiende por Congreso?
-Todo pregunte usted, menos eso.
-¿Y por qué?
-Porque de cosas pueras no se debe hablar
-¿Qué cosa es ley?
-La ley es una pieza de goma elástica que se estira y se dilata cuando la toma el que se encuentra arriba; y se encoge y se contrae cuando la toma el que se encuentra abajo (en Moreiro, 2000: 345-347).

En definitiva, la lectura hispanoamericana de la obra periodística de Larra fue muy diferente de la que se hizo en España, sobre todo en las primeras décadas que se sucedieron tras la muerte de Fígaro. Éste se convirtió en el

modelo literario que América esperaba a fin de repudiar para siempre los dechados de la literatura colonial. La nueva literatura se asomaba a lo contemporáneo, describía escenas y tipos autóctonos que querían contribuir a la fijación de una nación con mayor musculatura. El ingrediente liberal y la sátira de los vicios, especialmente aquellos relativos a la rutina, pereza, mal gobierno e inactividad intelectual, que comparecían en los artículos, debían servir de acicate para una juventud encaminada hacia un nuevo destino, como había soñado un día Larra.

Bibliografía

ALBERDI, Juan Bautista. (1837) “Mi nombre y mi programa”. *La Moda*. 5 (diciembre)

ÁLVAREZ ARREGUI, Federico. (1979) “Larra en España y en América” [Ínsula. 188-189. 1962]. en Rubén Benítez (ed.) *Mariano José de Larra*. Madrid. Taurus. pp. 310-315.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. José María FERRI COLL & Enrique RUBIO CREMADES (eds.) (2011) *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante. Universidad.

BUENO, Salvador. (ed.) (1983) *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Caracas. Ayacucho.

CASTRO RAWSON, Margarita. (ed.) (1966) *El costumbrismo en Costa Rica*. Imprenta Lehmann.

CORNEJO POLAR, Jorge. (1995) “Relaciones entre el costumbrismo peruano y el español”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 539-540. 59-78.

CORNEJO POLAR, Jorge. (1998) “Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX”. en *Estudios de Literatura Peruana*. Lima. Universidad de Lima y Banco Central de Reserva. pp. 75-105.

CORNEJO POLAR, Jorge. (2000) *Jorge Felipe Pardo y Aliaga. el inconforme*. Lima. Universidad de Lima y Banco Central de Reserva del Perú.

CORNEJO POLAR, Jorge. (2001) *El costumbrismo en el Perú. Estudio y antología de cuadros de costumbres*. Lima. Ediciones COPÉ. Petroperú S.A.

DUFFEY, Frank. (1950) *The early Cuadro de Costumbres in Colombia*. Chapel Hill. The University of North Carolina Press.

FABRA BARREIRO, Gustavo. (1979) “El pensamiento vivo de Larra” [Revista de Occidente. 50. mayo de 1967]. en R. Benítez (ed.) *Mariano José de Larra*. Madrid. Taurus. 1979. pp. 119-134.

GONZÁLEZ DEL VALLE, José. (1841) *Las Tropicales*. La Habana. R. Oliva.

GUIRARDI, Olsen A. (s.a) “Juan Bautista Alberdi y *El Iniciador* de Montevideo”. www.acaderc.org.ar/doctrina/articulos/arteliniciador/at_download/file

KIRKPATRICK, Susan (1977) *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*. Madrid. Gredos.

KIRKPATRICK, Susan. (1988) “Larra and the Spanish *Mal du siècle*”. *Resonancias románticas*. John R. Rosenberg (ed.) Madrid. Ediciones José Porrúa Turanzas. 1988. pp. 21-34.

LARRA, Mariano José. (de) (1992 [1972]) *Artículos varios*. ed. de E. Correa Calderón. Madrid. Castalia.

LARRA, Mariano José. (1994a [1981]) *Artículos*. ed. de E. Rubio Cremades. Madrid. Cátedra.

LARRA, Mariano José. (1994b) *Artículos*. ed. de E. Rubio Cremades. prólogo de F. Umbral. Barcelona. Círculo de Lectores.

LARRA, Mariano José. (1996) *Obras completas*. tomo I. Artículos. ed. de L. Iglesias Feijoo. Madrid. Biblioteca Castro.

LARRA, Mariano José. (1997a) *Artículos*. ed. de J. Álvarez Barrientos. Barcelona. Grupo Hermés.

LARRA, Mariano José. (1997b) *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. ed. de A. Pérez Vidal. estudio preliminar de L. Romero Tobar. Barcelona. Crítica.

LORENZO RIVERO, L. (1968) *Larra y Sarmiento. Paralelismos históricos y literarios*. Madrid. Ediciones Guadarrama.

MATUS, Eugenio. (1968) “Sobre el romanticismo de Larra”. *Estudios Filológicos*. IV. 85-106.

MIRANDA DE LARRA, Jesús. (2009) *Biografía de un hombre desesperado. Larra*. Madrid. Aguilar.

MONSIVÁIS, Carlos. (1980) *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México. Ediciones Era.

MOREIRO, Julián. (ed.) (2000) *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*. Madrid. Edaf.

PÉREZ VIDAL, Alberto. (1992) “Romanticismo ilustrado: crisis y continuidad de la cultura moderna española”. *España contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*. V. 1. 41-53.

PRIETO, Guillermo. (1962) en Carlos J. Sierra (comp.) *Guillermo Prieto*. Club de Periodistas de México. México.

ROIG DE LEUCHSENRING, E. (1962) *La literatura costumbrista cubana de los siglos XVIII y XIX*. La Habana.

ROJAS, Manuel & Mary Cannizzo (eds.). (1957) *Los costumbristas chilenos*. Santiago de Chile. Zig-Zag.

RUIZ DEL VIZO, Hortensia (ed.). (1975) *Antología del costumbrismo en Cuba*. Miami-Zaragoza. Ediciones Universal. 1975.

SARMIENTO, Domingo Faustino. (1979) “Las obras de Larra” [*El Mercurio*. Santiago de Chile. agosto de 1841]. en Rubén Benítez (ed.) *Mariano José de Larra*. Madrid. Taurus. pp. 307-309.

SPELL, Jefferson Rea. (1935) “The Costumbrist Movement in Mexico”. *Publications of the Modern Languages Association*. 50.

TORRE, Guillermo. (de) (1962) “El pensamiento de Fígaro”. *Ínsula*. 188-189. 8.

VALERO JUAN, Eva M.^a (2011) “La impronta de Larra en Hispanoamérica en el Bicentenario de la Independencia”. en J. Álvarez Barrientos. J. M. Ferri Coll & E. Rubio Cremades. *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante. Universidad. pp. 345-359.

VALLEJO, José Joaquín. (*Jotabeche*) (1966) *Artículos de costumbres (1841-1847)* Editorial Astral.

VERDEVOYE, Paul. (1994) *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina (1801-1834)* Buenos Aires. Academia Argentina de Letras. 1994.

LOS ESPAÑOLES PINTADOS POR SÍ MISMOS Y LOS MEXICANOS PINTADOS POR SÍ MISMOS: ANALOGIAS Y DIFERENCIAS¹

M. de los Ángeles Ayala
Universidad de Alicante

En los últimos meses de 1854, desde la ciudad de México, comenzaron a difundirse las primeras entregas de una obra espléndida que venía a afianzar y avalar en Hispanoamérica el camino inaugurado en Cuba con la publicación de *Los cubanos pintados por sí mismos*, primera colección costumbристas publicada en aquel continente. Me estoy refiriendo, claro está, a *Los mexicanos pintados por sí mismos*, obra que mantiene una estrecha relación con las colecciones que se habían publicado en Europa y, especialmente, con *Los españoles pintados por sí mismos* (Ucelay Da Cal, 1951; Rubio Cremades, 1991; Pérez Salas, 1998 y 2005), el primer ejemplo peninsular de estas manifestaciones donde se produce una clara simbiosis entre literatura y artes plásticas, pues la litografía o el grabado que acompaña el texto, duplica la imagen y descripción del tipo ofrecida a los lectores. La colección de *Los mexicanos* corrió a cargo de la casa editorial de M. Murguía, establecida, al menos, desde 1847, y continuada con posterioridad por su viuda e hijos. Editorial que publicó un buen número de obras ilustradas, como, entre otras, las tituladas *Proceso de Pedro Alvarado* (1847), *Libro de Satanás*, de Adolfo Isaac Alegría (1869), *Los Gobernantes de México* (1873) o los tres volúmenes de *Méjico Pintoresco* (1883) (Toussaint, 1934: 6-7). Murguía, responsable de *Los mexicanos*, contó para llevar a cabo esta empresa con la colaboración de cinco escritores mexicanos, Ignacio Ramírez, conocido con el seudónimo *El Nigromante*², Hilarión Frías y Soto³, José María Rivera⁴, Juan de Dios Arias⁵ y

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Romanticismo Español e Hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión” (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² Ignacio Ramírez Calzada, tras concluir sus estudios de jurisprudencia en 1845, se vincula a la Academia de San Juan de Letrán e, inmediatamente, al periodismo de su época. Funda, en ese mismo año, junto a Guillermo Prieto y Vicente Segura, *Don Simplicio*, publicación en la que aparece por primera vez el seudónimo con el que será conocido, *El Nigromante*. Actividad literaria que desarrolló en otros muchos medios periodísticos, como *El Demócrata*, *La Chinaza*, *La Opinión*, *La Estrella de Occidente*, *El Renacimiento*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, entre otros. Cabe destacar su

María de los Ángeles Ayala Aracil

Los españoles pintados por sí mismos y Los mexicanos pintados por sí mismos. analogías y diferencias
Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda
Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)
Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 171-186

Pantaleón Tovar⁶, más un sexto nacido en Bilbao, Niceto de Zamacois, cuya vida trascurrió a caballo entre España y México⁷, escritores que, sorprendentemente,

participación en la fundación de *El Correo de México* en 1867, claro defensor de los ideales liberales. Faceta literaria que se complementa con su actividad política, pues a lo largo de toda su vida defenderá los ideales liberales de forma activa, sufriendo encarcelamiento en varias ocasiones. Fue diputado al Congreso Constituyente, participó en la elaboración de las Leyes de Reforma y, más tarde, ministro de Justicia y Fomento en el gabinete de Juárez. Tras la caída de Maximiliano, Ignacio Ramírez regresó de su destierro en California y fue nombrado magistrado de la Corte Suprema.

³ Hilarión Frías y Soto, licenciado en Medicina, tomó parte activa en la lucha armada durante las guerras de Reforma y de Intervención en el bando liberal. A la caída de Maximiliano ocupó el cargo de diputado en el Congreso, tarea que reiteraría en varios períodos constitucionales. Colaboró en las revistas más relevantes del momento, como *El Siglo Diez y Nueve*, *La Orquesta*, *El Pacto Liberal*, *El Boletín Republicano*, *El Federalista*, *La República*, *El Semanario Ilustrado*, *El renacimiento*, *El Diario del Hogar*, etc., defendiendo las ideas liberales y dando a conocer su creación literaria. Como era habitual en la época Frías utilizó distintos seudónimos –Babolin, Hilarión, Safir, El Portero del Liceo Hidalgo, Félix Irisarri–. Entre sus obras destacan sus novelas *Vulcano* y *El hijo del Estado*, sus piezas dramáticas *Una gota de sangre*, *Hallar lo que no se busca* y *Una flor y un relámpago* y una colección de artículos de costumbres, *El Álbum fotográfico*.

⁴ José M^a Rivera Olvera fue un conocido periodista de su tiempo. Editó en la capital de México *La Pata de Cabra* que ejerció una férrea oposición al gobierno y tras el pronunciamiento de Ignacio de Comonfort en 1855 regresó a su ciudad natal, Querétaro, donde siguió escribiendo y editando periódicos como *El Neceser de las Señoritas*, *La Palabra*, *El Pensamiento*, *El Micrófono*, *La Exposición de Querétaro*, entre otros. Participó en la vida política de su estado asumiendo cargos como el de regidor, diputado y gobernador interino en diversos momentos de su vida.

⁵ Juan de Dios Arias fue militar, político, periodista e historiador de ideología liberal. Fue diputado del Congreso Constituyente de la Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos en 1857 y participó como militar en la lucha contra la intervención francesa. Como periodista colaboró en conocidos medios, como *El Centinela*, *La Orquesta*, *La Pata de Cabra*, *La Sombra...*, y como historiador destaca su obra *Reseña histórica de la formación y operaciones del cuerpo del Ejército del Norte durante la intervención francesa, sitio de Querétaro y noticias oficiales sobre la captura de Maximiliano, su proceso íntegro y su muerte* (1867).

⁶ Pantaleón Tovar, periodista, historiador, novelista, dramaturgo y poeta. Liberal radical, participó en la lucha contra la invasión estadounidense en 1847. Elegido diputado en 1861 pidió la renuncia, junto a otros legisladores, del presidente Juárez. En 1862 luchó contra los invasores franceses. Durante el imperio de Maximiliano fue perseguido y se exilió en La Habana, Nueva Orleáns y Nueva York. En 1866 regresó a México y apoyó a las fuerzas de Porfirio Díaz. Con el triunfo de la República fue nombrado diputado. Como literato destacan sus novelas *Ironías de la vida* (1851) y *La hora de Dios* (1867), sus piezas dramáticas *Misterios del corazón* (1848), *Justicia del cielo* (1849), *La Catedral de México*

ocultaron su identidad bajo una inicial que no se corresponde con su verdadero nombre o, simplemente, con un signo tipográfico, con la excepción de Hilarión Frías que utiliza un pseudónimo –*Ferva Irisarri*– para firmar “El poetrasto” y Juan de Dios Arias que estampa su nombre en las dos colaboraciones que cierran la colección –“El tocinero” y “El Ministro ejecutor”-. No será hasta 1935, año en el que la Biblioteca Nacional de México editó una edición facsimilar de la publicada en 1855, cuando Fernández Medina, autor del prólogo de esta segunda edición, identifique a todos sus autores⁸.

Desde el punto de vista editorial la colección no se separa de sus antecesoras, ya que se distribuyó por entregas⁹, apareciendo las primeras ocho en 1854 y las restantes en 1855, de ahí que en la portada que se ofreció a sus suscriptores aparezca la primera fecha. La periodización de las mismas no parece seguir un orden riguroso, aunque el editor señalara desde las páginas de *El Siglo XIX* que las entregas serían semanales y que girarían en torno a ocho páginas

(1850), *La conjuración de México* (1852), *Una deshonra sublime* (1854), *¿Y para qué?* (1856), *Risa de llanto* (1856) y *La gloria en el dolor* (1865), una recopilación periodística, *Horas de oscurismo* (1865) y una historia del IV Congreso Constitucional (1872-74). Póstumamente se editaron sus *Poesías* (1886).

⁷ Nieto de Zamacois se trasladó a México en 1840, donde se dio a conocer como poeta, autor de novelas de corte romántico y obras de carácter costumbrista –*Los misterios de México* (1850), *El mendigo de San Ángel* (1852), *Méjico y sus alrededores* (1855-1856)- además de colaborar en *Los mexicanos*. Debido al clima de inestabilidad política que se vive en México en estos años, Zamacois regresa a España en 1857, encontrando su firma en numerosas colaboraciones insertas en *El Museo Universal*. De regreso a México en 1860 colabora en numerosos periódicos, tales como, *El Cronista*, *La Sociedad Mercantil*, *El Siglo XIX*, *La Colonia Española* y, con posterioridad, en el prestigioso periódico literario fundado por Manuel Altamirano, *El Renacimiento*. Actividad literaria interrumpida, en ocasiones, por sus estancias en España. El corpus literario de Zamacois abarca géneros diversos, desde la poesía y la novela hasta la obra dramática y la traducción de obras inglesas. Sin embargo, la obra por la que se recuerda especialmente a Niceto Zamacois es, sin duda, su documentada *Historia de Méjico*.

⁸ Obra que fue de nuevo reeditada en facsímil con el subtítulo *Obra escrita por una sociedad de literatos* en 1946. Un año más tarde, 1947, la Secretaría de Instrucción Pública encargó a Yolanda Villeneuve una selección de artículos de *Los Mexicanos*. Un nuevo facsímil de la obra se publicó en 1974 en los talleres de Manuel Porrúa, México, edición por la que se citará en el presente trabajo. La última edición, debida a Miguel Ángel Porrúa, ha aparecido en 2011.

⁹ El número de entregas, treinta y siete, no coincide exactamente con el número de artículos, pues la colección solo presenta treinta y tres tipos.

cada una (Pérez Salas, 2005: 278 y 280)¹⁰. Así, por ejemplo, la distribución semanal solo se aprecia de manera patente en enero de 1885, pues cuatro colaboraciones seguidas están fechadas en ese periodo temporal – “El evangelista”, “El sereno”, “El alaceno” y “La china”-. Asimismo el número de páginas que presentan los artículos es muy dispar, desde las diecinueve páginas de “El cajero” hasta las cinco que configuran “El ministro”, observándose una disminución patente en las últimas entregas, quizás motivada por el clima de inestabilidad política de la época¹¹. En este mismo prospecto Murguía aporta el dato concreto sobre la aparición en octubre de 1854 de la primera entrega. La disposición tipográfica es muy semejante a la de *Los españoles pintados por sí mismos* y, por ende, a la de *Les Français*, modelo fundamental de la colección española. Su tamaño en 4º, coincide con el de *Los españoles*, por lo que parece evidente que Murguía conocía la colección española. En *Los Mexicanos*, tras la portada, se inserta una lámina en la que vemos representada una alegoría similar a la que presenta la colección española: un grupo de mexicanos de diversa procedencia social amparados por un lienzo en el que se recoge el título de la colección –*Los mexicanos pintados por sí mismo por varios autores*-, lienzo que uno de los personajes está colgando entre una palmera y un cocotero, árboles característicos y propios de la exuberante vegetación del país. En la portada que se entregó a los suscriptores el título se matiza, pues, además de subrayar la autoría colectiva de la obra, se alude de forma más clara a su contenido al insertar la frase *Tipos y costumbres nacionales*. Cada uno de los artículos, como en la colección española, va acompañado por una litografía fuera del texto en la que se ofrece la imagen del tipo descrito a toda plana, generalmente intercalada entre la segunda y tercera páginas de la colaboración¹². Cada artículo, además, incorpora viñetas horizontales a la manera de un frontispicio al inicio y final del mismo y la

¹⁰ Los ejemplares de *El Siglo XIX* en que aparecen noticias de *Los Mexicanos* corresponden a las siguientes fechas: 7 de octubre, p.4 y 20 de diciembre de 1854, p. 4.

¹¹ Recuérdese que el 1 de mayo de 1854 tuvo lugar el pronunciamiento político capitaneado por Florencio Villarreal, el Plan de Ayutla, quien apoyado por los liberales Juan N. Álvarez e Ignacio Comonfort, tenía como objetivo dar fin a la dictadura de Santa Ana. El conflicto armado concluyó cuando Santa Ana abandona México en agosto de 1855. Tras la huída de Santa Ana, Juan N. Álvarez e Ignacio Comonfort asumieron, respectivamente, la presidencia de México hasta que en diciembre de 1857 estalla la Guerra de Reforma, nuevo conflicto armado que enfrentó a liberales y conservadores.

¹² A diferencia de *Los españoles*, que ofrece grabados en madera, la de los *Mexicanos* ofrece bellísimas litografías Vid. el excelente trabajo de Pérez Sala (2005: 297-323).

colaboración se inicia con una letra capitular, siguiendo también en este caso el modelo de *Los españoles*.

En los *Mexicanos*, el propietario y responsable de la colección, M. Murguía, no incluye introducción alguna como es habitual en las colecciones que la anteceden, de ahí, quizás, la elección de la colaboración de Hilarión Frías y Soto, “El aguador”, para iniciar la colección, pues, significativamente, el autor presenta al tipo que va a esbozar, un tipo concreto, real, dotado de nombre propio -Trinidad- que, en definitiva, le va a servir a él, escritor, de modelo, a fin de alcanzar, así, el propósito que guía su artículo y, por ende, a la propia colección, tal como se aprecia en el siguiente fragmento:

Lo que te atañe saber es que tú, como mexicano, tienes que dar al público tus costumbres, tus hábitos, tus vicios, tus cualidades, todo, en fin, lo que te es peculiar y propio, tienes que contárselo al mundo entero; hasta una estampa se ha hecho donde estás pintiparado, tal como eres, para que todos te conozcan. Ahora bien; como tú no puedes escribir o hacer tu retrato, yo no me he apropiado esa obligación; pero necesito que me des datos, que me informes de todo lo que te concierna, para poder escribir tu artículo e imprimirlle (1974: 2)¹³

Fragmento que completaría la información aportada por los dos títulos mencionados con anterioridad y el motivo por el que Murguía, probablemente decidiera alterar el proyectado plan de iniciar la obra con la colaboración de José María Rivera, “La chiara”, un tipo genuinamente mexicano, y cuya redacción está fechada en agosto de 1854, mientras que la de Frías y Soto corresponde a septiembre del mismo. Asimismo, el tipo dibujado, aunque desarrolla su oficio adaptándose a las características de aquellas tierras, presenta un carácter más universal que la *chiara*, como lo prueba el hecho de que aparezca en otras colecciones españolas, como, por ejemplo, en *Los españoles pintados por sí mismos* de la mano de Santos López Pelegrín, *Abenamar* (1843: 139-143) o en *Madrid por dentro y por fuera* gracias a la pluma de Francisco Pérez Echevarría (1973:477-484). También es significativo de esta alteración del orden inicial el hecho de que en las demás colaboraciones el orden cronológico de redacción se corresponde por completo al de aparición en la colección

Los Mexicanos pintados por sí mismos presenta un total de treinta y tres tipos, número bastante inferior al ofrecido en *Los españoles* y que, como en esta última, aparecen sin agrupaciones significativas, sin organización sistemática alguna, de

¹³ Párrafo que nos trae a la memoria las palabras que aparecen en el título de la obra de Antonio Flores: *Doce españoles de brocha gorda: que no pudiéndose pintar por sí mismos me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos* (1848).

manera que se amalgaman en la colección tipos provinciales con los puramente urbanos, al igual que se alternan sin obedecer a criterio alguno los representantes de la clase media con los de estratos inferiores. Cabe señalar también que los treinta y tres tipos se deben exclusivamente a la pluma de seis escritores, lo que limita la variedad de enfoques y perspectivas que se aprecia en *Los españoles* donde, como es bien sabido, participan no sólo especializados escritores de costumbres, sino también dramaturgos, eruditos, políticos, etc. Asimismo el número de colaboraciones de cada uno de ellos es desigual, siendo José María Rivera el autor más destacado por el número de tipos descritos, pues nada menos que trece de los mismos se deben a él¹⁴, mientras que por el contrario, P. Tovar sólo participa con el retrato de “La recamarera”

Contrariamente a lo que podía esperarse en una colección de esta naturaleza en la que se pretende representar los personajes más genuinos de la sociedad mexicana del periodo romántico y que, además, se publica pocos años después de que México alcancase su emancipación de España, cuando desde las páginas de las revistas se está colaborando a la construcción de una identidad propia, la exaltación del sentimiento patriótico es poco apreciable en las colaboraciones. De hecho en sus páginas se encuentran tipos que pueden hallarse tanto en las colecciones que le preceden como en las que con posterioridad se editarán en España. Se trata de tipos, profesiones o actitudes psicológicas universales, aunque, lógicamente, su pintura se matice de acuerdo al contexto mexicano del que nacen. Nos referimos a tipos como “El aguador”, “El barbero”, “El cochero”, “El cajero”, “El escribiente”, “El criado”, “La costurera”, “El sereno”, “El arriero”, “El postrastro”, “El jugador de ajedrez”, “El cómico de la legua”, “La coqueta”, entre otros muchos. No obstante, en algunos casos el color local de estos tipos universales es relevante, como sucede, por ejemplo, en “El alacenero”, el vendedor ambulante que acomoda su variada mercancía en un viejo cajón, parte intrínseca de su fisonomía, bajo los soportales de la plaza de

¹⁴ José M^a Rivera es autor de los siguientes artículos: “La chiera”, “El pulquero”, “El barbero”, “El cómico de la legua”, “El sereno”, “La china”, “El músico de cuerda”, “El vendutero”, “El arriero”, “El cajista”, “El ranchero”, “El maestro de escuela” y “El mercero”. A Hilarión Frías y Soto se deben los cuadros titulados “El aguador”, “El cochero”, “El postrastro” y “La costurera”; La aportación de Juan de Dios Arias es más amplia, pues siete retratos se deben a su pluma: “El cajero”, “El evangelista”, “La partera”, “El ministro”, “El cargador”, “El tocinero” y “El ministro ejecutor”. Ignacio Ramírez, por su parte escribe “El alacenero”, “La coqueta”, “El abogado”, “El jugador de ajedrez”, “La estanquillera” y “El escribiente”, mientras que la participación de Niceto de Zamacois es mucho menor, pues sólo colabora con dos artículos, “La casera” y “El criado”.

cualquier ciudad mejicana. Tipo que su autor relaciona, curiosamente, con los judíos llegados a Nueva España tras su expulsión de España por la actividad desplegada y por la avaricia que le caracteriza. Asimismo, en “El cochero”, se analiza la actividad del tipo mexicano comparándola con la desarrollada por sus homólogos europeos, el cochero de cabriolé de París y el calesero español, mientras que “El cajero”, dependiente en un colmado o tienda, se asimila al hortera español. No obstante, como ya hemos señalado, todos estos tipos de carácter universal están dotados y descritos con notas específicas que reflejan la idiosincrasia de los mexicanos, tal como se aprecia entre otros en la descripción de “la partera” que, si por la actividad desplegada se asemeja a la de otras latitudes, por su aspecto físico destaca, pues lleva “al cuello sartas de perlas, rosarios de oro con relicarios de lo mismo, y en las orejas zarcillos de diamantes” (1974: 270), manifestando con ellos lo lucrativo de sus servicios. Un caso similar lo encontramos en la descripción de “El arriero”, cuya apariencia física se describe minuciosamente:

Ataviado con sombrero de ala ancha forrado de hule, *cotón* de jerga resguardado por una *pechera* de cuero; ancho ceñidor, cuyas puntas caían sobre un calzón de gamuza abierto hasta media pierna; rodilleras también de cuero y zapatos de vaqueta, daba gusto ver a Crisóforo alzar el más pesado tercio con la mayor frescura y echarlo sobre los lomos de un corpulento macho, a quien con la *tajonera* había antes vendado los ojos, para que no conociese y evitase la pesada carga que iba a recibir sobre los lomos (1974: 152).

En algunos casos estas actividades o tipos generales acentúan el color local a través de la lengua, recogiendo y reproduciendo giros y palabras propias del país. Por ejemplo, el escribiente, tipo de larga trayectoria literaria, aparece bajo la denominación de “El evangelista”, mientras que el que subasta objetos aparece como “El vendutero” y la doncella que se encarga del arreglo de los dormitorios recibe el término mexicano de *recamarera*. Solo señalar en este sentido que la colaboración de Niceto de Zamacois “La casera” es uno de los artículos, quizás motivado por el hecho de que el escritor sea de origen español, donde se incluyen más términos originales, como, entre otras, *metate* (piedra donde se muele), *nixtamal* (maíz hervido con que se hace el pan de maíz llamado *tortillas*), *comal* (plato muy ancho de barro en el que sirve para cocinar las tortillas), *frijoles* (habichuelas), *repelito* (término aplicado a algo muy viejo desechado por su propietario) o *jarabe* (danza popular mexicana), palabras cuyo significado el autor explica pormenorizadamente en notas a pie de página. En general, el color local se aprecia en aquellos artículos protagonizados por mexicanos que provenientes de diversas provincias o zonas rurales desempeñan su oficio en la capital, como

sucede, por ejemplo, con el mencionado Crisóforo, protagonista de “El arriero”, oriundo de tierras del interior o el de “La recamarera” cuya descripción física – niña de color trigueño, de rostro redondo, etc.- nos indica su origen autóctono y de zonas del interior.

En puridad la colección mexicana presenta cuatro tipos propiamente mexicanos: “La chiera”, “El pulquero”, La china” y “El ranchero”. Las dos representantes femeninas proceden de las capas más populares, pues mientras la primera es la vendedora de agua y refrescos que solo se deja ver ejerciendo su oficio durante los meses calurosos, la *china* viene a representar el estereotipo por excelencia de la mujer del pueblo. Si nos centramos en esta última, observamos una serie de notas que la dotan de una fisonomía inconfundible, pues su poco apego a las convenciones sociales explica que se caracterice por vivir sus amores con gran libertad. José Mº de Rivera la define como “conjunto de tentaciones” (1974: 90) y nos ofrece el retrato de una china concreta, Mariquita, que, a pesar de contar con apenas “veintitrés años, y ya tiene veintiocho amantes” (1974: 90), personifica el estereotipo de perfección física: ojos negros y subversivos, boca pequeña dibujada por dos labios frescos y encendidos, tez morena y aterciopelada, cuerpo redondo y agraciado, cintura delgada y pies diminutos. Cualidades físicas a las que habrá de agregarse el garbo, la desenvoltura y desenfado en sus modales. Rivera nos retrata a la *china* como paradigma de la belleza de la mujer mexicana, contrastando su belleza natural con la de aquéllas que tratan de aparentarla usando todo tipo de artificios, como el corsé o los postizos, piezas que jamás utilizará la china. Igualmente, señala Rivera, esta mujer mexicana jamás padece enfermedades morales ni de conveniencia, pues “nació a prueba de jaquecas, convulsiones de nervios, desmayos y demás agregados adherentes al sexo delicado, lúgido y romántico por añadidura” (1974: 91). Mujer que hace gala de un esmerado aseo en su casa y que brilla de manera singular en el baile:

La china en el baile es entusiasta, ardiente, vigorosa; traba una verdadera lucha con su compañero e baile; se acerca, lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su derredor y lo provoca, le hace una *mudanza licenciosa* y lo inflama, vuelve a acercársele para *obligarlo*, roza su cuerpo con el de él para exaltarlo y todo porque no quiere un enemigo débil para combatir, sino que pretende fascinar, vencer, subyugar al *mentado* bailador de jarabes de aquel barrio. (1974: 96).

Es evidente que el retrato de Rivera contribuyó a la idealización de la *china*, convertida gracias autores como Manuel Payno¹⁵, Guillermo Prieto¹⁶, Niceto de Zamacois¹⁷ y el mismo Rivera en símbolo de la identidad mexicana (Vázquez Mantecón: 2000), aunque el propio autor del artículo reconozca que la legítima *china*.

[...] de castor con lentejuelas, rebozo ametalado, zapato de seda con mancuerna de oro y *por bajos* blanquísimos como la nieve; esa mujer de *banda con fleco de plata* y camisa mal encubridora, porque entre los mismísimos rosarios, cruces y medallas, deja entrever las tentaciones... [...] dentro de pocos años pertenecerá a la historia (1974: 98)

Tipo que, efectivamente, desaparecería en la década, lo que no impediría que la literatura siguiese conviriéndola en un personaje identitario de aquel país al desarrollar la leyenda sobre su origen: una mujer oriental que por azares del destino llegó a Nueva España donde fue vendida como esclava con el nombre cristiano de Caterina de San Juan.

Los procedimientos y recursos literarios empleados por los seis autores que dan vida a *Los mexicanos pintados por sí mismos* no difieren de los utilizados por los escritores de *Los Españoles pintados por sí mismos* o por los maestros del género, Larra y Mesonero, pues la obra de ambos se reprodujo frecuentemente en las páginas de revistas literarias correspondientes a los primeros años de la década de los cincuenta, sobresaliendo en este sentido la revista *La Ilustración Mexicana*. De ahí que en *Los mexicanos* encontremos artículos escritos tanto en prosa como en verso o combinando la prosa y el verso para dibujar al tipo en cuestión. Cabe señalar en este sentido que se observa la posible influencia en “El abogado” de *El Solitario* y Juan Eugenio Hartzenbusch, dos autores españoles que al igual que Larra y Mesonero vieron reproducidos sus artículos en la mencionada *Ilustración Mexicana*, pues su autor, Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, utiliza como medio de expresión el verso en castellano antiguo. No obstante lo que prevalece en la mayoría de los artículos es la inclusión de un diálogo vivo, natural, que recoge las

¹⁵ Manuel Payno fue uno de los primeros autores en describir el comportamiento sexual de la china, tanto en su novela *Los bandidos del Río Frio* (1844) como en artículos insertos en la prensa. Vid. por ejemplo, el titulado “Viaje a Veracruz, que apareció en las páginas de *El Museo Mexicano* en 1844.

¹⁶ Guillermo Prieto, en su obra *Memorias de mis tiempos, 1828-1840*, se refirió a la china en términos similares a los empleados por José M^a de Rivera en su artículo, destacando, especialmente, su capacidad de seducción.

¹⁷ Niceto de Zamacois en su artículo “Mercado de Iturbide”, inserto en *Méjico y sus alrededores 1855-1856*, establece la semejanza entre las chinás y las manolas españolas.

particularidades del habla propia del tipo en cuestión, tal como se aprecia en el siguiente fragmento perteneciente a “El criado”:

-Oye, José.

-Mande *su mercé*.

-Deja ese frac sobre la silla y ven.

-Pero, señor amo, ¿no ve su *mercé* que la silla no tiene respaldo ni asiento, que de *pilón* está coja?

-Dámela, pues, y me la pondré ya que no hallas donde colgarla.

-Ya le pégue el botón que le faltaba, aunque es un poco más claro que los otros; pero no le he podido quitar la mancha que tiene sobre la espalda, por más que la limpié con esa agua que *jíede* tanto, y que me dio *endenantes su mercé*.

-No importa: saldré con la levita violeta que teñí de verde hace dos años, luego de morado y que dentro de una hora debe traérmela el tintorero convertida en azul oscuro.

-La *verdá*, señor amor, que me *ahmira*, y que no sé cómo un señor tan *talentudo* como su *mercé*, que hace versos y sabe *escrebir* hasta calendarios, y que *mas a mas* escribe en los periódicos de *policía*...

-De política.

-Bien; eso *quiero* decir; no sé, repito, como no se viste como el mejor *catrín* de la *suidá*. (1974: 241)

Diálogos intercalados en medio del cuadro y puestos en boca de los protagonistas o que se desarrollan entre el tipo y el propio escritor. En *Los mexicanos* la mayoría de los artículos se construyen de esta forma, creando una pequeña acción dramática con personajes de nombre caprichoso o simbólico, a la manera de Mesonero. Recordemos por ejemplo “La patrona de huéspedes”, uno de los artículos del *Curioso Parlante* incluido en *Los españoles pintados por sí mismos*. Sólo como botón de muestra, cabe señalar que el protagonista de “El aguador” recibe el nombre de *Trinidad*, “La china” el de *Mariquita* o “La recamarera” el de *Pancha*, nombres sin significado especial, mientras que el de *Telonio Candilejas* se asigna a “El cómico de la legua”, *Juan Silenciaro del Portal* –“El evangelista”-, *Albino Aguado* –“El Pulquero”- *Epifanio Calderón Arias* –El músico de cuerda”, *Gordiano Butifarra*, al dueño de una tocinería –“El sereno”- y *Verdugo de la Quijada* –“El barbero”, entre otros muchos. Nombres propios que dotan a los tipos de mayor verismo y que están en estrecha relación no sólo con su singular personalidad y oficio, sino también con el recurso tan usado por estos costumbristas de presentarnos al tipo dialogando con el autor del artículo, dando fe de esta manera de su existencia real. Uno de los ejemplos más representativos, en este sentido, lo encontramos en la colaboración que inicia la colección, “El aguador”, donde *Trinidad* es el modelo concreto y la fuente de anécdotas,

sucesos y costumbres que tendrá en cuenta Hilarión Frías para ofrecer un retrato veraz. El último párrafo del artículo corrobora la sensación de existencia real del tipo, pues concluye de la siguiente manera: “Tomé mi sombrero y salí con Trinidad, muy contento de ser apologista y el apoderado del *Aguador*” (1974: 6). Igualmente significativo es “El ranchero”, pues Rivera, su autor, es invitado a pasar unos días en un rancho, facilitando de esta manera que el autor observe directamente cómo se desarrolla la vida del tipo en el campo.

Al igual que en *Los españoles* encontramos algunos artículos donde su autor establecen una clasificación pseudo-científica del tipo, pues no se conforman con ofrecer a sus lectores una caracterización general del tipo, sino que nos presentan distintas variantes de éste, como si se tratase de una especie zoológica. Este tipo de artículo es muy numeroso en el caso de la colección española. Recuérdense, entre otros, “El cesante”, de Gil de Zárate; “El torero”, de Rodríguez Rubí; “El canónigo”, de Navarro Villoslada, “El gaitero gallego”, de Neira de Mosquera; “La colegiala”, de García Doncel o “El estudiante” de Vicente de la Fuente. En *Los Mexicanos* su uso es mucho más limitado, hallándose, de manera clara, en artículos como “El alacenero” y “El pulquero”.

El registro humorístico es la base fundamental que utilizan los colaboradores para censurar vicios o defectos en los tipos retratados. Así, por ejemplo, “El poetastro” de José Hilarión Frías y Soto, se vincula con la singular tradición sátira de autores como Mesonero Romanos y Antonio Flores conducente a denunciar los excesos de la literatura romántica¹⁸. Sus autores, como claro exponente de este tipo de literato, reproducen una composición henchida del más puro y vacuo lenguaje romántico:

¡¡¡Hastío!!!
Raquítico el hastío secó las flores
Que brindaban su esencia embriagadora:
¡Rasgose el velo! y pena destructora
A el alma diole abrojos punzadores!...
Sin fe, sin creencias por el mundo vago
En medio de la raza embrutecida,
De hiel amarga la memoria henchida!

¹⁸ Es frecuente encontrar en la prensa del periodo romántico numerosas sátiras y ataques a los tópicos propios de este movimiento literario. La más célebre, sin duda, es la debida a Mesonero Romanos, “El Romanticismo y los románticos”, publicada en el *Semanario Pintoresco Español* el 10 de septiembre de 1837. Muy conocido es también el artículo “Liborio de Cepeda (lance original semi-serio, con licencias necesarias para llamarse novela)” publicado en 1844 por Antonio Flores en *El Laberinto*.

¡¡¡Henchida el alma de siniestro estrago...!!! (1974: 121)¹⁹

Por último, solo quisiéramos señalar que en *Los Mexicanos pintados por sí mismos* la relación entre texto literario y la reproducción gráfica es mucho más estrecha que en la colección española, como si la labor de los grabadores hubiese precedido a la de los escritores. De ahí que en ocasiones el escritor se apoye directamente en la imagen para ofrecernos la descripción del tipo, como sucede en “La coqueta” cuando el autor aludiendo a la imagen que preside la litografía reflexiona con el lector sobre el alcance y significado de la misma:

Esa muchacha tan hermosa como engalanada, al levantar su ropaje, intenta lucir su pie o su calzado? Respondo que la explicación la encontraremos en sus ojos: ¿es orgullosa su mirada? quiere aparecer rica; ¿se ruboriza o no se atreve a vernos? Es porque teme que no juzguemos su pie extraordinariamente pequeño. Pero se me replica: según tu sistema ninguna es coqueta a solas, y a nuestra heroína no la ven sino su espejo y su perro. Distingo. No la ven ni espera que la vean, lo niego; no la ven pero ha escuchado los pasos de una visita, concedo. Se me pregunta, por último ¿quién llega? Esto dígalo el perro que no ladra; es una persona a quien está acostumbrado a ver en los brazos de su ama cuando él queda olvidado en el suelo, y si se le antoja ser celoso, se mira como quien dice; tras, de cornudo apaleado (1974: 140).

De hecho las litografías que adornan la colección mexicana presentan una calidad superior a la ofrecida en los grabados insertos en *Los españoles*, a pesar de contar con la colaboración de dibujantes tan destacados como Alenza, Miranda o Urrabieto y grabadores como Ortega y Rodríguez. En *Los Mexicanos* el texto gráfico presenta al tipo con todo lujo de detalles, desde su aspecto físico y vestimentas, hasta el lugar en el ejerce su actividad. Por norma general la figura del tipo ocupa la parte central de la lámina y tras ella, al fondo, aparecen los objetos figurativos que adornan botillerías, estancos o viviendas donde el tipo se ubica, mientras que en *Los españoles* la imagen del tipo queda enmarcada en un

¹⁹ Curiosamente el romanticismo del tipo deriva de la lectura de algunas composiciones de José Zorrilla, uno de los escritores españoles que, como es bien sabido, más fama alcanzó en México. Concretamente en el artículo se citan dos obras, las tituladas *A la Noche* y *Gloria y orgullo*. Lecturas que llevan al tipo a abrazar al romanticismo y le enseñaron a “elevarse sobre la idiota muchedumbre, colectivo y epíteto que nos abraza a ti y a mí, paciente lector, por haber cometido el pecado enorme de no andar a revueltas con *badas y crespones, sedas y buriés, magas y vestiglos, vampiros y querubines, terremotos y cataclismos*” (1974: 121). Párrafo que evidentemente satiriza humorísticamente los elementos recurrentes de la literatura romántica.

sobrio fondo blanco. Desde el punto de vista iconográfico la labor de los ilustradores de la colección mexicana, Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo, es superior a la de los españoles, por el interés que muestran por rodear al tipo de los instrumentos propios de su oficio e incluso, por plasmar el mosaico racial propio del México de la época. Así, las facciones de corte europeo y la rizada caballera de la *coqueta*, contrastan con los rasgos indígenas y largas trenzas que singularizan a la *recamarera*. *Los mexicanos pintados por sí mismos* es, en definitiva, una colección costumbrista modélica en su género, una dignísima heredera de *Los españoles pintados por sí mismos*.

Bibliografía:

AA. VV. (1852) *Los cubanos pintados por sí mismos. Edición de lujo. ilustrada por Landaluce. con grabados de D. José Robles.* La Habana. Imprenta y Papelería de Barcina.

AA. VV. (1855) *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales por varios autores.* México. Imprenta de M. Murguía y Comp.. Portal del Águila del Oro.

AA. VV. (1935) *Los mexicanos pintados por sí mismos: obra escrita por una sociedad de literatos y reproducida en facsímil por la Biblioteca de México. La edición original fue hecha en la casa de M. Murguía. Portal del Águila del Oro en 1855.* Enrique Fernández Ledesma (dir.) México. Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho.

AA. VV. (1947) *Los mexicanos pintados por sí mismos.* Yolanda Villenave (ed.) México. Secretaría de Educación Pública.

AA. VV. (1970) *Los mexicanos pintados por sí mismos: obra escrita por una sociedad de literatos y reproducida en facsímil por la Biblioteca de México.* México. Editora Nacional. 1970.

AA. VV. (1974) *Los mexicanos pintados por sí mismos. por Hilarión Fírias y Soto. Niceto de Zamacois. Juan de Dios Arias. José María Rivera. Pantaleón Toba. Ignacio Ramírez.* Reproducción Facsimilar de a Edición de 1855. México. Librería de Manuel Porrúa.

AA. VV. (2011) *Los Mexicanos pintados por sí mismos.* México. Editorial Miguel Ángel Porrúa.

FLORES, Antonio. (1848) *Doce españoles de brocha gorda: que no pudiéndose pintar por sí mismos me han encargado a mí. Antonio Flores. sus retratos. Novela de costumbres contemporáneas.* Madrid. Imprenta de don Francisco de Paula y Mellado.

La Ilustración Mejicana

http://books.google.es/books/about/La_Ilustraci%C3%93n_Mejicana.html?id=YjogAQAAQAAJ&redir_esc=y (1-10-2012)

LÓPEZ PELEGRÍN, Santos. (1843-1844) “El aguador”. en *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid. Ignacio Boix. vol. I. pp. 139-143.

PÉREZ ECHEVARRÍA, Francisco. (1873) “El aguador”. en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte. enredos y mentiras. verdades amargas. fotografías sociales. La familia. la calle. el paseo. Cuadros de costumbres. miserias madrileñas. hijo y bambolla. Tipos de Madrid. señoras y caballeros. políticos y embusteros. Lo de arriba. lo de abajo. lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores*. Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera. 477-484.

PÉREZ SALAS, María Esther. (1998) “Genealogía de *Los Mexicanos pintados por sí mismos*”. *Historia Mejicana*. vol. 48. 2. 167-207.

PÉREZ SALAS, María Esther. (2005) *Costumbrismo y Litografía en México: un nuevo modo de ver*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

PRIETO, Guillermo. (1906) *Memorias de mis tiempos. 1828 a 1853*. París-México. Librería de la Viuda de Bouret. 2 vols.

RUBIO CREMADES, Enrique. (1991) “Influencias del costumbrismo romántico español en las colecciones costumbristas hispanoamericanas del siglo XIX”. *Ideas'92*. 8 (Spring 1991) 67-76.

TOUSSAINT, Manuel. (1934) *La litografía en México en el siglo XIX. Setenta facsímiles de las mejores obras con un estudio de*. México. Ediciones Biblioteca Nacional de México.

UCELAY DA CAL, Margarita. (1951) *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844) Estudio de un género costumbrista*. México. Colegio de México.

VÁZQUEZ MANTECÓN, M^a del Carmen. (2000) “La china mexicana. mejor conocida como china poblana”. en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. vol. XXII. 77 (Primavera. 2000) 123-150.

Portada



EDICIÓN DE M. BURGOS

La China



LA CHINA.

La Coqueta



LA SOCIEDAD BARCELONESA FINISECULAR EN LOS ARTÍCULOS DE COSTUMBRES DE EMILI VILANOVA

Mònica Fuertes Arboix
Coe College

Everything human that exists in space and in time, everything local and thus real in an empirical sense is bound up with the evolution of historical problems for which the city is at once the visible formulation and the attempt to resolve them (Resina: 1: 2008)

Como es sabido las guías de viajes de escritores españoles costumbristas por Europa como la de Mesonero Romanos (1841) y Modesto Lafuente (1842)¹ recogen, entre otras cosas, los avances tecnológicos, económicos y sociales de los países europeos que visitan contrastándolos con el retraso español, con un claro objetivo de intentar reformar el país. De entre todos los avances quizás sea el ferrocarril el que más admiración y envidia les cause porque está íntimamente ligado al desarrollo de la industria, el crecimiento de las ciudades y el incremento de las transacciones comerciales. Es decir, a la modernización de la ciudad y a los cambios sociales y culturales que estos conllevan.

En España esta primera modernización de la ciudad se dará en Barcelona a finales de los años cuarenta con el desarrollo de la industria y la creación de nuevos trabajos que atraerá, en un principio, a inmigrantes de localidades rurales próximas a la ciudad. Como afirma Helen Meller,

In Barcelona, too, there was a gradual transformation in its industrial structure. Obviously its position as a port was vital but in the first half of the nineteenth century, it had pioneered a modern steam-powered textile industry and heavy engineering. By the turn of the twentieth century, continued growth of the city's economy depended on the development of new science-based industries: electricity, car building and light engineering. (29: 2001)

¹ Lafuente, Modesto. *Viages de Fr. Gerundio por Francia, Bèlgica, Holanda y orillas del Rhin*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1842. Mesonero Romanos, Ramón de. *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 a 1841*. Nueva edición corregida y aumentada, Madrid, Oficinas de la ilustración española y americana, 1881

La transformación del espacio urbano en la ciudad de Barcelona durante el siglo XIX se da por primera vez en 1848 con la inauguración de la línea de tren que unía la ciudad con Mataró. Esta innovación, que tanto ambicionaban escritores costumbristas como Lafuente o Mesonero, traerá consecuencias significativas entre las más notables la rápida expansión económica gracias a las nuevas industrias textiles, el crecimiento de la población y la conexión de Barcelona no sólo con otras ciudades de la provincia, sino también con Europa. La burguesía en general se adaptó con rapidez a este nuevo medio de locomoción ya fuera para su uso personal o bien para el transporte rápido y eficaz de mercancías. La llegada a la ciudad de inmigrantes con la promesa de trabajo hará que la ciudad crezca enormemente: Barcelona pasa de tener 100.639 habitantes en 1826 a 533.000 a finales de siglo (Resina: 28:2008)². Poco a poco la fisonomía de la ciudad cambia sobre todo a partir de la demolición de los muros romanos que circundaban la ciudad en 1854. Expansión, crecimiento y modernización fueron algunos de los valores con los que se identificaba la clase burguesa, al mismo tiempo que la clase trabajadora poco a poco se organizaba tratando de mejorar las paupérrimas condiciones sociales y económicas en las que se encontraba, imitando las mejoras laborales conseguidas por sus vecinos europeos. *L'Eixample*, el moderno plan urbanístico de Ildefonso Cerdà en 1859 responde a un plan de urbanización con vistas al futuro en donde se desarrolla esta vibrante ciudad en la que la creciente burguesía será la protagonista.

Barcelona se erige paulatinamente como una ciudad moderna y sin duda busca hacer obvio este parecido con otras ciudades europeas recuperando su identidad en un pasado histórico y cultural con el que se quiere distinguir del resto de la península. La búsqueda de este nacionalismo autóctono hay que entenderlo, como explica Meller, dentro del contexto del nacionalismo romántico europeo a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que generalmente va ligado al crecimiento económico de las ciudades³. Surge así el movimiento que conocemos como *Renaixença* con el propósito fundamental de rescatar la memoria del pasado para desde el presente inventar el futuro.

Paradójicamente en 1859, el mismo año que Ildefonso Cerdà presentaba su innovador plan urbanístico con la idea de romper definitivamente con el

² RESINA, Joan Ramón (2008). *Barcelona's Vocation of Modernity. Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford. Stanford University Press.

³ "This was a social and cultural nationalism in which such elements as a shared language sustained a sense of civic and personal identity. It needs to be seen in the context of the Romantic nationalism sweeping across Europe in the second half of the nineteenth century, often in tandem with rapid economic change. There was a search for the roots of an old culture which could be reinterpreted in the present" (45: 2001)

pasado⁴, se instauran de nuevo en Barcelona los *Jocs Florals*, a imitación de los medievales, con el propósito de revivir la lengua y la cultura catalana. El tono extremadamente lírico y el lenguaje artificioso que utilizan los escritores que defienden el certamen provocan que pronto surjan detractores por considerar que la lengua utilizada no es la que se escucha y utiliza en la ciudad. En verdad, la realidad de la Barcelona de la segunda mitad del siglo no se corresponde con la idea nostálgica y mítica que los escritores de la *Renaixença* quieren construir.

Con la intención de representar la realidad en toda su complejidad y ofrecerla a un público constituido por las diferentes clases sociales que habitan en la ciudad, se revive y desarrolla paralelamente la literatura costumbrista de la que hay muestras ya a finales de la primera mitad del siglo XIX⁵. Podríamos decir que esta literatura costumbrista urbana se desarrolla acorde al dinámico cambio de la ciudad y la sociedad barcelonesa de la segunda mitad del siglo XIX. Los autores costumbristas catalanes practican con gran afición y popularidad el retrato de escenas urbanas con el propósito de grabar en la memoria colectiva las tradiciones y costumbres que la nueva ciudad amenaza con hacer desaparecer y para distanciarse de la literatura de la *Renaixença*, demasiado artificiosa y distante a la realidad del momento. Los artículos son observaciones minuciosas de personajes sociales, tradiciones y fiestas populares que a partir de 1865 se publican en la prensa periódica, sobre todo con la aparición de la revista humorística *Un Tros de Paper*. La prensa es el vehículo ligado indiscutiblemente a la difusión de los artículos costumbristas que cada vez tiene más lectores. Hay que destacar la permanencia del cuadro de costumbres hasta finales del siglo XIX compartiendo protagonismo con escritores realistas como Narcís Oller o modernitas como Santiago Rusiñol.

Enric Cassany afirma que el cuadro de costumbres urbano es fruto del instante de resistencia al cambio de valores en la sociedad y también de la nostalgia del modo de vida y la moral de la sociedad que poco a poco va

⁴ “In contrast, Cerdà’s plan for the Eixample, the new town of Barcelona, which he worked on in the 1850’s, was designed to be a complete break with the past. For him, the implications of modern science and technology were that they offered a new beginning (...); Cerdà, the civil engineer, wanted to build a new environment in which the not only did the old problems not exist, there was also a new social order” (Meller: 37: 2001)

⁵ Enric Cassany en su libro *El costumbrisme en la prosa catalana del segle XIX*, estudia la evolución del costumbrismo catalán desde sus inicios en la lengua castellana. La reconocida deuda e influencia del modelo literario iniciado por Mesonero Romanos, Larra o Modesto Lafuente es común en los costumbristas catalanes tanto en lengua castellana como en catalana.

desapareciendo, y que tanto el costumbrismo urbano como el rural son dos caminos de evasión para escapar de la realidad de la sociedad industrial (Cassany: 29: 1992) Sin embargo esta nostalgia de un tiempo y unas costumbres pasadas convive en el último tercio del siglo XIX con la imagen de modernidad que la burguesía quiere impulsar.

In the third quarter of the nineteenth century, Catalonia began to imagine itself as a modern society, and Barcelona was both darkroom and image of that process. To modernize meant, above all, to synchronize Catalonia with the vanguard societies in the continent. But the synchronization had to be expressed in spatial terms; hence the importance of urban images (Resina: 40-41: 2008)

Es decir, que mientras la burguesía barcelonesa está construyendo la ciudad europea moderna, cosmopolita e innovadora, consume artículos de costumbres en los que de una manera humorística se retratan los tipos y personajes propios de su sociedad. La sociedad que existe en Barcelona durante esta época y en este espacio urbano en cambio constante transforma la realidad social de la ciudad y su evolución provocando un distanciamiento de sus habitantes con su entorno, una alienación que la técnica y el estilo costumbrista intenta resolver. Este tipo de literatura se puede considerar conservadora y con marcados rasgos folclóricos, pero hay que tener en cuenta que representan también el día a día de sus habitantes, reflejan el aquí y ahora de la cotidianidad, la adaptación a la realidad del nuevo espacio urbano al que es imposible acomodarse con igual rapidez con la que se desarrolla.

Como indica Joan Ramón Resina el modelo parisino que imita esta nueva sociedad burguesa se limita a lo urbanístico y al entretenimiento⁶, y es más una idealización de París que la imitación de la vida parisina *per se*, “Paris was off moral limits for the Catalan bourgeoisie”. (Resina: 42: 2008) La sociedad barcelonesa de finales de siglo XIX necesita de literatura que redescubra y reafirme su identidad social dentro del contexto europeo pero con cautela y sin desórdenes. Para ello tanto la literatura costumbrista como la de la *Reanixenxa* representan dos opciones perfectas que, aunque diferentes estéticamente, ayudan a sus ciudadanos a reconocer e identificar el cambiante presente social en el que viven.

Uno de los escritores costumbristas más apreciados por la sociedad barcelonesa de finales de siglo XIX fue Emili Vilanova (1840-1905). Me centro

⁶ “One of the first music halls to open its doors to the public in the 1890 was the Folies Bergere on Carrer d’Escudellers” (Resina: 42: 2008)

particularmente en él porque fue respetado, admirado y querido por todos, la burguesía, los escritores de la Renaixença, los novelistas realistas como Narcís Oller y modernitas como Rusiñol y evidentemente los ciudadanos y vecinos de la calle Bassea en pleno corazón del barrio gótico barcelonés que le vieron nacer.

Emili Vilanova hereda la profesión de la familia de montador de carpas y marquesinas para bailes y fiestas populares, oficio en auge debido precisamente a la evolución social que la ciudad estaba viviendo⁷. El gran número de inmigrantes llegados de zonas rurales buscaba también entretenimiento en sus ratos de ocio. Además, como indica Meller, desde el desarrollo del ferrocarril, el acceso a la ciudad era más fácil y se acercaban a ella gentes de otros pueblos durante los días de fiesta o celebraciones importantes para ir a bailar y divertirse (Meller: 29: 2001) En Barcelona y ciudades próximas a ella, por ejemplo, son de gran tradición las fiestas de Carnaval o las de San Antonio Abad en las que la familia de Vilanova participaban a menudo. Sin duda alguna esta profesión facilitaba al escritor el conocer distintos tipos de gente, no sólo de Barcelona sino también de los alrededores, y le daba pie a observar miles de escenas peculiares y escuchar conversaciones humorísticas que Vilanova recreaba para su círculo de amigos que se reunía por las tardes en los cafés de la ciudad. De hecho Vilanova no pensó nunca en escribir sus observaciones sino que fueron sus amigos, los intelectuales del Café Nou de la Rambla, como Pompeu Gener los que le empujaron a coger la pluma y pintar esas teatrales y detalladas escenas que tan bien sabía evocar.

-¿Sabes que todo lo que nos contaste ayer es propio de alguien que es un gran observador y un gran colorista? ¿Por qué no escribes todo esto que nos cuentas?

-Porque yo no sé escribir -me contestó- y, además, eso no vale nada, son desahogos míos, y nada más.

-Pues yo te digo que valen mucho; es tan gracioso como pueda ser lo que escribe Pitarra, más natural, menos forzado y, sobre todo, tiene un gran fondo de ternura. Serías el gran escritor de costumbres que falta en Cataluña (Antoni Vilanova, 74-75).

⁷ "But for the city bourgeoisie, the cause of Catalan culture was completely different. Since political control was in the hands of the state, cultural activities offered a chance to develop a sense of a shared culture and the all-important opportunities for regular meetings. It was a route to some kind of freedom. As artists and musicians rediscovered a Catalan identity, the cause of Catalan culture became like a bush of fire, flaring up first here and there until the whole landscape seemed ablaze. Music, poetry, art and architecture, literature and journals were all caught up in this" (Meller: 45: 2001)

Y de hecho el 12 de julio de 1868 aparece publicado el primer artículo de Emili Vilanova en el semanario catalán, *La pubilla*, titulado “Las comisiones de obsequios”. A partir de este artículo las colaboraciones del escritor en este semanario van a ser cada vez más habituales, a la vez que publica en otros semanarios como *La Barretina*, de aparición en enero de 1868 o *Lo Somatent*, periódico político liberal que surge también en Barcelona en octubre del mismo año. El carácter de los artículos de Vilanova en estos primeros años de publicación es marcadamente humorístico siguiendo la línea de los artículos costumbristas aparecidos en las primeras publicaciones periódicas catalanas del siglo XIX, como *Un tres de Paper*, publicado desde abril de 1865 hasta septiembre de 1866. Se tratan de artículos en los que abunda la ironía y la sátira y que algunos críticos calificaron de mal gusto, incluyendo también los de Vilanova. Estos artículos están inspirados en la actitud anti romántica que caracteriza a la juventud literaria de 1860, que como mencionábamos anteriormente, consideraba al grupo de escritores de la *Renaixença* de estilo artificioso y alejado de la realidad. Lo cierto es que la aparición del humorismo realista en las letras catalanas a través de la ridiculización será el primer impulso que inspiró la obra de Vilanova⁸. Coincidimos con Enric Cassany en que, además del valor estético que contienen muchos de sus artículos y que lo distancian del cuadro de costumbres más tradicional y objetivo, los escritos de Vilanova tienen un valor etnológico y moral añadido (*Cinc peces en un acte*, 10) Creemos precisamente que este rasgo etnológico hay que apreciarlo en lo que vale ya que es un indicador de la diversidad cultural de la ciudad, de la organización de la sociedad y describe las relaciones que unen a los miembros de la sociedad barcelonesa finisecular.

Vilanova se dedica a la conversación amena con la gente de su barrio y es en esta actividad que tanto le agrada donde recoge los tipos populares que describe y retrata en sus artículos: el portero, las viudas, el sereno, el mendigo, el herrero, el enamorado, el músico, etc. Una de las particularidades de estos primeros artículos es el perspectivismo del narrador. La voz narrativa nunca es la misma y se caracteriza por la búsqueda constante de objetividad, hasta el punto que en algunos de los cuadros el narrador o bien desaparece o es sólo el apuntador de lo que podría ser perfectamente una escena de teatro. A veces incluso el título menciona explícitamente que podría tratarse de una pieza teatral. (“Últimas escenas de un drama”)

⁸ “Vilanova començà a escriure en llengua castellana i segons les convencions romàntiques més tronades. Els seus primers articles catalans (1866-1869), (...) respiren les actituds dels cenacles on s'origina el costumisme popularista: humor paròdic i festiu, bonhomíos anticonvencionalisme, republicanisme.” (Cassany: 189: 1992)

Hace un viento que no respeta ningún sombrero.

A las pobres mujeres que van por la calle se les enredan las faldas, privándolas de que puedan dar un paso, o las empuja haciéndoles andar demasiado. (...)

Acto continuo se escucha un relámpago que parece que lleve detrás toda su descendencia. (...)

El aire silba, etc.. (*Del meu tres*, 44)

En otros artículos el narrador es el protagonista y explica su historia como si de un relato se tratara dejando de lado descripciones redundantes, por ejemplo en “Tot sol”, “Solo”, donde se nos cuenta la vida del Xarrapeta, un violinista “solista” que llega a ser muy famoso, pero al que acompaña la soledad y de lo cual se lamenta.

Cuando llego a casa, nunca llamo; entro silenciosamente, como los ladrones; a nadie le doy el Dios te salve, nadie me lo da; cierro la puerta mirando si me observan, y estoy tan solo en mi casa que hasta tengo miedo de tanta quietud. Nada se altera con mi presencia: no escucho exclamaciones de alegría por mi llegada, ni riñas amorosas porque llego tarde. Solo, siempre solo. Lloremos, me digo, ahora que no nos ven...” (*Del meu tres*, 97).

Un ejemplo de la deshumanización de la sociedad que el crecimiento de la ciudad y el cambio del entorno provocan en el individuo. En el artículo titulado “Afligiment”, “Tristeza”, un viejecito explica la historia de su vida y su familia, centrándose en su hijo, un muchacho trabajador que al ser despreciado por el amor de su infancia se marcha a la ciudad a estudiar y prosperar. Al cabo del tiempo y cuando ya está situado, es víctima del cólera, una de las epidemias que asoló la ciudad de Barcelona (1854), y de la que no sobrevive. Los padres no pueden evitar la enorme tristeza que los acompaña. En este caso se representa el resultado negativo del desplazamiento a la ciudad, el alto precio que hay que pagar para poder prosperar y las consecuencias negativas de vivir en la gran urbe.

Cada tarde, tanto en invierno como en verano, desde la cima de la colina donde se ve la carretera que conduce a Barcelona, sentado, miro a mis pies la fosa del pueblo con las cruces esparcidas sobre montones de tierra cubiertos de hierbas, los cipreses solitarios, y a su lado, la iglesia con el campanario ronco y viejo, con su ojo siempre abierto como si mirara las sepulturas que han hecho que se lamente de tristeza cada vez que ha visto como se abren. (*Del meu tres*, 58).

Estos artículos más líricos y de carácter romántico se alternan con otros festivos y humorísticos en los que dos o más personajes hablan entre sí. En el cuadro “La viuda”, estructurado en cuatro partes, las vecinas chismosas de una

viuda reciente critican las idas y venidas de las visitas que ésta recibe sin ningún tipo de pudor y critican la rapidez con que superó el luto cuando fueron ellas mismas las que le decían que en unos días recuperaría la salud y la alegría. También son humorísticos los artículos en los que copia la más pura esencia del lenguaje popular de la calle, tanto en lengua catalana como en castellana, como fiel observador de las escenas que le rodean. Sin quererlo, Vilanova toma el pulso a la sociedad barcelonesa, y al retratar el habla popular española refiere, por ejemplo, los cambios sociales en la ciudad como la primera oleada de inmigración proveniente de otras partes del país,

But soon after this, in the late 1870s, the city began to enjoy an accelerating pace of economic growth and a shared Catalan culture could not bridge the conflicting interests of capital and labour. The labour movement was absorbed in organizing and educating the masses of immigrants who poured into the city from the Catalan countryside or the neighboring states. By 1910, only 66% of the city's population was Catalan. By the 1920's, the first major flood of immigrants had arrived from even further away, from the Andalucian south. (Meller: 2001: 45)

El artículo titulado “Un porter”, “Un portero”, empieza con la reflexión de un portero sobre el hecho que hayan cambiado el uniforme de la tropa y que ya no lleven charreteras sino estrellas solitarias, según él, que no se mueven y de las que no entiende el significado. Su asistente andaluz intenta darle una explicación racional,

Las estreyas significan serená, ¿Me comprende V., maestro? Quiá, en un berbiguero lo ve usted más claro que si fuera de bulto. Hágase usted cuenta que en el cielo conforme es de noche sereno tiene usted allí estrellas para otro ejército que se presente, y en cuanto esté cerrao el tiempo no ve usted una, ni con el telescopio de vara y pico, nosotros los militares, quiere izir, vamos por compañía, que si allá arriba falta la serena en algunas ocasiones, a nosotros no nos falta jamás el requisito ni de día ni de noche, esté sereno o nublado, ni aun que caiga el agua como si la soltaran con barriles sin taperas (*Obres Completes*, 44)

En el artículo “Toros”, recogido en las *Obras completas*, retrata una de las muchas tardes de toros en Barcelona y advierte de que la unidad de España está bien asegurada y que no cabe la desmembración que auguran los sabios. Una muestra de la afinidad entre las clases trabajadoras, unidas por ciertas costumbres comunes, que comparten en un mismo espacio.

-Paisanito, ¿a onde vas tú?

-Pa ca llá, a los toros por la parte que no está tiznada.

-No vayas, moreno, que se te va a poner una fisonomancia como de fundición de moneda.

-No importa, más guapo así; que los militares, conforme nos vamos acolorando, mejor les parecemos a esas pobres víctimas que no saben en qué circunstancia depositan la inclinación.

-Bueno va, moreno; que te diviertas; yo soy más pobre; fortuna que el señorito me ha regalao una entrá de sor y sombra para que pueda garbear el cuerpo con los dos colores: así, por estilo de la bandera española.

-Pues oye, guasón, te colocas inclinao como si buscaras la monea del borsillo de los pantalones y te quedas establecido en la parte que el sor te deja aborrecida" (*Obres completes*, 377-378)

Más adelante,

-Oye, tú, ¿va a quedar sitio para nosotros? Porque aquí va más gente de la que se necesita. A ver si tenemos un disgusto, porque yo no suelto la tarja como no me coloquen según categoría.

-Quiá, si allá dentro coge una nación.

-¿Cómo Andújar, por ejemplo?

-¡Más, hombre!

-¡Más que Andújar!, eso es ya salirse del pensamiento; pues la echaron de rumbosos. Deben de ser salaos los catalanes.

-No sé, por el presente no puedo decir nada malo de ellos. ¡Pero de las catalanas! ¡Ay! Currito, en nombrándolas no más, ya me entra la sofocación. Y tengo la idea de que aquí se formó la primera mujer guapa, según van saliendo de parecidas y buenas mozas como sería la agüela. Sí, los catalanes son muy salados...en familia. Vienen a ser unos andaluces...pero les falta el ceceo; mejor parecen franceses, porque no se les entiende, y ¡sueltan unas erres!" (*Obres completes*, 378-379)

Los artículos de Vilanova, como mencionábamos anteriormente obtuvieron no sólo el favor del público de Barcelona sino también de los escritores de la *Renaixença* catalana, como Lluís Domènech i Muntaner i Àngel Guimerà. Galdós y Pereda que habían asistido a más de un acto organizado por los intelectuales de la *Renaixença* también alabaron el arte del costumbrista catalán.

Supo reflejar la vida de Barcelona y la organización del espacio urbano en sainetes que se representaron en el teatro Novetats. Uno de los más populares fue “Qui compra maduixes?” que llegó a tener más de doscientas representaciones después de su estreno en abril de 1892. La obra, de carácter marcadamente costumbrista, presenta una situación y una escena: dos vendedoras ambulantes de fresas, impertinentes y desvergonzadas, que irritan a la vecindad en la calle donde se colocan para vender sus productos. Este sainete se estrenó en uno de los entreactos de la obra del dramaturgo y amigo de Vilanova, Pompeu Gener, “Senyors de Paper”, que fue un gran fracaso.

Emili Vilanova fue amado y respetado por todos los barcelonenses, quizás porque fue el más barcelonés de todos, el que más amó la Barcelona que aunque transformada y en continuo desarrollo por el nuevo plan urbanístico y las nuevas tecnologías seguía manteniendo la misma esencia: la Barcelona humana de los vecinos del barrio que se reúnen en casa del señor Josep para comentar las noticias del día y los chismes del barrio. Por eso Vilanova no pudo entender nunca ni aceptar el proyecto modernizador del *Eixample*,

Que la hagan si quieren en el Eixample, esa ciudad sin vecindarios y que le tengan como algo propio, con calles llenas de polvo y sin fresco; pero que no toquen nuestra Barcelona, que no es suya. Que no vea yo mi calle de Bassea estropeada por una de aquellas calleras donde nadie se conoce, ni nadie se quiere. (*Emili Vilanova i la Barcelona del seu Temps*, 167)

Sus cuadros son instantáneas de la ciudad de Barcelona que no puede evitar los cambios sociales, económicos y culturales que provocan la modernización urbanística. Es cierto que algunos son evocaciones nostálgicas de espacios y tiempos pasados, pero hay que destacar también que dan visibilidad a otras clases sociales y a viejos espacios urbanos a los que la nueva y ambiciosa burguesía catalana estaba poco a poco dando la espalda.

Emili Vilanova se considera el máximo representante del costumbrismo catalán en los años ochenta del siglo XIX, momento también en que los narradores intentan abrirse paso con la novela realista (Narcís Oller). Vilanova se mantuvo fiel a la tradición costumbrista y no quiso adentrarse al mundo de la novela ni experimentar con la estética realista. Hacia el año de 1896 abandona la escritura de artículos costumbristas por el miedo de repetirse a sí mismo. Continúa manteniendo los contactos con los intelectuales catalanes y amigos en los cafés de Barcelona a los que acude cada semana pero esta vez para escuchar. Recibe homenajes de los jóvenes de la bohemia barcelonesa de Santiago Rusiñol y Ramón Casas. Pero poco a poco espacia más sus salidas y reuniones hasta su muerte en 1905. Despues de su muerte numerosas revistas literarias dedican todo

un número a recordar la vida y la obra del costumbrista catalán. Sin embargo con posterioridad al año de 1908 y como consecuencia de las nuevas corrientes literarias y estéticas que impone el *noucentisme* la obra de Vilanova cae en el olvido. Han quedado sus numerosos artículos y cuadros de costumbres a los que hay que apreciar no sólo por sus amenas descripciones de la sociedad barcelonesa, sino también por el valor etnológico de esas observaciones que explican, entre otras cosas, la organización del espacio urbano y las relaciones humanas que allí se desarrollan y que la rápida modernización de la ciudad amenazan con deteriorar.

Bibliografía

CASSANY, Enric. (1992) *El Costumisme en la prosa catalana del segle XIX*. Barcelona. Curial.

LEES, Andrew and Hollen Lees, Lynn (2007) *Cities on the Making of Modern Europe, 1750-1914*. Cambridge. Cambridge University Press.

MELLER, Helen. (2011) *European Cities 1890-1930s. History, Culture and the Built Environment*. Chichester, West Sussex. John Wiley & Sons Ltd.

MUÑOZ LLORET, Teresa. (1989) *Cinc peces en un acte*. Barcelona. Edicions 62

RESINA, Joan Ramon. (2008) *Barcelona's Vocation of Modernity*. Stanford University Press.

VILANOVA, Antoni. (2001) *Emili Vilanova i la Barcelona del seu temps*. Barcelona. Quaderns Crema.

VILANOVA, Emili. (1949) *Obres Completes*. Barcelona. Editorial Selecta.

VV.AA. (2009) *Panorama Crític de la Literatura Catalana. Volum. IV, Segle XIX* (2009). Cassany, Enric (dir. Vol.). Barcelona. Vicens Vives.

Tercer acto

*Entre Realismo y
Naturalismo*

LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL LIBERALISMO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX. GALDÓS Y SUS SÍMBOLOS DOCEAÑISTAS¹

Alberto Romero Ferrer
Universidad de Cádiz

En relación con la Guerra de la Independencia y las Cortes de Cádiz, la cultura española necesitaba de un enfoque literario que, con un cierto rigor y dosis de moderación, pudiera dar voz a la historia, manteniendo la distancia respecto a todas las formulaciones literarias anteriores, que solían moverse siempre entre el calor del exceso bélico y el apasionamiento ideológico de los diferentes sectores políticos (Sánchez García, 2008 y Romero Ferrer, 2012a). En cierto sentido, podía decirse incluso que toda esa literatura anterior (memorias, novelas, ensayos, dramas y poesías) no era sino un epílogo de aquellos mismos conflictos que sacuden la historia de la España de principios del XIX. Este era el punto de partida de Galdós. El acercamiento, pues, del novelista a la historia de España a través de sus *Episodios Nacionales* (1873-1879-1898-1912) y alguna que otra novela de corte histórico como son *La Fontana de Oro* (1870) —con la que precisamente comenzaba «la novela moderna en España» en palabras de Casalduero (1970: 19) — y *El audaz* (1871), cumplía en parte esa función, además de tratarse de una aproximación a los hechos que estaba llamada a convertirse, incluso hasta la actualidad, en el relato oficial de dichos acontecimientos de la historia contemporánea española y, muy especialmente, en el relato de la esquiva y contradictoria tradición liberal.

No cabía la menor duda de la poderosa sombra del novelista y la enorme talla política e intelectual del autor de *Fortunata y Jacinta*, como elementos importantes para comprender la difusión de estas novelas, quien no solo va a contar su lectura de la Revolución Española, sino que además nos ofrecerá un completo friso histórico desde los momentos de Trafalgar y Carlos IV hasta la Primera República y la Restauración borbónica de 1875. Con ello, Galdós lograba explicar ese periodo cenital encajándolo dentro del discurso de sus novelas contemporáneas, un discurso histórico mucho más complejo, donde frente a la visión aislada de la mayor parte de los testimonios y relatos anteriores, se nos ofrecía un completo puzzle en el que el liberalismo gaditano adquiría una mayor proyección

¹ Este trabajo se inserta dentro del Proyecto de I+D+I *Historia de la Literatura española entre 1808 y 1833*, referencia: FFI2010-15098, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

política (Lida, 1968: 61-67), también como explicación, en parte, de los problemas del presente.

Y dentro de sus *Episodios*, la aportación galdosiana a las Cortes de Cádiz se centraba esencialmente en la novela *Cádiz* (1874).² Una novela, cuya factura se fundamentaba en una compleja amalgama técnica e intencional de elementos históricos fuertemente entremezclados con otros materiales políticos, culturales y sociológicos, cuya finalidad última no es sino la acción pública de la política para «cincelar una nueva sociedad». Y todo ello sobre la base de un armazón ideológico en el que juega un papel determinante la historia de la Nación liberal, que ahora se nos presentaba bajo sus aspectos más humanizados en la figura de su joven héroe Gabriel Araceli. Un relato de la Nación que en esta novela sí se vincula, y de manera muy deliberada, a la afirmación de la libertad sobre la base de la Revolución (Pinilla Cañadas, 2008: 217). En definitiva, de uno u otro modo, la novela histórica como instrumento político (Romero Ferrer, 2012b).

Por esta razón, en *Cádiz* el argumento histórico propiamente dicho marcaba bastantes distancias respecto a la Guerra de la Independencia y el asedio francés —meros fondos ambientales—, y se aproximaba más a los orígenes del parlamentarismo español. De ahí que desplace su centro de atención hacia las Cortes de la Isla de León y la visión popular de las mismas, de acuerdo también con el concepto «pueblo» que se acuñará a lo largo de todo el siglo (Fuentes, 1988 y 1999), otorgando al texto novelesco fuertes dotes de didactismo político, en aras de explicar a los lectores de sus *Episodios Nacionales* cómo debía organizarse el nuevo sistema surgido de la Revolución del 68, de la misma manera que las Cortes gaditanas habían surgido de la Revolución de 1808. En este sentido, tampoco había que olvidar que Galdós aún continuaba preso dentro del ciclo doceañista que llega hasta el Regeneracionismo de fin de siglo, y que sus *Episodios Nacionales* no eran sino un intento de cerrar dicho ciclo de la historia española contemporánea (Sánchez García, 2008: 135-309). De una u otra manera, cuando Galdós comienza la redacción del episodio gaditano, el más de medio siglo que separaba al escritor grancanario y *Cádiz* de los hechos históricos también era un distanciamiento lo suficiente marcado en el tiempo como para poder observar desde la perspectiva del

² La novela *Cádiz* (1874) se inserta dentro de las cuarenta y seis novelas que forman los *Episodios*, y que se agrupan en cinco series, de acuerdo con los diferentes momentos de ruptura y cambio que marcan la historia de España de aquellos años: desde la batalla de Trafalgar y la Guerra de Independencia, que forman la primera serie —*Trafalgar, La corte de Carlos IV, El 19 de marzo y el 2 de mayo, Bailén, Napoleón en Chamartín, Zaragoza, Gerona, Cádiz, Juan Martín «El Empecinado»*, y *La batalla de los Arapiles*— para terminar con la última serie donde se abarca la I República y la Restauración borbónica de 1875 en la novelas *España sin rey, España trágica, Amadeo I, La Primera República, De Cartago, y Cánovas*.

analista político —Galdós lo es— el verdadero alcance y significado del acontecimiento y su significado contemporáneo, desde un punto de vista orgánico y práctico. Todos estos factores, unidos al clima político de los últimos años del proceso de creación del Estado liberal y los primeros pasos de la Restauración, sitúan a Galdós en una posición muy favorable como para enfrentarse a un proyecto novelístico que no pretendía sino contar los orígenes de la España moderna, aquella que por esos mismos años cerraba un complejo ciclo de construcción política y que ahora se pretendía institucionalizar en la cultura española. Y todo ello desde la idea de la «conciliación» (Goldman, 1969: 73). Se podía decir que Galdós, al igual que otros muchos escritores de su generación, continuaba pensando en la posibilidad de incorporar España a la modernidad. Y para ello, nada mejor que incorporar al entretenimiento de la lectura de novelas y folletines un nuevo tipo de relato que, utilizando todos los resortes del folletín y la novela histórica, también incluyera una fuerte dosis de tesis política y adoctrinamiento ciudadano: dos mecanismos y objetivos muy presentes en su concepción misma de la novela (Ferreras, 1998).

Con todo, Galdós se enfrenta a las Cortes de 1810-1812 potenciando el valor simbólico y alegórico no solo del tiempo histórico, sino fundamentalmente del espacio gaditano y de todos los personajes (Devoto, 1971), en detrimento de un mayor realismo narrativo y con una interesante mezcla entre lo histórico y lo ficticio (Ribbans, 1988), pues su intención última pasaba por implicar al lector dentro del relato mismo con una fuerte carga afectiva, a partir de su identificación con las aventuras y el devenir histórico del protagonista: Gabriel Araceli (Elizalde Armendáriz, 1990).

Así, como justificación de este modo narrativo y los desajustes que se pueden observar en el texto, conviene no olvidar la esencia de catequesis política y cívica de su proyecto narrativo en el conjunto de sus *Episodios Nacionales*, en los que no era posible eludir el regreso del joven Gabriel Araceli a la ciudad gaditana. Una circunstancia que trasciende el marco narrativo de la ficción para convertirse en una de las metáforas políticas más importantes de la primera serie de estas novelas.

Su objetivo se concentraba ahí, y tal vez por eso el desafío galdosiano en relación con la novelización de 1812, sin embargo, chocaba con una cierta frialdad narrativa y una descripción de los personajes y los espacios demasiado simplista. Tampoco debía pasar desapercibido el hecho concreto de la cronología del tiempo histórico que se narra, que va desde principios de febrero de 1810 hasta agosto de 1811. La proclamación de la Constitución el 19 de marzo de 1812 quedaba, por tanto, fuera de la novela.

Esta circunstancia puede tener su explicación en el propósito último del autor de centrar sus miras como político en el hecho de la convocatoria a Cortes y los inicios del proceso constitucional, más que en la proclamación misma. De

acuerdo con sus objetivos didácticos, resultaba mucho más significativo centrar la parte política de la novela justo en los momentos fundacionales de la tradición parlamentaria española. Una perspectiva que posibilita que el Galdós político, a través de la voz de Gabriel Araceli, explique al lector el funcionamiento de la cámara, ante la sorpresa y desconocimiento, por ejemplo, de Amaranta y doña Flora, con quienes coincide en la apertura de las Cortes en el teatro Cómico de la Isla el 24 de septiembre de 1810. Un momento, por otra parte, que compara con «la entrada de Fernando VII en Madrid en abril de 1808, después de los sucesos de Aranjuez» (Galdós, 2003: 184), en un interesante juego de paralelismos entre la historia y la ficción, que hacen identificar la ilusión constitucional que había despertado engañosamente Fernando VII como rey imaginado (La Parra López, 2011: 43-45).

La novela de Galdós, pues, era un enfoque bien distinto sobre las Cortes y sobre la novela histórica en sí misma (Ferreras, 1998). Supone un desmarque respecto a su entorno narrativo que trasciende el ámbito local, para mostrarnos una vida pública —la de 1812— liderada por la élite frente al predominio del pueblo (Dérozier, 1980; y Romero Ferrer, 2009). Un estudio de los espacios en la novela delata la fuerza de los interiores burgueses, especialmente relacionados con el mundo de la tertulia, el café o el salón burgués (Johnson, 1965), frente al mundo de la calle y la taberna, debidamente canalizados a través de la figura de Gabriel Araceli. Por lo demás podría sorprender el escaso protagonismo popular, que en la novela se reduce a una función de paisaje urbano, mero espectador del proceso constituyente, aunque ataviado con sus mejores galas costumbristas —la taberna de Poenco, las majas— que, por otra parte, podía resultar muy atractivo para un lector acostumbrado a este tipo de figuraciones, y que hacía que Galdós rindiera cuenta de una tradición costumbrista de la que se nutre, pero para superarla desde su percepción realista.

Una situación que contrastaba con la idoneidad del momento histórico que Galdós estaba viviendo en torno a 1872-1874, tan reciente la Gloriosa de 68 y en plena Primera República. La respuesta a ello había que buscarla en el deliberado interés que el novelista tenía de separar del proceso revolucionario a los sectores populares, debido con toda probabilidad al ambiente de creciente inestabilidad política que marcará la debilidad del régimen republicano. Además, tampoco había que olvidar que el Galdós de estos años, frente a posturas más radicales posteriores, aún no se había significado como una voz disidente respecto al sistema liderado por Cánovas y sus idearios encajaban bastante bien con el ingenuo optimismo de la recién estrenada Restauración.

Por todas estas razones, el protagonista del relato, a pesar de sus orígenes populares —nacido en el barrio de la Viña, huérfano de padre y maltratado por su

tío (González Santana, 2000) —, cuando aparece en la novela lo hace más como un incipiente burgués. Todo en Gabriel, sus preocupaciones, sus inquietudes amorosas con Inés, sus aspiraciones políticas, su aspecto, sus amistades, su afición a la esgrima, ya no tenían nada que ver con el Gabriel de hacía algunos años atrás, que ahora era además capaz de rivalizar incluso con Lord Gray, su otro yo romántico, en un sentido absolutamente elitista y burgués del mundo (Tsuchiya, 1988). Necesitaba marcar Galdós quiénes eran los protagonistas de la nueva política (Romero Ferrer, 2012b).

El epicentro de la novela, como ya he señalado, es la convocatoria a Cortes. Y no podía ser de otro modo, pues son las Cortes el espacio donde por excelencia se marcan distancias respecto al Antiguo Régimen, gracias a una concepción del lenguaje político completamente nueva que sirve al Galdós novelista para enfrentarnos las dos Españas de las que nos había hablado el sevillano Blanco-White, que en la novela no solo se circunscriben al ámbito del espacio político. Los personajes, los espacios, las situaciones, todo está pensado en el texto desde esta hábil dualidad que, gracias al hilo conductor que supone la voz en primera persona del protagonista, el lector puede ir asimilando sin demasiadas crispaciones, como un mundo dialéctico que se presenta por parte del autor con absoluta naturalidad. Desde esta perspectiva, don Pedro del Congosto, la condesa de Rumblar, la marquesa de Leiva y el diputado absolutista Blas de Ostolaza se presentaban como complementos de Martínez de la Rosa, Quintana, Gallardo, Inés o Amaranta y viceversa, pero siempre dentro de un conjunto narrativo donde también coexisten otras tensiones y conflictos —Lord Gray frente a la marquesa de Rumblar, Gabriel frente Amaranta, Lord Gray frente a Gabriel—, que otorgan al relato una mayor verosimilitud literaria al presentarnos un complejo tejido social de intereses enfrentados en las direcciones más diversas.

En cualquier caso, las grandes apuestas de la novela en lo que respecta a la representación de la política son elementos de pura ficción: el papel nuclear de Gabriel Araceli, la representación costumbrista de la Nación y, finalmente, el hecho concreto de presentarnos las Cortes siempre desde la perspectiva de la gente común. La importancia simbólica del protagonista supone, de un lado, la imposición del justo medio como elemento catalizador de los conflictos, pero por otra parte también representa en sí mismo la conciencia del nuevo ciudadano que debe romper con todos los prejuicios respecto a sus confusos orígenes dentro de una sociedad que se le presenta como adversa, cuyos obstáculos habrá que ir salvando, y en donde la crisis de la Guerra de la Independencia se muestra como una oportunidad para el cambio.

El segundo elemento consiste en la utilización del costumbrismo como perspectiva para presentarnos la nueva Nación Liberal, que aparecía arropada con sus rasgos más festivos y coloristas:

Una gran novedad, una hermosa fiesta había aquel día en la Isla. Banderolas y gallardetes adornaban casas particulares y edificios públicos, y endomingada la gente, de gala los marinos y la tropa, de gala la naturaleza, a causa de la hermosura de la mañana y esplendente claridad del sol, todo respiraba alegría. Por el camino de Cádiz a la Isla no cesaba el paso de diversa gente, en coche y a pie; y en la plaza de San Juan de Dios los caleseros gritaban, llamando viajeros: —¡A las Cortes, a las Cortes!

Parecía aquello preliminar de función de toros. Las clases todas de la sociedad concurrían a la fiesta, y los antiguos baúles de la casa del rico y del pobre habíanse quedado casi vacíos. Vestía el poderoso comerciante su mejor paño, la dama elegante su mejor seda, y los muchachos artesanos, lo mismo que los hombres del pueblo, ataviados con sus pintorescos trajes, salpicaban de vivos colores la masa de la multitud. Movíanse en el aire los abanicos, reflejando en mil rápidos matices la luz del sol, y los millones de lentejuelas irradiaban sus esplendoros sobre el negro terciopelo. En los rostros había tanta alegría, que la muchedumbre toda era una sonrisa, y no hacía falta que unos a otros se preguntasen adónde iban, porque un zumbido perenne decía sin cesar: —¡A las Cortes, a las Cortes!

Los pobres iban a pie, con sus meriendas a la espalda y la guitarra pendiente del hombro. Los chicos de las plazuelas, de la Caleta y la Viña, no querían que la ceremonia estuviese privada del honor de su asistencia, y arreglándose sus andrajos, emprendían con sus palitos al hombro el camino de la Isla, dándose aire de un ejército en marcha, y entre sus chillidos y bufidos y algazara, se distinguía claramente el grito general: —¡A las Cortes, a las Cortes! (Pérez Galdós, 2003: 182-183)

Con ello, también se difuminaba, de manera muy deliberada, el protagonismo popular, que así quedaba reducido al marco de la tradición costumbrista, marcando distancias respecto a los auténticos protagonistas de la transformación política: la burguesía. Y continúa la cita:

Los hombres graves, los escritores y periodistas, rebosaban satisfacción, dando y admitiendo plácemes por la aparición de aquella gran aurora, de aquella luz nueva, de aquella felicidad desconocida que todos nombraban con el grito placentero de: —¡Las Cortes, las Cortes! (Pérez Galdós, 2003: 183)

La otra originalidad de Galdós consistía en las coordenadas que se adoptan para representar este cambio, siempre desde la perspectiva del ciudadano, nunca la

del político. El novedoso lenguaje de la política aparecerá así desde las diferentes perspectivas sociales, desde los posicionamientos más conservadores —don Pedro del Congosto y la condesa de Rumblar, por ejemplo—, los sectores liberales —la tertulia de Gallardo—, sin olvidar los niveles más populares y bajos de la politización social que aparecen representados en la taberna del Poenco. Esa era su idea de la «conciliación» (Devoto, 1971). Una perspectiva que marcará los nuevos ritmos de la política. En definitiva, y como conclusión, con la novela *Cádiz*, se empezaba un nuevo ciclo histórico sobre la base de las rupturas ideológicas de 1812, un aspecto que bien quedaba simbolizado en las explícitas palabras de Gabriel, cuando escucha el primer discurso de las Cortes, de Muñoz Torrero:

— El discurso no fue largo, pero sí sentencioso, elocuente y erudito. En un cuarto de hora Muñoz Torrero había lanzado a la faz de la nación el programa del nuevo gobierno, y la esencia de las nuevas ideas. Cuando la última palabra expiró en sus labios, y se sentó, recibiendo las felicitaciones y los aplausos de las tribunas, el siglo décimo octavo había concluido. El reloj de la historia señaló con campanada, no por todos oída, su última hora, y realizose en España uno de los principales dobleces del tiempo (Pérez Galdós, 2003: 192-193).

BIBLIOGRAFÍA

CASALDUERO, Joaquín. (1970) *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid. Gredos.

DÉROZIER, Albert. (1980) «La ideología burguesa y los orígenes de la novela histórica». *Historia de España*. Dir. Manuel Tuñón de Lara. Barcelona. Labor. VII. 419-444.

DEVOTO, Daniel (1971) «Novela, historia y alegoría en Cádiz». *Revue de Littérature Comparée*. XLV. 145-158.

ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio (1990) «Gabriel Araceli y los tipos novelescos en los *Episodios Nacionales*». *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1989*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria. 2. 359-369.

FERRERAS Juan Ignacio. (1976) *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid. Taurus.

FERRERAS Juan Ignacio. (1998). *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*. Madrid. Endymion.

FUENTES Juan Francisco. (1988) «Concepto de pueblo en el primer liberalismo español». *Trienio. Ilustración y Liberalismo*. 12. 176-209.

FUENTES Juan Francisco. (1999). «La invención del pueblo. El mito del pueblo en el siglo XIX español». *Claves de Razón Práctica*. 103.60-64.

GOLDMAN, Peter B. (1969) «Galdós and the Politics of Conciliation». *Annales Galdosianos*, 4. 73-87.

GONZÁLEZ SANTANA, Rosa Delia. (2000) «Gabriel Araceli: retrato de un héroe plebeyo». *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria. 2: 387-404.

GULLÓN, Ricardo. (1966) *Galdós, novelista moderno*. Madrid. Gredos.

JOHNSON, Carroll B. (1965) «The café in Galdós: *La Fontana de Oro*». *Bulletin of Hispanic Studies*. 41.2. 112-117.

LA PARRA LÓPEZ, Emilio. (2011) *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX*. Madrid. Síntesis.

LIDA, Clara E. (1968) «Galdós y los *Episodios Nacionales*: una historia del liberalismo español». *Annales galdosianos*. 3. 61-77.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1874) *Cádiz*. Madrid. Imprenta de José Noguera.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1883). *Cádiz. Episodios nacionales*. Edición ilustrada. Madrid. La Guirnalda. IV.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2003). *Cádiz*. Ed. Pilar Esterán. Madrid. Cátedra.

PINILLA CAÑADAS, Scheherezade. (2008) «El mágico momento. Relato y mito del pueblo en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdos». *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Ed. J. Álvarez Barrientos. Madrid. Siglo XIX. 192-222.

RIBBANS, Geoffrey. (1988) «¿Historia novelada o novela histórica? Las diversas estrategias en el tratamiento de la historia de las *Novelas Contemporáneas* y los *Episodios Nacionales*». *Galdós y la historia*. Ed. Peter A. Bly. Ottawa. Dovehouse Editions. 167-186.

ROMERO FERRER, Alberto. (2009) «'Libres nacimos, libres moriremos': la literatura como vehículo de politización (1808-1869)». *Ciudadanos. El nacimiento de la política en España (1808-1869)*. Catálogo de la Exposición. Madrid. SECC y Fundación Pablo Iglesias. 128-143.

ROMERO FERRER, Alberto. (2012a) *Escribir 1812. Memoria histórica y Literatura. De Jovellanos a Pérez-Reverte*. Sevilla. Planeta/Fundación José Manuel Lara.

ROMERO FERRER, Alberto. (2012b) «'Los literatos españoles se habían convertido todos en políticos': Las nuevas funciones públicas de la literatura (1811-1870)». *Trienio. Ilustración y Liberalismo*. 60: 67-90.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. (2008) *La historia imaginada. La Guerra de la Independencia en la literatura español*. Madrid. CSIC/ Ediciones Doce Calles.

TSUCHIYA, Akiko. (1988) «History as language in first series of the *Episodios Nacionales*: the literary self-creation of Gabriel Araceli». *Annales Galdosianos*. 23. 11-26.

DE LA NOVELA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA A LOS *EPISODIOS NACIONALES* DE GALDÓS SOBRE EL TRIENIO LIBERAL

Enrique Miralles García
Universidad de Barcelona

Antecedentes del género

Resulta llamativo que Galdós, al hacer un repaso de las modalidades novelísticas en boga durante el período isabelino en su célebre manifiesto de 1870, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", no incluyera la novela histórica contemporánea, como si no existiera, cuando él mismo la había cultivado en *La Fontana de Oro*, y seguiría haciéndolo poco después en *El Audaz*. Aparte de que por aquel entonces abrigara el plan que pronto cobraría forma en las Novelas de costumbres contemporáneas, la omisión podría justificarse si esos dos primeros intentos narrativos suyos carecieran de precedentes y, por ende, según entiende un buen número de estudiosos, el escritor canario concibiera en ellos un nuevo género, que, poco más tarde, a partir de 1873, acabaría por desarrollar en los *Episodios Nacionales*. Por ejemplo, uno de sus críticos, Albert Dérozier (1970-1971: 286), afirmaba a propósito de *La Fontana* que "se trata de una novela basada exclusivamente en una atmósfera política: en este sentido, es una tentativa original en España" (el subrayado es mío). Esta tesis, que aun se mantiene en la actualidad, carece de fundamento, como nos lo demuestra la espléndida tesis doctoral de A. Ferraz Martínez, *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós (de la Guerra de la Independencia a la Revolución de Julio)* (1992), con la serie de títulos que rescata y prestan conformidad a un género donde la ficción se sustenta sobre una realidad histórica más o menos inmediata en lo que iba de siglo: la Guerra de la Independencia, el sexenio absolutista, el Trienio liberal, la guerra de los agraviados, las carlistas, sobre guerrilleros y francmasones, el Bienio liberal, la guerra de África..., y así, hasta la revolución de 1868. Ninguna de las novelas de este *corpus* ciertamente es comparable con cualquier *Episodio Nacional* en el buen hacer literario, sea en la construcción narrativa, recreación de los personajes reales o inventados, uso de la documentación histórica y ya no digamos en el estilo, por lo que visto de esto modo sí cabe en justicia artística calificar de "original" la obra monumental de Galdós.

Enrique Miralles García
De la novela histórica contemporánea a los *Episodios Nacionales* de Galdós sobre el Trienio Liberal
Frutos de tu siembra. Síntesis de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda
Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)
Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 209-233

Previa a cualquier consideración que quisiera añadir a lo mucho que se ha escrito sobre ella, me permitiré hacer un registro, todavía incompleto, de cuanta novelas evocan en mínima o en buena parte el período histórico del Trienio liberal o constitucional antes de que el escritor canario llegue a abordarlo en cuatro de sus *Episodios*. La obra de aparición más temprana es *La seducción o los remordimientos* (1837), de Joaquín del Castillo Mayone¹, que comprende el período entre los meses previos al levantamiento de Riego y la primera guerra carlista. En ella la materia histórica figura sólo como telón de fondo de una trama sentimental que envuelve a los personajes. El relato comienza *in media res*, en plena guerra carlista, de modo que la parte que corresponde al Trienio es analéptica y se inserta en los antecedentes de dos enemigos enfrentados en la guerra civil, el carlista Endogorto y el liberal Eudón, que ejercen de narradores internos con una historia común. Eudón es hijo de Fronilde, prometida del capitán Garcés antes de que la seduzca el malvado Ramiro, amigo de Endogorto, con el cual tuvo entonces que casarse. A la vuelta a la Península, desde su destino en Ceuta, tras el pronunciamiento de Riego, Garcés muere de dolor al conocer el abandono de su amada. Mientras, Ramiro, a pesar de su enlace matrimonial, sigue con su vida disoluta, a la vez que participa en las conspiraciones absolutistas contra el gobierno liberal, la más decisiva la del 7 de julio de 1822, a raíz de la frustración del golpe militar, a escapar con su esposa del domicilio madrileño. En el camino son apresados por el cura Merino, el cual los acusa de espionaje, pero al pronto los libera y el matrimonio puede continuar su viaje hasta el domicilio de los padres de Fronilde, los cuales facilitan a su yerno un cargo administrativo, al hacerse este pasar por liberal. Con la entrada de los franceses al año siguiente, el

¹ Joaquín del Castillo Mayone, hombre de ideas liberales, es autor de novelas y escritos de políticos: *El incógnito en el subterráneo o sean las persecuciones* (Barcelona, Imp. de Indar, 1833), que trata, a través de una tragedia familiar, de la reciente represión del Conde de España en Barcelona; *El Tribunal de la Inquisición* (1835); *Los exterminadores o planes combinados por los enemigos de la libertad para dominar la especie humana, bajo el mentido pretexto de defensores del altar y del trono* (Barcelona, Imp. de R. M. Indar, 1835), obra en contra del fanatismo religioso; *La Ciudadela inquisitorial de Barcelona o las víctimas inmoladas en las aras del atroz despotismo del conde de España* (Barcelona, Lib. Nacional de M. Saurí, 1835), en la que narra las represiones absolutistas en Barcelona durante la década ominosa; *El fraile y la reliquia entre las ruinas* (1837), contra el clero regular y donde zahiere las falsas creencias y devociones religiosas; *Frailesionia o grande historia de los frailes* (Barcelona, Imp. de Indar, 1837, 3 tomos), dictada por un espíritu anticlerical; *Las Bullangas de Barcelona* (1837) y *Espinaz sembradas por la dictadura político-militar en Cataluña, o Los veinte meses* (Barcelona, Imp. de J. Tauló, 1839), en verso épico. Publicó además dos novelas curiosas: una, de ciencia-ficción, *Viaje somniáereo a la luna* (1835), y otra, "musicalizada", *Adelaida o el suicidio* (3^a ed., aum., 1837).

suegro de Ramiro muere heroicamente en la lucha contra los invasores, al tiempo que este último se pasa a las filas absolutistas. La pobre Fronilde prosigue con su calvario en compañía del esposo hasta la muerte de ambos. Finaliza la novela con el fallecimiento, a su vez, de Endogorto en brazos de Eudón, después de haberse arrepentido de sus fechorías.

El trasfondo histórico de la novela, tal como se desprende de su argumento, carece de valor propio, pues sólo sirve de marco para reforzar una verosimilitud y emplazar a los personajes en el maniqueísmo ideológico y moral de buenos (liberales) y malos (absolutistas y luego carlistas). El personaje de Ramiro reúne los ingredientes del tipo de libertino del siglo XVIII por su conducta sádica hacia su mujer y sus hábitos lujuriosos, en tanto que Fronilde encarna el tipo de víctima que sobrelleva con resignación las penalidades por el bien de sus hijos, equivaliendo simbólicamente estas tortuosas relaciones a la tiranía del absolutismo sobre una sociedad oprimida, pero que, a la postre, recibe el justo castigo.

Mayor renombre tiene una siguiente novela de Patricio de la Escosura, *El patriarca del valle* (1846-1847)², donde se recrea el pasado histórico desde una visión conservadora bastante moderada. El argumento, muy arabesco, reúne ingredientes folletinescos bajo una estructura episódica muy fragmentada que resulta imposible de resumir en pocas líneas. El marco cronológico, a base de prolepsis y analepsis continuas, se espacia desde 1815 a 1834, con un preliminar que se remonta mucho más atrás, al siglo I, y un epílogo que se pospone a 1842. Don Simón de Valleignoto, un rico indiano, es el último vástago de una estirpe familiar de origen hispano-romano, cristianizada, cuyos patriarcas buscan refugio al final de su existencia en un valle desconocido. El indiano ha regresado a España con su hija Laura, la cual se encapricha del Marqués de San Juan del Río y se casa con él, pero el mismo día de la boda su padre le revela que es hermanastro suyo. A partir de ese momento la vida de la joven será tormentosa, al tiempo que dos hombres disputarán su amor: Mendoza, un conspirador revolucionario y descreído, y Ribera, un militar de buenas prendas y de ideología moderada. Laura se enamora finalmente de este último y se convierte además a la fe católica. Hasta que se produce la feliz unión de los dos amantes, la serie de personajes deambula por diversos lugares y países, entre encuentros y desencuentros plagados de avatares. La obra culmina con el episodio histórico del asalto al convento de San Francisco el Grande de Madrid, el 17 de julio de 1834, tema de inspiración para otros novelistas, como Wenceslao Ayguals de

² *El patriarca del valle*, novela original. Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, 1846-1847, 2 vols.

Izco, en *María la hija de un jornalero* (1845-1846), y Fernando Patxot, en *Las ruinas de mi convento* (1851).

Antonio Regalado (1966: 168 y 170) ve en esta novela un antecedente de los *Episodios Nacionales* y que "el marqués de Valleignoto" (no hay tal, sino Simón de Valleignoto o bien el marqués de San Juan del Río) pudiera haber servido de modelo a Salvador Monsalud, una afirmación que me parece del todo gratuita, al no existir parecido entre los dos personajes, sea a cual de los dos quiera referirse. Si acaso, la figura de Ribera, con su talante de militar ponderado, podría guardar cierta semejanza con Claudio Bozmediano, el rival amoroso de Lázaro en *La Fontana de Oro*. Asimismo, aunque sin establecer comparaciones, Navas Ruiz (1973: p. 273) considera *El patriarca del valle* como un episodio nacional, mientras que Ferraz Martínez la juzga, con más justicia, de novela poliédrica, "de historia y de costumbres contemporáneas, como novela moralizadora y de tesis, y como novela folletinesca" (1992: 1032).

La parte ilustrativa del Trienio se extiende sólo por una treintena de páginas (73-102), en las que se inscribe la actividad política de tres personajes afiliados a la masonería: el doceañista Valleignoto, contribuyente económico de la causa liberal; el marqués de San Juan del Río, firme partidario de la revolución, y Pedro de Mendoza, en el ala más radical. El autor ha de hacer estas puntualizaciones para el buen entendimiento del relato, por más que le resulten enojosas: "Ahora basta de política y tomemos las cosas en el punto donde las hemos dejado al concluir el capítulo anterior" (I, p. 75). Tal indicación apunta con claridad al papel secundario que se otorga a la realidad histórica. Vuelve, con todo, poco más adelante sobre lo mismo, con ocasión del plan de D. Simón para salir de España e impedir de esta forma el casamiento de su hija con el marqués, deseo que no puede cumplir porque el Grande Oriente, al atender unas acusaciones contra el indiano, consigue del gobierno la prohibición de que embarquen padre e hija. Tiene entonces lugar el previsto enlace matrimonial, junto con el fallecimiento inmediato de D. Simón. Laura y su marido escapan luego a Gibraltar y finalmente a Inglaterra, sumándose así al exilio de los liberales encausados. Una nueva aclaración del autor, igual de significativa que la anterior, redundante en la necesidad enojosa de contextualizar la ficción:

Siguiendo paso a paso a los personajes principales de la historia que escribimos, nada hemos dicho de los sucesos políticos en España durante la época constitucional; y como aquellos acontecimientos, influyendo poderosamente en los destinos del país, naturalmente lo hicieron no poco en la suerte de los actores de nuestro drama, preciso y hasta indispensable es que digamos de ellos siquiera dos palabras. (I, p. 99).

Un comentario en el que valora el fracaso del experimento constitucionalista, coincidiendo con la opinión común de echar la culpa a las disensiones internas de los liberales y a las astutas maniobras del monarca contra los sucesivos gobiernos.

La novela que sí tiene parangón con los *Episodios* es otra posterior de Agustín de Letamendi³, *Josefina de Comerford o El fanatismo* (1849)⁴. Aunque entre en lo posible que Galdós la conociera, dudo, no obstante, que la hubiera tenido en cuenta al componer su obra. La parte histórica se concentra sobre todo en el tramo final, ya camino del desenlace⁵, por más que el autor declare en el Prólogo que

consagrar estas cortas páginas á la narración de varios sucesos de la revolución de España desde 1808 hasta 1823 es casi mi objeto principal en este libro. Pero dejando a los historiadores el cuidado de referir esos mismos sucesos con todo el rigor histórico, he querido presentarlos menos áridos y mas entretenidos introduciendo en la novela (...) algunas escenas de pura imaginación con otras de rigorosa verdad.

El estallido revolucionario en la Isla de León comienza a partir del cap. XXI. Hasta entonces, el relato discurre por cauces fundamentalmente amorosos sobre las relaciones de Guerrero, un liberal francmاسón y trasunto del autor en

³ Para la vida y obra de Agustín de Letamendi (Barcelona, 1793-Madrid, 1854), cf. María Antonia Fernández Jiménez, *Agustín de Letamendi: político y periodista en la España liberal (1793-1854)*, Lleida, Milenio, 1999, y Alberto Gil Novales, en la web: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=letamendi-agustín-de>. Sobre la confusión entre Agustín de Letamendi y José de Letamendi de Manjarrés, cf. Ferraz Martínez (1992: 840-842).

⁴ *Josefina de Comerford o El fanatismo*. Novela original, histórica y contemporánea. "Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, Lectorem delectando, pariter que monendo" (Horacio). Por ___, Miembro de varias sociedades literarias y científicas de Europa y de América; autor del *Tratado de Jurisprudencia Diplomático-Consular*, que sirve de texto y referencia en las Legaciones y Consulados de España en países extranjeros, y de otras obras de enseñanza, educación y recreo. También lo es de los famosos *Partes telegráficos* que semanalmente, por espacio de cuatro años, aparecieron en las columnas del CLAMOR PÚBLICO bajo el seudónimo de Felipe-José Torroba, antiguo paje de escoba. Madrid, Martín, editor gerente por la V. de Domínguez, Imp. de la misma, 1849, 2 tomos en 1 vol. Hay edición moderna de María Antonia Fernández Jiménez: Ceuta, Archivo Central, 2007. Las citas, por la primera edición.

⁵ Aparecen al tiempo personajes históricos: Josefina de Comerford, Mme. Stael, Chateaubriand, Saint-Pierre, el Padre Marañón, alias "el Trapense", Luis Lacy, los diplomáticos Bardají y Mimaud, y entre los amigos y correligionarios de Guerrero, Juan Antonio Llinás, Manuel Valdés y José Herrero Dávila.

significativos detalles biográficos, con dos mujeres, Josefina de Comerford y Blanca, opuestas en sus ideas políticas y rivales en el amor hacia el joven. La palma se la lleva esta última, a pesar del protagonismo de la primera, la que da título al relato, figura muy singular, retratada con acierto y un realismo insólito⁶. Josefina es una mujer inteligente, rica y con dominio de lenguas, pero imbuida de un fanatismo religioso y político debido a la influencia que ejercen sobre ella los jesuitas, y en particular, un fraile faccioso, el padre Marañón, apodado "el Trapense" por su condición religiosa (de la Trapa), personaje también histórico de cierta relevancia en la novela y al que alude Galdós en *La Fontana de Oro* (cap. XXXII)⁷ y *Los Cien Mil Hijos de San Luis* (caps. III, VI, VIII), y que después retrata en *El terror de 1824* (cap. IV)⁸. Al lector de hoy le viene al punto a la

⁶ Persona de la vida real, en torno a la cual se tejió una aureola de leyenda, hoy olvidada. Nació en Ceuta en 1794 y murió en Sevilla el 3 de abril de 1865. Tal como la retrata Letamendi fue una mujer de gran belleza, educación exquisita y de arraigadas ideas ultramontanas. Participó en acciones militares asociada a Antonio Marañón, "El Trapense", como la toma de la Seo de Urgel el 21 de junio de 1822, episodio que rememora la novela. En 1827 fue condenada por haber financiado el movimiento de los "malcontents" y recluida a un convento de Sevilla, donde permaneció hasta 1833, en que recobró la libertad, con motivo de la exclaustración ordenada por Mendizábal. Modesto Lafuente, dentro del esbozo biográfico que le dedica, menciona su colaboración en el alzamiento de Cervera durante la insurrección catalana de los *malcontents* en 1827 (ed. cit., t. XIV, pp. 502-3). Galdós le concede un papel muy fugaz en *Un voluntario realista* (cap. V) como portadora de noticias de los absolutistas rebeldes, los "agraviados", durante su insurrección. (Para más detalles, cf. "Josefina Comerford: Una heroína difamada" <http://www.religionenlibertad.com/articulo.asp?idarticulo=13283>) (y José María García León, "Josefina de Comerford y Francisco Valdés. Dos héroes románticos de la Tarifa decimonónica", *Almoraima. Revista de estudios campogibraltareños*, 9 (1993), pp. 289-296).

⁷ Las citas de los textos galdosianos, por capítulos y no por páginas, a la vista de las varias ediciones.

⁸ Figura en la historiografía del siglo a propósito de las correrías de los facciosos por tierras catalanas y por su participación en la toma de la Seo de Urgel. Cf., entre otros, Marqués de Miraflores, *Apuntes histórico-críticos para escribir la Historia de la revolución de España desde el año 1820 hasta 1823* (Londres, 1834), quien lo retrata de "aventurero (...) entregado muchos años al desorden más desenfrenado y a los vicios más despreciables" (p. 133) y que en el asalto a la Seo subió el primero "con un crucifijo en la mano" (p. 152); José Velázquez y Sánchez, *Páginas de la revolución española. Período desde 1800 a 1840* (Sevilla, 1856), lo incluye en el lote de *defensores del altar y el trono*, compuesto por el barón de Eroles, Costa, Miralles, Mosén Antón, Romagosa y Bessieres (p. 210); Manuel Ortiz de la Vega (seud. de Fernando Patxot), en sus *Annales de España*, t. X (Madrid, 1859), donde se le describe como "un tipo extraordinario. Montado a caballo, en traje monacal, con el crucifijo en una mano y el látigo o la espada en otra [que] no acometía a sus

memoria la sumisión religiosa de María Egipciaca, en *La familia de León Roch*. Guerrero emprende su aventura política a principios de marzo de 1817 cuando abandona Viena, donde trabajaba al servicio del ministro plenipotenciario, Eusebio Bardají Azara, y parte hacia Madrid. En la capital, recibe la orden de trasladarse a Cataluña, que estaba bajo el mando militar del general Castaños. Una vez en el Principado se reúne con el general Lacy y participa en la conspiración que este trama contra el régimen absolutista, sobre la cual el novelista nos ofrece un preciso relato hasta la muerte del mártir por la libertad. Guerrero es, a su vez, hecho preso, pero pronto queda libre y entre sus ocupaciones siguientes se nos cuenta su asistencia una noche a la logia masónica de la que es un miembro relevante. Presencia la ceremonia de ingreso de varios neófitos, donde entre otros actos se reproduce el discurso de bienvenida por parte de un orador, terminado lo cual, se reúnen los dignatarios para tratar sobre la próxima conspiración (t. II, cap. XV). Si bien este tema de la sociedad secreta aparece de forma fugaz y lo inscribe Letamendi en la Barcelona de 1819, parece un motivo anticipado del que nos ofrece luego Galdós con mayor abundamiento en *El Grande Oriente* sobre el ritual masónico y el ingreso de Monsalud en la logia comunera. Guerrero se instala luego en Madrid, donde le llega la noticia del pronunciamiento de Riego, a quien prodiga elogios, con los detalles ya conocidos de su campaña por tierras andaluzas; la jura de la Constitución de 1812 por Fernando VII; la violenta represión de las fuerzas absolutistas acantonadas en Cádiz el 10 de marzo de 1820 contra sus habitantes⁹ (trágico suceso que inexplicablemente pasa por alto Galdós); las medidas legislativas del primer gobierno liberal; el clima político que imperaba en la capital, con mención de la Fontana de Oro, donde "los oradores (...) ostentaban el puñal y predicaban la guerra civil como un don celeste para la nación" (II, 206); la muerte de Vinuesa, y así, una buena parte de la marcha de acontecimientos que se articulan en los *Episodios Nacionales*. En alguno que otro aislado, este protagonista desempeñó cierto papel, cual fue en el acoso que sufrió Martínez de la Rosa por parte de una

contrarios sin echarse antes de rodillas e invocar el auxilio del cielo" (Lib. XI, p. 211), y Modesto Lafuente, en su *Historia general de España* t. XIV. Madrid, 1886, quien lo visualiza como "un hombre de unos cuarenta y cinco años (...) bendecía con mucha gravedad a las gentes, que se arrodillaban a su paso y tocaban y besaban su ropa (...) llevaba en su pecho un crucifijo, y sable y pistolas pendientes de la cintura" (210). Letamendi lo retrata con sumo detalle en dos pasajes de su novela, en uno vestido de fraile (I, pp. 241-2) y en otro de guerrillero (II, pp. 219-220).

⁹ T. II, pp. 192-195. Un hecho luctuoso que consigna la mayoría de los historiadores. Véase, por ej., Modesto Lafuente, *Historia general de España* (ed. cit.), cap. IV, pp. 126-129.

multitud, con peligro de su vida, salvándose gracias a la feliz intervención del joven militar.¹⁰ Asimismo, cuando el autor rememora el asalto a la Seo de Urgel por las tropas de Eguía, su personaje vuelve a adquirir una notabilidad histórica al designarle el mando de la ciudad fortificada. Al igual que Monsalud, presente en el mismo escenario de la campaña en Cataluña, es hecho preso por los facciosos y condenado a muerte, pero se libra de la pena capital en el último instante por los buenos oficios de Josefina ante su carcelero, el malvado Marañón. Guerrero marcha luego a Madrid, donde toma parte activa al frente de una guardia de milicianos en la célebre jornada del 7 de julio de 1822, contada con buen número de pormenores (II, cap. XXIV), siguiendo unos pasos que cabe confrontar con los del héroe galdosiano en el Episodio de tal título, pues en la refriega consigue apresar al coronel rebelde Francisco de Sales Mon e incluso evita su linchamiento. La crónica apura a continuación lo que resta del Trienio, haciendo referencia a lo más notable: el concierto de las potencias europeas, la entrada de las tropas francesas en España y su paseo militar por todo el territorio, la retención de Fernando VII en Sevilla y Cádiz, la rendición final de las tropas liberales y primeras represalias del absolutismo, entre las que se cuenta la muerte ignominiosa de Riego. Lo resumido en un solo capítulo es, a su vez, tema de un Episodio entero en la pluma de Galdós, *Los Cien Mil Húsos de San Luis*, más rico, por ende, en pormenores y vicisitudes narrativas. Letamendi conduce a su personaje hasta Cádiz, de donde parte al exilio, al igual que hace el escritor canario con su protagonista. Durante el viaje en barco, recibe la noticia de la muerte de Blanca, sumida en el dolor por la creencia de que su amante había fallecido en el asedio a La Seo, al tiempo que el lector tiene noticia de la muerte del Trapense y queda la incógnita sobre el final de Josefina, si acabó su existencia en un convento o fue condenada a reclusión perpetua por su pertenencia al bando carlista.

A la luz de este argumento se adivina cierto paralelismo en los lances políticos y sentimentales de Guerrero y los de Salvador Monsalud, personajes ambos con el cuño romántico de liberales y conspiradores contra al absolutismo, que se mueven por una geografía en buena parte coincidente. Aunque Blanca, objeto amoroso del primero, no guarda parecido alguno con la Solita o la Clara galdosianas ni en sus atributos físicos, sociales o culturales, ni en su destino trágico, sí se asemejan en el papel femenino de servir de refugio fiel a sus enamorados. Con respecto a los otros sujetos del mismo sexo, Josefina presenta algunos rasgos afines a los de Jenara, más que por su posición social, por esa energía de carácter que le confiere un distintivo literario, lejos del arquetipo

¹⁰ T. II, pp. 209-210.

común de las heroínas, por su independencia intelectual, su ideario político y su fracaso amoroso. No cabe ahora calar más a fondo en las analogías y diferencias entre las obras de ambos autores, sino que me basta con sugerir que entre los antecedentes del género cultivado por Galdós, *Josefina de Coimerford* es la que mejor resalta el sustrato histórico del Trienio liberal.

Prosigamos con la continuidad del género. La popularidad que venía arrastrando el *Gil Blas*, de Lesage, ya durante más de un siglo, impulsó a Juan Francisco Síñeriz Trelles¹¹ a valerse de la fama literaria del pícaro para convertirlo en el protagonista de su novela histórica *El Gil Blas del siglo diez y nueve: cuyas aventuras comienzan con la Guerra de la Independencia, y continúa con la relación de lo principalmente acaecido en España hasta el presente año de 1844 (1844-1845)*¹². Contrastá esta obra con las hasta ahora mencionadas por su sello ultraconservador, vía de un pícaro moderno que experimenta un proceso de "purificación" al cambiar sus principios liberales por los absolutistas. Su biografía consta de 12 partes o Libros, de la que sólo un capítulo, el tercero del Libro 5º, se desenvuelve durante el Trienio (t. II, pp. 87-105). El autor se limita a reseñar el pronunciamiento de Cabezas de San Juan, la jornada del 7 de julio de 1822 y la retirada del rey junto con el Gobierno de la nación a Sevilla y Cádiz, después de la invasión francesa, hechos que sazona con excusos de signo político contra los liberales, salpicados con alguna que otra anécdota pseudohistórica. El papel de Gil Blas se reduce a servir de confidente de Fernando VII, a quien presenta como un sujeto que ignora cuánto ocurre a su alrededor y le aconseja que resista a las presiones gubernamentales y solicite la intervención de las potencias extranjeras.

Tras un paréntesis de veinte años, surge otra novela sobre este período, *¡Riego! Novela histórica nacional (1864)*¹³, de Mariano Ponz, con título engañoso, pues el héroe de la revolución comparte en ella su protagonismo con otros personajes en un mosaico de episodios folletinescos al soporte del

¹¹ Escritor asturiano nacido en Sueiro en 1778. Dispone de una obra abundante, consistente en escritos políticos, económicos y jurídicos, que le abrieron las puertas de varias instituciones. En el terreno filosófico-literario, su libro más conocido es *El Quijote del siglo XVIII aplicado al XIX, o viaje alrededor del mundo de Mr. Legrand, héroe filósofo moderno, caballero andante, preverificador y reformador de todo el género humano*, en cuatro tomos (Madrid, 1836), reeditado varias veces y traducido por él mismo al francés; en el político, un opúsculo que aún mantiene viva su modernidad, *Constitución europea, con cuya observación evitaría las guerras civiles, las nacionales y las revoluciones y con cuya sanción se consolidará una paz permanente en Europa* (Madrid, 1839). Falleció en Madrid, en 1857.

¹² "... Obra distribuida en libros y capítulos, a imitación del antiguo *Gil Blas de Santillana*". Madrid, Imprenta de D. Ignacio Boix, 1844-1845, 4 vols.

¹³ Madrid, Imp. de Manuel Minuesa, 1864.

correspondiente malvado que amenaza la felicidad de las personas del círculo doméstico de Riego, en especial la de una niña que crece bajo su tutela y de un correligionario suyo, Santibáñez, implicado en la trama liberal. Las peripecias novelescas transcurren en sintonía con las históricas y a veces se imponstan en ellas y las novelizan, distorsionando de este modo la realidad. Por ejemplo, en la Parte primera, que se enmarca antes del alzamiento militar, Mariano Ponz sitúa al héroe en Madrid, en 1818, asistiendo a una reunión en el café Lorencini y de resultas de lo que allí se debate, decide ingresar en la sociedad de los Comuneros, de la que pronto se da de baja al catalogarla de moderada, incurriendo así el autor en un doble anacronismo, cronológico y de caracterización de la logia¹⁴. En otro lugar del libro (caps. XLV y XLVI), inventa un asalto de Riego con algunos de los suyos al edificio de la Inquisición en 1819 con el fin de salvar a su amigo Santibáñez, que está punto ya de expirar en la sala de tormentos, aventura de tintes góticos con la que termina la primera parte de la obra. En la segunda, el curso político cobra más relieve y con él la presencia del héroe, a la cabeza de los acontecimientos ligados a su vida, en especial, su pronunciamiento militar, la acogida popular a su llegada a Madrid a finales de agosto de 1820, su inmediato destierro a Asturias y posterior nombramiento de capitán general de Aragón, aparte de otros ajenos a su protagonismo, como el papel de La Fontana de Oro, las conspiraciones realistas, las Cortes extraordinarias, las jornadas de julio de 1822, la invasión francesa y el final del Trienio, que se corona con la muerte del famoso revolucionario, aquí relatada con todo lujo de detalles (caps. XXXV a XXXVII), extraídos, a tenor de lo que asevera el autor, de una documentación fidedigna que tuvo en sus manos: su apresamiento en Arquillos (Jaén), el traslado a la cárcel madrileña, el juicio sumarísimo con la acusación fiscal y su defensa, la conducción a la horca en la plaza de la Cebada y la exposición y descuartizamiento del cadáver.

Bajo la factura de un ciclo histórico se presenta otra novela, esta más próxima en el tiempo a la aparición del ciclo gallosiano. Me refiero a *Los mártires del pueblo. Episodios históricos y contemporáneos escritos por una Sociedad Literaria bajo la dirección de D. Juan de la Cuesta* (1865)¹⁵. Repárese en el subtítulo significativo de *Episodios*, sólo que aquí, en lugar de "nacionales", se anuncian como "históricos y contemporáneos". Su recorrido se enmarca en pleno período isabelino, aunque,

¹⁴ Esta Sociedad, surgida de una escisión dentro de la masonería, se creó en enero de 1821, con el fin de "defender la Constitución, amenazada política y socialmente por la disolución del ejército de la Isla, la Ley de Sociedades Patrióticas, los movimientos de los serviles, incluido el Rey, y toda la conducta del Gobierno" (Gil Novales, 1975: I, 604).

¹⁵ T. I, Barcelona, Lib. de Pérez y García, 1865; t. II, Barcelona, Lib. de Víctor Pérez, editor, 1866.

bien avanzada la obra, se remonta por medio de analepsis a etapas e incluso siglos anteriores, como lo había practicado Patricio de la Escosura. Tiene su comienzo el 25 de marzo de 1848, día previo al de una de las numerosas revueltas populares contra el gobierno de Narváez. Entre sus promotores se cuenta Agustín de Villarobledo, patriota liberal y dirigente de las sociedades secretas¹⁶, el cual anima a su hijo Miguel a seguir sus mismos pasos. Este último tiene un amigo llamado Hipólito, descendiente de una estirpe de artesanos y comprometido con la misma causa de defensa de las libertades, que se enamora de Blanca, hija del conde de Santa Lucía. Fracasa la asonada y otra posterior del 7 de mayo con la trágica consecuencia de la muerte de don Agustín y la deportación de su hijo a Filipinas. De la lectura de un manuscrito que el amigo le entrega para que se distraiga durante el viaje, se descubre que Hipólito y Blanca resultan ser los últimos descendientes de sendas estirpes de opuesto linaje social, los Huertas y los Santa Lucía, dos familias rivales que habían perpetuado un odio mutuo desde la guerra de las Comunidades. Mientras que los Huertas encarnan a la clase trabajadora, fiel a unos principios morales y de costumbres honestas, los Santa Lucía representan lo contrario, a la aristocracia venal y despótica. Una y otra simbolizan el cainismo de una España fracturada con sus guerras civiles, al igual que Galdós lo cifra en los dos hermanastros, Carlos Navarro *Garrote* y Salvador Monsalud (Hinterhäuser, 1965: 176; Casalduero, 1970-71: 136, etc.). El manuscrito recopila cinco relatos correspondientes a otras tantas generaciones de distintas épocas, entre 1520 y 1842. El cuarto contempla el reinado de Fernando VII y dentro de él ocupa su correspondiente lugar el Trienio liberal (t. II, pp. 726-792).

El autor manipula las realidades históricas a la medida de su conveniencia novelesca, aunque en algún lugar alardee de lo contrario¹⁷. Por traer sólo un ejemplo de lo concerniente al Huertas de turno, D. Fernando, diré que este participa junto con Riego, Quiroga y Alcalá Galiano en la conspiración que

¹⁶ "Los *iluminados* y los *carbonarios*, los *masones* y los *elegidos secretos* me han dado diversos grados y mi voz ha resonado más de una vez en defensa de la noble idea" (t. I, p. 253). Este personaje cifra el prototipo del apóstol o mártir de la libertad (véanse los consejos morales y religiosos que da a su hijo antes de ser fusilado, t. I, p. 398), y es el portavoz de los sublevados ante el brigadier Francisco Lersundi, que comandaba las tropas gubernamentales y les exigía que depusiesen las armas.

¹⁷ Por ejemplo, en la reacción de D. Agustín ante la derrota del levantamiento del 7 de mayo de 1848, que encabezaba, queriendo poner fin a su vida: "Este episodio es exacto pues nosotros lo presenciamos, con la diferencia de que aquí no damos lugar a que D. Agustín se suicide y el personaje a quien aludimos, se levantó la tapa de los sesos casi debajo de nuestros balcones" (t. I, p. 365).

se gesta en Cabezas de San Juan e intenta prevenir el coronel de la plaza, un libertino que ultraja a la hermana de D. Fernando¹⁸. El relato acoge seguidamente, a modo de paréntesis en la trama narrativa, la crónica abreviada de los hechos más significativos de la etapa constitucionalista: legislaturas, gobiernos, enfrentamientos con el rey, conspiraciones absolutistas, disensiones en el partido liberal, la jornada del 7 de julio, el Congreso de Verona, la entrada del ejército francés y el traslado del Gobierno a Andalucía. Tal información histórica, de escasas precisiones, carece de relevancia en cuanto a la construcción literaria. Lo sustantivo de toda la obra radica en la invención folletinesca con complicados lances sentimentales, donde concurren personajes reales con otros de ficción dentro de una urdimbre amorosa y política, mucho más lograda en la historia principal que en las secundarias y las retrospectivas pertenecientes al manuscrito, un material, este de relleno a fin de cuentas, sólo justificable por acentuar el mensaje de una España trágica, siempre envuelta en guerras civiles. Y por establecer alguna analogía de otro orden con la Serie galdosiana, repararía en la existente entre Hipólito Huertas y Salvador Monsalud, en el sentido de que ambos, al igual que en el caso de *Josefina de Comerford*, centran el interés amoroso de dos mujeres: Blanca de Santa Lucía, por un lado, cuyo perfil responde al modelo romántico femenino de la joven sumisa y fiel, capaz de hacer frente a los contratiempos si llega el momento, lo mismo que Solita (y que Clara, en *La Fontana*), y por otro, Filomena, hija de un liberal, empeñada en conquistar a Hipólito y cuya firmeza de carácter para lograrlo es de alguna manera comparable a la de Jenara en *Los cien mil hijos de San Luis*.

Por último, y ya en estricta contemporaneidad con los *Episodios*, cabe mencionar otra obra del mismo género, *De Godoy a Sagasta. Novela histórica de la revolución española* (1876)¹⁹, escrita por José Ignacio Milà de la Roca²⁰. En sus 188 páginas, el autor resume nada menos que todo el panorama histórico de lo que va de siglo, a partir de 1808, sin entrar, como es obvio, en pormenores de ningún tipo, a través de una saga familiar catalana, la de los Rafat, cuyos avatares se implementan con una serie de excusos morales y políticos puestos en boca de

¹⁸ Otro ejemplo más del acercamiento de la ficción a la historia es cuando se instala en Madrid y allí, "en más de una ocasión dio consejos a Galiano, a Mendizábal, a Riego y a otros" (II, p. 747).

¹⁹ Barcelona. Est. tip. editorial de José Miret, 1876.

²⁰ Milà de la Roca (m. 1883), un defensor de un liberalismo moderado, hostigó a la regencia de Espartero desde las páginas, primero, de *El Papagayo*, y después, de *La Prosperidad*, diarios que fundó y dirigió entre 1840 y 1843. Es autor de otra novela, *Los misterios de Barcelona* (1844), en la que condena el proceso revolucionario. (Cf. el esbozo biográfico de Ollé Romeu, 1973).

diferentes personajes. Las tres generaciones del amplio cuadro familiar se reparten los papeles de un protagonismo político y social entre los dos bandos de liberales y absolutistas, pero sin chocar nunca frontalmente entre sí. Las vidas de estos sujetos se escalonan al hilo de los hechos más memorables dentro de un marco geográfico que se reparte entre Barcelona, Madrid y Buenos Aires, y con grandes saltos temporales que se llenan con los correspondientes resúmenes. La etapa del Trienio (cap. III) es de las menos señaladas y tan sólo sale a relucir en ella el tema de las sociedades secretas, objeto de duras críticas por parte del novelista.

Forma y contenido del ciclo galdosiano

El primer autor que tuvo plena conciencia de la modalidad de un nuevo género, distinto al consagrado por el romanticismo como novela histórica, donde se rememora un pasado todavía vivo en la memoria de los lectores, fue, como es sabido, y sobre el que me he referido en otro lugar (Miralles, 2012), el folletinista Wenceslao Ayguals de Izco con su *María, la hija de un jornalero* (1845), primer título de una trilogía a la que puso el marbete de "HISTORIA-NOVELA"²¹.

Resultaría aventurado, cuando no inexacto, postular una influencia directa del escritor de Vinaroz sobre el creador de *La Fontana de Oro* y *El andaluz*, dos novelas que tienen su fundamento en la Historia más o menos próxima y que se distinguen por sacar provecho de ella a base de establecer un paralelismo con el presente del que poder extraer una provechosa lección política. De ahí que Galdós no se preocupara en ellas tanto por la crónica como de advertir a sus lectores sobre la conveniencia de no incurrir en extremismos igual de peligrosos. Prefiere concentrar *La Fontana de Oro* en un espacio y tiempo determinantes, cuales son el café, nido de agitaciones desestabilizadoras contra el Gobierno, y la "batalla" de las Platerías, inmediata consecuencia de los ánimos exaltados que se gestaban en aquel recinto. Cinco años después el escritor canario decidió explotar más a fondo esta línea narrativa y emprendió los *Episodios Nacionales*, sin renunciar por ello, como ya se ha dicho, a la propuesta contenida en su Manifiesto de novelizar el presente a partir de *Doña Perfecta*. Los primeros dieron lugar a veinte novelas agrupadas en dos Series que abarcan el primer tercio de siglo de la Historia de España. Cuatro *Episodios* dispuestos en la Segunda se inscriben en el Trienio: *La segunda casaca* en su parte final, más *El Grande Oriente*, *El 7 de julio* y *Los cien mil hijos de San Luis*. En las líneas que siguen, destacaré, a

²¹ En la Dedicatoria a Eugenio Sue, en el Epílogo de la misma y en las dos portadas de *La marquesa de Bellaflor* o *El niño de la inclusa*.

falta de un mayor espacio, dos aspectos destacables sobre la traslación de la materia histórica al universo de la ficción.

La técnica narrativa de un género en el que se complementan dos discursos paralelos había de sustraerse a la tentación de poner uno al servicio exclusivo de la otro, alterando los atributos propios. Se imponía la necesidad de acertar con una fórmula que ensamblara con naturalidad los dos componentes. No bastaba con reunir en un mismo espacio literario a personajes reales con otros de la propia inventiva y hacerles compartir diálogos y acciones conjuntas, sino que había de acompañar otros recursos menos notorios, pero muy eficaces, como son la voz narrativa y la escenificación de determinados episodios. Con respecto a la focalización, lo más novedoso frente a los *Episodios* de la primera Serie, como bien precisan Benítez (1985: 307), Espejo-Saavedra (2003: 103) y Escobar Bonilla (2004-2005: 249-50), entre otros estudiosos, es la alternancia de voces relatoras, la externa y omnisciente del autor, junto a las subjetivas e internas de personajes en quienes este delega el ejercicio cronístico, lo que comporta una multiplicidad de perspectivas políticas conforme a la idiosincrasia e incluso al sexo del sujeto en cuestión, como se trasluce en el caso de las Memorias de Jenara de Baraona, cuyos sentimientos son tan poderosos que pueden infraintepretar o sobreinterpretar la realidad (George Jr., 2005: 52).. El lector habrá de evaluar entonces el grado de veracidad de estas instancias sujetas a unos intereses espúreos.

En *La segunda casaca*, Galdós presta su voz al oportunista Pipaón de Bragas²², autor de unas Memorias que habían dado comienzo en *Memorias de un cortesano de 1815* y continúan en este *Episodio* hasta finalizar el capítulo 26, a partir del cual el novelista reasume su ejercicio propio y nos cuenta la muerte de Miguel de Baraona, después de que resultara malherido por unos energúmenos. En el *Grande Oriente* y *El 7 de julio*, así como en *La Fontana de Oro*, la voz le corresponde al autor implícito, mientras que en *Los cien mil hijos de San Luis* alterna este su cometido con el de Jenara, cuyas Memorias adolecen de algunas lagunas que aquél suple. Tales concesiones que hace el novelista vienen justificadas, en primer caso, por ser Pipaón, el avieso intrigante, un instrumento propicio para prestar el conocimiento de cuanto ocurría en las entrañas del poder antes del pronunciamiento liberal, cuando no cifrar el cambio del rumbo político, donde "la ideología, el autoengaño, y la ironía se funden para crear una imagen de la época que revela no sólo los hechos exteriores de la política nacional, sino

²² J. F. Montesinos valora negativamente, sin justificación alguna, la delegación de la voz narrativa en este personaje: "quizá hubiera sido preferible que Galdós hubiera contado por sí mismo los episodios de aquellos años, pues el constante tono irónico no deja de restar autenticidad a las memorias de Bragas." (1965: 126-7).

también la influencia de la propaganda tradicionalista en el proceso de autocreación discursiva". (Espejo-Saavedra, 2003: 104). La acusación que le lanza Salvador explica su puesto privilegiado de informador de los entresijos de la camarilla absolutista: "¡Tú!, el covachuelo, el oficial de Paja y Utensilios, el director de la Caja de Amortización, el amigo del Sr. Chamorro, el brazo derecho del Sr. Ugarte, el tertulio de Palacio, el mandadero de Su Majestad..." (cap. XIV). Oculto queda, por consiguiente, en esta novela el plan de los conspiradores que urden la caída del régimen, como Monsalud, sobre cuyo paradero apenas se tienen noticias hasta hacer su aparición en las galerías del sótano, donde el memorialista lo encuentra. Ambos dejan este refugio justo el día en que arriban a Madrid las primeras noticias de los graves sucesos de Andalucía. El símbolo, por lo demás, de salir a la luz desde el encierro está claro y así acompaña Galdós el referir un hecho, como el levantamiento, no desde donde se origina, sino desde su eco en la capital del reino, librándose de tener que transmitirlo con sus pormenores y centrarse, a cambio, en las consecuencias políticas con las que pone fin al Episodio.

El papel de Jenara, en tanto narradora²³, caso único en la obra de Galdós desde una conciencia femenina, obedece a la necesidad de dar forma a una crónica que contempla varios escenarios repartidos por Francia y España, dentro de un tiempo además dilatado y desde el enfoque de una persona de las filas del bando absolutista, lo mismo que Pipaón, como si el autor quisiera acallar su propia voz ante el triste espectáculo del imparable avance realista gracias a la intervención de la Santa Alianza. La desilusión que le invade a esta mujer en su peregrinaje por tierras españolas, acompañando a las tropas francesas, en pos de su amado Salvador, contrapunto del pueblo como destino para el invasor de allende los Pirineos, simboliza la reconciliación deseable *in extremis* del divorcio entre absolutistas y liberales, si los primeros hubieran ejercido la misma autocritica que ejerce Jenara a lo largo de su relato²⁴. La protección que le

²³ Sobre su condición de personaje, cf. Escobar Bonilla (2004-2005: 251-54).

²⁴ Mi admirado R. Benítez opina que "la crítica de Jenara coincide con las ideas de Galdós: como absolutista, puede ella expresar esa crítica con respecto a los hombres de su bando sin sospecha de inclinación partidaria; como amante de un liberal, comprende y hasta siente simpatía por los extremos del idealismo romántico, pero advierte también su ineficacia" (1985: 325). Para M. Navascués es una evolución más bien ontológica: "Es de notar que el absolutismo de Genara, excepto en su primera juventud, está suavizado por un sentido personal de justicia, basado en parte en su temor a Dios. Además, ella no vacila en criticar los excesos y estupideces de los absolutistas. Así pues, su postura política y religiosa, tan importante en su sistema de valores, influye en las crisis de su

dispensa, por otra parte, el conde de Montguyon durante el viaje, no resulta fortuita, por cuanto representa la mediación fallida hacia una solución feliz entre los dos bandos opuestos.

A los dos memorialistas se suman otros personajes sueltos que aportan unas cuantas cuñas crónicas, con lo cual las perspectivas se centrifugan y matizan una visión multiequívoca, donde entra en juego la ironía magistral del novelista. En *La segunda casava* las primeras noticias sobre el pronunciamiento de Riego provienen de Monsalud en una conversación que mantiene con Pipaón (cap. XXII), un avance que Galdós justifica simplemente con la revelación de que el sujeto acababa de llegar procedente de Andalucía. En *El Grande Oriente* es Patricio Sarmiento quien se encarga de llenar la laguna informativa de cuanto ha ocurrido en el paréntesis temporal entre los dos Episodios (cap. II): la sanción real en contra de la voluntad del monarca a la reforma de las monacales; el recibimiento hostil del pueblo al regreso de Fernando VII a Madrid el 21 de noviembre de 1820; antecedentes sobre los dos cafés patrióticos, la Cruz de Malta y La Fontana de Oro, y sobre la nueva hermandad de los Comuneros. Continúa en el capítulo 3 su noticiero, hablando de Riego y del alboroto que se produjo en el teatro del Príncipe el 3 de septiembre de 1820 con su presencia al entonarse la canción del *trágala, perro*. Otros personajes que ejercen también de cronistas pasajeros son Gil de la Cuadra, a propósito de la conspiración que urdió Matías Vinuesa, el cura de Tamajón (cap. IV); el histórico Regato, cuando le cuenta a Monsalud por qué fundó los la Sociedad de los Comuneros (cap. X), y Campos, al informarle también a este sobre las correrías de las partidas de curas y guerrilleros absolutistas por varios lugares de la Península (cap. XVII).

En *El 7 de julio*, donde la crónica corre exclusivamente a cargo del autor, este distrae, en algún que otro momento, su privilegio y lo reparte entre sus personajes. Así, en una escena dialogada del capítulo 11, donde el Marquesito, Primitivo Cordero y Patricio Sarmiento intercambian pareceres sobre las provocaciones mutuas que se lanzan la Guardia real y la nacional ante un gobierno incapaz de atajarlas. En otro lugar (cap. XXIV), la entrevista entre el rey y Riego nos viene referida por Benigno Cordero durante una charla que mantiene con Salvador, asegurándole que fue el mismo Riego quien le proporcionó los detalles, así como la formación de un nuevo gabinete junto a noticias sueltas de sus ministros tras la memorable jornada. Por último, en *Los cien mil hijos de San Luis* la información histórica se reparte entre Jenara y el autor, y sobra ahora la de los personajes, pues el testimonio de un testigo, Rafael Seudoquis, capitán ayudante de Rotten, con la excusa de que Monsalud ignoraba lo que había

vida, a la vez que evoluciona hacia una actitud más moderada y no exenta de momentos de compasión y de arrepentimiento." (1987: 505).

sucedido durante el tiempo de su encierro en una prisión (cap. VI), es en esta ocasión irrelevante. A través de la Baraona tendremos noticias de interés sobre el círculo del poder en Sevilla y la sesión de las Cortes, en la que se imposibilita al rey del ejercicio del poder, con la paradoja añadida de que a ella no le interesan dichos espectáculos, tan sólo lo relativo a su amante, dentro de la ficción, nuevo símbolo teñido de ironía gallosiana. El autor pasa además de puntillas por la agonía del régimen liberal (los focos de la última resistencia militar, la batalla del Trocadero, etc.), so pretexto de que su narradora se queda encerrada en una iglesia, que enferma durante un mes y que termina en prisión por orden de Víctor Sáez.

Los cuatro *Episodios* que componen el Trienio presentan una estructura similar, a base de unidades o miniepisodios selectivos por su relevancia histórica, tal como figuran documentados en la historiografía del siglo y en el mismo orden temporal. Entre *Episodio* y *Episodio* se producen unos saltos cronológicos, cuyas lagunas se recubren con los correspondientes resúmenes de los acontecimientos más notables. *La segunda Casaca* se centra en los tres hechos capitales del alzamiento liberal: el pronunciamiento de Riego (caps. XX-XXI), las sublevaciones en otras provincias (caps. XXII-XXIII) y la jura de la Constitución de 1812 por parte del monarca, que viene a refrendar el sustancial giro político (caps. XXIV-XIXL). Los que conforman *El Grande Oriente* están menos concentrados, pues se diluye en ellos el tema de las Sociedades Secretas (masonería y comuneros), a la vez que se da razón de unos protagonistas históricos. Se extiende desde el 5 de febrero al 4 de mayo de 1821, donde ocupa su preciso lugar la segunda legislatura y gobierno liberal, hasta la muerte de Matías Vinuesa, el cura de Tamajón. *El 7 de julio*, da comienzo con otro salto temporal, a partir del 1 de marzo hasta el 7 de julio de 1822, con las unidades temáticas de la visita del Batallón de Asturias al Congreso, el enfrentamiento entre la Guardia Real y la Milicia nacional, la muerte de Mamerto Landáburu, y, por último, la jornada decisiva que da título a la obra. Sirven ahora de elemento galvanizador las canciones patrióticas a modo de Cancionero político, junto con el papel de la prensa²⁵, principalmente de *El Zurriago*. El Episodio final, *Los Cien Mil Hijos de San Luis*, abarca un mayor espacio temporal y dilatada geografía al ritmo de los sucesos. Discurre entre agosto 1822 y octubre de 1823, en donde se suceden la labor de los absolutistas en el exilio, la campaña de Mina en Cataluña

²⁵ Con la mención de "los periódicos más representativos del Trienio Liberal, dejando en el más absoluto olvido a la *Gaceta* y al *Diario de Madrid*, a los que ni siquiera menciona ocasionalmente, como en cambio había hecho en *La Fontana de Oro*" (García Pinacho, 2001: 298).

con el asedio de Urgel, la entrada y paseo victorioso de las tropas francesas hasta hacer entrada en la capital, la reacción del pueblo madrileño el 23 de mayo de 1823, el traslado del Gobierno y del monarca a Sevilla (13 de junio de 1823), la sesión de las Cortes en la capital andaluza, los últimos focos de resistencia y batalla del Trocadero, y, finalmente, el exilio de los patriotas liberales.

Tales son las unidades temáticas del ciclo histórico sobre las cuales se inserta la trama puramente novelesca, cuyo eje se articula en torno a la aventura política y sentimental de un protagonista, Salvador Monsalud. La esencia literaria se materializa en una sabia construcción narrativa donde se acrisolan los dos materiales, el de la historia externa y la interna, lo real e inalterable de unos hechos y lo ficticio²⁶. Si para lo primero el escritor hubo de valerse de unas fuentes de documentación ya conocidas –los Recuerdos escritos de Alcalá Galiano²⁷ y orales de Mesonero Romanos²⁸, las *Cartas a Lord Holland* de M. J. Quintana²⁹, los *Apuntes histórico-críticos para escribir la Historia de España desde el año 1820 hasta 1823* del Marqués de Miraflores³⁰, *La Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España* (t. II y III), atribuida a Estanislao de Koska Vayo³¹, la *Historia de las sociedades secretas antiguas y modernas en España, y especialmente de la francmasonería* de Vicente de la Fuente³², sin excluir, como sugiere Martínez Cañas (1994: 918), los Recuerdos del Marqués de la Amarillas³³, las Memorias de Van Halen³⁴, las Memorias (1808-1856) de Ramón de Santillán³⁵, la *Pintura de los males que ha causado a la España el Gobierno absoluto de los dos últimos reynos (Sic), y de la necesidad del restablecimiento de las antiguas Cortes* de José Presas³⁶, la *Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la reina Doña Isabel II* de Samuel

²⁶ Parte de la base de un equilibrio con sus simetrías entre el discurso histórico y el novelesco, una premisa de la que sostiene B. J. Dendle, para quien "a diferencia de novelas de divulgación histórica, los *episodios* deben ser tratados más bien como obras de imaginación" (1992: 29).

²⁷ En *La América* (1861-1864), que después darían lugar, sin casi alteraciones, a los *Recuerdos de un anciano*. Cf. sus *Obras Escogidas* (Alcalá Galiano, 1955).

²⁸ Cf. la ed. moderna, *Memorias de un setentón*, Barcelona, Crítica, 2008.

²⁹ 2^a ed., Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1853.

³⁰ Londres, Imp. por Ricardo Taylor, 1834.

³¹ Madrid, Imp. de Repullés, 1842.

³² Lugo, Imp. de Soto Freire, editor. 3 voIs.

³³ Cf. la ed. moderna de Ana M^a Berazaluce (Pamplona, EUNSA, 1978-1981, 3 vols.).

³⁴ *Memorias del coronel D. Juan Van Halen* [1827], 2^a ed., París, 1836, 2 vols.; ed. moderna de José M^a Sánchez Molledo (Madrid, Polifemo, 2008).

³⁵ Cf. la ed. moderna de Pedro Tedde (Madrid, Tecnos, Banco de España, 1996).

³⁶ Burdeos, Laquillotière, 1827.

Astley Dunham³⁷ y la *Historia General de España* (t. XIV, Parte 3^a, Libro XI), de Modesto Lafuente³⁸-, para lo segundo, le sobraba su propia inventiva. A este *corpus* habría que añadir incluso algún que otro título más³⁹, como el anónimo *Examen crítico de las revoluciones de España de 1820 a 1823 y de 1836*⁴⁰, la *Vindicación del honor español* de Antonio Ramírez Arcas⁴¹, *Tírios y troyanos, historia tragi-cómico-política de la España del siglo XIX, con observaciones tremendas sobre las vidas, hechos y milagros de nuestros hombres y animales públicos: escrita entre agri-dulce y joco-serio* (t. II) de Miguel Agustín Príncipe⁴², *Páginas de la revolución española. Período desde 1800 a 1840* de José Velázquez y Sánchez⁴³, *La España del siglo XIX* (t. I) de Evaristo Escalera y Manuel González Llana⁴⁴, la *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta fines del año 1860* (t. XVI) de Dionisio S. de Aldama y Manuel A. Alcaraz⁴⁵, *España desde el primer Borbón hasta la revolución de Setiembre* de Eduardo de Palacio (t. II y III)⁴⁶ y *Los Borbones ante la Revolución* (t. II, Lib. VII) de Manuel Henao y Muñoz⁴⁷. Todos ellos, casi en su totalidad, exponen por el mismo orden los episodios capitales del Trienio⁴⁸ y, salvo excepciones, presentan una visión

³⁷ "... redactada y anotada con arreglo a la que escribió en inglés el Doctor Dunham por Antonio Alcalá Galiano; con una reseña de los historiadores españoles de más nota por Juan Donoso Cortés; y un discurso sobre la historia de nuestra nación por Francisco Martínez de la Rosa" (Madrid, Imp. de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844-1846, 7 vols.).

³⁸ Madrid, Imp. del Banco Industrial y Mercantil, 1866.

³⁹ Para un registro general y completo de fuentes bibliográficas, cf. Gil Novales (1975: II.1062-1210).

⁴⁰ T. I, París, Lib. de Delaunay, 1837.

⁴¹ Madrid, Imp. de Corrales y Compañía, editores, 1846.

⁴² Madrid, Imp. de Don Baltasar González, 1848.

⁴³ Sevilla, Juan Moyano Impresor, 1856.

⁴⁴ Madrid, Juan José Martínez, editor, 1864.

⁴⁵ Madrid, Imp. de C. Moliner y Compañía, 1865.

⁴⁶ Madrid, Imp. de P. G. y Orga, 1868.

⁴⁷ Madrid, Imp. de R. Labajos, 1869.

⁴⁸ En *La segunda casaca*, por ejemplo, el pronunciamiento de Riego tiene lugar en el capítulo 20, a partir del cual se emprende la crónica del período a lo largo de los tres Episodios siguientes, en tanto que los 19 anteriores comprenden todo el sexenio absolutista, el que va de 1814 a 1819. Parecida asimetría narrativa se encuentra en las relaciones históricas del Marqués de Miraflores, de Modesto Lafuente y de Estanislao de Koska Vayo, mucho más atentas al paréntesis del reinado fernandino que al de su primera etapa. Miraflores dedica tan sólo siete páginas (de la 22 a la 29), en tanto que el pronunciamiento de Riego y sus inmediatas consecuencias ocupan ya de la 29 a 45. El tercer capítulo de la Parte III, Libro XI, de la *Historia General de España* de M. Lafuente, aborda las conspiraciones de 1814 a 1820, equiparable al cuarto, destinado

común de complacencia hacia un liberalismo moderado y de condena a los radicalismos que obstaculizaron el buen gobierno, sea desde el lado absolutista como desde los exaltados o "anarquistas", así llamados a veces los extremistas liberales.

La fórmula, más falta de originalidad, que maneja Galdós en *La Fontana de Oro* a base preservar la disyuntiva entre la historia interna y la externa sin apenas mezclarlas, a excepción de unos pocos capítulos comunes (caps. XXII, XXXI y XLII)⁴⁹, se muestra ya superada en los *Episodios* con una simbiosis ya

monográficamente al estallido de la revolución. Vayo, por su parte, reserva un libro (el VIII) al sexenio absolutista, frente al Trienio, que se extiende a los tres siguientes. A juicio de A. Regalado, las escasas referencias de las conspiraciones en el sexenio absolutista se explican por "la inoportunidad de estos recuerdos en la situación política de los años en que Galdós escribe la segunda serie, la repugnancia que sentía por el extremismo que tales hechos y personajes representaban, y la inconveniencia de estos recuerdos respecto al plan político de la Restauración" (1966: 112). La figura del héroe de la revolución se erige, a su vez, en la clave interna de la estructura narrativa histórica del ciclo, al ser el resorte que da entrada a varios de los lances políticos que se suceden: el comienzo de la fase constitucional (*La segunda casaca*); el incidente en el teatro del Príncipe con el cántico del himno y del *trígala* (*El Grande Oriente*); la visita del Batallón de Asturias al Congreso durante su presidencia temporal; su participación activa en el estallido de julio (*El 7 de julio*), y por último, su muerte, con la que inaugura la década ominosa, en *El terror de 1824*. Sobre tan controvertido personaje, véanse, ateniéndonos sólo a algunas publicaciones anteriores a los *Episodios*, la *Historia del general D. Rafael del Riego*, traducida del francés al castellano por los ciudadanos P. Mata y R. Stirling (Barcelona Imp. Nacional de Saurí, 1837), y la compilación biográfica de Victoriano Ameller y Mariano Castillo, *Los mártires de la libertad española o sea historia de las personas notables del partido liberal de nuestro país que han perecido en el cadalso, o sucumbido víctimas de la tiranía a causa de sus convicciones políticas* (Madrid, Imp. de Luis García, 1853, t. II, pp. 234-293). Le prestaron asimismo atención especial A. Alcalá Galiano (ob. cit.) y José María Carnerero en sus *Memorias contemporáneas* (Madrid, 1838), e historiaron algún capítulo de su vida Evaristo San Miguel en la *Memoria sucinta sobre lo acaecido en la columna móvil de las tropas nacionales al mando del comandante general de la primera división Don Rafael del Riego, desde su salida de la Ciudad de San Fernando el 27 de Enero de 1820, hasta su total disolución en Bienvenida el 11 de Marzo del mismo año* (Sevilla, Barcelona y Madrid, 1820) y un anónimo A. G., en el *Triunfo del servilismo conseguido con motivo de los sucesos de Zaragoza* (sobre su destino en la capitán general de Zaragoza). Su biografía fue novelizada por Francisco Brotóns, en *Rafael del Riego o la España libre* (Cádiz, J. G. de la Maza, 1822) y Mariano Ponz (ob. cit.).

⁴⁹ Germán Gullón resalta otra deficiencia: "La división entre el cronista y el relator de la ficción no va sincronizada: el autor se ve obligado a recurrir a clichés narrativos, como el

más completa⁵⁰, donde los hilos de distinto color se enhebran con maestría en el tejido narrativo, sobre todo en *El 7 de Julio*, si bien la filigrana decae luego en *Los cien mil hijos de San Luis*, menos íntegra en cuanto a la conjunción de los aconteceres nacionales y los domésticos desde el instante en que Monsalud pierde protagonismo. Los medios de que se vale el novelista para lograr una feliz conjunción no se reducen a hacer convivir a los personajes de ficción con los reales, a librar a algunos de estos últimos del anonimato, o a establecer correlaciones y contrapuntos simbólicos, que todo eso está bien, sino a aplicar por añadidura un procedimiento novedoso, cual es la escenificación de determinados sucesos, cobrando así la crónica una vida literaria.

La Fontana de Oro nos ofrece un claro anticipo al plasmar la actividad extraparlamentaria del café⁵¹. Desde el mismo comienzo de la novela el lector queda prevenido sobre el interés que va a adquirir este ámbito gracias a la conversación que mantienen el liberal Calleja y el servilón Gil Carrascosa, junto a algún otro circunstante. Se exemplifica luego en una escena reveladora de las disensiones internas entre los liberales, fomentadas por el realista D. Elías. La narración vuelve al susodicho espacio en los capítulos IX y X, donde tiene lugar el discurso de Lázaro, en una página antológica con el contrapunto de la oratoria mental, lo que quiso decir, con la verbal, lo que dijo.

El otro escenario figurativo de esta novela es el que recrea la "batalla" de las Platerías con el choque entre los manifestantes y fuerzas del orden al mando del general Morillo (cap. XII). La lectura histórica proporciona sabrosos detalles sobre el recorrido del grupo que porta el retrato de Riego y el desconcierto de la muchedumbre ante la carga de la tropa⁵²; la novelística, con la filipica de Lázaro

«sigamos nuestro cuento», u otro del mismo tipo, para pasar de un grupo temático a otro, con lo cual resalta la falta de continuidad tonal." (1976: 380).

⁵⁰ Solución contraria a la estructural, sugerida por J. I. Ferreras, de dos planos que "corren paralelos sin fundirse nunca" (1979: 124), dentro de una composición en la que "la historia no explica la novela; es más bien la novela la que trata de explicar la historia" (Montesinos, 1968: 55). En cuanto al acoplamiento de la acción novelesca en el cañamazo histórico, me remito a las consideraciones muy lúcidas de Hinterhäuser (1963: 229 y ss.).

⁵¹ Para un conocimiento preciso de la Sociedad Patriótica identificada con este café, véase Gil Novales (1975: caps. III, XVII y XVIII).

⁵² Esta manifestación, conocida pomposamente como la "batalla de las Platerías", figura en los anales historiográficos casi como una anécdota, pero significativa, de la crispación política alimentada por masones y comuneros a raíz del traslado de Riego a Lérida, con algaradas que se propagaron a otras provincias. Lafuente le presta muy escasa atención (ob. cit., p. 172); algo más, por ejemplo, Miraflores (1834, ob. cit., p. 106-8), Vayo, (1842, ob. cit., II, pp. 254-256) y Príncipe (ob. cit., II, pp. 181-283), coincidentes todos ellos en

y, en páginas más adelante, las felicitaciones que este recibe en el café por parte de toda la concurrencia (cap. XXXIV).

En *El Grande Oriente* sobresalen las escenificaciones asamblearias de las logias de masones y comuneros. Galdós conocía a fondo el tema de tales contubernios, si damos crédito a las palabras de Ferrer Benimeli, el mejor especialista en la materia: "la crítica y tratamiento masónicos están hechos con un conocimiento profundo de la asociación, en su doble vertiente pasada y actual, del que hace gala a través de una exhibición de vocabulario y tecnicismos masónicos, así como de sus rituales y organización interna" (1979: 113). Es evidente que ni los *Recuerdos* de Alcalá Galiano (Ferrer Benimeli, 1979: 104), ni la *Historia de las sociedades secretas* de Vicente de la Fuente (cit.) le suministraron al novelista una información tan valiosa como la que nos ofrece, de abultada ironía, sobre unos ritos al parecer todavía existentes cuando componía el *Episodio*. El caso es que, después de poner en autos al lector sobre la historia y estatutos de la logia, pasa a escenificar una de sus sesiones, presidida por el gran maestre José Campos (cap. VIII), en la que Monsalud presiona al auditorio para que actúe a favor de la liberación de Matías Vinuesa y, con él, de su correligionario en la ficción, Gil de la Cuadra, ambos encausados en el complot absolutista. Esta vez, el discurso del protagonista, denunciando a los auténticos instigadores, "los enemigos reales y poderosos que se unen astutamente al pueblo y se meten aquí, minando el terreno en que la libertad trata de fundar, sin poderlo conseguir, un edificio más o menos perfecto", es distinto, por su brillantez, al del inexperto Lázaro en el café. Galdós describe seguidamente el alboroto que se organiza en la asamblea tan pronto escucha su petición.

Se repite el esperpento en el seno de la otra logia, la comunera, a raíz del ingreso en ella del héroe galdosiano (caps. XVIII y XIX). El diálogo que Salvador, antes de hacer su entrada en el recinto, mantiene con Pujitos, el "centinela", oculto bajo el disfraz de "una máscara horrible, una figura espantosa con casco empenachado de gallináceas plumas y un babero a guisa de celada de

lo esencial con la versión de Galdós, cuya única novedad consiste en la recreación del recorrido de la turba popular desde la Fontana a Platerías. Sobre la historia del retrato de Riego aporta una serie de detalles, desconocidos por los demás, el folleto de S. M. (S. M., *Relación histórica de la batalla de las Platerías*, Madrid, Imp. de Núñez, 1823), único texto, que yo sepa, de carácter monográfico, que refiere, desde una óptica conservadora, las circunstancias que rodearon a dicho episodio. La finalidad que, según este, perseguía la manifestación, de crear una regencia o triunvirato militar, compuesto por Riego, López Baños y Juan Romero Alpuente, es mucho más que dudosa. De entre la numerosa bibliografía en torno a esta figura histórica, sobresale el estudio y edición de Gil Novales (1976).

encaje", es de lo más chusco y sainetesco. A continuación viene la ceremonia del juramento, y una vez admitido el neófito, se celebra la sesión correspondiente en la que el célebre Regato⁵³ rompe una lanza a favor de la república en una intervención grandilocuente, contrapuesta a la anteriormente de Salvador en el recinto masónico. Toman también la palabra otros asistentes como Sarmiento, con su innata ingenuidad, y el Presidente del acto, el diputado Romero Alpuente, al que don Benito trata con cierta socarronería disculpando sus cortas luces y palabrería inocua⁵⁴, que "no ha dejado de tener herederos en la política española". La sesión concluye en medio de una algarabía similar a la de la asamblea masónica.

Cual si se tratara *El 7 de Julio* de una pieza trágica, el novelista escenifica en un primer acto un diálogo entre milicianos de un puesto de guardia días antes del estallido. Intervienen, entre otros, Patricio Sarmiento, Naranjo y Primitivo Cordero, intercambiando noticias, unas novelescas y otras reales (caps. X y XI). A modo de segundo acto y como contrapunto sainetesco a la jornada épica que ya se avecina, ocurre el incidente grotesco entre Anatolio Gordon, el guardia real prometido de Soledad, y los dos Sarmiento, padre e hijo, incidente que acaba a palos y con la fuga de los milicianos (cap. XIV):

Aquel incidente de poca importancia al parecer preparaba con otros de igual naturaleza, un gran acontecimiento histórico. Las tempestades empiezan así, cayendo ahora una gota, después otra. En los últimos días de Junio las colisiones entre guardias y milicianos eran tan frecuentes, que el vecindario estaba seguro de la proximidad del aguacero. (...) Poco faltaba ya para que el sainete se convirtiese en tragedia⁵⁵.

⁵³ Personaje histórico, no tan "ajeno a la gran Historia", como piensa J. F. Montesinos, "del que Galdós supo tantas cosas por fuente oral, Mesonero u otros. La misma penumbra histórica en que se agazapaba el siniestro sicario permitió a Galdós incluirlo en momentos de la novela que son evidentemente de pura invención" (Montesinos, 1968: 165), que no desentonan con lo que fue su actividad política de doble juego, ¿revolucionario arrepentido o agente doble al servicio de Fernando VII?. Véase una temprana semblanza suya en Carlos Le Brun, *Retratos políticos de la Revolución de España* (Filadelfia, 1826), pp. 320-322, la ficha biográfica de Gil Novales (1975: 924-5) y el valioso estudio de Morange (1977).

⁵⁴ Una muestra clara de la visión histórica del novelista desde el espíritu de un liberalismo moderado ante un personaje como este, que se distinguió por su radicalismo y al que Gil Novales lo describe como "el más importante pensador y político del liberalismo revolucionario español" (1975: 933; cf. *ibid.*: 682-746 y *passim*).

⁵⁵ Sainete/tragedia, entre estos dos polos magnetiza Galdós la historia de la España de su siglo (cf. Miralles, 2008).

Es el anuncio de lo que sucederá después, la carga de la Guardia contra una multitud que vocifera contra el rey a las mismas puertas del palacio, y la consecuencia lamentable de la muerte de Mamerto Landáburu al querer evitar un derramamiento de sangre⁵⁶, preludio del último acto, el frustrado golpe de Estado de esta misma Guardia Real. Galdós ilustra magistralmente el suceso desde la doble perspectiva novelesca e histórica en sendos escenarios, el primero, recurriendo a la odisea de Solita por las callejuelas madrileñas (cap. XVIII), similar a la de Clara en *La Fontana de Oro*, (Montesinos: 1968: 167-8), que plasma con su surrealismo la imagen en negativo de una contienda de la que sólo se percibe el eco de los disparos y el de la marea humana; el segundo (caps. XIX-XXI), la contienda urbana propiamente dicha, en la que sobresale la figura épica de Benigno Cordero⁵⁷. Al término de la escenificación de una crónica visualizada por personajes de la ficción, los dos planos volverán a disociarse para seguir por sus cauces paralelos hasta el final del *Episodio*.

La focalización primopersonal de *Los cien mil hijos de San Luis* con un narrador interno imposibilita el uso de unas teatralizaciones. La crónica se derrama en forma de noticiero salvo en los pasajes en que Jenara se convierte en testigo directo de los acontecimientos, un noticiero que proviene de varios informadores, el principal ella misma, y por vías diversas. Pierde en buena medida su natural impermeabilidad y se contamina de la inventiva amorosa que alienta las Memorias de esta mujer. El único fragmento donde el escenario cobra vida propia, aunque sin teatralizarse, es el de la sesión de la Cortes en Sevilla (caps. XXIV y XXV). Jenara atiende aquí a las intervenciones de Alcalá Galiano y del almirante Valdés, si bien el espectáculo le resulta indiferente ("Los que me conocen comprenderán mi aburrimiento y pena"), ya que lo que verdaderamente reclama su atención, lo señalaba más arriba, es no perder de vista entre el gentío a

⁵⁶ Toda la historiografía del Trienio evoca esta muerte violenta, convirtiendo a Landáburu en un mártir más del victimario liberal, cuyo nombre adoptó en su memoria la recién creada Sociedad Landaburiana (22 de octubre de 1822) (cf. Gil Novales, 1975: 681-733). Novelizan el trágico suceso A. de Letamendi, en *Josefina de Comerford*, (ed. cit., t. II, pp. 229-231), y Mariano Ponz, en *Riego* (ed. cit., pp. 853-55).

⁵⁷ Galdós ofrece una estampa bélica muy precisa de la batalla entre los insurrectos y el *batallón sagrado*, debido a su función estructural, pues culmina con ella su *Episodio*. Es evidente que hubo de sacar partido de sus fuentes de información histórica, que Martínez Cañas pormenoriza paso a paso en su exhaustiva monografía (1994: II, 710-733). A ella, pues, me remito.

su Salvador. Como en el pasaje de la odisea de Solita, esta otra pintura difumina un cuadro borroso con demostraciones colectivas de gestos y voces⁵⁸.

Para concluir, diré que Galdós no fue con sus *Episodios* el creador de un nuevo género de novela nacional, histórica y contemporánea⁵⁹, que ya venía cultivándose durante un cuarto de siglo, sino que lo consolidó y elevó de/a categoría literaria. Supo aprovechar unas fuentes de documentación fidedignas para fundamentar el abundante material histórico en el que integrar una ficción. Surgen así unos textos híbridos y de feliz resultado por su polisemia, simbolismos, correlaciones, perspectivas y teatralizaciones, entre otros valiosos recursos, gracias a los cuales nos legó una obra monumental capaz de desvelar los entresijos de la Historia de España y de sus señas de identidad.

Bibliografía

BENÍTEZ, Rubén. (1985) "Jenara de Baraona, narradora galdosiana". *Hispanic Review*. 53-3. 307-327.

⁵⁸ Una escena que se plasma desde la sonoridad, un recurso descriptivo cuyo hábil manejo ya advierte Carroll B. Johnson en *La Fontana de Oro*: "Once we understand the intimate relationship which exists between Lázaro and sound, especially speech, we can understand the descriptions of the Fontana de Oro when Lázaro is present there. These descriptions differ considerably from the initial one, which we recall was entirely in visual terms. When Lázaro, with his preoccupation with sound, enters the café, the café is described not in visual, but in auditory terms." (1965: 116).

⁵⁹ Los subtítulos de "episodios" y "nacionales" los sustancia Galdós con acierto por razón de las Series. Ya figuraban sueltos en *Riego! Novela histórica nacional* (1864), de Mariano Ponz, y en *Los mártires del pueblo. Episodios históricos y contemporáneos* (1865), de Juan de la Cuesta. El primero en subrayar la determinación de los dos conceptos para el nuevo género fue Gaspar Gómez de la Serna (1952), quien acude a precedentes como Fernán Caballero y Alarcón, para demostrar que "es Galdós, si no el inventor de la fórmula, sí el creador del género" (1952: 26). Sus sugerencias, como todo lo suyo, son, con todo, muy acertadas: "el Episodio ve a la Historia de frente, en función de acontecimiento, localizada por el suceso, y que puede ser hazaña o simple hecho histórico, y que es *lo que esencialmente* acontece, y en función de lo cual se ha montado todo lo demás" (*ibid.*: 30). Hinterhäuser (1963: 35) aporta el consejo de A. Alcalá Galiano en 1871, que asumió Galdós, sobre la conveniencia de crear, a imitación de Erckmann-Chatrian una *novela nacional* (sobre este término, cf. *ibid.*: 46-47), y en cuanto a lo de "Episodios", lo interpreta en los siguientes términos: "en su ciclo histórico no quería escribir *novelas*, y mucho menos *leyendas*, sino *fragmentos característicos de la realidad vital histórica*, de modo que predominara la historia colectiva sobre la individual" (*ibid.*: 48).

CASALDUERO, Joaquín. (1970-71) "Historia y novela". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-252. 135-142.

DENDLE, Brian J. (1992) *Galdós y la novela histórica*. Ottawa Hispanic Studies 10. Dowehouse Editions Canada.

DÉROZIER, Albert. (1970-1971) "El 'pueblo' de Pérez Galdós en *La Fontana de Oro*". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-252. 285-311.

ESCOBAR BONILLA, María del Prado. (2004-2005) "Mujeres de ficción en las primeras series de los *Episodios Nacionales* de Galdós". *Philologica canariensis*. 10-11. 235-258.

ESPEJO-SAAVEDRA, Ramón. (2003) "Perspectivismo y tradición literaria en *Memorias de un cortesano de 1815* y *La segunda casaca*". *Hispanic Review*. 71-1. 89-105.

FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio. (1992) *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós (de la Guerra de la Independencia a la Revolución de Julio)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

FERRER BENIMELI, J.A. (1979) "La masonería en las dos primeras Series de los *Episodios Nacionales* de Galdós". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo de Gran Canaria. Vol. I. 60-118.

FERRERAS, Juan Ignacio. (1979) "Una estructura galdosiana de la novela histórica". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo de Gran Canaria. Vol. I. 119-127.

GARCÍA PINACHO, M^a del Pilar. (2001) *La prensa como fuente y subtema de los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Recurso electrónico.

GEORGE Jr., David R. (2005) "Foresight, Blindness o Illusión? Women and Citizenship in the Second Series of Galdós's *Episodios nacionales*". *Visualizing Spanish Modernity*. Ed. by Susan Larson and Eva Woods. Berg Editorial. 46-63.

GIL NOVALES, Alberto. (1975) *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823)*. Madrid. Tecnos. 2 vols.

GIL NOVALES, Alberto. (1976). *Rafael del Riego. La Revolución de 1820, día a día. Cartas, escritos y discursos*. Madrid. Ed. Tecnos.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. (1852) "El *Episodio Nacional* como género literario". *Clavileño*. 14. 21-32.

GULLÓN, Germán. (1976) "Tanteos en el arte de novelar: *La fontana de oro*", *Cuadernos Hispanoamericanos*. 317. 374-383.

HINTERHÄUSER, Hans. (1963) *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*. Madrid. Gredos.

JOHNSON, Carroll B. (1965) "The Café in Galdós' *La Fontana de Oro*". *Bulletin of Hispanic Studies*. 42-2. 106.

MARTÍNEZ CAÑAS, Ricardo. (1994) *El Trienio Constitucional en la obra de Pérez Galdós*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 2 vols.

MIRALLES GARCÍA, Enrique. (2008) "Si sainete o tragedia: la España teatral en dos *Episodios galdosianos* (*España trágica y Amadeo I*)". *El modo trágico en la cultura hispánica*. Ed. de R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez-Magallón. Valladolid. Universitas Castellae. 167-184.

MIRALLES GARCÍA, Enrique. (2012) "El bucle de la ficción y la historia en el ciclo narrativo de *María, la hija de un jornalero*, de W. Ayguals de Izco". *Individuo y Sociedad de la Literatura del XIX*. Raquel Gutiérrez Sebastián – Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). Santander. Ed. Tremontorio. 891-926.

MONTESINOS, José F. (1968) *Galdós*. Madrid. Castalia.

MORANGE, Claude. (1977) "José Manuel Regato (Notes sur la police secrète de Ferdinand VII)". *Bulletin Hispanique*. LXXIX. 481-534.

NAVAS RUIZ, Ricardo. (1973) *El romanticismo español. Historia y Crítica*. 2^a ed. Salamanca. Anaya.

NAVASCUÉS, Miguel. (1987) "Liberales y absolutistas: Personajes novelescos en la segunda serie de los *Episodios nacionales*". *Revista de Literatura*. 49-98. 491-510.

OLIÉ ROMEU, Josep M^a. (1973) *Milà de la Roca, escritor i activista contarevolucionari (1840-1843)*. Barcelona. Rafael Dalmau, editor.

REGALADO GARCÍA, Antonio. (1966) *Benito Pérez Galdós y la Novela Histórica Española: 1868-1912*. Madrid. Ínsula.

RECONSIDERACIÓN DEL ROMANTICISMO EN LA TERCERA SERIE DE LOS *EPISODIOS NACIONALES* GALDOSIANOS

Ermitas Penas

Universidade de Santiago de Compostela.

Grupo de Estudios Galdosianos (GRECAL)

La costumbre académica dicta homenajear al profesor que se jubila, en este caso colega y amigo, con un trabajo relativo a las líneas investigadoras que han sido o son centro de su interés. Por eso, mi modesta aportación, como indica su título, versará sobre dos campos que Salvador García Castañeda ha cultivado¹.

Rodolfo Cardona, maestro de galdosistas, sostiene que *La campaña del Maestrazgo*, quinto episodio de la tercera serie, es un “palimpsesto romántico”, empleando el sustantivo en sentido metafórico. Lo que justifica afirmando que en él “se dan cita temas, motivos, personajes, ambientes y argumentos relacionados con el Romanticismo” (1998: 129). María del Pilar Palomo, por su parte, acepta el antedicho marbete para la novela pero parece asignar a la palabra *palimpsesto* un sentido recto, no figurado, como: “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada anteriormente”. Lo cual le lleva a decir:

No sé si el término *palimpsesto* sería el oportuno para todos los volúmenes de la Tercera serie [...] porque la crónica del Romanticismo que en ellos se desarrolla tiene poco de escritura oculta o de mensaje escondido (2008: 5).

De otro lado, M.^a del Prado Escobar Bonilla (2004) considera, desde una línea genettista, que el Romanticismo funciona como hipertexto de todo el conjunto.

Conviene aclarar, para evitar confusiones como las anteriores, que cuando en Narratología se habla de *palimpsesto*, aun teniendo en cuenta parcialmente el significado literal, se piensa en la reformulación hecha por Gerard Genette en 1982: texto que refleja otro subyacente. Es decir, se trata de la relación entre dos textos. Lo que vale también para la noción de *hipertextualidad*, el vínculo

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós” (FFI 2013-40766-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Ermitas Penas Varela.

Ermitas Penas Varela

Reconsideración del Romanticismo en la Tercera serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós

Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda

Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)

Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 235-246

que “une un texto B”, el hipertexto o “texto en segundo grado [...] derivado de otro texto preexistente”, a “un texto anterior A”, el hipotexto (1989: 14).

Por tanto, el Romanticismo en general no debe ser calificado de hipotexto, ni un episodio o los diez de la tercera serie de palimpsesto o hipertexto de aquel movimiento. Lo cual no quiere decir que determinados pasajes galosianos no puedan identificarse con la modalidad transtextual de la hipotextualidad al ser hipertextos de otros hipertextos románticos o no. Así, por poner algunos ejemplos, el final del *Don Álvaro* de Rivas lo es del de *La campaña del Maestrazgo*; la novelita intercalada del *Quijote*, “Historia de Marcela y Crisóstomo” de las relaciones de Nelet y la hija de Luco, de igual nombre que la protagonista cervantina; algunos escritos, por su estilo, de Miguel de los Santos Álvarez de la epístola de Pilar de Loaysa en *La estafeta romántica* (Hinterhäuser: 1963: 355); las cartas del *Werther* goetheano de las cruzadas entre Aura y Fernando en *Mendizábal*, sus apasionados diálogos de los de *Anthony* (Hinterhäuser: 1963: 353) o el coloquio de ambos, de calle a balcón, de la escena homónima de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, en la misma novela².

Hechas estas salvedades, no es ocioso recordar que la crítica ha reconocido unánimemente la trascendencia que cobra el Romanticismo en esta tercera serie de los episodios galosianos, advertida ya por *Clarín* desde su recepción inmediata. Montesinos, reparando en su complejidad, consigna respecto de aquel movimiento decimonónico: “Elemento perturbador hasta cuando es simplemente materia de estudio, de tal modo se nos escabullen de entre las manos sus esencias” (1973: 38). Por eso habla de sus varios modos, aparte del literario, como “clima moral y mental [...] un estilo vital” (1973: 38), a mi entender traducibles en diferentes funciones, estrechamente unidas, que el Romanticismo realiza en la tercera serie.

Sin duda, este no solo crea el marco cronológico o, si se quiere, el tiempo de la historia de las diez novelas, sino que lo va pautando según su devenir en España, vinculado, además, a la historia: el esplendor del Romanticismo durante la primera guerra carlista y regencia de M^a Cristina, la decadencia tras la paz propiciada por el Convenio de Vergara y la regencia de Espartero, y la próxima extinción en las fechas de las bodas reales. Así, el

² Leopoldo Alas fue el primero en establecer una relación entre la cita de los amantes galosianos y los shakespeareanos (“Revista literaria”, *Los Lunes de El Imparcial*, 2 de enero de 1899), y entre el final de *La Campaña del Maestrazgo* y el de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, además de señalar que “la monja andariega” recuerda “algo y aun algos” a “aquella otra Marcela del *Quijote*” (“Revista literaria”, *Los Lunes de El Imparcial*, 17 de julio de 1899. Citado por Lissorgues y Botrel (2006: 440).

narrador en referencia a los momentos de apogeo durante la época mendizabalista (1835-1836), comenta en tono burlón:

Era moda entonces morirse en la flor de la edad, tomando posturas de fúnebre elegancia. Habíamos convenido en que seríamos los más bellos cuanto más demacrados y entre las distintas vanidades de aquel tiempo no era la más floja la de un fallecimiento poético, seguido de la inhumación al pie de un ciprés de verdin negro y puntiagudo ramaje (203)³.

Situación diferente a la que la misma voz narradora pinta en 1844:

Remitía ya la fiebre romántica; iba pasando ya la violencia en las pasiones, comúnmente fingida [...] pasaba también la humorada suicida, y la monomanía de poblar de cipreses y sauces el campo de nuestra existencia (1291).

Desde lo más externo, parece obvia una función informativa sobre la vida española de aquellos años, tanto en las zonas rurales y ciudades provincianas como, sobre todo, en Madrid. Precisamente porque las nuevas tendencias, desde las ideológicas hasta las modas, se desarrollan en la Capital. En este sentido, se ofrece al lector una completa visión del ambiente romántico protagonizado por los escritores, de los que se hace amigo el protagonista, Fernando Calpina, Larra, Mesonero, Espronceda, Ventura de la Vega, Escosura, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez, Hartzenbusch, etc. pueblan las páginas de esta tercera serie, pero también se da noticia de sus textos literarios, de los estrenos de los dramas tanto españoles –*El trovador*, *Los amantes de Ternel*–, bien conocidos por Galdós⁴, como extranjeros –*Anthony*, de Dumas–, de sus centros de reunión –la tertulia del Parnasillo–, de la prensa en la que muchos escribían y de sus actividades políticas.

Todos estos muchachos de la segunda generación romántica, artífices del romanticismo literario, son contemplados por Galdós como agentes de “una renovación de la vida española” (Regalado García: 1966: 333). Por ello son saludados con complacencia por el narrador, aunque tratados con ironía en sus usos y costumbres:

Aquella juventud en medio de la generación turbulenta, camorrista y sanguinaria a que pertenecía, era como un rosal cuajado de flores en medio de

³ Cito y así lo haré en adelante por la edición de D. Troncoso (2007).

⁴ Un joven don Benito había tenido contactos con el teatro asistiendo a las representaciones en Madrid, escribiendo artículos en *La Nación* y componiendo sus propios textos dramáticos (Penas: 2014: 328-335).

un campo de cardos borriqueros, la esperanza en medio de la desesperación, la belleza y los aromas haciendo tolerable la fealdad maloliente de la España de 1836 (273).

Por otro lado, la cosmovisión y el espíritu románticos funcionan también como alentadores de los acontecimientos históricos y de una determinada forma de hacer política. En este sentido, la guerra carlista es considerada con frecuencia una contienda romántica, así reconocida, incluso, por la simple de doña María Tirgo⁵. Y Montesinos apostilla que el confrontamiento civil adquiere primacía en la creación de la atmósfera romántica (1973: 40), en lo que también colabora la extrema lucha política entre los partidos. Dos aspectos de la historia decimonónica que R. Gullón cree factor determinante en la “intensidad” (1974: 52) de aquel ambiente.

Pero también, teniendo en cuenta la identificación liberalismo-romanticismo, Galdós presenta durante la Regencia de la Gobernadora la red de intrigas y conspiraciones fraguadas, como en la época de Fernando VII, en las sociedades secretas masónicas que frecuentaban los liberales progresistas. Y no es baladí por cierto, que manteniendo el binomio antes aludido, un personaje histórico como Mendizábal encarne el Romanticismo, tal como lo considera el narrador. Sus comentarios en relación con el lamentable, aunque incruento, duelo que enfrentó al primer ministro con Istúriz, el 13 de abril de 1836, es asimilado por él a la nueva mentalidad encarnada por don Juan Álvarez:

Para que el romanticismo, ya bien manifiesto en la guerra civil, se extendiese a todos los órdenes, como un contagio epidémico, hasta los ministros presidentes iban al terreno, pistola en mano, con ánimo caballeresco, para castigar los desmanes de la oposición (342).

Lo mismo piensa Pedro Hillo, quien llega a hacer un paralelismo entre la vida del protagonista Fernando Calpina y la política del mandatario, no sin antes mostrar su aversión al tal movimiento y afirmar que el patriotismo de Mendizábal “es un patriotismo...romántico” (175) y que si en “literatura me apesta [...] en política tengo por más funesto aún el romanticismo” (175).

Como advierte R. Gullón, en la tercera serie se “sugiere, por implicación, que el <romanticismo>, por cuanto puede tener de apasionado e imprevisor, es causa de que el personaje inventado y el histórico fracasen” (1974: 35), el uno en sus amores con Aura, el otro en la empresa desamortizadora que había

⁵ Dice en su carta a Juana Teresa que las batallas entre los contendientes “me van pareciendo a mí algo románticas” (747).

acometido⁶. De acuerdo con ello, algunas criaturas literarias juzgan negativamente esa asimilación romanticismo-liberalismo. Si Pedro Hillo la repreuba en Mendizábal, doña Juana Teresa, marquesa de Sariñán, en Fernando a quien considera de “la cáscara amarga, es decir, romántico” (809).

Además, el Romanticismo adquiere una función intensa y persistentemente individualizadora al encarnarse como pensamiento y conducta de algunos personajes. Montesinos considera que los hay, como José Fago y Nelet Santapau, en los cuales “su romanticismo es más bien innato que adquirido” (1973: 58). Y a ellos habría que añadir, en mi opinión, a Montes de Oca.

M.^a de Prado Escobar Bonilla (2004) los distingue con acierto de aquellos cuya personalidad no está definida por un conjunto de rasgos románticos de carácter permanente, sino accidental. Así, Aura Negretti, Santiago Ibero y, sobre todo, el protagonista, convertido por Galdós en “héroe romántico” (Gullón, 1974: 35) hasta que, como los mencionados, tras una crisis, se desprende de aquella personalidad falsa⁷.

En este sentido, tiene una importancia fundamental el que Calpina - culto, sensible, inteligente e imaginativo- contravenga su actitud anterior y se convierta en un alocado joven, melancólico y suicida, que vive un apasionado romance con la hermosa Aura, tan insensata como él, quien ha intentado quitarse la vida. En nombre de la libertad individual y de la exaltación egocéntrica del yo, Fernando decide actuar por su cuenta poniéndose al margen de la incógnita dama que le protege y su mentor Hillo.

Pero el héroe no es un romántico en esencia sino que don Benito le crea “una segunda naturaleza” (Benítez: 1990: 106) en contacto con el ambiente que respira, con sus amigos escritores y con la literatura romántica. Una mirada superficial descubre en la tercera serie un auténtico aluvión de referencias a novelas y dramas históricos románticos, por los que se sienten interesados distintos entes ficticios.

Pilar de Loaysa, en contra de la opinión de su marido Felipe, disfruta de varias obras, las niñas de Maltrana y Valvanera se saben de memoria *El trovador*, Gracia de Castro-Amézaga ha leído a escondidas *El doncel de don Enrique el Doliente* y algo *Nuestra Señora de París*, y Demetria lo ha hecho con ambas novelas y otras de Scott, *La nueva Eloísa* de Rousseau, el *Werther* de Goethe y varios textos de V.

⁶ Nótese que Galdós da una pintura muy acertada del primer ministro, con virtudes y defectos, que el narrador y Pilar de Loaysa, amiga y confidente de su secreto, trazan al caracterizar al hombre de Estado.

⁷ Con respecto a Fernando, también R. Gullón opina que su romanticismo se produce “por contagio del ambiente más que por predisposición temperamental” (1974: 34).

Hugo. Fernando, por su parte, es un gran consumidor de literatura romántica, de cualquier género literario, quien, cuando está fuera de Madrid pide a don Pedro o a su madre. Sus apetencias se dirigen a las *Noches* de Young, a las *lúgubres* de Cadalso, a las novelas de Scott como *La novia de Lamermour* y *La hermosa joven de Perth*, *Las desventuras del joven Werther*, *Gräbchen de Belle Isle* de Dumas, *Los bandidos* de Schiller, los poemarios de Hugo, *Hojas de otoño* y *Las voces interiores*, y su drama *Angelo, tirano de Padua*. Pero, sobre todo, el *Anthony* de Dumas que ve representar. Además, Pilar de Loaysa le enviará una caja de libros de esta estirpe bellamente encuadrados.

No obstante, la relación que el lector, sea Demetria o Calpena, establece con la literatura romántica no resulta pareja. La mayorazga de Castro-Amézaga sabe distanciarse de su contenido por eso Navarridas escribe a Fernando que con ella, “teniendo en cuenta su elevada inteligencia y criterio superior, uso de gran tolerancia, permitiéndole que apechugue” (769-770) con *La nueva Eloísa*, el *Werther* y algunos textos de V. Hugo. Lo cual parece correcta decisión a Fernando porque –dice en su respuesta al sacerdote- la joven “no necesita andadores para correr con paso firme por los altibajos de toda literatura habida y por haber” (785), pues está capacitada para “discernir claramente lo bueno de lo malo y lo sano de lo enfermo” (785), y esos libros no “turbarán su ánimo reposado” (785).

Sin embargo, el protagonista carece de las cualidades de Demetria: se involucra, dejándose, como don Quijote, dominar por los libros. Evidentemente, no son estos de caballerías, pero sí románticos. De tal manera que la ficción contamina la realidad individual de Fernando. Y así le sucede también a Castro-Amézaga con folletos y obras liberales.

No obstante, no todo los personajes comulgan con la literatura romántica. Pedro Hillo, como antes se apuntó, Valvanera, Juana Teresa, Navarridas y su hermana. Incluso Pilar coincide con todos ellos al repudiar aquella por el nefasto influjo que puede ejercer en sus lectores al atentar contra el equilibrio personal, familiar y social. Todo lo contrario al *El sí de las niñas*, opuesto en tantas cosas a *Anthony*, de repercusiones fatales en Calpena, al decir de la voz narradora, quien asegura que el protagonista salió de los ensayos “con un grave aumento de la locura” (272)⁸.

Pero esa desaprobación de las letras románticas se extiende también a sus creadores. De modo particular, don Pedro y la incógnita no los aceptan, pero sobre todo a Larra y Espronceda, de vidas amorosas nada ejemplares,

⁸ De hecho, como el protagonista de Dumas, se cree un desheredado, abomina de la sociedad y vive una pasión frenética por la que está dispuesto a realizar las mayores tropelías: rapto de su amada, suicidio y huida de Madrid, aunque solo lleve a cabo esto último.

considerados por ambos como amistades peligrosas para Fernando. Precisamente, a su madre le preocupa de modo especial su influjo, ya que sabe, por haberlo experimentado, que “las pasiones desenfrenadas condicionan la propia existencia” (Rubio Cremades: 2010: 24).

El que el protagonista evolucione, siempre desde un asumido liberalismo, de actitudes y comportamientos románticos a su madurez como ser humano, basada en valores antitéticos de carácter clásico –prudencia, equilibrio, sensatez, respeto y pragmatismo- ha llevado a varios críticos a interpretar la tercera serie como una novela de aprendizaje o *bildungsroman*. Para Regalado García (1966) es clara la influencia de *Las aventuras del joven Telémaco*, de Fenelón, y para Cardona (1988), la de *Grandes esperanzas*, de Dickens.

En el fondo de la confrontación formativa, clásica *versus* romántica, late el debate literario que se produjo en la España de la época. Pero, además, tal enfrentamiento es extensible a la oposición: realismo *versus* idealismo. Con lo cual el elemento ensoñador romántico funciona como conexión con otro aspecto constante en esta tercera serie: el quijotismo.

A personajes como Fago, Castro-Amézaga, Nelet, Urdaneta, Montes de Oca, Fernando Calpina, incluso Hillo en algún momento se les proporciona la posibilidad de ser otros “en un mundo imaginativo, que supera y suplanta la realidad de sus vidas”, en palabras de R. Benítez (1990:106)⁹. Hasta a Sabino Arratia le parecen aventuras quijotescas las heroicidades de su hijo Zoilo en el bando cristino, y se llama a si mismo quijote por buscarlo meses y meses cuando permanecía en la cárcel.

Pero, también, en la tercera serie, el lector puede observar el reverso de la medalla en la conducta de otros personajes: la sanchopancesca doña Leandra, manchega y refranera¹⁰, y otras criaturas femeninas como Demetria, Juana Teresa, Valvanera y Pilar que se aprestan, sean cuales sean, a combatir quimeras sin sentido.

Además, el Romanticismo funciona como una nueva conexión, ahora con la caballería y el espíritu caballeresco, auténtico *leitmotiv* de la tercera serie.

⁹ B. Dendle califica a Castro-Amézaga y Montes de Oca de “quijotescos soñadores” (1992: 101). Y Montesinos (1973: 43) aprecia en el segundo, promotor de un pronunciamiento contra Espartero, un quijotismo consciente del que se siente orgulloso. Sus palabras lo atestiguan. “De seguro verán en mí una actitud quijotesca, una pasión que por querer remontarse a lo heroico resulta ridícula. No me importa; está en mi naturaleza el acometer las empresas grandes que casi parecen imposibles, y no porque lo sean me acobardan a mí” (1014).

¹⁰ Siempre añorando su tierra natal, con la que sueña con frecuencia, se opone a la ilusión de su marido por hacer carrera política en Madrid.

Fernando no solo será, como don Quijote, el paladín de su dama, Aura Negretti, tras la que corre al País Vasco, teatro de la guerra, sino servicial protector de las hijas de Castro-Amézaga en su difícil huida de Oñate y no menos complicado camino a La Guardia. Hasta Hillo, tan poco proclive a la nueva moda, se siente caballero defensor de la incógnita. Y, sobre todo, Montes de Oca, capaz de sacrificar su vida por la regente M.^a Cristina, su ídolo

Si la polémica clásico/romántico es una constante, lo es también la función identificativa del Romanticismo con lo que no es normal o inverosímil. Montesinos lo expresa en términos de “asimilación [...] a la locura o por lo menos al absurdo, a anomalías patentes” (1973: 40), y lo caracteriza de “explosión de irracionalismo” (39). Así lo hace el protagonista quien cuando, aclaradas las cosas y contra todo pronóstico, Zoilo, el esposo de Aura, y él se hacen amigos. Ante la demanda, por parte de su antiguo rival, de una explicación de este hecho insólito, dice: “Romanticismo [...] la lógica de las cosas absurdas, la risa del dolor, la tristeza del placer” (908). Expresa, así, Fernando el concepto de lo grotesco, basado en contrarios, de Víctor Hugo. E igual hará Urdaneta al decir: “El Romanticismo es la juventud y también la vejez. El mundo antiguo y el presente en él se enlazan. Por un lado llora, por otro ríe. Risa y llanto constituyen la vida” (852).

Todavía recién llegado a Madrid, Calpina monologa de este modo ante tantas cosas inesperadas, semejantes a la literatura romántica:

Se empeña uno en ser clásico, y he aquí que el romanticismo le persigue, le acosa. Desea uno mantenerse en la regularidad, dentro del círculo de las cosas previstas y ordenadas, y todo se le vuelve sorpresas, accidentes de la vida o novelón a la moda, enredo, arcano, qué será, y manos ocultas de deidades incógnitas, que yo no creí existiesen en ciertos libros de gusto dudoso (163-164).

Pasado el tiempo y ya infectado de romanticismo, Fernando recibe carta de su amigo Pedro Pascual de Uhagón, quien le relata lo sucedido a Aura: su matrimonio con Zoilo, con aparente coacción y engaño, su enloquecimiento, y su huida de Lupardo a La Guardia en busca de su amado. El joven bilbaíno también equipara estos raros acontecimientos a los libros románticos:

Tenemos aquí, pues, un caso sumamente grave, y yo desafío a los inventores de dramas románticos a que saquen de su cabeza uno como este [...] Yo, que no creía en el romanticismo práctico, ya me rindo, caro amigo, y declaro que todo lo que imaginan los poetas, de Víctor Hugo para abajo, se queda tamañito junto a lo que la propia vida nos muestra (787-788).

Es decir, a partir de estos testimonios y de otros muchos que pudieran aducirse, la vida parece estar literaturizada, identificándose o confundiéndose en ella la realidad con la ficción, lo cual es también un aspecto persistente, al menos en la primera parte de la tercera serie, por el que, de nuevo, se cuela Cervantes¹¹. Precisamente, la madurez del protagonista viene, entre otras cosas –crisis interna y contacto con la guerra (Hinterhäuser: 1963: 300)-, de su reacción ante la literatura cuando comprende que los libros –dice– “imitan la vida, pero no son la vida; son obra de un artista, no de Dios” (825)¹². Es decir, destruye, la confusión entre lo fingido y lo verdadero, de que antes se alimentaba.

No obstante, Galdós da otro golpe de tuerca a este asunto porque presenta la existencia de personajes, prescindiendo de toda mediación literaria, como próvida en lances y situaciones extrañas, auténtica síntesis de la tópica romántica patente en novelas, dramas y folletines.

El héroe, como dictan los cánones, es bello -de “facciones finas y aristocráticas, ojos garzos, bigotillo nuevo, melena rizosa y negra” (159)- y adornado de cualidades. Además: huérfano, de padres desconocidos, le suceden cosas inesperadas y una mano oculta lo protege. Después el lector sabrá que es hijo de una condesa y de un príncipe polaco, muerto en trágicas circunstancias. Es decir, Calpena protagoniza su propio y “espantable folletín” (Montesinos: 1973: 45). Aurea, por su parte, ha perdido a sus progenitores, vive con la manipuladora Jacoba Zahón, quien se opone a su amor por Fernando, intenta matar a esta y protagoniza la aventura antes señalada, en la que también hay muerto vivo, pues su amado no había perecido en la batalla de Luchana como le habían dicho.

No menos romántica es la vida de Pilar de Loaysa, la oculta y soltera madre de Fernando, fruto de unos amores prohibidos, que pondrá todos los medios a su alcance para vigilarlo y protegerlo en la distancia, sin que su esposo, Felipe, sepa de la existencia del espurio. La víspera de comunicárselo, es dominada por miedos y angustias románticas, y tiene una pesadilla propia de un drama, con bebedizo incluido.

En otro orden de cosas, desde el discurso narrativo, esta tercera serie, generalmente considerada por la crítica como muy trabada mediante la reiteración de personajes históricos y ficticios, sucesos que se adelantan o anuncian y suceden después, simultaneismos temporales entre episodios,

¹¹ R. Benítez señala que la ausencia de límites entre ficción y realidad que se da en el *Quijote* expresa no solo las contradicciones de la sociedad de su tiempo, sino en la España del futuro (1990: 129).

¹² D. Troncoso indica acertadamente que es en *La estafeta romántica*, episodio central de la serie, cuando Calpena “llega al cenit de su crisis personal” (2010: 11).

aspectos concretos perfectamente enlazados..., adjudica al Romanticismo una auténtica “labor integradora” (Benítez: 1990: 105) al funcionar como medio de coherencia interna.

Por último, las modas, las actitudes y la literatura romántica también funcionan como objeto de ironía y parodia¹³. De buena parte de la tercera serie podrían obtenerse numerosos ejemplos. El aspecto físico, el ánimo y la expresión verbal de Fernando presentan las características que, con idéntica finalidad, reunía Mesoneros Romanos en “El romanticismo y los románticos”:

Había enflaquecido; sus ojos, que antes eran hermosos y alegres, brillaban después de la crisis con mayor hermosura, y su alegría era extraña combinación de zozobra y delirio. Hablaba con más viveza, amontonando ideas sobre ideas, empleando con frecuencia imágenes felices. Vestía con elegante descuido [...] Dejaba crecer la negra melena y la mantenía crespa, indómita, dando a los rizos y mechones libertad para estirarse o encogerse como quisieran (273).

Regalado García afirma, desde una perspectiva más general, que la consideración que don Benito tiene del movimiento romántico “está templada por la visión de sus defectos, exageraciones y extravagancias” (1966: 336). Y, añade, que los presenta bajo un aspecto ridículo como “parodia inspirada” (336) en la que el *Curioso Parlante* hacía en el artículo antedicho.

Si de un modo amplio, Galdós se apresta a parodiar la literatura romántica, también de forma más concreta lo hace de algunos textos, mencionados al principio, en ciertos pasajes de esta tercera serie. Así, las cartas de los amantes, ocultas en el sombrero de Milagro, lo son de las del *Werther*, y su amoroso diálogo, mientras Aurea conversa desde el balcón de la casa de doña Jacoba con Fernando, apostado en la madrileña calle de Milaneses, de la famosa escena de *Romeo y Julieta*, como señalara *Clarín*¹⁴. Además lo es el idilio de Nelet con la monja, del de Marcela y Crisóstomo en el *Quijote* (Regalado: 1966: 287; Cardona: 1998: 132-133). Asimismo, en relación con la inmortal novela cervantina, todo el fragmento que se refiere a la reacción de Hillo cuando Ibrahim dice que la dama incógnita es una prostituta y le persigue con un palo hasta que, yacente, pierde el sentido. Ya recobrado, unas tarascas le ayudan a

¹³ Desde una nueva poética realista, Galdós observa unos planteamientos estéticos bien diferentes en el Romanticismo, “de ahí que en el mundo de ficción de la tercera serie afluyan sutiles tics irónicos y un cierto humor paródico” (Rubio Cremades: 2010: 17).

¹⁴ Escribe el crítico asturiano: “Como rasgo humorístico, es de primer orden, aunque algo cruel, la cita de amor a la alborada, que es disimulada parodia de la sublime escena análoga de *Romeo y Julieta*” (2006: 324).

levantarse del muladar en que estaba tendido, lo limpian, lo sientan en una piedra para que descanse y le dan agua. Luego reconocerá el bueno de don Pedro que su razón se había extraviado al volverse caballero.

Y no es menos paródico (Escobar Bonilla: 2004: 225) el pasaje en que Demetria encuentra a Calpina y le pide ayuda, con respecto a otro semejante del *Quijote* entre la princesa Micomicona y el Caballero de la Triste Figura, parodia a su vez del de Briolanja y Amadís.

Los comentarios irónicos sobre los variados aspectos del Romanticismo, realizados por determinados personajes y el narrador, son continuos en el conjunto novelístico¹⁵. Valga el ejemplo de lo que la incógnita escribe con tono burlón al protagonista, mientras este permanece encerrado en la cárcel madrileña del Saladero:

Lo que siento es que no haya en esa Bastilla mazmorras muy oscuritas y muy románticas donde no veas la luz del día, y sayones que te atormenten, y un fiero alcalde que te ponga a pan y agua hasta que te quedes diáfano, transparente, con la melena larga como esclavina, bien enjutito y en los puros huesos, conforme al ritual de escuela... Para que tus ensueños sean reales, quiera Dios que te visiten espectros, que te rodeen telarañas, que tengas por ropita un sudario y un capuz, que oigas responsos y Dies irae, que a las rejas de tu cárcel asomen los simpáticos murciélagos, y por las grietas del suelo penetren los diligentes ratones para cantarte la pitita y el tráлага, únicas trovas que cuadran a la insulsa canturria de tu romanticismo (315).

Parece, pues, evidente que este impregna, al menos, tres episodios: *Mendizábal*, *De Oñate a La Granja* y *La estafeta romántica*, aunque también se perciba en otros menos intensamente¹⁶. Por eso no es raro que don Pedro Hillo lo reconozca: “¡El romanticismo, el gran monstruo es la tromba que a todos nos arrastra!” (353). Y es que, como ha señalado Montesinos y recoge R. Gullón (1974), la guerra carlista, la exacerbación de las contiendas políticas y la literatura se combinaron en aquel tiempo “para hacer de España un manicomio endiablado” (1973: 52).

Para finalizar, soy de la opinión de considerar un acierto por parte de Galdós presentar el Romanticismo tal como lo hace, sometiéndolo a un

¹⁵ Apunta R. Gullón: “hay un punto de socarronería en la insistencia con que [Galdós] subraya el romanticismo de gestos y actitudes” (1974: 47).

¹⁶ Montesinos (1973: 41), sin embargo, pensando en la raíz quijotesca, considera que las novelas más románticas de la serie son la última nombrada más arriba, *La campaña del Maestrazgo y Montes de Oca*.

complicado tratamiento de funciones superpuestas y relacionadas entre sí que contribuyen, sin duda, al rico espesor literario de la tercera serie.

Bibliografía

ALAS, Leopoldo. (2006). “Revista literaria”. *Los Lunes de El Imparcial*. 2 de enero de 1899. en L. Alas. *Obras completas. Artículos (1898-1901)*. X. Eds. Y. Lissorgues y J.-F. Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel. 322-324.

ALAS, Leopoldo. (2006). “Revista literaria”. *Los Lunes de El Imparcial*. 17 de julio de 1899. en L. Alas. *Obras completas. Artículos (1898-1901)*. X. Eds. Y. Lissorgues y J-F. Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel. 438-441.

BENÍTEZ, Rubén. (1990). *Cervantes en Galdós*. Murcia. Universidad de Murcia.

CARDONA, Rodolfo. (1988). “Mendizábal grandes esperanzas”. en *Galdós y la Historia*. Ed. P. Bly. Ottawa Hispanic Studies.1. Dovehouse Editions. 99-11.

CARDONA, Rodolfo. (1998). “La campaña del Maestrazgo: palimpsesto romántico”. en *Galdós ante la literatura y la historia*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 129-140.

DENDLE, Brian J. (1992). “Las tres últimas serie de los episodios nacionales”. en *Galdós y la novela histórica*. Ottawa. Ottawa Hispanic Studies 10. Dovehouse Editions Canada. 99-106.

ESCOBAR BONILLA, Mª del Prado. (2004). “La presencia de la literatura romántica en la tercera serie de los Episodios Nacionales”. *VII Congreso Internacional Galdosiano. 2001: Galdós y la escritura de la modernidad*. Eds. Y. Arencibia *et alí*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria. 217-226.

GENETTE, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid. Taurus.

GULLÓN, Ricardo. (1974). “Episodios Nacionales: problemas de estructura. El folletín como pauta estructural”. *Letras de Deusto*. 8. julio-diciembre. 33-59.

HINTERHÄUSER, Hans. (1963). *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*. Madrid. Gredos.

MONTESINOS, José F. (1973). *Galdós. III*. Madrid. Castalia.

PALOMO, Mª del Pilar. (2008). “Larra. Galdós y el periodismo romántico”. *Isidora*. 6. 5-23.

PENAS, Ermitas. (2014) “La estética teatral de la segunda serie de los Episodios nacionales”. *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*. Eds. M. Sotelo *et alí*. Barcelona. Universitat de Barcelona. 327-346.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2007). *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*. Ed. D. Troncoso. Barcelona. Destino.

REGALADO GARCÍA, Antonio. (1966). *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española*. Madrid. Ínsula.

RUBIO CREMADES, Enrique, (2010). “Prólogo” a B. Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Tercera serie*. I. Ed. Y. Arencibia. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria. 9-29.

TRONCOSO, Dolores. (2010). “Prólogo” a B. Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Tercera serie*. II. Ed. Y. Arencibia. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria. 9-24.

LA CARTA APÓCRIFA DE MIGUEL DE LOS SANTOS ÁLVAREZ EN *LA ESTAFETA ROMÁNTICA* DE PÉREZ GALDÓS*

Marisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona.

La estafeta romántica en una de las novelas más originales de la tercera serie de los *Episodios Nacionales*, escrita toda ella por Galdós en forma epistolar con una cronología muy precisa, la primera carta está fechada el 21 de febrero de 1837 y la última en octubre del mismo año, es decir, el tiempo de la historia novelada transcurre en plena época romántica. Sin embargo, en ella Galdós, como ya he señalado en otros trabajos¹, proporciona una visión del romanticismo un tanto irónica y caricaturesca, sobre todo, a través de las voces femeninas de la novela, cuando en determinados momentos de la trama se refieren a los excesos de la nueva estética, eso que se llama romanticismo y que ha venido del extranjero trastocándolo todo:

No estoy bien segura de saber lo que significa esto del romanticismo, que ahora nos viene de *extranjis*, como han venido otras cosas que nos traen revueltos, pero entiendo que en ello hay violencia, acciones arrebatadas y palabras retorcidas. Ya vemos que es romántico el que se mata porque le deja la novia, o se le casa. El mundo está perdido, y España acabará de volverse loca si Dios no ataja estas guerras, que también me van pareciendo a mí algo románticas (Pérez Galdós 2007: 747)

Esta caricatura del romanticismo –en palabras de una de las correspondientes, María Tirgo- se debe, más allá de la relectura finisecular de la estética romántica llevada a cabo por Galdós en 1899, a unos precedentes, que con toda probabilidad el autor de *Fortunata y Jacinta* conocía bien, me refiero al

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación interuniversitario, *Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2013-40766P).

¹ Cf. “La visión irónica de la estética romántica en *La estafeta romántica* de Benito Pérez Galdós, *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, VI Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, Barcelona. Publicaciones de la Universidad de Barcelona 2014, pp- 503-511

artículo de Mesonero Romanos «El romanticismo y los románticos»² de la segunda serie de *Escenas matritenses*, dónde a propósito de la polisemia de la voz romanticismo, escribe:

¡Cuántos discursos, cuántas controversias han prodigado los sabios para resolver acertadamente esta cuestión y con ellos! ¡Qué contradicción de opiniones! Que extravagancia singular de sistemas –“¿Qué cosa es romanticismo?...” (le ha preguntado el público) y los sabios le han contestado cada cual a su manera. Unos le han dicho que era todo lo ideal y romancesco, otros por el contrario que no podía ser sino lo escrupulosamente histórico; cuáles han creído ver en él a la naturaleza en toda su verdad, cuáles a la imaginación en toda su mentira; algunos han asegurado que sólo era propio a describir a la edad media, otros lo han hallado aplicable también a la moderna; aquéllos lo han querido hermanar con la religión y con la moral; éstos lo han echado a reñir con ambas; hay quien pretende dictarle reglas, hay por último, quien sostiene que su condición es la de no guardar ninguna (Mesonero Romanos 1993: 295).

A esta más que posible fuente, teniendo en cuenta la estrecha relación personal de Galdós con el «Curioso Parlante»³, en la que se subrayan las diferentes lecturas de la estética romántica, la amalgama de géneros y la ausencia de reglas, habrá sin duda que añadir los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla. Libro de memorias publicado en 1881 y que muy bien pudo servir a Galdós para la redacción de la carta apócrifa de Miguel de los Santos Álvarez⁴, verdadera crónica de la muerte de Larra, motivo luctuoso que se menciona de pasada ya en la primera carta de las treinta y nueve que componen la novela. El profesor García Castañeda en *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892)* hace referencia a dicha carta y señala “la simpatía que tuvo Galdós por Álvarez, quien murió en 1892, justo

² Artículo calificado por García Castañeda como “ingeniosa burla” del romanticismo (García Castañeda, *Miguel de los Santos Álvarez*, Madrid, SGEL, 1979, p. 28).

³ Al que Galdós debe mucha de la información utilizada en sus *Episodios*, tal como se desprende de su *Espistolario*. Cf. *Cartas a Galdós* (Soledad Ortega, ed.) Madrid, Revista de Occidente, 1964.

⁴ Escritor romántico (Valladolid, 1817-Madrid, 1892), amigo de Zorrilla y de Espronceda, a quien conoció en Madrid en la tertulia de *El Parnasanillo* junto a Larra y Patricio de Escosura. Colaboró en las revistas románticas *No me olvides*, *El Pensamiento* y *El Semanario Pintoresco Español*. Con Valera fundó el periódico satírico *La malva, periódico suave, aunque impolítico* (1859). Emilia Pardo Bazán le dedicó un artículo necrológico en su revista el *Nuevo Teatro Crítico* (noviembre de 1892), que posteriormente recogió con algunas variantes en *Retratos y apuntes literarios*, O.C. T.XXXII, Madrid, Administración, s.a. [1908].

cuando el autor de los *Episodios* daba fin en Santander a *De Oñate a la Granja...* Don Benito debió sonsacarle no pocos detalles de aquella historia española que el viejo Álvarez había visto pasar⁵, por tanto una vez más, como en el caso de Mesoneros, Galdós pudo servirse, además de los testimonios escritos, de testimonios orales de primera mano.

El tratamiento que da Galdós a la figura de Miguel de los Santos Álvarez, autor romántico, buen amigo de Espronceda y de Zorrilla y personaje habitual de los cenáculos y tertulias madrileñas de la época, es un claro ejemplo de su habilidad para la sociología literaria. La carta apócrifa, como señaló Montesinos⁶, no deja de tener su gracia y recuerda cosas que son auténticamente de Santos Álvarez y la parodia resulta en muchos aspectos profética. Por su parte el profesor García Castañeda en el mencionado estudio se refiere a ella con estas palabras:

La carta (dice) naturalmente es de Galdós, pero escrita con tal gragejo y perspicacia que, a no mediar un desliz en la cronología, se podría tomar a primera vista por auténtica. El desliz consiste en mencionar *La protección de un sastre* y dar unas citas de *María*, obras que no se publicaron hasta 1840 y 1841 respectivamente. Lo más gracioso es que al cabo de unas páginas, la madre de Calpina confiesa a su amiga Valvanera que ella falsificó la carta de Miguel quien, para más escarnio, no acudió al entierro por faltarle ropa de luto, pues aquel día se “agotaron las levitas” (García Castañeda 1979: 29).

Pero veamos en primer lugar la función que cumple la falsa carta dentro de una novela totalmente epistolar. La carta dirigida a Fernando Calpina, el romántico protagonista de la novela, aparece en un momento crucial de la trama argumental y va acompañando una importantísima carta de Pedro Hillo, capellán y preceptor de Fernando apodado Telémaco. Cabe preguntarse por qué es tan importante la carta de Hillo a Calpina, precisamente en una novela en la que toda la trama discurre a través de la forma epistolar que propicia un relato abierto en el que las cartas son la novela en sí misma, pues en ellas está contenida toda la materia narrativa y su disposición argumental gradualmente dispuesta para mantener siempre mediante una polifonía de voces narrativas y una muy bien dosificada intriga, la tensión y el interés del lector.

⁵ Salvador García Castañeda, *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892)*, Madrid, S.G.E.L., 1979, pp. 22, 29n, 39n, 162n.

⁶ Galdós, T. III, p.60. También se refiere a dicha carta Hinterhäuser, *Los episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Grados, 1963, pp. 255-256.

En la carta de Pedro Hillo, que sirve de preámbulo y marco a la apócrifa de Santos Álvarez⁷, fechada en Madrid en el mes de Abril, se ridiculiza abiertamente la actitud un tanto trasnochada de galán romántico despechado y sediento de venganza que adopta Fernando Calpina, tras el abandono de su amada Aura. Asunto que a Hillo le parece de lo más trillado y vulgar, y, por tanto, ya ni siquiera apto para la poesía o el teatro románticos: “Esto lo vemos un día y otro. Por tonto y vulgar, el caso ni aún merece que se le ponga en verso y en escenas parladas para salir al teatro” (Galdós 2007: 776). En consecuencia, desde una actitud realista y razonable, el capellán exhorta a Calpina a que se olvide de químéricas venganzas por el abandono de su amada, “armadura habitual de tragedias y dramas” y cosas “que se leen, se admirán, pero no se imitan, porque acabaríamos por volvemos locos” (Galdós 2007: 776), a la vez que critica y ridiculiza abiertamente el romanticismo quijotesco y anacrónico del protagonista: “Es como si ahora salieras tú en la vida real con la tecla de hablar en verso. Desde la gran señora a la cocinera, todos y todas se reirían de ti. Una cosa es declamar, querido Fernando, y otra es vivir” (Galdós 2007: 776), para cerrar su argumentación con estos elocuentes consejos:

¿No es ridículo que quieras salir ahora haciendo la fantasma que se presenta entre las alegrías del festín de boda, y ahoga con lúgubres apóstrofes los cantos del epitalamio? ¡Niño, por Dios! Quítate el caperuzo de espectro, y vete a tu casa. ¿O es que representas al galán desesperado, melenudo y ojeroso que, cuando las cosas ya no tienen remedio, pues están echadas las bendiciones, se aparece espada en mano, queriendo atravesar a la dama infiel, al segundo galán solapado, al primer barba, que es el padre, al segundo, que hace de sacerdote, y a la característica, zurcidora de aquel enredo? ¡Niño, por Dios! Hasta en el teatro apestan ya esas cosas. En la vida real, casos de esa naturaleza se solucionan dando media vuelta el galán, el cual deja tras de sí, para que los culpables lo recojan, si quieren, un desprecio de buen tono; y aquí paz y después gloria. Para tu tranquilidad, urge que mandes echar el telón sobre ese final tonto, y te metas en tu casa, donde, si te dejas querer, no tardarás en recibir memoriales de innúmeras novias de más mérito, y de tanta hermosura, por lo menos, como la que ha demostrado no ser digna de ti (Galdós 2007: 776).

⁷ En la carta de Hillo a Fernando Calpina, que introduce la de Miguel de los Santos Álvarez, habla de él como un amigo “De tus amigos, el que más veo por ahí es Miguel de los Santos, a quien prometí una docena de botellas de Jerez, un jamón de Trévelez y una caja de mantequillas de Soria si te escribía una carta contándote los sucesos literarios. Me prometió mandármela hoy para incluirla en esta; pero dudo que cumpla su compromiso aquel ingenioso y útil holgazán” (Carta XI, De don Pedro Hillo a Telémaco, *La Estafeta romántica*, 2007:775)

Y a renglón seguido, después de esta abierta burla de las actitudes románticas, en la misma carta le anuncia que le incluye otra epístola de su amigo Miguel de los Santos, a quien califica de “ingenioso y sutil holgazán” (Pérez Galdós, 2007: 775), aspecto de la personalidad del autor vallisoletano en el que coinciden todos sus contemporáneos, pues Valera en su *Florilegio* traza una semblanza abonando los mismos términos:

el más allegado a Espronceda en el mencionado grupo fue don Miguel de los Santos Álvarez, cuyo natural ingenio, acendrado buen gusto y demás prendas de escritor y de poeta fueron, a mi ver, superiores a los de la mayoría de sus más ilustres y celebrados contemporáneos, pero cuya desidia, abandono, precoz desengaño de lograr como escritor fama y provecho y menosprecio desdeñoso de este provecho y de esta fama hicieron punto menos que estériles aquellas prendas excelentes con que le había dotado el Cielo” (Valera 1947: 1219).

Por su parte Emilia Pardo Bazán, en un inteligente artículo necrológico, aunque no exento de cierta severidad crítica para con el autor de *Maria*, escribe citando al propio Galdós:

A crearle la aureola que le cercó y que está resplandeciendo sobre su tumba contribuyeron varias causas, más bien relacionadas con las letras, que literarias propiamente: “no soy la rosa, pero estuve cerca de ella”, pudo decir de sí el compañero y amigo del Byron español. Miguel de los Santos Álvarez ejercía sobre la imaginación el mágico prestigio de haberse codeado con los grandes escritores de un período glorioso cuanto fugaz. Tenía el romanticismo por pedestal y por corona: y al romanticismo lo amamos todos, lo llevamos todos en nuestras venas. Es nuestra juventud, la aurora de nuestros espíritus, que se despiertan a la vida, ansiosos no solo de ideal de belleza, sino de aventuras, de improviso, del delicioso sabor de la insensatez, o –como dice Galdós en *Realidad- del disparate* (Pardo Bazán 1892: 63)

La carta dentro de la carta, como si se tratara de una matrioska, contiene esencialmente dos motivos, el primero y fundamental una auténtica crónica-reportaje de la muerte de Larra, y el segundo, más secundario, de orden personal y subjetivo, consolar al amigo por sus desventuras amorosas, a las que se han ido refiriendo otros corresponiales en diferentes momentos de la trama.

Desde el punto de vista estructural “la falsa presencia de un escritor de oficio sirve de inmejorable “alter-ego” a Galdós para diluir en su carta

consideraciones importantísimas para la justa valoración de la forma epistolar”⁸, tales como las reflexiones a propósito de la interpolación de la historia real en las historias noveladas o fingidas:

No es menos espinosa la descripción de lo real que de lo fingido, pues en esto tenemos campo libre para elegir o desechar lo que nos diere la gana, mientras que en la narración real, que los sabios llamamos historia, el respeto de la verdad nos embaraza y confunde, y el miedo de mentir corta los vuelos de la fantasía. Ahora veremos si sirvo yo para este negocio de contar lo sucedido, con la añadidura de reciente, de quien son testigos, no uno, sino mil de nuestros semejantes, que pueden desmentirme y abochornarme si en la descripción yerro, o en los juicios desbarro (Galdós 2007: 777)

La cita demuestra que Galdós era muy consciente de la materia narrativa que estaba utilizando en la que una vez más mezcla cervantinamente realidad y ficción. En la minuciosa crónica de la muerte de Larra se evoca el valor intelectual del joven autor romántico trágicamente desaparecido. Tampoco ahorra el fingido narrador hasta los detalles macabros más nimios sobre el cadáver de *Fígaro*. La descripción hiper realista es, sin embargo, muy del gusto romántico, probablemente proceda de una atenta lectura y recreación de *Los recuerdos del tiempo viejo*:

Supe yo la muerte de Larra al día siguiente del suceso, o sea, el 14 de febrero. Fui a verle con otros amigos a la bóveda de Santiago, donde habían puesto el cadáver; allí me encontré a Ventura y Roca de Togores, tan afligido como yo y Hartzenbusch, que me acompañaba: “¿Y por qué...?” decíamos todos [...] “¿Cuál ha sido el móvil...?” Quién hablaba de un arrebato de locura; quién atribuía tal muerte al estallido final de un carácter, verdadera bomba cargada de amargura explosiva [...] En fin, querido Fernando, suspiramos fuerte y salimos, después de bien mirado y remirado el rostro frío del gran *Fígaro*, de color y pasta de cera, no de la más blanca; la boca ligeramente entreabierta, el cabello en desorden; junto a la derecha el agujero de entrada de la bala mortífera. Era una lástima ver aquel ingenio prodigioso caído para siempre, reposando ya en la actitud de las cosas inertes. ¡Veintiocho años de vida, una gloria inmensa alcanzada en corto tiempo con admirables, no igualados escritos, rebosando de hermosa ironía, de picante gracejo, divina burla de humanas ridiculeces!... No

⁸ José Luis Bernal se refiere a la carta de Miguel de los Santos para ejemplificar cómo a través de ella Galdós juega en los Episodios entreverando “vida y ficción, Historia e historias noveladas”, *La forma epistolar y sus funciones en La estafeta romántica* de Galdós, p.36.

podía vivir, no. Demasiado había vivido, moría de viejo, a los veintiocho años, caduco ya de la voluntad, decrepito, agotado (Galdós 2007: 778)

El autor de *Recuerdos del tiempo viejo* por su parte evoca como recién llegado a Madrid, con la ayuda de su amigo Santos Álvarez, se entera “a la mañana siguiente” (Zorrilla 2001:42) de la trágica muerte de Larra y cómo fue invitado por Álvarez a acompañarle a visitar “el cadáver, depositado en la bóveda de la iglesia de Santiago” (Zorrilla 2001: 40)

Bajamos a la bóveda, contemplamos al muerto, a quien yo veía por primera vez, a todo nuestro despacio, admirándonos la casi imperceptible huella que había dejado junto a su oreja derecha la bala que le dio muerte (Zorrilla 2001:40)

Para finalizar comentando cómo ya se hallaban allí todos los escritores de Madrid, dato en el que también se detiene Galdós en la carta apócrifa y ambos coinciden en señalar la ausencia de Espronceda, cuyo “estado de ánimo [...] no era el más a propósito para emociones muy vivas, pues a más de la dolencia que le postraba, había sufrido el cruel desengaño que acibaró lo restante de su vida. Ignoro si sabes que Teresa le abandonó hace dos meses” (Galdós 2007: 778).

Y si hasta aquí Galdós ha puesto en boca de Santos Álvarez una serie de observaciones que si no son reales como mínimo son muy verosímiles, las extraordinarias cualidades del Galdós cronista sobresalen en la descripción del entierro de Larra y en la escena del cementerio teñida de sutil ironía. En ella enumera la presencia de un buen número de escritores románticos y establece una clasificación en función del traje de luto que han podido agenciararse para el acontecimiento:

Atacado de esa comezón o prurito de maliciosa crítica que suele poseicionarse de nuestro espíritu en las ocasiones más luctuosas, no pude menos de reparar en la ropa de cada cual, dividiendo por clases de primera, segunda y tercera a los que la llevaban superior, media o mala. Vi levitas de intachable corte y hechura, llevadas por cuerpos para los que no era novedad el cubrirse con ellas; vi otras que pedían con sus dobleces volver al arca de donde las sacó la etiqueta; las había que se estiraban para corresponder al crecimiento de su dueño; había no pocas de las vinculadas: levitas madres, levitas abuelas, transmitidas de generación en generación (Galdós 2007: 779)

También Zorrilla en sus memorias se extiende en comentar los detalles de su atuendo en el entierro, resultado de varios préstamos de amigos y familiares:

Así, el más triste de los que íbamos en aquel entierro, marchaba yo en él, envuelto en un *surtout* de Jacinto Salas, llevando bajo él un pantalón de Fernando de la Vera, un chaleco de abrigo de su primo Pepe Mateos, una gran corbata de un fachendoso primo mío, y un sombrero y unas botas de no recuerdo quiénes; llevando únicamente propios conmigo mis más negros pensamientos, mis negras pesadumbres y mi negra y larguísima cabellera (Zorrilla 2001: 43)

En su carta-crónica Galdós hábilmente alterna estos comentarios irónicos con los sentimentales, fruto de la emoción del momento descrito:

Pero todo este observar indiscreto, irreverente, fue ahogado por la emoción que nos embargó al descubrir el ataúd y ver las ya macilentas facciones del gran satírico, próximas a desaparecer para siempre en la tierra. Aún nos parecía mentira que del primer ingenio de nuestra época no quedase más que aquel despojo miserable (Galdós 2007: 779)

Y aunque es evidente que las memorias de autor del *Don Juan Tenorio* funcionan como un verdadero hipotexto de la apócrifa carta, la crónica galdosiana es mucho más extensa, pues, además de la enumeración de los poetas y autores dramáticos asistentes al sepelio, subraya precisamente la importancia de Zorrilla. Esta parte cuadra perfectamente con el rasgo más característico de la personalidad de Santos Álvarez, en el que incide Pardo Bazán cuando señala que su importancia radicaba en haberse codeado con los mejores escritores de su tiempo, singularmente con Espronceda y Zorrilla, y en que era un buen conocedor de los ambientes literarios de su época, tal como se evidencia en el siguiente fragmento, en que Galdós por boca de Santos Álvarez lleva a cabo un magnífico retrato del autor de los *Recuerdos de un tiempo viejo*, recreando el detalle de la emotiva lectura de los versos por parte de Zorrilla en el cementerio:

A Pepe Zorrilla no le conoces. Vino escapado de Valladolid después que escapaste tú de la Corte. Es de la estatura de Hartzenbusch, y con menos carnes; todo espíritu y melenas; un chico que se trae un universo de poesía en la cabeza. Verás: temblando empezó a leer; pero al segundo verso su voz no era ya humana, sino divina... Yo le había oído recitar mil veces; admiraba su voz bien timbrada y dulce; pero aun conocido el órgano, me maravilló la sublime ejecución de aquella tarde. Hace las cadencias de un modo nuevo, con ritmo musical, melódico. Necesitas oírlo para poder apreciarlo (...) El poeta se fue serenando, se fue creciendo; cada vez leía mejor, y cuando concluía nos pareció que llegaba al cielo. El estupor y la admiración se confundían con la extremada

tristeza del acto para formar un conjunto grandioso en que andaban la muerte y la vida, la podredumbre y la inmortalidad, la realidad y el arte, tomando y dejando nuestras almas como olas que van y vienen. Corrí a dar un abrazo a Zorrilla, de quien soy amigo del alma... Juntos estudiábamos en Valladolid la ciencia del Derecho... por los textos de Víctor Hugo, Walter Scott y Byron (Galdós 2007: 780).

El final del fragmento transscrito se refiere a unos hechos de la biografía de Santos Álvarez que son totalmente ciertos, pues ambos poetas procedían de Valladolid y habían iniciado la carrera de Derecho para abandonarla y dedicarse a la literatura influenciados por la admiración a los grandes modelos del romanticismo europeo. Pero, incluso el dato concreto de que Zorrilla se había escapado de Valladolid para venir a Madrid procede de los *Recuerdos del tiempo viejo*:

Habíase venido a Madrid, siguiendo mi mal ejemplo, mi gran amigo Miguel de los Santos Álvarez, en cuya casa pasé la noche que en Valladolid me detuve en mi fuga de la mía paterna, y único confidente de los secretos de mi corazón (Zorrilla 2001: 39)

Volviendo a la carta-crónica de *La estafeta romántica*, los tintes más lúgubres tiñen la descripción de la sepultura del cadáver para acabar subrayando como el cetro del romanticismo, ocupado por Larra hasta ese momento, iba ahora a ostentarlo Zorrilla, de quien Santos Álvarez se declara perpetuo discípulo:

En esto, vi que metían en el nicho el ataúd de Larra. El creador de páginas inmortales se iba para siempre: la puerta negra se cerraba tras él. No era más que un nombre. No lejos de allí, Zorrilla, vestido como yo de prestada ropa, pálido de la emoción y del frío, temblaba recibiendo plácemes: era un hombre nuevo que allí había salido de la tierra, a punto que el pobre cuerpo del otro entraba.

Yo vi en mi mente poemas y dramas que aún no se habían escrito, que yo no escribiría seguramente, que serían la obra, la fama, la gloria de aquel querido amigo de mi infancia, con quien había correteado en la capital de Castilla la Vieja. Hasta entonces le quería; desde aquel momento le admiré y le tuve por un oráculo, sin asomo de envidia, porque yo me siento autor de las obras más bellas, de las obras de otros; sé muy bien que no he de escribirlas nunca, así me conceda Dios mil años de vida, y admiro el numen, que me figuro mío, transmitido a los demás para que no se pierdan mis inspiraciones (Galdós 2007: 780)

El tono de la descripción manifiestamente hiperbólico revela en muchos detalles una vez más la atenta lectura por parte de Galdós de las *Recuerdos del tiempo viejo*:

Llegamos al cementerio: pusieron en tierra el féretro y a la vista el cadáver [...] El silencio era absoluto: el público y la ocasión sin par. Tenía yo entonces una voz juvenil, fresca y argentinamente timbrada, y una manera nunca oída de recitar [...] Dios me deparaba aquel extraño escenario, aquel auditorio tan unísono con mi palabra, y aquella ocasión tan propicia y excepcional, para que antes del año realizase yo mis dos irrealizables delirios: creí ya imposible que mi padre y mi amada no oyesen la voz de mi fama, cuyas alas veía yo levantarse desde aquel cementerio y vi el porvenir luminoso y el cielo abierto... (Zorrilla 2001: 44)

El único aspecto al que no aluden las memorias de Zorrilla es a la nómina detallada de los asistentes al sepelio, irónicamente jerarquizados según su vestimenta, y reunidos en la tertulia del café del Príncipe, donde corría el jerez y el champagne:

Los mejor trajeados eran Roca de Togores, Mesonero Romanos, Villalta, Julián y Florencio Romea, Carlos Latorre, Donoso Villahermosa, los Madrazo... Ventura y Bretón no iban mal apañados. Plebe endomingada éramos Ferrer del Río, Pepe Díaz, García Gutiérrez, Juan Eugenio, Gil y Zárate y el eximio autor de *La protección de un sastre* (Galdós 2007: 780)

Con estos datos se cierra la crónica galdosiana y a partir de ahí el tono de la carta se torna mucho más subjetivo e íntimo al recalcar de nuevo en los desventurados amores de Calpina, aunque sin abandonar nunca la retórica romántica, teñida de sutil ironía:

Dícenme, mi buen Fernando, que no ha sido venturoso el fin de tu aventura en esas tierras frías. Lo creo y me congratulo. Alégrate conmigo de que te haya salido mal lo que, de salir bien, habría sido para ti la primera piedra de la pirámide de tus infortunios. No hay cosa más feliz que el que a uno le planten, con lo que se libra del enfadoso problema de plantar, más difícil de lo que a primera vista parece. Todo hombre que recobra su libertad, todo emancipado de la tiranía del amor, es héroe que vuelve ilesa de las batallas de la vida. En mi calidad de profeta y oráculo te administro un consejo, al cual, para que más fácilmente se grabe en tu memoria, doy forma métrica, sin lima, pues he proscrito el uso de esa herramienta (Galdós 2007: 781)

Todo lo dicho hasta aquí y otros muchos detalles de matiz en los que no podemos entrar revelan no sólo la visión irónica e incluso paródica que tiene Galdós del romanticismo a la altura del fin de siglo, sino sobre todo su conocimiento libreco, oral o intuitivo de los ambientes y autores románticos, a la vez que evidencian su extraordinaria capacidad para mezclar vida y ficción, historia real e historias fingidas. En este último aspecto la carta de Santos Álvarez cobra un incalculable valor, ya que Galdós, suplantando la personalidad de un autor real, nos suministra una crónica verosímil de un hecho histórico –la muerte de Larra- convenientemente recreado, es decir novelado. Además la suplantación es coherente con la personalidad del autor romántico, aquel *byroniano rezagado*, como le llama el padre Blanco García.

Para concluir, quizás, como tantas veces ocurre en la crítica literaria del siglo XIX, sea preciso recurrir al dictamen de Emilia Pardo Bazán, quien con su buen olfato crítico, supo, sin restarle méritos, situar al autor de *María* donde en justicia le correspondía, procediendo para ello con el criterio, que Clarín reconocía en toda crítica literaria que se precie, que no es otro que el de establecer necesariamente jerarquías:

Quien juzgue la valía de un escritor por el número y extensión de los artículos necrológicos que la prensa le consagra, podrá poner en la misma línea a Miguel de los Santos Álvarez que a Pedro Antonio de Alarcón. Y, sin embargo, Pedro Alarcón fue un clásico, un maestro, y Miguel de los Santos Álvarez sólo un *aventajado* discípulo, y discípulo toda la vida, y ocioso casi toda, y retirado desde hace mucho tiempo, por lo cual las leíras, que al fallecer el autor de *El Esquinaldo* perdieron rico florón de su diadema de oro, al morir el autor de *La producción de mi sustre* no experimentaron –dígase en puridad- modificación sensible (Pardo Bazán 1892: 61)

Y dicho esto, Pardo Bazán prosigue su argumentación crítica parafraseando y corrigiendo al padre Blanco García, y califica a Santos Álvarez de *esproncediano rezagado* a la vez que enfatiza su valor como exponente de un estado de alma colectivo:

Es indudable que Espronceda ejerció doble fascinación sobre Miguel de los Santos Álvarez, inspirándole al par que la admiración literaria, un culto amistoso y rayano en la idolatría [...]

Otras naturalezas móviles, liras que se estremecen al soplo del viento que pasa, son el verbo de una hora; encarnan un pasajero estado del alma colectiva. De estos últimos fue Espronceda, y de éstos también, en su esfera y límite, Miguel de los Santos Álvarez (Pardo Bazán 1892: 75).

Para terminar su dictamen con una lapidaria sentencia:

Miguel de los Santos Álvarez es y será perpetuamente el autor de una octava famosa del poema *María*, puesta por Espronceda al frente del desgarrador *Canto a Teresa*. Ni más ni menos. Y basta. (Pardo Bazán 1892: 77).

Sin entrar en lo acertado de la sentencia que el paso del tiempo ha venido a confirmar, precisamente el hecho de que Santos Álvarez, fuera un buen representante de un “estado del alma colectiva” creo que fue el motivo por el que Galdós lo eligió como vocero de su peculiar visión del romanticismo, cuyo original juego de perspectivas narrativas es, como siempre en don Benito, deudor de Cervantes. Estas estrategias narrativas se nutren de la literatura romántica, en este caso singularmente de los *Recuerdos del tiempo viejo* y sin duda también de otras fuentes orales, que Galdós era capaz de asimilar gracias a su extraordinaria intuición, tal como subraya con entusiasmo Mesoneros:

Sobre todo es sorprendente y más para mí que para ningún otro la intuición con que se apodera de épocas, escenas y personajes (*sic*) que no ha conocido, y que sin embargo fotografía con una verdad pasmosa. Ya le dije a V. en otra ocasión que en tal concepto no tiene rival, y que sus novelas tienen más vida y enseñanza ejemplar que muchas historias (Ortega 1964: 24-25)

Bibliografía

ALAS, Leopoldo. (1991) *La Estafeta Romántica. Los Lunes de El Imparcial* (19-II-1900) en *Galdós, novelista*. ed. e introducción Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona. PPU..313-319.

BERNAL SALGADO, José Luis. (1985) «La forma epistolar y sus funciones en *La Estafeta Romántica* de Galdós». *Anuario de Estudios Filológicos*. 8. 19-40.

BLANCO GARCÍA, Francisco. (1909) *Historia de la literatura española del siglo XIX. Segunda Parte*. Madrid. Sáenz de Jubera. eds.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (1979) *Miguel de los Santos Álvarez: 1818-1892*. Madrid. Sociedad General Española de Librería.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (1968) “*El Pensamiento* de 1841 y los amigos de Espronceda”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. XLIV. 329-353.

HINTERHAÜSER, Hans. (1963) *Los episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*. Madrid. Gredos.

MONTESINOS, José F. (1972) *Costumbrismo y novela*. Madrid. Castalia.

MONTESINOS, José F. (1972) *Galdós*. Tomo III. Madrid. Castalia.

NAVAS RUIZ, Ricardo. (1982) *El romanticismo español*. Madrid. Cátedra. 3^a ed.

ORTEGA, Soledad. (ed.) (1964) *Cartas a Galdós*. Madrid. Revista de Occidente.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1892) “Miguel de los Santos Álvarez: Necrología”. *Nuevo Teatro Crítico*. Noviembre 1892. Madrid. Administración. 61-83.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1908) *Retratos y apuntes literarios. Obras Completas*. T.XXXII. Madrid. Administración

PEERS, E. A. (1967) *Historia de movimiento romántico español*. T.II. Madrid.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2007) *La estafeta romántica. Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas* (ed. Dolores Troncoso. Introducción Salvador García Castañeda). Barcelona. Destino. “Ancora y Delfín” 1106. 743-858.

SERRANO PUENTE. F. (1975) «La estructura epistolar en *Pepita Jiménez* y *La estafeta romántica*». *Cuadernos de Investigación*. I. Logroño. Mayo. 1975. 39-74.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2013) “El costumbrismo en *La estafeta romántica* de Galdós”. *El costumbrismo. Nuevas luce*s. Dolores Thion (ed.) Pau. Publications de Université de Pau et des Pays de l'Adour. 391-409.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2014) “La visión irónica de la estética romántica en *La estafeta romántica*”. *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*. M. Sotelo. E. Rubio... eds. Barcelona. Publicacions de la Universitat de Barcelona. pp. 503-511.

VALERA. Juan. (1947) “Poesía lírica y épica del siglo XIX” *Obras Completas*. T. II. Madrid. Aguilar. 1219.

VALERA. Juan. (1947) “Semblanza” en *Notas Biográficas y críticas. Obras Completas*. T.II. Madrid. Aguilar.1322-1325.

ZORRILLA, José. (2001) *Recuerdos del tiempo viejo*. Madrid. Debate.

LA “MONJA DE LAS LLAGAS” EN GALDÓS Y VALLE-INCLÁN. DE LA MODERNIDAD A LA VANGUARDIA.

Dolores Troncoso
Universidade de Vigo

Puesto que sor Patrocinio es personaje histórico de notable influencia en el reinado de Isabel II, me propuse comparar su tratamiento literario en los *Episodios nacionales* y en *El ruedo ibérico*. Tras encontrar demasiado material sobre el tema, reduje este trabajo al motivo más célebre de la larga y complicada historia de la monja: las llagas.

Según su mejor biógrafo, Benjamín Jarnés [1929: 48 y ss.],¹ las cinco llagas (o “estigmas de la pasión de Cristo”, “incurables”) aparecen en los preámbulos de la primera guerra carlista, en la que Patrocinio realiza vuelos demoniacos que le muestran la maldad de la regente María Cristina y la bondad del pretendiente don Carlos.² En 1835, Patrocinio es juzgada, y en el 36 condenada, por la falsedad y manipulación política de tales prodigios, pero su fama e influencia van a renovarse a partir de 1846, fecha del matrimonio de Isabel II con el muy pío y carlista Francisco de Asís.

Sor Patrocinio, figura en nueve *Episodios nacionales*, entre *Bodas reales* y *La de los tristes destinos* (1900-1906) y en las tres novelas que forman *El ruedo ibérico: La corte de los milagros, Viva mi dueño y Baza de espadas* (1927-1932).³ Las fechas son importantes porque ni Galdós es ya el realista de las primeras series,⁴ ni Valle sólo el expresionista de los esperpentos. Ni en Galdós ni en Valle encontramos ordenada y entera la historia de las llagas, pero don Ramón parece apoyarse en lo referido por los *Episodios*, para completar, o silenciar, o corroborar, algo de lo que

¹ Así lo considera la historiadora Isabel Burdiel [2010: 892].

² Se afirma en la Causa judicial reproducida por Jarnés [1929: 186 y 201] que entre la aparición de la primera y la última úlcera “hubo un intervalo de ocho meses”, entre 1829 y 1830. A finales del 35, todas estaban “en estado de cicatrización”, según los médicos a los que el juez encargó su tratamiento.

³ Las varias referencias a sor Patrocinio en *Baza de espadas* no aluden a las llagas, por lo que no habrá ninguna cita en este trabajo. En adelante, los títulos de Galdós y Valle figurarán muchas veces abreviados.

⁴ El propio don Ramón en una reseña entusiasta escribe en 1902: “*Las tormentas del 48* marcan una nueva manera dentro de los *Episodios*” [2002: 1468]. *Las tormentas* es el primer episodio de la Cuarta serie, a la que pertenecen todas las citas del presente trabajo, excepto la de *Bodas reales*, décimo y último episodio de la Tercera.

Dolores Troncoso Durán

La “Monja de las llagas” en Galdós y Valle-Inclán: de la modernidad a la vanguardia

Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda

Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)

Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 259-267

en aquéllos figura. Afirma Fernández Cifuentes [1982:61] que el lector de *El ruedo* “recibe un conjunto de imágenes y toda referencialidad es de su propia incumbencia, no del texto”. Y yo sugiero que, al menos en el caso de Patrocinio y ante lo que voy a exponer a continuación, esa “referencialidad” para muchos lectores de Valle, eran los *Episodios* que narran el reinado isabelino.⁵ Y don Ramón contaba con ello.

En Galdós, las llagas se citan por primera vez en el capítulo XXVI de *Bodas reales*, último episodio de la Tercera serie: Cristeta, camarera de Isabel II, habla en verano del 46 a su amiga Leandra de una monja que “ha tenido su cuerpo cubierto de llagas dolorosas”. Poco antes, otros personajes habían oído rumores sobre “una monja muy lista” y “una monja medio santa” (XXI y XXIII). Bien avanzado *Narváez*, segundo episodio de la Cuarta serie, se la cita por su nombre completo en verano de 1849: “la religiosa francisca sor María de los Dolores Rafaela Patrocinio, comúnmente nombrada *sor Patrocinio*” (XXV), y solo al final del episodio, al narrar el disparatado “Ministerio Relámpago” de octubre del mismo año, reaparecen las llagas; el marqués de Beramendi opina: “Lo que no consiguió el carlismo con la guerra lo intenta con el milagro. Ya ves, ha empezado por procurarse una monja con llagas ¡vaya una porquería!” (XXXI), y en su cabeza resuenan dos tercetos “de un soneto que corría por Madrid”.⁶ Unas horas más tarde, mientras contempla la detención de Patrocinio entre “el gentío”, Beramendi oye corear dos de esos versos alusivos: “¿cuestión de religión lo que es de clínica?/ ¿y darnos leyes desde el trono? ¡Cáscaras!” (XXXII), cuando él ya se ha informado de que se la detiene por su instigación del citado Ministerio.

Por fin en el siguiente episodio, *Los duendes de la camarilla*, encontramos algo más que referencias sueltas. La monja exclaustrada Domiciana evoca en 1850 para Lucila su pasado común con Patrocinio en el convento, y aunque hace hincapié en su mala memoria, sus alusiones históricas permiten comprobar la exactitud cronológica de la evocación: “Y cántate aquí a Patrocinio procesada. Después de tanto absolutismo, vinieron al poder los progresistas masónicos” (*Duendes*, VII). Está refiriéndose, claro, a la llegada de Mendizábal a la presidencia

⁵ En Botrel [1985: 64-66] pueden comprobarse el número de ejemplares y los años de edición y reedición de cada serie de *Episodios*.

⁶ ¿Cuestión de religión lo que es de clínica?
¿y darnos leyes desde el trono? ¡Cáscaras!
Esto no se tolera ni en el Bósforo.
Más si la farsa demasiado clínica
se repite, caerán todas las máscaras,
y arderá España entera como un fósforo. (*Narváez*, XXXI).

del Consejo, pero el lector debe deducirlo. Sin embargo Valle-Inclán, sin explicación alguna, da la fecha exacta del proceso en una velada amenaza de González Bravo de 1868: “Esa señora no debe olvidar lo que le ocurrió el año treinta y cinco”. (*Corte*, III, xxiv). En Galdós, unas líneas después Domiciana adopta ya la histórica visión ultramontana del juicio al hablar del “tribunal masónico”, cuya sentencia tergiversa la Patrocinio valleinclaniana, treinta años más tarde: “-¡Mis cinco llagas, escarnecidadas por la impiedad, no son favores celestiales! ¡Los falsos libros de la ciencia masónica lo declaran!” (*Corte*, IX, x). Una simple referencia histórica –“progresistas masónicos”– pasa a manipulación también histórica –“tribunal masónico”– (Galdós) y termina en cómica tergiversación, caracterizadora del personaje que la emite –“falsos libros de la ciencia masónica” – (Valle). Esta breve motivo podría servir de ejemplo a lo afirmado por Miguel Enguídanos [1989: 265] sobre la historicidad de *El ruedo ibérico*; Valle “reconfigura datos y en ese sentido coincide con el vanguardismo”.

La ruptura de la linealidad temporal y la subjetivización del tiempo son marcas de renovación de la novela modernista. Galdós ficcionalizó la primera guerra carlista y la regencia de Cristina (1833-1841), incluido el gobierno de Mendizábal, en la Tercera serie, pero le interesaba más reflejar a Patrocinio en la Cuarta, época álgida de su poder, años 48-68 del reinado isabelino; de ahí que traslade a esta Cuarta serie la historia de las llagas, historia necesaria para que el lector entienda el origen de ese poder, pero tiene que incluirla en forma de retrospección evocadora y subjetivizada. Valle desde *Tirano Banderas* experimenta con la anulación del tiempo por medio de la circularidad, y en sus brevísimas alusiones al año 35 en 1868 me parece ver uno de sus procedimientos para demostrar que el tiempo no transcurre, que “cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño se rasga como el vientre preñado de eternidad”, como escribe en *La lámpara maravillosa* [2001:1916]. Allí teorizaba en 1916 en actitud gnóstica, lo que en 1927 en actitud experimental típica de toda vanguardia, lleva a la práctica.⁷

Pero volvamos a las llagas. Los *Episodios* aclaran los dos falsos prodigios históricos de la monja ya citados. Domiciana, relata en 1850 como, años antes, descubrió que las llagas eran producto de “la *clemálide vitalba* que el vulgo llama *hierba pordosiera*”, y los vuelos sobrenaturales artimaña “del padre Alcaraz y un fraile de Sigüenza” (*Duendes*, VI). En el capítulo siguiente, deduce la finalidad de

⁷ Afirma Jean Franco [1962: 177-178] que la visión gnóstica del tiempo establecida en *La lámpara* influye en la estructura de *La corte de los milagros* y de *Viva mi dueño*. Y explica: “El viaje espiritual que Valle-Inclán describe en *La lámpara maravillosa* es un viaje [...] hacia una eternidad en la que el pasado, el presente y el futuro existen uno al lado del otro” [177-178].

tales prodigios: “ayudar o estorbar a reyes y ministros en el mangoneo de la dominación” (*Duendes*, VII). Varios capítulos después, otro personaje, el cesante Centurión, denuncia ese “mangoneo” de la monja citando nombramientos verídicos del año 49, defendiendo: “lo mismo decreta Su Caridad en destinos palaciegos que en destinos de la Administración” (*Duendes* XI), y páginas más adelante, augura el nombre del próximo Patriarca de las Indias por influjo de la monja (*Duendes* XIII).

En *El ruedo ibérico* a las llagas solo hay alusiones, y los vuelos demoniacos –narrados detalladamente en Galdós- no figuran; pero Valle ofrece dos nuevos prodigios no documentados, realizados en 1868 en exclusiva para la Reina, y presentados de forma que el lector imagina el truco. Al producirse el primero, Isabel encuentra una lista cuya “escritura era de la bendita Madre” con nombramientos, como en Galdós, históricos, palaciegos, administrativos y relacionados con la iglesia y el gobierno. Tras su lectura, “Doña Isabel entornó los ojos. Sentíase feliz. ¡Quedaba aplazado el cambio político! (*Corte*, XI, xi).⁸

Tras el segundo milagro, “firma la Reina entre lágrimas” una confesión al Papa sobre la ilegitimidad del príncipe de Asturias, lo que allana el camino al carlismo. Es decir, ‘ayuda’ o ‘estorba’ reyes, como afirmaba la Domiciana de Galdós.

⁸ Compárense los nombramientos en Galdós y Valle. Relata Centurión: “A fines del año pasado la madre Patrocinio dijo: 'quiero que sea gentilhombre de Palacio don Ángel Juan Álvarez', y al instante se mandó extender el nombramiento. En enero, Isidrito Losa, protegido de la misma *Madre*, quiso una plaza de gentilhombre, con ocho mil reales. Abrió la *Madre* la boca y al instante se la midieron. Desconsolado quedó el hermano de Isidro, Faustino Losa; pero la *Madre* le adjudicó una capellanía de honor con veinte mil reales. El sobrino de la priora, Vicente Sanz, fraile francisco, hipaba por un destinito de descanso. 'Espérate un poco, hijo'. Abre otra vez su boca la *Seráfica*, y hágote también capellán de honor con veinte mil.'” (*Duendes*, XI).

Presenta el narrador de Valle la lista que “decreta” –según decía el Centurión galdosiano arriba citado-: “† Nombramientos para el buen servicio de la Iglesia y del Estado: Capitán General, en premio a sus méritos, y acrisolada lealtad, el Marqués de Novaliches. † Camarera Mayor, la Marquesa de Estúñigas. † Cabo del Resguardo, Patricio Basoco, hermano de nuestra mandadera. † Destitución del Capitán General de la Isla de Cuba. † Dote para poder profesar una virtuosa joven, confesada del Padre Sigüenza. † Gracia de un título de Marqués a Don Carlos Marfori. † Embajador cerca de Su Santidad, el Señor Conde de Cheste. † Serán suprimidos todos los periódicos ateos, liberales y masónicos. † Se dará satisfactorio despacho, a la solicitud que tiene en trámite el serenísimo Infante Don Juan” (*Corte*, X, xi).

Mientras en los *Episodios* pasan años entre prodigios, aclaración y efectos, todo mediatizado por la opinión de personajes resentidos (una exclaustrada y un cesante), en *El ruedo* la explicación de los prodigios corresponde al lector, sin más mediación que la de un narrador-acotador de escenas prodigiosas que logran su objetivo con efecto fulminante. No importa a Valle si esto fue así; la conducta histórica descrita y exemplificada por Galdós queda confirmada.

Tampoco don Benito es *literalmente* histórico con sus milagros: el juicio probó que las llagas no eran incurables y Patrocinio confesó que se las había hecho con una reliquia, por lo que la sentencia solo concretaba “causas naturales”.⁹ Un motivo argumental, la pasión de Domiciana por la botánica, justifica que sepa “el secreto” (*Duendes*, VI) que en el 35 no averiguaron los jueces, y acredita su profundo conocimiento de Patrocinio. Además, Domiciana sirve de espejo ficticio al personaje histórico: inteligente, cruel o compasiva según convenga, y siempre hipócrita y teatral, ejerce el mismo dominio con estas armas sobre la ingenua Lucila en Galdós que Patrocinio sobre la Reina en Valle.

Explica Burdiel [2010: 399] que la influencia de la “inteligentísima Patrocinio [...] supo ocupar rápidamente el lugar de consejera tutelar” de la Reina, y crear la “peculiar red de apoyo, dependencia, culpa y absolución” que la monja mantendría con Isabel durante todo el reinado. Galdós y Valle transmiten ese mismo tipo de relación entre ambas, pero mientras Galdós busca reflejar la verdad introduciendo personajes ficticios en situaciones históricas, Valle la busca introduciendo a personajes históricos en escenas ficticias. El argumento novelesco de don Benito cae en el melodrama,¹⁰ el de Valle en la caricatura; pero la historia de España en la época, y en particular la de la relación entre sor Patrocinio y la Reina, tuvo mucho de los dos géneros, no opuestos respectivamente ni a la modernidad (cuando su utilización no es ingenua) ni a la vanguardia.

En ambos escritores hay mucho humor al hablar de Patrocinio, pero Galdós se burla de la monja con ironía, siempre a través de personajes poco fiables. Así, dice el antiguo carlista amigo de Cabrera, Mosén Juanondón:¹¹

⁹ Tomo los datos de Apéndice en el que Benjamín Jarnés [1929:183-223] reproduce todo el proceso judicial.

¹⁰ En *Los duendes de la camarilla*, la madura y exclaustrada Domiciana roba el amante a la joven y también exclaustrada Lucila. Cree José F. Montesinos [1980: 185] que Galdós, al reflejar a Patrocinio, intentó evitar “dar en el melodrama [...] y en la novela ideológica”. A mí juicio, uno de los medios que utilizó para conseguirlo fue traspasar a un personaje ficticio lo melodramático del histórico.

¹¹ Comenta Montesinos [1980: 134] sobre esta figura: “Galdós ha visto, con extraordinaria agudeza [...] aquellos elementos del carlismo que no pertenecían al

“-¿La madre? [...] no ha nacido bribona semejante. Si usted cree en sus llagas, con su pan se lo coma...” (*Carlos VI*, XXI), mientras Valle con descaro vanguardista ofrece, estas dos versiones de un rumor:

[La Reina:] en los libros de medicina vienen casos nerviosos de mujeres malas que tuvieron las cinco llagas, y hasta hubo una epidemia en Francia (*Corte X*, viii).

[Patrocinio:] ¡En Francia hubo una epidemia de beatas con las cinco llagas!” (*Corte*, X, x).¹²

Ambos escritores buscaron el efecto plástico en sus textos. Ya en el proceso del 35 la defensa probó con testigos que Patrocinio “ocultaba cuidadosamente bajo el escapulario las manos cuando se presentaban personas extrañas” y que “repugnaba manifestar las llagas” a “quien mostraba deseo de verlas” [Jarnés: 1929, 218], lo que puede interpretarse como signo del insinuante ocultismo de la monja. Galdós, catorce años después de que las llagas hayan cicatrizado, le hace llevar en 1849, guantes “blanquísimos”; Valle, transcurridos treinta y tres, la describe en 1868, una vez con guantes “negros”, otra con guantes “albos” y una tercera con “las palmas sangrantes”.

Galdós incluye “sus manos con guantes blanquísimos parecían de mármol” en una descripción en que se citan la “extraordinaria blancura”, la “serenidad grande”, la “tenue sonrisa plácida” (*Narváez*, XXXII) de la monja. Es decir, sugiere la imagen -buscada por Patrocinio en público- de virgen pura, prerrafaelista, con esa fusión de artes y épocas típica de los creadores en el simbolismo y el modernismo. Valle, califica los guantes de “negros” en una escena con toques expresionistas que asustan a la Reina, pero que tiene para el lector el tono lúdico e irrespetuoso que caracteriza a otras vanguardias: “La Seráfica tomó entre sus guantes negros las rollizas manos reales” y, “oprimiéndolas con fuerte nervio, extraño de blancura el rostro”, amenaza a Isabel con “el Ángel Luzbel” que “va con nosotros hasta la muerte!” (*Viva*, VI, xv). Más adelante, Patrocinio no quiere asustar, sino mostrarse devota del Santo Padre ante el Legado Pontificio que acaba de citarlo: “Quedó en repentina éxtasis, inmóvil la nieve del rostro, las llagadas manos vestidas con albos mitones de seda” (*Viva*, VIII, xvii).

séquito cristiano del pretendiente, fuere este Don Carlos o el conde de Montemolín [Carlos VI].

¹² Comparando, en general, el desprecio de ambos escritores hacia muchos personajes públicos isabelinos, defiende Ángeles Varela Olea [2008: 350] que en Galdós encontramos matices de lo que en Valle-Inclán es desdén sarcástico.

En Galdós, Patrocinio recurre a la novicia Domiciana para que le reproduzca las llagas cuando van cicatrizando (*Duendes*, VI); en Valle dos novicias colaboran en las actuaciones más espectaculares de la monja:

En el locutorio, asistida por dos novicias que alumbraban con velas verdes, apareció la Madre Patrocinio: [...] La Seráfica Madre quedó en pie, los brazos abiertos en cruz, mostrando la palma sangrienta de las manos, sobre las dos novicias arrodilladas, alumbrantes con sus velillas verdes: La figura de la monja tenía un acento de pavor milagrero y dramático (*Corte*, X, vi).

descendió al locutorio, entre dos novicias, con aparato de velillas verdes. Inmóviles y veladas quedaron las alumbrantes a los quicios de la puerta, y la monja se adelantó, [...]. En los medios de la estancia volvió a inclinarse y se alzó, descubriendo el rostro de lunaria blancura: Quedó con los ojos estáticos y los brazos en cruz, mística y sobrenatural, envuelta en un aire de lirios e inciensos (*Viva*, VIII, xvii).

Varias veces los *Episodios* y *El ruedo*, señalan la teatralidad de la monja;¹³ pero además, en Valle, esta casi reiterada descripción de *Corte* en *Viva*, subraya ese gusto por las puestas en escena del personaje. En *Corte*, ante la Reina, Patrocinio prepara uno de sus prodigios ya comentados, y muestra “la palma sangrienta de sus manos”; Isabel termina desmayándose. En *Viva*, ante Monseñor Franchi, lleva “las llagadas manos vestidas con albos mitones”, y el eclesiástico, mientras la contempla, “ajusta[ba] una bella sonrisa de prelado mundial”.

El efecto que la monja causa en otros y que los retrata tanto como a ella misma, funciona en los *Episodios* y en *El ruedo*, con la salvedad de que Galdós la refleja durante veintidós años del reinado isabelino y Valle solo en los últimos

¹³ Así, en los *Episodios*, Beratnendi admira el “perfecto histrionismo de sus actitudes hieráticas” (Narváez, XXXII); Domiciana su “arte superior y nunca visto” (*Duendes*, VII); Tarfe describe su “aposento dispuesto con cierto artificio teatral y amorosas oscuridades que inducen al misterio y la ilusión”, (*Carlos VI*, XV).... En *El ruedo* el narrador relata, antes de dar paso a “la Seráfica Madre”: “Asomaba entre cortinas la vieja tramoya” (*Viva*, IV, viii); “salió, desfigurada en beata de merinillo, la monja de Jesús” (*Viva*, VI, vi); “iba por el fondo con levitación de marioneta” (*Viva*, VI, xvii)... Esta “calculada teatralidad” de Patrocinio en Valle-Inclán la ha destacado también Vélez García [2007: 16].

meses de tal reinado.¹⁴ En consecuencia, hay graduación en el perspectivismo del primero y extremonedad en el del segundo.

En todos los ejemplos examinados, me parece percibir en Valle un deseo de ir “más allá” que Galdós, de superar la tradición sin negarla, al modo de vanguardias hispanas como el ultraísmo o la generación del 27. Un excelente conocedor de Galdós y de Valle, Rodolfo Cardona [2000: 218], refiere:

En una conversación con don Carlos Valle-Inclán, me decía que unos de los recuerdos más vívidos que él tiene de su padre era verle con los inconfundibles tomos rojo y gualda de los *Episodios nacionales* en su única mano. Y no es de sorprender ya que por esa época escribía don Ramón sus novelas del *Ruedo Ibérico* que, a su manera, siguen la pauta trazada por Galdós en sus últimas series.

Con lo cual no aporto nada nuevo al afirmar que Valle tuvo muy cerca los *Episodios* al escribir el *Ruedo ibérico*, sin restar un ápice a la originalidad tanto histórica como estética del gallego. Pero quiero defender que, frente a algunas críticas que al comparar ambos títulos como novela histórica hablan de realismo y esperpentismo, debe considerarse la modernidad de las tres últimas series de *Episodios* y el vanguardismo de amplio espectro de las tres novelas del *Ruedo ibérico*.

¹⁴ En *El ruedo ibérico* transcurren, con grandes elipsis, seis meses [Boudreau, 1968: 777], que Schiavo [1980: 20], Tasende [1994: 189-190] y otros valleinclanistas han fijado entre el 12 de febrero y el 9 de agosto de 1868, como bien sintetiza de Juan [2000: 362].

Bibliografía

BOTREL, Jean-François (1985) “Le succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós: essai de bibliométrie (II)”. *ALE*. 4. 29-66.

BOUDREAU, Harold (1968) “Continuity in the Ruedo Ibérico”. Zahareas. (ed.) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. New York. Las Américas. 777-791.

BURDIEL, Isabel (2010) *Isabel II. Una biografía* (1830-1904) Madrid. Taurus. 2010.

CARDONA, Rodolfo (2000) “Galdós y la generación del 98”. *Homenaje a Alfonso Armas. II*. Eds del Cabildo de Gran Canaria. 215-227.

ENGUÍDANOS, Miguel (1989) “La novela histórica de Valle-Inclán en el contexto de cuatro generaciones. Su proyección hasta el presente”. *Los hallazgos de la lectura*. J. Crispín. E. Pupo-Walker y L. Lorenzo Rivero. (eds.) Madrid. Porrúa Turanzas. 263-278.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1982) *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid. Gredos.

FRANCO, Jean (1962) “The concept of time in *El ruedo ibérico*”. *BHS*. 39-3. Liverpool. 177-187.

JARNÉS, Benjamín (1929) *Sor Patrocinio. La monja de las llagas*. Madrid. Espasa-Calpe.

JUAN BOLUFER, Amparo de (2000) *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela. Publicacións da Universidade.

MONTESINOS, José F. (1980) *Galdós III*. Madrid. Castalia.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2007) *Bodas reales. Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y Carlistas*. Ed. de D. Troncoso y prólogo de S. García Castañeda. Barcelona. Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2007) *Narváez. Los duendes de la camarilla. Carlos VI en la Rápita. Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Ed. de D. Troncoso y prólogo de C. Luna. Barcelona. Destino.

SCHIAVO, Leda (1980) *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer El ruedo ibérico*. Madrid. Castalia.

TASENDE GRABOWSKY, Mercedes (1994) *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de “El Ruedo Ibérico”*. Madrid. Huerga y Fierro.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002) “Las tormentas del 48”. *La correspondencia de España. 6-7-1902. Obra Completa. II*. Madrid. Espasa.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002) *La lámpara maravillosa. Obra Completa. II*. Madrid. Espasa. 2002.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002) *La corte de los milagros. Viva mi dueño. Obra Completa. I*. Madrid. Espasa.

VARELA OLEA, Ángeles (2008) “Valle y Galdós ante la Restauración”. *Valle Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. J.M. López Criado (ed.) A Coruña. Pro Gallaecia Fovenda-Hércules de Ediciones. 347-355.

VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón (2007) “Configuración de los personajes históricos en *El ruedo ibérico*” *Ogigia. Revista electrónica de Estudios Hispánicos*. 2 julio. 7-19.

UN ARTÍCULO OLVIDADO DE ALFREDO OPISSO EN TORNO AL DISCURSO DE J. M. DE PEREDA EN LA ACADEMIA ESPAÑOLA

Laureano Bonet
Universitat de Barcelona

Para Salvador García Castañeda, “Salva”, maestro y amigo.

El discurso que ofreció J. M. de Pereda el 21 de febrero de 1897 en su recepción en la Real Academia Española obtuvo gran eco en la prensa madrileña –aunque algo más tibio en los medios barceloneses– y fue, al tiempo que un hecho cultural nada desdeñable, un evento público muy notorio. Un par de semanas antes, el 7 de febrero, había tenido lugar la recepción de B. P. Galdós quien leyó, a su vez, un texto que constituye una nítida confesión de su experiencia como novelista, si bien tal pieza fuera cuestionada por un crítico del fuste de Eduardo Gómez de Baquero. Disertación que dio paso a otra de M. Menéndez Pelayo –con valiosas consideraciones acerca del arte galdosiano–, mientras el propio autor de *Misericordia* dictaría el día 21 un discurso de respuesta no menos riguroso y efusivo, a despecho de alguna que otra discordancia, sobre la narrativa perediana¹. *El Imparcial*, por ejemplo, se hará eco de la velada con esos párrafos, destacando su alcance social e, igualmente, diversas reacciones fálicas, o quinésicas, de la audiencia (*religioso silencio, contenidos bravos, bravos entusiásticos, aplausos nutritos*):

La recepción del insigne novelista montañés D. José María Pereda [sic], revistió ayer todos los caracteres de solemnidad literaria que no podía menos de esperarse, tratándose del autor de *Sotileza*, *El sabor de la tierruca*, *La puchera*.

En la compacta concurrencia que llenaba el salón y las tribunas, veíase lo mismo aristocráticas damas e importantes políticos, que los más distinguidos literatos y los más reputados artistas y hombres de ciencia.

Después de las formalidades de rúbrica inició su discurso el Sr. Pereda, que escuchado con religioso silencio, fue interrumpido en muchos de los párrafos de su castiza y hermosa prosa por los contenidos bravos de la muchedumbre,

¹ Estos textos fueron recogidos 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, Tello, 1897.

que aún sin querer perder una sola de las muchas bellezas que encerraban aquellos magistrales períodos [...], no podía contener los bravos que se escapaban a su entusiasmo.

Del mismo modo fue escuchado el acabado trabajo crítico encerrado en la contestación del no menos eminentе novelista Sr. Pérez Galdós, tan nutrida de doctrina como amena y pintoresca cuando de pintar trataba las cualidades del nuevo académico [...].

A la terminación de uno y otro discurso los aplausos eran tan nutridos como entusiastas, y a la salida todos los asistentes se disputaban la satisfacción de felicitar a padrino y ahijado.

La fiesta académica de ayer, en una palabra, será siempre de las que se recuerden con más cariño en aquella docta casa².

La acogida al texto perediano por parte de la crítica más rigurosa fue, por el contrario, un tanto reticente. Leopoldo Alas apenas le prestó atención –tampoco a las dos intervenciones de Galdós–, mostrando mayor deferencia por la disertación de Menéndez Pelayo, “estudio concienzudo, imparcial y perspicaz”³. Y ello pese a que, en sus artículos, hiciera siempre hincapié en la doble faz de los mejores escritores de aquel tiempo –así un Bourget– que por un lado *crean* y, por otro, *especulan* sobre la labor realizada o por realizar: algo que, no obstante, planea en dicha reseña, cabe reconocerlo. “Clarín”, sugestivo modelo de esa dualidad creadora-reflexiva, mencionará los textos de Galdós y Pereda con estas palabras, a la vez presurosas y corteses (probablemente el último párrafo aluda *sotto voce* al narrador cántabro):

También entró en la Academia Pereda, y su discurso y el de Galdós [...] son páginas interesantes de nuestra historia literaria; más que por otra cosa, porque nos hablan de las interesantes intimidades de la gran amistad que existe entre los dos primeros novelistas españoles.

En cuanto al aspecto doctrinal de sus respectivos discursos baste decir que tiene la importancia que hay que reconocer en el trabajo crítico de todo gran artista cuando deja de producir para explicarnos sus preferencias estéticas.

Se puede no estar conforme con la estética del buen artista, pero siempre hay algo que aprender en lo que dice. Sobre todo se le estudia a él con tal motivo.

² Sin firma, “En la Academia Española”, *El Imparcial*, 22 de febrero de 1897, p. 2.

³ “Clarín”, “Revista mínima”, *La Publicidad*, nº 6.610, 9 de marzo de 1897. Recogido en: Leopoldo Alas “Clarín”, *Artículos (1895-1897)*, *Obras completas*, IX, ed. de Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo, Nobel, 2005, pp. 903 y 904 para ambas citas.

1. “Andrenio” y las incoherencias peredianas

El antes mencionado E Gómez de Baquero sí analizaría con sagacidad –y rigor– la intervención de J. M. de Pereda, tras dar algún que otro varapalo al discurso galdeano: más “boceto” que “obra acabada” pues en él “se nota vacilación, esfuerzo, contradicción del autor consigo mismo”. En una “Crónica literaria” que salió en *La España Moderna*, marzo de 1897, rebatirá sin ambages este crítico la tesis perediana acerca de la novela regional, desmantelando paso a paso los puntales teóricos en que se apoyaba dicha tesis. La estrategia que sigue “Andrenio” responde a un juego de sucesivas réplicas a los planteamientos que ha ido desgranando el autor de *Sotileza* en su discurso, planteamientos o, en cierto modo, ‘emociones ideológicas’ apenas cristalizadas, si hacemos nuestra la clásica expresión de Lionel Trilling: un conjunto de “irritadas actitudes mentales que intentan parecerse a las ideas”, mas sin alcanzar apenas que tales “sentimientos se transformen en ideas”⁴. Se trata, pues, de un ejercicio de esgrima dialéctica, sustentada ante todo en el sentido común y en la que ese cuerpo mental que Pereda va sacando a la luz sufre rasguños de consideración, hasta quedar a la postre muy maltrecho.

Gómez de Baquero pondrá sus ojos en los tres nudos teóricos de la disertación perediana, censurándolos sin pausa, con una severidad nunca reñida con las buenas maneras, si bien apenas preste atención a la envoltura histórica que los nutre: el regionalismo. Un regionalismo, o conjunto de regionalismos, más que palmarios en la España de fin de siglo, ligados en gran medida al “exclusivismo” y “egoísmo local”, aun cuando reconozca que el “amor a la tierra natal”, tan inherente al escritor cántabro, nada tenga que ver con esos exclusivismos de índole política que, por su naturaleza, han hecho que se les mire “con más desconfianza que simpatía”. Según podrá verse después, el artículo que Alfredo Opisso dedica en *La Ilustración Ibérica* a dicho discurso, y pieza central de nuestro estudio, sí se inspira en el regionalismo –en este caso el catalán– para ir exponiendo las, en su sentir, contradicciones que tanto agrietan el trabajo perediano.

Pero rápidamente entra en harina “Andrenio” objetando, en primer lugar, que la novela regional y popular propuesta por Pereda afínque sus raíces en la literatura picaresca de nuestros siglos de oro. Para este crítico –y su reflexión está bien sustentada en términos sociológicos–, la picaresca “no fue novela regional [...]”, es decir, novela rústica o de costumbres de aldea”. Fue, al contrario,

⁴ Lionel Trilling, “Preface”, *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, 1953, pp. 5 y 7.

“novela ciudadana, y no podía ser de otro modo, puesto que los pícaros “tenían su teatro de acción en las ciudades populosas y no en los campos. [...]. El hampa es urbana, como entidad parásita que acude a los centros de vida y de riqueza [...]”.

Tras este primer asedio, “Andrenio” examina el fundamento de que se nutren las argumentaciones del polanquino y, de seguro, muy dañoso para el buen gobierno del arte novelesco. A saber, el sacrificio de la sociedad en favor de la naturaleza en el tipo de narrativa regional que cultiva Pereda, teniendo por consiguiente ésta –según sus propias palabras–, “más puntos de contacto [...] con lo durable, que con lo efímero y pasajero”⁵. Ante esos argumentos que desintegran rasgos tan delicados en una ficción como son el juego de tensiones entre los personajes y su materialización en una temporalidad a la vez psíquica y social (encaminándose, pues, hacia una suerte de *antinovela*), replicará Gómez de Baquero que en un relato la

individualidad local es secundaria. En la novela, lo principal es lo humano [...]. El novelista, como el historiador, es un narrador [...] de sucesos humanos. En sus relatos lo humano, las pasiones y los sentimientos, tienen que predominar sobre las montañas y los valles [...], muy hermosos, ciertamente, pero que carecen de vida espiritual y aun de significación [...] para el pensamiento, si no hay un ojo humano que los contemple.

La tercera objeción de “Andrenio” a Pereda no es menos peleona y alude ahora a la defensa que éste realiza del hermetismo regionalista / nacionalista, frente a los ‘amenazantes’ cosmopolismos. Abogando, por tanto, en favor de una pantalla impermeable que preserve la –entiende él– pureza de las letras y las costumbres españolas, una pureza puesta en peligro por la transfusión de hablas e ideas. (Lo que, con ánimo festivo, juzgaba Alas como la *muralla china* que Pereda había construido alrededor de sus novelas, por medio de un espeso idiolecto ajeno al habla común)⁶. Avisará Gómez de Baquero que “ningún

⁵ José María de Pereda, “Discurso leído ante la Real Academia Española”, *Miscelánea (III)*, ed., intr. y notas de Salvador García Castañeda, *Obras completas*, XI, ed. dirigida por A. H. Clarke y J. M. González Herrán, Santander, Tantín, 2009, p. 503. Comp. con la lección ofrecida por la *editio princeps*: “La novela a que yo me refiero aquí, tiene más puntos de contacto con la naturaleza que con la sociedad; con lo perdurable, que con lo efímero y pasajero” (*op. cit.* en nota 1, p. 109). A partir de ahora, y en las notas a pie de página, mencionaré este trabajo perediano con el título abreviado de “Discurso” y siguiendo siempre la edición del profesor García Castañeda.

⁶ “Clarín”, “Revista literaria. Peñas arriba, por don José M. de Pereda”, *Los Lunes de El Imparcial*, 18 de febrero de 1895. Recogido en *op. cit.* en nota 3, p. 73.

pueblo civilizado vive en el aislamiento ni en él ha vivido nunca. [...]. Puede decirse que es parte de la civilización el deseo de conocer la vida de otros pueblos y de asimilarse lo bueno que pueda haber en ella, en vez de encerrarse en exclusivismo de tribu.”

En nuestra ruta hacia la presentación del artículo de Opiso sobre el discurso perediano, las alegaciones de L. Alas y, en particular, de “Andrenio” han puesto de relieve las incongruencias contenidas en tal discurso y cuyo *punctum saliens* lo constituye, vale repetirlo, la fusión entre novela regional y naturaleza. Ahora bien, lo paradójico del caso es observar que esas inconsistencias, o rigideces tan notorias (un discurso escrito con envidiable plasticidad, pero mal razonado) habían nacido dos años atrás, y con mayores claroscuros, en *Peñas arriba*: se detectan incluso, en algún párrafo, migraciones textuales procedentes de dicha novela que se introducen sin disimulo en nuestra pieza oratoria. Pese a ello, dedicará Gómez de Baquero mayor atención a este discurso perediano que al escrito por Galdós, a su juicio “vago e inconexo”, y no libre de “generalidades”⁷.

2. “Zeda”, Pereda y el malestar de la cultura

Al parecer no se ha realizado todavía un estudio pormenorizado de la recepción que mereció esta pieza de J. M. de Pereda: los recortes de prensa custodiados por la Biblioteca Menéndez Pelayo son muy escasos –ya en 1974 dio noticia de ellos A. H. Clarke en su modélica *Bibliografía perediana*⁸. Tales recortes hacen referencia, especialmente, a la huella pública que dejó el discurso pero en ellos la intelección crítica, conciliadora o discrepante, es muy escasa. Mi análisis de diversos periódicos madrileños en una secuencia que va del 22 de febrero hasta los primeros días de marzo de este año de 1897 ha descubierto nuevos textos, aunque apenas sean, una vez más, simple eco social o, en algún caso, un elogio *in extenso* de la personalidad de don José –con gran lujo iconográfico además–, así como una no menos generosa reproducción de algunos trozos de dicha disertación. Carecen, por consiguiente, de enjundia ideológica. Una excepción, al lado del texto de Gómez de Baquero, lo constituirá el artículo que “Zeda” (F. Fernández Villegas) dio a conocer en *La Época*: artículo que emplaza con sabiduría el *mando feliz* idealizado por Pereda –en cuyo seno reina la paz rural– frente a las turbulencias que sacudían la Europa del fin de siglo:

⁷ E. Gómez de Baquero, “Crónica literaria. Pérez Galdós y Pereda en la Academia Española”, *La España Moderna*, nº 99, marzo de 1897, pp. 169, 165, 172, 173, 174, 168 para todas estas citas.

⁸ Véase Anthony H. Clarke, *Manual de Bibliografía perediana*, Santander, Diputación, 1974, pp. 135-136.

turbulencias de orden político, social e, incluso, psíquico –el entonces llamado *mal moderno*–.

Abundan, pues, los halagos, los parabienes, la justificación de los postulados estéticos, o morales, de Pereda desde una esquina tradicionalista, salvo la tan acre semblanza que, en consonancia con los nuevos valores modernistas, trazaría Alejandro Sawa en un artículo bien conocido por los especialistas e impreso en el *Heraldo de Madrid* el mismo día de la ceremonia académica⁹. Es el caso de publicaciones de color tan dispar como *El Globo*, *La Lectura Dominical*, *Gedeón*, *El Siglo Futuro*, *El Día*, *La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Correspondencia de España* o en nuevas entregas del ya citado *Imparcial*. Habría, por tanto, que realizar en un futuro una exploración a fondo de los ‘media’ madrileños con el objeto de precisar mejor esa reacción al discurso perediano, discurso discutible, vacilante, si bien ponga hábilmente a la luz un buen número de inquietudes que afectaban a las élites hispánicas de aquel tiempo. Por otro lado, las pocas publicaciones estudiadas aquí no aportan, efectivamente, juicios de gran altura pero sí testimonian la imagen, aún poderosa, que emitía Pereda en el Madrid de 1897, en plena mutación de los cánones estéticos y a pocos meses de la catástrofe del 98. Imagen poderosa, sí –incluso en un sentido físico, o somático–, aunque rechazada de plano por los jóvenes modernistas: tal contraste tensionará en buena parte el antes mencionado trabajo de A. Sawa¹⁰.

Advierte, así, F. Fernández Bremón en *La Ilustración Española y Americana* (con jugosa ironía, ajena a las irreverencias de *Gedeón*)¹¹ que Pereda, “huyendo del

⁹ Su ficha completa es: Alejandro Sawa, “*Sanguine. Don José María de Pereda*”, *Heraldo de Madrid*, nº 2.296, 21 febrero 1897, p. 1. Texto crucial, sin duda, y que bien merece un análisis meticoloso de sus contenidos. Nuestro trabajo es, al contrario, más panorámico y dirigido a contextualizar la reacción de Alfredo Opisso ante el discurso perediano.

¹⁰ Leemos en este artículo (y parece adivinarse una alusión a la guerra generacional que tenía lugar en aquellas fechas entre una élite literaria, la de Pereda, con enorme poder todavía y unos modernistas ansiosos por reemplazarla): “Pereda es antipático a la gente de mi generación, que [...] no ha llegado aún a las altas cimas de la vida”. Mas, por otro lado, reconoce Sawa, el autor cántabro es “apuesto”, tiene “los ojos negros y opulentos de juventud”, ofreciendo su “fisonomía [...] una gran impresión de bondad y de salud, imperativas en él como dos fuerzas” (A. Sawa, *ibid.*).

¹¹ Aparte de mencionar que a Galdós y Pereda “se les oyó poco” en el salón grande de la Academia, la crónica ridiculiza sobremanera a diversos asistentes al acto, en particular Víctor Balaguer, Pidal y Fabié. Pero muchísimo más injuriosas resultan las bromas a propósito de Castelar: “El Sr. Castelar [...] parece una Academia él sólo. Su entrada en el salón, del brazo de la Sra. Pardo Bazán, produjo [...] excelente efecto en el público femenino, oyéndose decir a algunas devotas de doña Emilia: –Ya era hora de que

modernismo, ha caído en él de lleno, con la nueva clasificación de novela *regional*, que no conocieron los antiguos novelistas españoles”¹². En tanto que *La Correspondencia de España* hará constar, desde un ángulo ahora social, el fervor con que reaccionó el auditorio ante la intervención perediana hasta el punto que, tras cerrarse el acto, y como era el público tan numeroso, su salida de la sala de actos, “se hizo con gran confusión, y en la meseta de la escalera, donde se repartían los discursos, había que sostener una verdadera lucha a brazo partido para obtener un ejemplar”¹³. O, por su parte, *La Lectura Dominical* (órgano del Apostolado de la Prensa) modelará, una vez más, la efígie de un Pereda en quien se aúna la tradición, la moralidad, el patriotismo y que, a diferencia del “funesto” Galdós, ha conseguido encararse al “infame naturalismo”, realizando una “labor depuradora” de los errores que contienen las *modernas* doctrinas anticristianas¹⁴. Mientras por último, y con acento no menos integrista, *El Siglo Futuro* le recrimina al autor de *Pedro Sánchez* las simpatías que solía granjearse en los círculos liberales, tan ‘exóticos’ siempre, amén de su amistad con Galdós, preguntándose cuál es la razón de que

escribiendo como escribe, en castellano puro y castizo, pensando como piensa [...], creyendo como cree, siendo católico como es, pueda andar mezclado y [...] formar pandilla con esa turba de escritores, que en cualquier idioma escribirán menos en el de Cervantes, que cualquier cosa serán menos españoles, por su impiedad anti-española y exótica, que odian a muerte a Jesucristo y su Iglesia¹⁵.

Mucho más interesante resulta el artículo que el antes mencionado “Zeda” firmó en *La Época* y donde advierte que el regionalismo perediano, con tantas raíces en la tradición, constituye un revulsivo frente a las turbaciones que sacuden la cultura europea del *fin de siècle*, marcadamente urbana además. El creador de *Peñas arriba*, por ello, podría muy bien regalar a ese espíritu malsano (e intoxicado por tanta sofistería intelectual), reposo, equilibrio... El texto es bien claro:

entrasen las mujeres en la Academia” (Sin firma, “Espectáculos públicos”, *Gedeón*, nº 88, 23 de febrero de 1897, p. [2]).

¹² José Fernández Bremón, “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, año XLI, nº VIII, 28 de febrero de 1897, p. 126.

¹³ Sin firma, “Pereda en la Academia”, *La Correspondencia de España*, nº 14.262, 22 de febrero de 1897, p. [2].

¹⁴ N., “Pereda”, *La Lectura Dominical*, nº 165, 28 de febrero de 1897, pp. 183 y 184.

¹⁵ Sin firma, “Patrioterías liberales”, *El Siglo Futuro*, nº 5.611, 22 de febrero de 1897, p. [1].

Un escritor muy popular en Europa [...] escribía no ha mucho tiempo: “Si la nueva civilización llega a ser superior a las fuerzas de la humanidad, ni aún los más robustos de la especie no han de poder resistirla, las generaciones venideras renunciarán de seguro a ella...”. Yo no sé si en el siglo XX se cumplirá esta extraña profecía; lo que sí me atrevo a asegurar es que todo lo que representa paz, serenidad [...], apartamiento de los grandes centros de la civilización, aproximación a la naturaleza es un anhelo de los hombres del presente...

Prosiguiendo F. Fernández Villegas que, por esta razón, “la obra de Pereda reúne a su encanto [...] literario el atractivo de ofrecer al espíritu inquieto de nuestros días imágenes de plácido reposo”. Para, acto seguido, romper una lanza en favor del pueblo, a su inalterabilidad y pureza –a diferencia de la fiebre que se infiltra en las urbes–, remitiéndose a Unamuno y su ensayo *En torno al casticismo*: y no resulta baldío observar en este punto a qué distancia nos hallamos, ahora, de las interpretaciones de un “Andrenio”–. Pues, en última instancia, “Otro de los caracteres que más agradan al lector” en los libros de Pereda es

el predominio que en ellos tiene el elemento popular. Sucede en los pueblos lo que en los mares: el viento en estos, y en aquellos las pasiones del momento, agitan la superficie y [...] la transtornan; el pueblo y el agua del mar permanecen inalterables a ciertas profundidades. [...]. Quizá sea menester a la literatura contemporánea, para adquirir el vigor perdido, bajar al pueblo, chapuzarse en él, según la frase de Unamuno [...]. Esto ha hecho Pereda, y claramente lo explica en hermosos párrafos de su discurso [...]!¹⁶.

3. Salud tradicional frente a sofisticación modernista

Conforme se advirtió ya, la reacción de la prensa barcelonesa a ese discurso fue un tanto liviana, de acuerdo con el escrutinio –muy parco también– que hemos realizado de algunas de las más importantes publicaciones de la ciudad condal. El artículo de Alfredo Opisso sería, pues, algo excepcional en los

¹⁶ “Zeda”, “El novelista montañés”, *La Época*, nº 16.782, 21 de febrero de 1897, p. 1 para todas estas citas. Escribía textualmente Unamuno: “Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en el pueblo” (Miguel de Unamuno, “En torno al casticismo. Sobre el marasmo actual de España”, *La España Moderna*, tomo 78, junio de 1895, p. 42). Tal vez el comentario completo de F. Fernández Villegas sea fruto de otro pasaje de “En torno al casticismo”, con más de un punto en común con dicha cita: Pereda “es hondamente castizo [...], no cuando urde [...] tramas con hilos de nuestros viejos clásicos y labra marquetería lingüística libresca, sino cuando explota con tino y arte la riquísima cantera del pueblo *en que vive*” (*ibid.*, p. 43; las cursivas son del autor).

‘media’ de Barcelona (alcanza incluso mayor mordiente polémica que la reseña de E. Gómez de Baquero). Así, *La Renaixensa*, rotativo alentado por Guimerà – dramaturgo tan afín a Pereda–, brindará noticia no muy amplia del acto, exaltando sin embargo el regionalismo que destila el discurso del polanquino. Y ello a pesar de que en la última línea, refiriéndose ahora a Galdós, dicho periódico nacionalista lleve el agua a su molino, al negarse a matizar que el regionalismo propuesto por el autor de *Misericordia* nada tiene que ver con el montañesismo perediano: es cabalmente su antídoto. Sostiene, en fin, *La Renaixensa* que en la ceremonia académica

ha hagut una manifestació favorable al regionalisme. Lo senyor Pereda ha triat per tema del seu discurs: “La novelia regionalista”, y avans d’entrar en materia, ha sortit al pas dels que s’espantan al sentir parlar de regionalisme, perquè creuhen desflorada la unitat de la patria. Y ha dit clar y net Pereda que ell es regionalista, y ha explicat lo que entén per tal, que no es més que l’amor al recó de térra, al poble, á la regió en que’s naix. Ha alsat la patria petita, aixís, clar, per demunt de la patria gran, dihent que aquesta darrera no es més que una abstracció simbólica y la primera es una realitat palpable. Fins ha dit que Madrid no es la capital espiritual, que no reflecta’l sentir y ‘l pensar d’Espanya, y que ni sisquera te condicions físicas per ser la capital geográfica. Y lo bo del cas es que en Pérez Galdós, al contestar, ha dit que ell també es regionalista¹⁷.

Por el contrario, otras publicaciones de signo catalanista, a la par que católico y conservador, no se hicieron curiosamente eco del evento académico. El semanario *La Veu de Catalunya* no facilitará la más pequeña información, lo que resulta paradójico si tenemos en cuenta que en él firmaban intelectuales tan cercanos a Pereda como Joaquim Rubió i Ors, Jaume Colell o Narcís Verdaguer Callís. Otro tanto sucede con *L’Atlàntida*, dirigida en sus comienzos por Jacint Verdaguer –a quien tanto admiraba el autor de *Peñas arriba*– y en cuyas páginas menudean colaboradores de la talla de Narcís Oller, Apel·les Mestres, Josep Pin i Soler, Àngel Guimerà, Victor Balaguer, Emili Vilanova o Antoni Rubió i Lluch, no menos afines al autor montañés.

Por parte de la prensa barcelonesa escrita en castellano sí puede leerse alguna que otra consideración e, igualmente, diversas noticias sobre la entrada de Pereda en la Academia y al contenido de su alocución. Ahora bien, estos textos no superan la simple crónica, en ocasiones tomada además de los rotativos madrileños, siendo por añadidura tales glosas muy anodinas casi siempre. La

¹⁷ X, “Regions espanyoles”, *La Renaixensa*, nº 7.225, 23 de febrero de 1897, pág. 1099. No adapto este texto a las normas ortográficas establecidas por Pompeu Fabra a partir de 1917 y vigentes hoy en la lengua catalana.

efigie perediana quedaría de nuevo esculpida por núcleos semánticos, tan fatigosos ya, como *casticismo*, *receso*, *tradicionalismo*, *populismo*, *inalterabilidad*, *espontaneísmo*, *españolismo* o *regionalismo*, y todo ello resumido por el signo envolvente de la *salud* que destila su obra, buen correctivo frente a los desgarros y las artificiosidades ‘modernistas’ en que se hallaba sumido un siglo agonizante, según dejó entrever F. Fernández Villegas. Pero bajo esa retícula expresiva se deje notar también el pesimismo acerca del desenlace de la guerra de Cuba: las gacetillas, o valoraciones sobre la ceremonia de la Academia están envueltas, siempre, por referencias acerca del panorama nada halagüeño que se respiraba en las Antillas. *Diario de Barcelona* daba a conocer, en este sentido, que

Vuelven a notarse en los centro oficiales [de Madrid] síntomas de marcada preocupación que deben atribuirse, sin duda alguna, a las impresiones que respecto del estado de la insurrección de la isla de Cuba se reciben, que pintan el estado de las cosas en una forma tan sombría como las que tenían hace dos meses [...]¹⁸.

El propio *Diario de Barcelona* transcribirá simplemente la información facilitada veinticuatro horas antes por el rotativo madrileño *La Época*, sin el menor aditamento propio, aun cuando tal información sea muy detallada, con largos extractos de las intervenciones de Pereda y Galdós. Un trabajo periodístico, en suma, que comenzaba con este encabezamiento, por entero tópico, una vez más: “Modelo del arte de bien decir y gallarda muestra de generoso españolismo es el discurso que Pereda ha leído esta tarde en la Academia Española”¹⁹.

En el polo opuesto, la presencia perediana en un órgano del republicanismo castelarino como *La Publicidad* es nula en cuanto merecedora de alguna noticia o glosa. Habrá que esperar al día 9 de marzo para que L. Alas vierta diversas reflexiones en la “Revista mínima” antes citada: unas reflexiones, no se olvide, nada comprometedoras. Por su parte, *El Diluvio* –de ideario más radicalizado que *La Publicidad*– relata muy por encima esa recepción académica, pero de manera aséptica, neutra y compartida, además, con una apostilla sobre las desavenencias que asolaban, en aquellos meses, a los partidos republicanos españoles²⁰.

¹⁸ “Correspondencias particulares del *Diario de Barcelona*. Madrid 21 de febrero”, *Diario de Barcelona*, 23 de febrero de 1897, p. 2.240.

¹⁹ Sin firma, “Correo de Madrid del día 21 de febrero de 1897. (De *La Época*)”, *ibid.*, p. 2.263.

²⁰ Sin firma, “Pereda y Galdós. Los republicanos”, *El Diluvio*, 22 de febrero de 1897, p. 23.

Situándonos, ahora, en el ámbito de la prensa barcelonesa más próximo a los intereses políticos de la Restauración, un diario como *La Dinastía* –órgano del canovismo catalán– ofrece contrariamente generosa información sobre el acto académico, y de la mano de su corresponsal en Madrid A. Pérez Nieva. En ella sobresalen acotaciones tan halagadoras (y que afianzan un poco más la silueta pública del autor) del cariz de:

El discurso de Pereda versó, como no podía menos, sobre la novela regional, que tiene en él no ya un partidario sino un apóstol. Fue una hermosa defensa y una hermosa oración, por el fondo sano y la forma espléndida²¹.

La Vanguardia, en cambio –y en dos entregas sucesivas–, prestaría mayor atención a Pereda, a su discurso, al ceremonial que lo rodeó, si bien las observaciones que prodiga sean, nuevamente, muy triviales. Valga esta muestra: “El acto ha sido brillante y los concurrentes muchos, asistiendo gran número de personajes políticos y casi todos los académicos. La sala estaba completamente llena”²². Aunque en la segunda entrega, se recojan largos pasajes de la intervención perediana, abriéndolos con elogios del tenor de: “Truena contra la vida moderna niveladora”; “Siente agraviado su amor a lo castizo”; “Prodigiosamente compara la alta novela trascendente y docta con la popular y espontánea”; “Con verdadero dominio de la estética, determina Pereda las heterogéneas funciones que la razón y el sentimiento cumplen en el arte”, por citar unos pocos²³.

Pero es muy significativa la referencia de *La Vanguardia* a que, en “uno de sus más inspirados párrafos”, subraye Pereda que su regionalismo nada tiene que ver con el “aniquilamiento de la unidad histórica y política de la patria de todos”, en unas fechas en que se estaba convulsionando al máximo el nacionalismo catalán²⁴. Y ello, en particular, por parte de los jóvenes *modernistas*, en quienes la literatura estaba hondamente trabada con la política, a pesar de algunas incoherencias harto notorias, según podrá verse después. En todo caso, mucho mayor sustancia exhibe la información ofrecida por el *Correo Catalán*, portavoz de los intereses carlistas en el Principado y que, dato curiosísimo, acusa

²¹ Alfonso Pérez Nieva, “Revista de Madrid”, *La Dinastía*, 28 de febrero de 1897, p. 2.

²² F.-G., “En la Academia Española”, *La Vanguardia*, nº 4.958, 22 de febrero de 1897, p. 3.

²³ Sin firma, “Pereda y Galdós en la Academia”, *La Vanguardia*, nº 4.959, 23 de febrero de 1897, pp. 4-5.

²⁴ Art. cit. en nota 22, p. 3. Para Pereda, efectivamente, la “idea” de la “patria grande” está contenida, ya, en la “realidad palpable” de la “patria chica”: no hay, pues, antagonismo entre ambas (“Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 506).

menos beligerancia que *El Siglo Futuro*. Tras caracterizar a Pereda como el “más castizo de nuestros novelistas modernos” tal información se centra en aquellos pasajes del discurso que resaltan, de nuevo, la *salud* contenida en la “vida sencilla del campo con sus costumbres y caracteres”, por entero dispar a las *enfermizas* “corrientes modernistas de la vida social de España”²⁵.

Es muy ilustrativo observar, por tanto, que mediante un hábil montaje de citas directas e indirectas se pone al descubierto, sin la menor ambigüedad, el doctrinarismo carlista del *Correo Catalán*, acogiéndose en este caso a una ‘auctoritas’ de la altura de Pereda, figura eminente del tradicionalismo como era bien sabido. Y muy sintomática resulta esa mención al modernismo entendido aquí como *façon de vivre*, y no solo como ideología estética: diversos críticos del momento expresarán lo mismo, apuntando pues al carácter totalizador que implica dicho término –el propio Pereda, a su manera, lo sugiere también a lo largo del discurso–.

4. El modernismo, concepto inestable

Ahora bien, ¿cuál fue la reacción de las publicaciones modernistas en la Barcelona del cambio de siglo ante las palabras del autor de *La puchera*? No surge, al respecto, las más tenue respuesta, o comentario, y ello simplemente porque en la breve secuencia que atraviesa todo el año de 1897 no consta ninguna revista de tales características. *L'Avenç* (en su primera etapa, *L'Avens*) había desaparecido poco antes, pese a que Ramón D. Perés, uno de sus creadores, fuera muy reacio a Pereda, a diferencia de su entusiasmo por Galdós, Valera, Menéndez Pelayo o Palacio Valdés²⁶. No se olvide que el poderoso ejército de revistillas modernistas empezaría a andar –acuñándose para siempre los nuevos gustos estéticos– poco después: es el caso de *Arte Joven*, *Quatre Gats*, *Pelec y Ploma*, *Álbum Salón*, *Catalània*, *Luz o Juventut*.

De todas maneras, la pieza periodística con mayor rango de entre ese repertorio lo constituye a las claras el artículo –largo y belicoso– que Alfredo

²⁵ Sin firma, “Pereda académico”, *Correo Catalán*, nº 7.441, 24 de febrero de 1897, pp. 4-5. Compárese estas dos últimas citas con “Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 505.

²⁶ Ya en la senectud dará a conocer, al contrario, este crítico su admiración por nuestro novelista. En uno de sus libros declara que Pereda “es, tal vez, el escritor más verdaderamente realista de su época”, doliéndose, a propósito de *Sotileza*, de que “la juventud de ahora no parezca acordarse de ella y de su autor tanto como debiera” (Ramón D. Perés, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Ramón Sopena, 1947, pp. 544 y 545).

Opisso sacó en *La Ilustración Ibérica*²⁷. Su tesis es muy ostensible desde los primeros párrafos, y en torno a ella irá ovillándose el texto: la oposición que traza Pereda entre regionalismo y modernismo es falsa habida cuenta de que ambos –y así acontece en las letras catalanas del final de siglo– confluyen entre sí, hasta hermanarse por entero. Pero aún hay más: para Opisso dicha confluencia tiene lugar igualmente en otras literaturas europeas y, en este sentido, apela a escritores que son, a la par, modernistas y localistas. Por lo tanto, agrega, su inspiración emanaría de territorios pequeños, en ocasiones con su habla local más peculiar, sus valores culturales más íntimos que poco tienen que ver con los favorecidos por los grandes Estados, siempre abstractos o genéricos: Maeterlinck, Ibsen o Björnson, por citar tres casos. Microcosmos culturales, pues, autosuficientes y en absoluto unidos a espacios detentadores del poder político: lo que Opisso llama *centralismo* o *cortesanismo* (vocablos muy de Pereda también). En sus mismas palabras, y fijándose ahora en las letras catalanas –la principal baza a que recurre en su pugna con el autor de *Las brujas*–:

Extraña, en verdad, y aun [...] tendría que decir que *desilusiona*, que el Sr. Pereda no se haya fijado en la íntima relación que entre el *modernismo* y el *regionalismo* existe. Sin salir de España veremos que los más caracterizados modernistas *de veras* son los catalanes, que escriben, componen, pintan y esculpen en catalán, y perdóñese lo violento de este *régimen gramatical*²⁸.

En todo caso, estos reparos de Opisso a la contraposición que establece Pereda entre modernismo y regionalismo acusan no pocas ambivalencias. Otro tanto ocurre, por supuesto, con el discurso de nuestro escritor, cuya hilazón conceptual (recuérdese lo dicho por Gómez de Baquero) resulta algo discutible. E incluso, dato bien llamativo, por parte de la ideación modernista que realizan los jóvenes barceloneses en quienes las diatribas contra la Renaixença –en exceso anticuada, a su entender– muestran paradójicamente contaminaciones de algunos usos estéticos y mitos historicistas de esa misma Renaixença que tanto simpatizó, además, con el autor de *Sotileza*. Recuérdese, al respecto, el encuentro tan efusivo, rico en convicciones compartidas, que supondría la presencia de Pereda en la

²⁷ Alfredo Opisso, “El discurso de D. José María de Pereda”, *La Ilustración Ibérica*, nº 740, 6 de marzo de 1897, pp. 154-155.

²⁸ Las cursivas son del autor. No justificaré a pie de páginas las citas que haga del artículo de Opisso: puede el lector consultar directamente este texto cuya transcripción figura como apéndice de nuestro trabajo.

Barcelona de 1892 con el fin de presidir los Juegos Florales, según han estudiado Enrique Miralles y el autor de estas páginas²⁹.

Probablemente esas ambigüedades que muestran Opisso y Pereda nazcan del hecho de que el término *modernismo* no estaba bien afianzado en el decenio de 1890 y de su seno conceptual –aún muy blando– surgía una amplia polisemia, repleta de signos discordantes. En 1897 era todavía un neologismo –en contraste con su ambición estética– y es muy revelador que tanto en el discurso perediano como, a menudo, en Opisso las voces *modernismo*, *modernistas*, vengan casi siempre en cursiva o entre comillas. Tal vocablo, y a instancias de Menéndez Pelayo, sería por último incorporado en 1899 al *Diccionario de la Academia Española* con esta aclaración: “Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura”³⁰. Incluso a principios del siglo XX hay testimonios que hablan de su escaso asentamiento conceptual, no obstante lo tardío de la fecha y, ello, a diferencia del término *naturalismo*, bien acuñado ya. Así, Enrique Gómez Carrillo escribirá a Menéndez Pelayo desde París el 2 de enero de 1907 rogándole conteste a varias preguntas suyas acerca de esa “nueva tendencia intelectual o artística” (en rigor, Gómez Carrillo ya no pone en cursiva las voces *modernismo*, *modernistas*, lo cual sugiere que dicho movimiento había logrado por fin aclimatarse en España: era el momento de su máxima consolidación, si bien asomaban ya los primeros fríos novecentistas). Un trozo de la carta dice:

Sin duda habrá V. notado que desde hace tiempo todo el mundo habla de modernismo y de modernistas. Pero lo que aún nadie nos ha dicho es lo que el modernismo y los modernistas significan y representan dentro de nuestra evolución literaria. Del naturalismo, en la época de su apogeo, se dieron explicaciones claras. Del modernismo nada que no sea vago se ha escrito. Sin embargo, no cabe ya dudar que la nueva escuela existe, puesto que hasta un *Catálogo de obras modernistas* acaba de ser publicado por la librería madrileña de Pueyo³¹.

²⁹ Véase Laureano Bonet, “Pereda entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña”, *Literatura, regionalismo y lucha de clases*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, pp. 119-218. Y Enrique Miralles, “Introducción” a José María de Pereda, *Peñas arriba*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. XXIV-XXV.

³⁰ Texto recogido por Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, pp. 6-8.

³¹ Marcelino Menéndez Pelayo, carta nº 7, *Epistolario*, 19, ed. de M. Revuelta Sañudo, <<http://www.cervantesvirtual.com/busador/?q=Marcelino+Men%F1ez+Pelayo>>. Como quiera que dicha edición ofrece solo un resumen de la misiva, he consultado –y transcrita– el original perteneciente a la Biblioteca Menéndez Pelayo:

Hoy nuestro término está ya coagulado, ha perdido esa vaguedad de que hablara E. Gómez Carrillo, precisándose en gran medida su significación o, más bien, sus varias –y complementarias– significaciones de orden estético, social, psicológico, ético e incluso religioso, como vieran, entre otros, Federico de Onís, E. Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez en 1934, 1943 y 1953 respectivamente³². Por lo que no creemos sea oportuno aplicar un concepto bien delimitado ya -hijo de una tradición crítica que va adensándose a lo largo del siglo XX- a un fragmento temporal inserto entre los años centrales de la década de 1880 y los últimos años noventa, cuando dicho concepto era aún semánticamente muy escurridizo³³.

5. El modernismo y sus múltiples aristas

En la prensa española de aquellos días asoma, efectivamente, alguna que otra oscilación significadora en voces como *moderno*, *modernísimo*, *modernista*, aplicadas incluso al naturalismo más exigente y, por otra parte, a un cierto tipo de novela urbana a lo Bourget, con poderosa tensión psíquica y no menor aliento ideológico. Se trataría del llamado por U. González Serrano “psicologismo de salón”, que anticipa el estallido modernista que tendrá lugar en el decenio de

agradezco a Rosa Fernández Lera, su directora en funciones, el acceso a ese documento. G. Díaz-Plaja cita casi por entero esta carta, pero en el párrafo aquí transcrita su lectura resulta incompleta.

³² Muy en particular estos trabajos: Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1934; Enrique Díez-Canedo, “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España”, *El Hijo Pródigo* (Méjico), nº 9, 1943, pp. 145-151; Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. de R. Gullón y E. Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962. Véase, igualmente, la densa epístola acerca del modernismo que Juan Ramón remitió a J. L. Cano el 1 de octubre de 1952 y recogida en Juan Ramón Jiménez, *Selección de cartas (1899-1958)*, ed. de F. Garfias, Barcelona, Picazo, 1973, pp. 250-255.

³³ Me guío, en todo ello, por este sobrio dictamen de Tynianov: “El estudio de la evolución [...] literaria debe romper con las teorías de la valoración ingenuas, que son un resultado de la confusión de los puntos de vista: se toman los criterios correspondientes a una época-sistema y se aplican al sistema de otra época” (Iuri Tynianov, “Sobre la evolución literaria”, en Emil Volek, ed., *Antología del formalismo ruso y el Grupo de Bajtin*, I, Madrid, Fundamentos, 1992, p. 252).

1890, sustituyendo para siempre al “invasor movimiento naturalista”³⁴. En su discurso Pereda hace referencia a esa tipología narrativa, tildándola de “modernista”, cosa que parece desconcertar a Opisso, quien le reprochará su poco acierto en tal fijación nominalista: a ello volveremos después³⁵.

El naturalismo, pues, como ‘lo moderno’, o incluso ‘lo modernista’, aunándose el signo de ‘lo más nuevo’ inherente al étimo *modo*, con el otro signo de ‘doctrina’ o ‘movimiento’ que desprende, a su vez, el tan poderoso morfema *ismo*, por mucho que hoy nos pueda ello desconcertar³⁶. En este sentido L. Alas identifica también en la década del ochenta al zolismo como *lo moderno*, aun cuando en diversos momentos sea con acento burlesco, dado que arremete contra las malas copias hispánicas del autor de *Nana*. Es el caso de “A muchos y a ninguno”, artículo serializado que vio la luz en la primera mitad de 1887, en pleno esplendor aún del realismo positivista. Algo de ello se nota en este trabajo clariniano pues las connotaciones ‘modernas’, ‘novedosas’ de un zolismo a la española cultivado por plumas poco reflexivas será motivo de gran sarcasmo en nuestro autor, incómodo ante esa “apoteosis de la medianía [naturalista]” y la “prosa trivial” a lo *monsieur Jourdain*....

En caso de abstraernos de ese clima mordaz que se disemina por el texto clariniano, llama efectivamente la atención el emparejamiento en él entre ‘lo naturalista’ y ‘lo moderno’ o ‘modernísimo’. Incluso moteja Alas a aquellos literatos que suscriben el naturalismo con la fe del carbonero... laico como los “narradores novísimos”, o los “nuevos”, que creen estudiar la realidad según la inspiración zolesca y, además, piensan que “están [así] regenerando la prosa”: curiosísimo antípodo de expresiones que alcanzarían singular viveza en el fin de siglo. Obsérvese, en suma, algunos de tales emparejamientos léxicos y no se olvide (según acontecerá con Pereda y Opisso) que “Clarín” suele poner también en cursiva dichos núcleos nominales o adjetivales, resaltando por una parte que se trata de neologismos aún no aclimatados entre nosotros y, por otra, bromeando a cuenta de estos escritorzueros que quieren acogerse a *lo más nuevo*. Lo atestiguan frases del tenor de: “esta manía modernísima [por la prosa verista]”; “esos críticos [...] que tienen por todo criterio seguir la moda y [...]”

³⁴ Urbano González Serrano, “El público”, *La literatura del día*, Henrich, Barcelona, 1903, p. 66.

³⁵ Narradores, o críticos, “modernistas” que –subraya Pereda– apelan a la novela “de los salones elegantes”, es decir “la filosófica de los problemas y conflictos en cualquiera de los órdenes y jerarquías del presente estado social” (“Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 507).

³⁶ “Es incalculable la fuerza activa de estas cuatro letras: *ismo*, puestas al final de una palabra” (Joan Maragall, “El *ismo*”, *Obres completes*, II, Barcelona, Selecta, 1961², p. 167. (Artículo publicado en *Diario de Barcelona*, 12 de dic. de 1901).

quieren ser [...] *modernísimos*”; “escritores *modernos* a toda costa”; “El novelista *moderno* es muy trabajador”; “el novelista *moderno*, con su salud de roble”; “este dogma [naturalista] de los *modernísimos*”; “la *literatura modernísima*” o, finalmente, “los *modernistas* sin gramática”³⁷.

Otro tanto había hecho Rafael Altamira en la misma *Ilustración Ibérica*, y en 1886, si bien lejos ahora del afán tan burlón de Alas. Comentará, por ejemplo, que la tendencia zolesca es juzgada por los críticos “más moderna” que el realismo tradicional siendo, incluso, vista como “la moderna manifestación del Realismo”³⁸. Mientras en otras páginas declara que, con el naturalismo, “el espíritu moderno ya ha penetrado en la Novela”, una modernidad que alberga todos “nuestros ideales filosóficos y políticos”³⁹: ese espíritu imperante en los centros populoso que tanto censuró Pereda ante la Academia... Es digno de recordarse, por último, que ya a finales de abril de 1885, y a propósito ahora de *Lo prohibido*, “Fernanflor” había hecho notar que tal obra constituye un “estudio” muy “interesante” de “las corrientes modernas”. Para después, y refiriéndose a un poema de Eusebio Blasco, indicar con más precisión nominal, que su “mayor mérito es, el muy grande, de su *modernismo*”, aun cuando se trate de una observación muy liviana, sin el menor aliño conceptual⁴⁰. Pero será R. D. Perés

³⁷ Leopoldo Alas “Clarín”, “A muchos y a ninguno”, *Mezclilla, Crítica (Segunda parte)*, *Obras completas*, IV, ed. de L. Bonet, Oviedo, Nobel, 2003, pp. 1215, 1206, 1207, 1204, 1205, 1211, 1212 y 1216 para todas estas citas. Reconozco que, pese a su ambigüedad, la última cita parece apuntar –al menos contemplada desde hoy– a aquel desdén por la ortodoxia gramatical entre los escritores finiseculares que tanto soliviantaría a L. Alas. No obstante, desde sus primeros artículos siempre anduvo nuestro autor muy alerta ante el mal uso de la lengua literaria: algo visible además, y a partir de los párrafos iniciales, en “A muchos y a ninguno”, trabajo dirigido ante todo a censurar a aquellos jóvenes escritores que creen estar “sorprendiendo la realidad [...] y [...] creando la nueva novela española” (*ibid.*, p. 1207; cursivas del autor). En algún artículo previo había ya hecho uso Alas del calificativo *modernísimo*, y con connotaciones también muy negativas. Por ejemplo: “[...] no hay más enemigos que los majaderos [...], aunque viniésem con fórmulas *modernísimas* recalentadas” (“*Los pazos de Ulloa*”, *La Opinión*, nº 198, 18 de nov. de 1886; recogido en *Nueva campaña, Crítica (Primera parte)*, *ibid.*, p. 818. (Cursivas del autor, una vez más).

³⁸ Rafael Altamira, “El realismo y la literatura contemporánea”, *La Ilustración Ibérica*, nº 174, 1 de mayo de 1886, p. 279.

³⁹ *Ibid.*, nº 187, 31 de julio de 1886, p. 483, y nº 192, 4 de sept. de 1886, p. 571.

⁴⁰ “Fernanflor” (Isidoro Fernández Flores), “Madrid. El libro del año. *Andalucía*”, *La Ilustración Ibérica*, nº 121, 25 de abril de 1885, p. 258. (Cursivas del autor). El texto de dicho crítico, al igual que los de Altamira y “Clarín” son síntoma de que por los años centrales de la década del ochenta circulaba ya por nuestros periódicos las voces

quien en 1918, y repasando la cultura española del XIX, dibuje con mayor exactitud esa modernidad del naturalismo, es decir, un ‘modernismo’ previo a la revolución literaria que tendrá lugar en los finales de aquella centuria. Pues

ya en el último decenio del siglo diez y nueve parece comenzar lo que ha de ser más bien típico de los albores del veinte: la compleja reacción idealista, de procedencia extranjera y principalmente francesa, que ha recibido el nombre de modernismo, no tan nuevo que lo usaran ya antes, en sentido casi contrario al de ahora, los naturalistas de la época de 1880 [...] que también trataban de modernizar el ambiente literario con sujeción a otros principios⁴¹.

Puede por lo tanto suceder que las imprecisiones peredianas a que alude Opiso no sean solo subjetivas sino que respondan, además, a esa polisemia que aquejaba entonces al término *modernismo*, como si se tratara de una foto mal enfocada, con algún que otro desdoblamiento y fuera o no el autor consciente de ello. Imprecisiones, duplicidades aún más acentuadas a causa de la extrema

modernismo y *modernista*, en un sentido estético, social y, en ocasiones, con cierto sesgo despectivo (tal es el caso de Alas). ¿En qué momento pudo ocurrir la adición de los morfemas *-ismo* e *-ista* a la raíz léxica *moderno*? Una respuesta a ello exigiría, por supuesto, un análisis atento de la lengua literaria española a partir de la década del setenta, pongamos por caso. No se olvide, además, la creciente profusión de lemas en *-ismo* e *-ista* a medida que avanza el siglo XIX: véase Laura Muñoz Armijo, “La recepción de los derivados en *-ismo* e *-ista* en la lexicografía española no académica de la primera mitad del siglo XIX”, *Revista de Lexicografía*, XIII, 2007, pp. 75-104. (<http://www.udc.es/grupos/lexicografia>; consulta efectuada el 31 de octubre de 2012).

⁴¹ Ramón D. Perés, “La literatura española en el siglo XIX y comienzos del XX”, Varios Autores, *Historia del mundo en la Edad Moderna*, XXII, Barcelona, Ramón Sopena, 1918, p. 221, cursivas del autor. Hace uso este crítico por primera vez del apelativo *moderno* –y sus diversas variantes léxicas, a saber, *moderna*, *modern-* en *Esboços crítics: Francesc Matheu*”, *L’Avens*, nº 33, 30 de junio de 1884, pp. 343 y 344. A propósito de dicho artículo recordaría poco después el propio R. D. Perés que “Quam aquesta paraula [modernisme] s’usava sobretot al extranger, en la època en que aquí fon escrita [1884], no era més que un sinònim de *modern*, y moderníssima era llavors la tendència realista de l’Art, que després ha sigut despreciada per les noves generacions” (Ramon D. Perés, “Poesies. Prosa”, *Lectura popular. Biblioteca d’Autors Catalans*, nº 347, Barcelona, Estamapa La Renaixença, 1920?, p. 44; cursivas del autor. Declarará igualmente en sus *Memorias* enfatizando apostilla tal sinonimia terminológica, que a comienzos de la década del ochenta, “me fui sintiendo cada día más *modernista*, más *realista*, más *naturalista*” (véase Laureano Bonet, “Las *Memorias* inéditas de Ramon D. Perés y algunos de sus protagonistas: M. Menéndez Pelayo, “Clarín” y J. E. Rodó”. *Salina*, nº 24, noviembre de 2010, p. 117; nota 7; cursivas del autor)

fluidez literaria que se extendía por todo el decenio de 1890: conceptos, etiquetas, credos que podían incluso superponerse unos a otros, de manera a la vez convulsa y efímera, sin permitir un mínimo de sosiego especulativo, según apuntará un espectador tan atento como U. González Urbano⁴². Un “complejo panorama estético” –en acertado diagnóstico de J. M. González Herrán- que “se desarrolla en un ámbito ideológico y social de notable efervescencia, en el que contienden ideologías y movimientos muy diversos, que tiene su eco en la producción literaria de esos años”⁴³

Una expresividad, además, temporalmente rezagada en lo tocante al naturalismo, nada ‘nuevo’, ‘moderno’ o ‘modernista’ ya, a la altura de 1897, pues en esa tan estrepitosa querella entre los *moderni* y los *antiqui* (dicho al modo medieval) las formulaciones más extremas del positivismo literario empezaban a confundirse con estos últimos⁴⁴. Una voz, pues, que por un lado apunta todavía a mediados de los noventa a un cierto modelo de novela extranjerizante, con texturas conceptuales y líricas muy intensas –Bourget, Maupassant como sustitutos, en parte, de Zola⁴⁵– y, por otro, a lo que hoy entendemos por modernismo en su más genuina tipología: el tratamiento simbolista del lenguaje;

⁴² Para este crítico nuestro fin de siglo fue un “hervor de vida emocional y de pensamiento” (U. González Serrano, “El público”, *op. cit.* en nota 34, p. 66). El mismo Pereda era muy consciente de tal ebullición, refiriéndose al “vertiginoso movimiento literario de nuestros días” (“Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 509).

⁴³ José Manuel González Herrán, “Pereda y el fin de siglo (entre modernismo y noventa y ocho)”, en J. M. González Herrán y B. Madariaga, eds. *Nueve lecciones sobre Pereda*, Institución cultural de Cantabria, 1985, p. 225

⁴⁴ Desde un ángulo muy hostil hacia el realismo un jovencísimo R. Cansinos-Asséns compondría la misma ecuación significadora: “era lo nuevo, lo moderno, lo modernista lo que me impresionaba [entonces]” (Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato*, I, ed. de R. M. Cansinos, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 25).

⁴⁵ Rememora Baroja que entre la bohemia finisecular “De los escritores realistas franceses, sobre todo de Zola, se hablaba con desdén” (“Nuestra generación. I”, *Desde la última vuelta del camino, Obras completas*, VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 665). Sin embargo, no hubo en puridad un rechazo total del zolaísmo entre los modernistas: entraron en crisis los postulados más positivistas, sí, pero obtuvieron una nada desdenable aceptación su panteísmo sexual, sus compromisos políticos o sociales –*Germinal* fue novela admirada por el utopismo revolucionario que contiene–. En el terreno de la lengua literaria es, además, muy revelador comprobar cómo imágenes suyas que subrayan la fisiología *animalesca* del hombre sobrenadan por algunos escritos modernistas. Así ocurre con J. Martínez Ruiz: “Queríamos sorprender el pueblo [...]; queríamos ver tipos de bestia humana [...], en fin, de fieros apetitos y trabajos fieros” (*Diario de un enfermo*, Madrid, Ricardo Fe, 1901, pp. 19-20).

un neoidealismo de tintes heterodoxos; una actitud fuertemente individualizadora ante la sociedad, el arte, las costumbres, la política...

No debiérase tampoco olvidar una tercera dimensión semántica de los vocablos *modernismo*, *modernista*, sugerida ya atrás, y que parece atrapar igualmente a Pereda, y a alguno de sus reseñistas: su índole psico-conductual. A saber, unos estilos de vida que iban propagándose entre los grupos humanos más refinados de las metrópolis: una fragilidad mental, o por emplear un término muy de la época, un ‘neurosismo’ exaltado, ajeno a la presunta salud moral enraizada en la tradición y que encarnaría en España la narrativa perediana, en particular *Peñas arriba*: así lo resaltaban los textos de Fernández Villegas y del *Correo Catalán*⁴⁶. Y probablemente se refiriera a estas conductas psíquicas, incluso sexuales, al hablar “Fernanflor” de *Lo prohibido...* Tales connotaciones, en las que no falta un cierto esnobismo, serán recogidas asimismo por Rafael Altamira, cuando al comentar en 1892 *Notre cœur* señala que su autor, Maupassant, realiza

el análisis refinado, íntimo, de una mujer a quien la nerviosidad y el *retorcimiento* frívolo de la vida modernista *fin de siècle*, privan hasta de lo más característico en la mujer francesa, en la *mondaine* de París: el sentimiento del amor y el placer de su satisfacción con el hombre⁴⁷.

Por lo tanto esta nueva modalidad cultural (y ‘cultural’ en un sentido nada abstracto) se impondrá a un naturalismo que iba desfalleciendo conforme avanzaba aquella década y, con tal desfallecimiento, la expresividad contenida en el lexema *modernismo* cambiaba de sesgo, orientándose hacia nuevos espacios semánticos... Es, al respecto, bastante revelador el sintagma, contenido en el discurso perediano, que dice “el llamado *modernismo*, hoy triunfante”⁴⁸: por un lado, se insinúa una vez más que el apelativo no está aún asentado del todo pese a que su referente (la *novísima* experiencia literaria que implica) está cuajando ya a la altura de 1897, hasta convertirse en hegemónica quizá... Cabría, eso sí, reprocharle a Pereda su poca precisión en deslindar estas coloraciones semánticas

⁴⁶ Señalará Pereda en su discurso que el “regionalismo”, tan “saludable”, constituye “la única sangre rica que va quedando en el cuerpo social, medio podrido a estas horas” (“Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 504). Aunque reconozca que esa literatura regional por la que aboga es un compendio de “minucias” desprendidas de la “vida sencilla, oscura”, a diferencia de los “grandes intereses de la vida moderna” (*ibid.*, p. 505; cursivas del autor).

⁴⁷ “Novelistas contemporáneos. Maupassant”, *La labor periodística de Rafael Altamira (II)*, ed. de M^a de los Ángeles Ayala, R. Charque, E. Rubio Cremades y E. M^a Valero, Alicante, Universidad, 2011, p. 214. (Los subrayados son del autor).

⁴⁸ “Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 504. (Las cursivas son del autor).

existentes entre un ‘modernismo’ (naturalista) ya en retirada, otro de carácter psicologista (Bourget) y el ‘novísimo’ modernismo que retoma, y sutiliza, usos románticos aquietados en buena medida por el zolismo reinante en los años ochenta⁴⁹. Sobresale pues en nuestro autor una cierta confusión temporal: no percibe bien que la fórmula positivista va marchitándose, ha dejado de ser novedosa y el nuevo ‘enemigo’ a batir es ahora un modernismo que pondrá justamente en tela de juicio los supuestos de lo que empezaba a ser la tradición (cercana) del realismo. ¿No se da cuenta de ello? En algún párrafo su mirada ‘costumbrista’ logra avistar la presencia de jóvenes rebeldes en todo lo concerniente al arte: ¡esos “melenudos” que irrumpen contra la *gente vieja* de su generación! Y adivina que “los melenudos de ahora” son “más *modernistas* aún” que los anteriores, puesto que reclaman “Mucho ‘molde nuevo’ para todo”⁵⁰: *molde nuevo*, esto es, otros modelos, reglas, cánones⁵¹... Lo más singular del caso es que, en su pretensión por rebatir las premisas del flamante modernismo, asume sin darse cuenta uno de ellas, la más decisiva para el simbolismo y adivinada ya por J. Sardá, ocho años atrás. Llamativa paradoja sobre la cual mucho ironizaría “Azorín” en 1913, dado que

Pereda, que tan absurdamente declama contra la innovación literaria [del modernismo], sin enterarse en qué consistía, hace suya [...] la doctrina de un autor que dice que todos los idiomas “tienen en sí una virtualidad estética que obra en el espíritu del lector como manantial de deleite, *independientemente del contenido interior de las ideas...*”. Y eso no es otra cosa que el fundamento del [...] revolucionario *simbolismo*⁵².

⁴⁹ Ha puntualizado Randall Jarrell que el “romanticismo se purificó, se exageró y *corrigió* con el modernismo” (“The Obscurity of the Poet”, *Poetry and the Age*, New York, Knopf, 1953, p. 13; cursivas del autor).

⁵⁰ “Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 511.

⁵¹ Incluso parece Pereda, en alguna página, referirse a las esquinas más decadentistas del modernismo, refiriéndose a “los tétricos [...] de la duda”, cuyo interés “estriba en [...] el análisis minucioso de las profundidades del espíritu humano; profundidades sombrías, ¡muy sombrías!” (“Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 511). Ahora bien, podría a su vez aplicarse estas palabras a la narrativa psicologista, a saber, el escalón intermedio –con tantas impregnaciones mutuas– entre el ‘viejo’ naturalismo y el modernismo en su mayor pureza.

⁵² “Azorín”, “Tópicos del día. La generación de 1898. IV y último”, *ABC*, 1.806, 18 de febrero de 1913, p. 6. No obstante, recalcará un poco más esa tesis simbolista al poner en cursivas el sintagma “*independientemente del contenido interior de las ideas*”, mientras que Sardá y Pereda escribían la frase sin subrayar y entera: “*independientemente del contenido interior de ideas, de imágenes o de afectos*” (véase “Discurso”, *op. cit.* en nota

6. Opisso ante Pereda: intensidad crítica

Es hora, ya, de adentrarse por entero en el artículo de Alfredo Opisso, repleto de hervor polémico y, vale repetirlo, no libre de alguna que otra inconsistencia. Resulta tan palmario el afán de este crítico por ir rebatiendo los contenidos del discurso perediano que, en algún párrafo, el armazón erudito de que hace uso es un poco escueto o está mal fundado. Sea lo que fuere, tras descalificar a Pereda con la excusa —a todas luces discutible— de que los creadores son malos teóricos, pasa Opisso a desmontar los pensamientos del novelista, con notable aspereza siempre, sin el buen hacer que exhibía un Gómez de Baquero. Por lo pronto nuestro crítico advierte en Pereda una colosal contradicción —que malogra su pieza académica—, a saber, el “antagonismo” que formula entre “la literatura regionalista” y “el llamado *modernismo*”, según adelantamos ya. A su juicio, muy al contrario, los máximos adalides del modernismo serían siempre regionalistas, hermanándose por consiguiente, y sin la menor fisura, ambas acciones político-literarias.

Entiende por ello Opisso que Pereda “ha confundido [...] el *modernismo* con el centralismo o [...] *cortesanismo*”, sin percatarse de que ese modernismo de nuevo cuño “es, por esencia, individualista, personalista, autonomista”. De dicha tríada, el apelativo *autonomista* está a las claras asociado con el modernismo catalán, cuyas apetencias secesionistas en un plano no sólo cultural eran harto notorias en la década del noventa: en especial por parte de Alexandre Cortada y Jaume Brossa. De ahí las arbitrariedades ¿voluntarias? al referirse estos y otros escritores a la cultura ‘madrileña’, de la que ofrecen una imagen muy sesgada —a diferencia de un J. Soler y Miquel, quien haría patente su devoción por “Clarín” o Unamuno⁵³—. En cambio es de notarse (cosa que desdeña Opisso) que los así llamados modernistas ‘madrileños’ simpatizaban poco con los regionalismos: perseguían, al contrario, un voraz cosmopolitismo cultural. Alejandro Sawa, sin ir más lejos, puntualizará invocando tres nombres cruciales para su generación (Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche), que todos ellos son “hombres y [...] textos que han ganado derechos de ciudad en todas las almas modernas, han

5, p. 512; y J. Sardá, “*La puchera*. Última novela de don José M.^a de Pereda”, *La Vanguardia*, 689, 3 de febrero de 1889, p. 1).

⁵³ Véase, sobre todo, José Soler y Miquel, “Los cuentos de Clarín”, “*Cuentos morales*” y “Miguel de Unamuno”, *Escritos*, Barcelona, Tip. L’Avenç, 1898, pp. 43-52, 53-65 y 73-77, respectivamente.

mostrado la misma irreductible hostilidad contra la vieja y constreñida acepción de la palabra “Patria”⁵⁴.

Ahora bien, en su repudio de los cánones realistas, el *individualismo*, *egotismo* –o *personalismo*– sí es compartido por los jóvenes literatos de Madrid y Barcelona: un individualismo que suele tomar el nombre de ‘anarquismo’, con sus connotaciones de libertad absoluta, repudio de los *moldes* morales o estéticos propios de un “organismo” social ya “viejo” como “viejo” es, a su vez, el Estado que lo sustenta –según había proclamado J. Martínez Ruiz en 1895–⁵⁵. E incluso, en ocasiones, de asunción del espontaneísmo revolucionario tan inherente a los ácratas: el anarquista que encarna, en buena medida, a la entonces nueva figura del ‘intelectual’, con sus afanes por “propagar la buena nueva” (en cita también de Martínez Ruiz)⁵⁶. En último término, una suerte de *Stern und Drang* renacido y ensañándose con los literatos de ‘cuello blanco’ del realismo, incluso, con aquellos que, como L. Alas, preludiaban alguno de los contenidos más sutiles de la sensibilidad finisecular.

Y será precisamente ahora cuando las diatribas de Opisso contra Pereda alcancen mayor intensidad, dejando claro que este último malinterpreta el concepto de *modernismo*, al estimar que “se inspira en la vida de los *salones*, de la política, de la Bolsa o en el espectáculo de las *calles urbanizadas*”. Sin embargo padece Opisso cierta confusión en sus apreciaciones: Pereda, en este punto (lo sugerimos también antes) se interesa más en lo que él entiende como *modernidad* del naturalismo y de aquellas tendencias urbanas, de debate doctrinario y ‘psicologismo de salón’, que siempre aborreció. Literatura, por ello, ayuna de esa espontaneidad tan típica de un regionalismo en el que sobresale –es de reiterar– lo castizo, lo populista: la persistencia de los credos y las tradiciones frente a la atmósfera acuosa de un mundo ‘nuevo’, laico y relativista, amén de artificial. No

⁵⁴ Alejandro Sawa, “La historia que miente”, *La Anarquía Literaria*, julio de 1905; reproducido por Iris Zavala, *Fin de siglo: modernismo, 98 y bohemia*, Madrid, Edicusa, Col. “Los Suplementos”, nº 54, 1974, p. 38.

⁵⁵ “Azorín”, “Notas sociales”, *Obras completas*, I, ed. de A. Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1975, pp. 111 y 113.

⁵⁶ “Notas sociales”, *ibíd.*, p. 113. El *anarquismo* modernista, otra noción conteniendo muy diversos vectores expresivos, ya sean literarios, morales o, por supuesto, políticos e incluso religiosos. Sobre tal concepto o, acaso, metáfora cargada de no pocos equívocos, hay ya considerable literatura crítica y, como dice Lily Litvak, “La asociación de los intelectuales [finiseculares] con los libertarios es una cuestión compleja, y debemos tener siempre en cuenta una cierta desconfianza latente entre los obreros” (“Estudio preliminar”, *El cuento anarquista. Antología*, Madrid, Taurus, 1982, p. 13).

se olvide que para U. González Serrano el “relativismo” sería indicio de “progreso”, o modernidad, frente a “lo dogmático”, sinónimo de *lo añejo*⁵⁷.

7. Censuras al aislacionismo cultural

Según está viendo el lector, en esta ofensiva dialéctica que realiza Opisso a propósito de Pereda las incoherencias de uno y otro son bastante palmarias. No escasean en el discurso de ingreso en la Academia y otro tanto sucede con el artículo del crítico barcelonés, repleto de improvisaciones en el uso de los datos y las ideas. Tal ocurre, una vez más, al sostener Opisso que los Galdós, Pereda u Oller han recibido siempre gran cantidad de “flores” por parte de los modernistas: no anda muy fino aquí el director de *La Ilustración Ibérica*. Conforme ha demostrado J. M. González Herrán, nuestro narrador fue la cabeza de turco de las diatribas de la ‘gente nueva’, muy en particular por parte de Baroja, Martínez Ruiz y Valle-Inclán, sin olvidarnos tampoco de Rubén Darío⁵⁸. Incluso años después, en 1923, cuando “Azorín” había templado considerablemente los ardores polémicos, se mostraría aún muy severo hacia Pereda, haciendo notar que en sus novelas “hay mucha palabrería inútil” y tildando, además, de “absurdo” el diálogo de los personajes⁵⁹. Tampoco fueron muy amables las relaciones de Oller con el modernismo catalán, según atestiguan diversas páginas de sus *Memòries*: en una de ellas confesará sentirse “absolutament refractari a les formes [...] que anaven dibuixant-se en el nou art batejat llavors de modernisme” –y ello no obstante la buena amistad que mantenía con Raimon Casellas–.

Por otro lado, la visión que ofrece Opisso del “rusismo”⁶⁰ (tan en boga entonces), calificando a Tolstói y Dostoyevski de *regionalistas* y, por ende,

⁵⁷ “La crítica y el crítico”, en *op. cit.* en nota 34, p. 51, nota 1. Sobre la repugnancia perediana por una ‘cultura de la duda’ que activa el pensar y el fluir de las experiencias literarias, véanse más adelante las notas 61 y 77.

⁵⁸ Véase José Manuel González Herrán, “Pereda y el fin de siglo (entre modernismo y noventa y ocho)”, *op. cit.* en nota 43. Como señala muy en particular J. M. González Herrán, “es difícilísimo encontrar, no ya aceptación o respeto, sino la menor consideración”, hacia Pereda, “por parte de los jóvenes escritores de fin de siglo” y ello, sin duda alguna, a causa de que su “estética literaria [...] ya comenzaba a sentirse desfasada a principios de la década de los 90” (*ibid.*, pp. 235 y 248).

⁵⁹ “Azorín”, “Autores del siglo XIX. José M^a Matheu”, *ABC*, núm. 6.247, 12 de enero de 1923, p. 3.

⁶⁰ Según marbete recogido –o concebido– por Galdós y con gran nervio documental: “Pues ayer –manifestó el vivaracho– le interrogué yo sobre eso del *rusismo*. Se mostro [Nazarin] sorprendido, y me dijo que sus actos son la expresión de sus ideas, y estas le

modernistas resulta a su vez poco meditada. Habría sido indispensable algún matiz, alguna adjetivación, hablando más bien del eslavismo antioccidentalista del autor de *Crimen y castigo*, o de aquel socialismo evangélico tan característico del creador de *Ana Karenina*. Sí atina, en cambio, Opisso en reprochar los recelos peredianos ante la comunicación entre la cultura española y las restantes culturas occidentales, pese a que en este punto muestre el autor de *Arroz y gallo muerto* una cierta simulación si recordamos lo bien nutrida que estaba su biblioteca de autores extranjeros y la presencia tan vivaz, en su narrativa, de un Poe, un Daudet, un Balzac. (En todo caso, aquí sí coincide en buena medida Alfredo Opisso con F. Fernández Villegas, según pudo ver anteriormente el lector). Porque –arguye– el aislamiento cultural supone la anemia, la asfixia, pues

Ninguna literatura puede eximirse de las influencias exteriores: aislarse, enquistarse, equivale a morir por inanición [...]; Pérez Galdós, restaurador de la novela española, no hubiera hecho lo que hizo sin la influencia de Dickens, Balzac y otros extranjeros. No nos quejemos de respirar un poco de los aires europeos; no seamos *proteccionistas* en exceso.

Y acierta aún más Opisso cuando da cuenta de que el modernismo era entonces un movimiento en agraz, sin sedimentar todavía, hallándose por lo tanto en plena “excitación”. Por eso las aspiraciones regionalistas pueden simplemente significar, en el devenir del modernismo, una etapa intermedia que desaparecerá cuando, habiendo ya madurado este, sea expresión de avance para la sociedad, para la cultura. En sus mismos términos:

Déjese al modernismo expresarse como quiera; espérese a que acabe la fermentación, que algo saldrá. Todo vale más que el estancamiento y el retroceso. Bueno es amar la *patria chica*; pero el Arte aspira, ante todo, a ser *humano*; y si hoy por hoy los modernistas son regionalistas, sólo se entiende a condición de que el regionalismo tiende a hacer desaparecer la centralización y es un paso más en la senda de la libertad y el progreso.

En el *modernisme* catalán esa “fermentación” de un discurso con diversas aristas estéticas, morales, psíquicas y civiles muy mal trabadas todavía, es visible también en los artículos que aparecieron en multitud de publicaciones. Trabajos en ocasiones muy perspicaces –Casellas, J. Soler y Miquel, Maragall, Rusiñol, R. D. Perés o Emili Vallès– y en otras, al contrario, adoleciendo de diversas

vienen de Dios; que no conoce la literatura rusa más que de oídas [...]” (Benito Pérez Galdós, *Halma*, La Guirnalda, 1895, parte III, cap. I, pp. 142-143; cursivas del autor)

incongruencias, e incluso futilidades, secuela siempre de sus ansias polémicas de índole nacionalista. El modernismo como indicio de un arte ‘en movimiento’ —más *gesto* que *doctrina*—, que se opone a la tradición realista y avizora nuevas formas expresivas es una apreciación de Opisso, en efecto, que había aparecido poco antes en Rusiñol, para quien “aquest modernisme que ens preocupa [...] no és moda [...]”; és una força que empeny enllà, envers lo desconegut [...]”; corrent del temps que s’emporta riu avall lo que els homes aixequen, aterren, restauren i arruïnen amb força desconeguda⁶¹”.

El *nuevo arte*, pues, *camina*, “s’acosta” y “s’axeca” siendo, en consecuencia, “força que empeny” y “corrent del temps”, en fraseología ciertamente luminosa: repárese en ese semantismo tan dinamista cómo Rusiñol se aviene al étimo *mōdo*, antes citado. Ahora bien, se trata de un modernismo “individualista” —nueva similitud con Opisso— y que anhela “la llibertat en art”, un arte al margen de los “abusos de naturalisme”⁶². (Otro tanto dirá J. Martínez Ruiz al afirmar que “El arte es libre y espontáneo”, dado que “los artistas no queremos ni leyes ni fronteras”)⁶³. Aun cuando, añada Rusiñol, dicho movimiento esté todavía mal cimentado, pues unos lo definen como “simbolisme” y otros como “decadentisme” o “esteticisme”. Acaso, concluye, esa efervescencia que soslaya las fijaciones nominalistas sea, en realidad, un núcleo de modalidades muy dispares pues —y nótese, aquí, el paralelo con

⁶¹ ¡Qué disparidad, en este punto, con la fórmula perediana tan consciente de que, a la larga, será disuerta por las “corrientes asoladoras” de la Historia! (“Discurso”, *op. cit.* cn nota 5, p. 515). Fácil resulta además deducir de esta intervención académica que Pereda considera un sistema ideológico *en movimiento* como algo perturbador, o ajeno a sus creencias más hondas. Es muy sintomático, creo, que no haya el menor avance conceptual entre lo que nuestro autor expone en la “Dedicatoria” al frente de *Sotileza* (año 1885) y las argumentaciones del “Discurso” (año 1897): la atemporalidad es abrumadora, pese al tiempo transcurrido. Un tiempo histórico, además, muy denso, muy repleto de tensiones y avatares en nuestro país... Como también resulta abrumador —ya lo habrá advertido el lector— el hondo pesimismo que destila esta pieza de Pereda, casi un *huis clos* doctrinario, sin apertura alguna, devorándose a sí mismo una y otra vez. Pese a todo, *Peñas arriba* —libro del que es deudor nuestro discurso— ofrecía alguna receta regeneracionista, nada desdeñable, al compás con las preocupaciones de orden social y político dominantes ya en los primeros 1890.

⁶² Santiago Rusiñol, “Modernisme. Conversa”, *El Francoí*, 30 de marzo de 1895; recogido en J. Castellanos, ed., *El modernisme. Selecció de textos*, Barcelona, Empúries, 1988, pp. 79 y 80.

⁶³ J. Martínez Ruiz, “La vida”, *Arte Joven*, núm. 2, 15 de abril de 1901, sin paginar. (Edición facsímil, Madrid, Centro Reina Sofía-Fundación Marcelino Botín-Ministerio de Educación, 1997).

ideaciones habituales entre los modernistas ‘madrileños’-, “la brotada d’avui té de mística, per lo que té el misticisme de sofriments i visions; té d’anarquista per lo que té l’anarquia de fantasia impossible; té de simbòlica per lo que engloba el simbolisme i s’allunya del terròs”⁶⁴.

8. Pereda y los ‘modernistas’: las rocas míticas

No hay, entre los literatos barceloneses del fin de siglo un repudio de Pereda tan ostensible como el existente en Madrid –donde Cansinos-Asséns voceaba “¡Nada de Galdós ni Pereda!”⁶⁵–, pero el silencio que le rodea es bien notorio a su vez. Si ya Pereda ha dejado de ser un incitador de cultura viva (según ocurría en los ochenta) lo es porque el realismo ha perdido muchos enteros en la nueva *bolsa* de valores estéticos que va imponiéndose en la Barcelona del momento. Y eso a pesar del respeto que Maragall profesaba a “Clarín”, de quien dijera, entre otros encomios, que “siente en alto grado lo moderno”⁶⁶. Sin embargo, y en caso de atenerse a las antes sugeridas incongruencias tan recurrentes en el modernismo barcelonés, dicha fermentación puede desvelar alguna insólita, e involuntaria, analogía con el modelo perediano. Avistemos muy por encima un par, o tres, de tales paradojas, tan incómodas siempre para los agrimensores del hecho artístico: en la historia de la literatura suelen florecer estas súbitas ironías... El artículo de Opiso ofrece diversas pistas; quizá pequeñas, aunque nada triviales y, casi siempre, desmintiendo su voluntad polémica.

Es muy obvio el rechazo, por los *modernistes*, de los usos estéticos de la anterior generación catalana, impulsora de la Renaixença y de algún rito tan representativo como los Juegos Florales. Este enfrentamiento de los ‘hijos’ contra los ‘padres’ suponía, indirectamente, la exclusión de Pereda en el imaginario cultural que iba cristalizando en la Barcelona de finales del XIX: una exclusión que se tornaría en mofa con el *noucentisme*, según ha documentado J. F.

⁶⁴ Art. cit. en nota 64, pp. 80-81. Un modernismo que “s’allunya del terròs”: nueva disparidad con Pereda...

⁶⁵ *Op. cit.* en nota 44, p. 25

⁶⁶ Joan Maragall, “La nueva generación”, *Obres completes*, II, *op. cit.* en nota 36, p. 347. (*Diario de Barcelona*, 26 de febrero de 1893). Elogio a propósito de unas, a su vez, alabanzas clarinianas a las “intuiciones poderosas y profundas de lo que se llama el misticismo de Carlyle” (Leopoldo Alas, “Prólogo” a Thomas Carlyle, *Los héroes*, I, Madrid, Fernández y Lasanta, p. 9). Texto reproducido en Laureano Bonet, “Clarín y Carlyle: el prólogo olvidado a Los Héroes”, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIX, 2013, pp. 217-262..

Ráfols a propósito de Eugeni d'Ors⁶⁷. Son muy conocidas las concomitancias entre el autor de *Pedro Sánchez* y los dirigentes de esta Renaixença, en el doble plano erudito y literario, aun cuando una figura de la talla de Narcís Oller—apóstol del realismo más estricto—no encajaba por entero con ese espíritu encaminado a recuperar la lengua y las instituciones catalanas mediante una praxis cercana a ciertos usos carlistas. En cambio, propagadores de un realismo no menos estricto como Yxart, Sardá o el mismo Opisso se mantuvieron alerta ante la sensibilidad simbolista que iba propagándose por los años noventa y sus firmas se dejan ver, hecho bien revelador, en *L'Avenç*. El primero de ellos confesaría incluso cierta fatiga por la fórmula perediana, tras leer *Peñas arriba*, según vierte en una carta a Oller remitida el 23 de febrero de 1895:

El teu parer sobre *Peñas arriba*, coincidint amb el de tota la gent de flaire literària, m'ha aixafat i posat apprensiu. Sol aquí, la meva impressió ha sigut ben distinta! He comprès que era un llibre *magistral*; no *he sentit* que ho fos; *no m'havia interessat i m'ha pesat*⁶⁸

De ahí que Pereda sea figura desdeñada, o ausente, en autores como Maragall, Casellas o R. D. Perés: el primero cuestionará, sobre todo, su lengua literaria, apegada en demasiía al siglo de oro, “cuando el suyo no lo era [ya]”⁶⁹. Una anacronía paralizadora: vicio que los modernistas nunca podrán disculpar pues supone el reverso de sus anhelos por situarse en un presente encaminándose sin pausa hacia un futuro lleno de hallazgos artísticos —y volvemos al adverbio temporal *mōdo...*—⁷⁰. Los próceres de la Renaixença son, por tanto, “mòmies del passat” y sus valores, rancios, localistas, hijos del clericalismo y aquejados de una “obsessió”: el “culte” por la Edad Media —según indica J.

⁶⁷ J. F. Ráfols, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino, 1949, p. 34.

⁶⁸ Manuel de Montoliu, José Yxart. *El gran crítico del renacimiento literario catalán*, Tarragona, Diputación Provincial, 1956, p. 212. (Los subrayados son del autor).

⁶⁹ Joan Maragall, “La joven escuela castellana”, en *op. cit.* en nota 36, p. 149. Uno de los puntos cruciales de ese cuestionamiento estriba en la simplificación de la lengua que llevarán a cabo nuestros modernistas. Sobre todo, el uso del asíndeton orientado a atenuar los nexos entre las estructuras fraseológicas: con esa medida se pretendía intensificar la sensorialidad del lenguaje. Recurso estilístico poco habitual en la escritura perediana, donde las marcas de coordinación, o adición, son a menudo agobiantes.

⁷⁰ Compárese con Alejandro Sawa: Pereda “es sencillamente anacrónico” (*Art. cit.* en nota 9).

Brossa—⁷¹. Este mismo crítico, paradigma de un cruce a menudo inestable entre nacionalismo, acracia y modernidad, arremeterá significativamente contra los Juegos Florales, “els principals mantenedors del mal gust literari [...], una de tantes coses retrògrades que priven el progrés intel.lectual [...] de Catalunya”⁷².

No resulta, empero, difícil detectar en diversos *modernistes* una clamorosa contradicción, que los acerca a esa Renaixença tan denostada por ellos y, de manera imprevista, a uno de los mitos incuestionables de Pereda: el culto a la montaña, un culto henchido de esencias irracionales y, por lo tanto, nada ingenuo, al decir de Joan-Lluís Marfany⁷³. Unas cumbres pétreas, ensimismadas, elevándose por el infinito y, con ello, cada vez más lejanas de las corrupciones inherentes al llano metropolitano: el comercio de razas, dinero, intereses –en suma, el *peligrosísimo* mestizaje–. La montaña como emblema un tanto quimérico de la nación –los Pirineos– o la región –los picos de Europa–. Por un lado, Guimerà y las tensiones entre la ‘pureza’ pétreas y la ‘suciedad’ urbana contenida en *Terra baixa* y, por otro, Pereda y *Peñas arriba*, según lo apuntara ya E. Pardo Bazán a la luz de otro texto no menos revelador como es *Là-hant*, del suizo Édouard Rod⁷⁴. En su artículo Opisso menciona fugazmente este culto con tantas semillas románticas al preguntarse “¿Quién mejor que el modernista y regionalista Massó Torrents ha producido la *sensación* del Pirineo?”. Y, en efecto, además de dicho poeta –autor de unos *Croquis pirinencs*–, será J. Brossa quien proclame con mayor brío tal ‘autenticidad’ contenida en el mito de la montaña y que el alpinista va descubriendo a lo largo de una ascensión llena de asperezas purificadoras:

⁷¹ Jaume Brossa, “La joventut catalana d’ara” y “Viure del passat”, en *op. cit.* en nota 61, pp. 33 y 21, respectivamente (*L’Avenç*, 2^a época, año V, 1893, pp. 201-206; e *ibid.*, 2^a época, año IV, 1892, pp. 257-264).

⁷² Jaume Brossa, “Jocs Florals d’enguany”, *ibid.*, p. 55. (*L’Avenç*, 2^a época, año V, 1893, pp. 127-128). Se trata, en síntesis, de la llamado por Nicolás Giudici “exploration de la verticalité” que implica “une nouvelle esthétique” y, acaso, “une nouvelle éthique”, deslizándose a la postre por “le soufflé de l’epopée” (*La philosophie du Mont Blanc*, Páris, Grasset, 2000, p. 287). *Peñas arriba* respondería, sin discusión alguna, a todas esas coordenadas físicas e idealizantes, con tantas semillas románticas, en el sentido más tradicionalista de este término. (Y también, por supuesto, *Terra baixa*)

⁷³ Joan-Lluís Marfany, *La cultura del catalanisme*, Empúries, Barcelona, 1995, pp. 293-306.

⁷⁴ Comenta esta escritora que “Allá arriba, el libro más reciente de Rod [...] ofrece curiosa coincidencia con las tesis de *Peñas arriba*, de Pereda, y *La tierra baja*, de Guimerá” (Emilia Pardo Bazán, “Escritores franceses contemporáneos: Eduardo Rod”, *La España Moderna*, año 10, tomo 109, enero de 1898, p. 77).

Quin és l'excursionista català que, essent entusiasta de la terra, en trobar-se dalt d'un pic d'aixes superbes estribacions pirinenques, no haurà sentit en el seu cor una commoció fonda, tot pensant en el modo d'ésser de la Catalunya contemporània?⁷⁵

9. El caso Maeterlinck

Ahora bien, y a tenor de una nueva apostilla de Opisso, cabe anotar otra notable analogía entre Pereda y los *modernistes* (aun cuando sus resortes ideológicos sean muy dispares): el repudio de la ciudad, en cuyo seno se esparce el espíritu de la burguesía con sus luces y sus sombras. Ateniéndose a aquellos renglones en que el autor de *La leva* desdeña lo que él estima como culto modernista por los espacios urbanos y algunas de sus instituciones –“las calles urbanizadas”, los salones, la Bolsa⁷⁶–, no se percata Opisso de que alude al modernismo entendido a la manera realista/naturalista/intelectualista. Pero si rechaza Pereda ese mundo alienante (se trata de su anti-mito por excelencia) otro tanto sucede con la *gente nueva* del fin de siglo, sea ésta barcelonesa o madrileña. En su discurso de Sitges, noviembre del 94, Rusiñol enfatizará tal repugnancia por la metrópoli en la siguiente cita, y que bien pudiera haber firmado Pereda –nótense lexemas del cariz de *farsa, egoísmo, democracia*–:

Venim aquí fugint de la ciutat [...]. Venim perquè necessitem espolsar-nos de sobre tanta farsa egoista [...], tanta serietat forçada o riure estúpid com ha imposat el menstral enriquit per una banda i per altra la democràcia, a aquesta terra nostra que, per por d'ésser boja, se'ns va tornant ensopida⁷⁷.

⁷⁵ Jaume Brossa, “La joventut catalana d'ara”, en *op. cit.* en nota 62, p. 31.

⁷⁶ “Discurso”, *op. cit.* en nota 5, pp. 504 y 505.

⁷⁷ “Discurs llegit a Sitges en la tercera festa modernista”, en *op. cit.* en nota 61, pp. 73-74. Ahora bien, no se olvide que los modernistas eran, paradójicamente, *hijos de la ciudad* por su cultura libresca, refinamiento estético, sutil sensibilidad... Sin duda su enfrentamiento con la burguesía y el poder político fue radical –al menos en época juvenil–, pero todos ellos absorbieron de este espacio metropolitano, tan rico en *beauté monstruense* (por decirlo con Baudelaire), algo que los aleja del discurso perediano anti-urbano, determinando tanto su metodología artística como su estructura mental: la fluidez de la realidad, una realidad que se trocea más y más –espacios, siluetas que van y vienen, hormiguean, se deslizan ante la mirada del escritor–. Lo cual conlleva (y volvemos a unas palabras de González Serrano citadas arriba) que este espíritu tan móvil, tan *acuoso* de la modernidad se encarne, por su parte, en formas ideológicas activas, transmutándose una y mil veces: ¡qué contraste encierra, una vez más, dicho “movimiento incesante” con los fervores peredianos en favor de “lo inamovible y duradero”! (“Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p.

En cualquier caso, se impone reconocer que esa similitud entre Pereda y algunos modernistas oculta igualmente notables disonancias, vale subrayarlo una vez más. Ambas partes repudian, es cierto, los códigos de la burguesía con sus ceremonias, intereses, corruptelas. Empero, un Baroja, un Martínez Ruiz, un Ramón Casas, un Picasso ensalzarán el mundo del hampa, la *tierra negra* “constituida por detritus de la civilización” y “residuo [...] de la vida urbana” –según puede leerse en *La busca*⁷⁸–. Un espacio repleto de humillación y violencia, ausente en Pereda, salvo las siluetas de los raqueros, los mareantes y las sardineras agitándose por el viejo Santander: pero eso es harina de otro costal...

Mas Alfredo Opisso aporta, involuntariamente, una nueva concordancia entre el autor de *La robla* y los ‘novísimos’ barceloneses de fin de siglo: Maurice Maeterlinck. El emblema por excelencia del modernismo, gracias sobre todo a *L'intruse*, obra que en su doble versión catalana (Pompeu Fabra, 1893) y castellana (Martínez Ruiz, 1896) representó un punto de inflexión en la dramaturgia española de aquellos días. Para Opisso el autor belga constituye otro paradigma del anticentralismo modernista y su aversión por los ámbitos metropolitanos: siendo como es “simbolista” –argumentará– “coloca a sus personajes en los medios más imprecisos”. Esta *imprecisión* maeterlinckiana había sido ya puesta de relieve por Raimon Casellas para quien ello implica, justamente, la suprema renuncia a los cánones naturalistas: la disolución de las formas frente al dibujo que delimita siluetas, caracteres... Pues sentenciará, en su reseña de *L'intruse*, que

Nuestra generación se siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza en que se educara y, desechariendo análisis y experimentaciones, aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto, que sólo incidentalmente tomen su origen en la realidad exterior⁷⁹.

510). En torno a esa modernidad que brota de las entrañas de la urbe, y educa el ojo del artista, resulta imprescindible el ensayo de Walter Benjamin “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Angelus Novus*, Barcelona, EDHASA, 1979, especialmente p. 50, nota 8.

⁷⁸ Pío Baroja, *La busca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, parte III, cap. VI, pp. 209 y 210.

⁷⁹ R. Casellas, “*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlink [sic]”, *La Vanguardia*, nº 3.715, 8 de sept. de 1893, p. 4. Otro tanto sugerirá años después Emili Vallés: apelando Maeterlink a una “refinada incoherencia” alcanza, con ello, desarticular la realidad empírica (“A manera de prólogo”, en Miguel Sawa, *Historias de locos*, Barcelona, E. Domenech, 191º, pp. 12-13)

A decir verdad, esa analogía entre Pereda y los modernistas se basa en un muy particular motivo maeterlinckiano, esencial en *L'intruse*: la muerte que, como sombra apenas perceptible, va derramándose por los ámbitos de una casona no menos fantasmal, hasta apoderarse de la infeliz criatura que está agonizando. Una contaminación de espacios, seres que irá creando un clima de horror, a causa precisamente de su silencio: “Il n'est [...] qu'un seul effroi propre à la mort: celui de l'inconnu où elle nous précipite” —comentaría más tarde Maeterlinck⁸⁰. Todo eso no debió dejar indiferente a Pereda cuando, al parecer, descubrió *L'intruse*. Este universo sombrío —que implica una cierta ‘estética de la descomposición’— tan perturbadora en *Peñas arriba*— le atraía desde tiempo atrás y, en ello, además, anidan razones psicológicas o autobiográficas bien conocidas: la conciencia de la vejez; el suicidio de su hijo Juan Manuel; unas ciertas obsesiones funerarias de doña Bárbara Sánchez de Porrúa, madre del novelista⁸¹... Mas al lado de tales razones, no debiéranse olvidar tampoco lecturas que dejaron hondo poso en él, en particular Luis de Granada y E. Allan Poe, cuya presencia es tan perceptible asimismo en *Pedro Sánchez* o *La Montávez*⁸².

Es decir, Pereda se nos muestra en este tema de ‘lo mortuorio’ un tanto tenebrista y, sin saberlo —o acaso sin pretenderlo—, no lejos de ciertos registros modernistas, por mucho que su lengua literaria sea ajena a la depuración sintáctica que estaban ejecutando los *novísimos* escritores⁸³. Concordancia más que

⁸⁰ Maurice Maeterlinck, *La mort*, Paris, Charpentier, 1913, p. 25.

⁸¹ Se trata, a no dudarlo, del *lado oscuro* del universo perediano y que contrasta al máximo —resulta casi obvio recordarlo— con esa otra dimensión ‘sana’ que tanto resaltó la prensa en estos días de febrero del 97 cuando nuestro novelista entró en la Academia, según se ha visto antes. Ahora bien, un paradigma literario que viene de atrás y puesto de relieve por los *media* barceloneses cuando Pereda visitó Cataluña en 1892. El creador de *Sotileza* como arquetipo de “un ideal social no enfermizo” es lema que *La Vanguardia* subrayaba en el artículo “Don José M^a de Pereda”, redactado probablemente por Juan Sardá, el 1 de mayo de 1892 (véase Laureano Bonet, *op. cit.* en nota 29, p. 153).

⁸² Doña Bárbara, que dejó “huella indeleble” en “el carácter” de nuestro escritor, “frecuentaba la lectura de [...]” fray Luis de Granada, cuyos libros le eran tan familiares que recitaba de coro párrafos enteros de ellos” (José María de Cossío, “Estudio preliminar”, en José María de Pereda, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, p. XII).

⁸³ Sobre esa ‘limpieza’ estilística véase atrás la nota 69. Sin embargo, y como bien ha señalado Anthony Clarke, a propósito de *Hero y Leandro*, parece advertirse en el último Pereda una incipiente técnica impresionista —por medio de manchas cromáticas no ensuciadas, ya, por la farragosa conceptualización— que lo aproxima “quizá sin querer [...] al paisajismo de la generación nueva de escritores jóvenes”. Como si, en definitiva, “hubiese leído” alguno de los “frutos primerizos del joven Azorín” (A. H. Clarke, “El *Hero y Leandro* de Pereda. Historia y crítica de un fragmento de novela con fotocopia y

llamativa, pese a su fugacidad, donde se mezclan la Biblia –sobre todo el Antiguo Testamento–, los ya nombrados Granada y Poe, quizá alguna lectura folletinesca y, desde luego, Maeterlinck. Pero, ¿cuándo debió descubrir Pereda a Maurice Maeterlinck? Entre 1890 y 1894, sin la menor duda. En carta a N. Oller fechada el 20 de abril del 94 confesará conocer y admirar al dramaturgo belga, refiriéndose a “la singular manera de Maeterlinck, el autor originalísimo de *Los Ciegos* y *La Intrusa*”⁸⁴. La frase parece muy vaga: pero no lo es tanto si nos atenemos al hecho de que Pereda empareja dos obras que, no se olvide, aparecieron unidas en sus primeras ediciones, al inicio de la década del noventa. La *principes* ofrece ya estas señas editoriales: Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles. L'Intruse*, Bruxelles, P[aul] Lacomblez, 1890⁸⁵.

Ahora bien: es preciso reconocer que, hasta el presente, no constan declaraciones más explícitas de orden estético por Pereda que revelen aquellas peculiaridades del teatro maeterlinckiano que más pudieron turbarle. Quizá en un futuro salga algún documento más categórico, por mucha que fuera la displicencia, o escepticismo, de nuestro novelista en montar especulaciones de alto brillo, como es bien notorio. A lo sumo, todo lo que sabemos –amén de la carta a Narcís Oller– son noticias indirectas sobre su admiración por el creador de *L'intruse* ofrecidas por su hijo Vicente o por J. M. Quintanilla⁸⁶.

traslado del manuscrito y cotejos textuales de ediciones anteriores”, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XLVI, 1970. Pp. 307-309). Coincide J. M. González Herrán con esas apreciaciones estilísticas del profesor Clarke al referirse a dicho trozo narrativo, embrión de una nouvelle no conclusa y redactada, al parecer, entre 1903 y 1904: “Ello significaría” que “al menos en ciertos aspectos de la técnica paisajista, las distancias [entre Pereda y los modernistas] no eran tan abismales” (*op. cit.* en nota 43, pp. 250-251)

⁸⁴ 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*, tesis doctoral (inédita), Université de Rennes, 1970, p. 306.

⁸⁵ En el mismo 1890 salió una nueva edición y, dos años después, sacará ya este sello editorial una quinta reimpresión.

⁸⁶ En mis escrutinios de los restos de la biblioteca perediana en la casona de Polanco –desde la década de 1970 hasta 2003– no logré descubrir dicha edición de *L'intruse* que justificara de manera más fehaciente tal lectura. Tampoco en la Biblioteca Municipal de Santander, que acogió una parte de esos fondos tras la muerte de nuestro novelista, consta ningún ejemplar de la obra. Mis suposiciones son, pues, indirectas y basadas en esta carta del autor a Oller. Ahora bien, J. M. Quintanilla informaría sobre el descubrimiento de Maeterlinck por Pereda, incluso en fecha previa a 1893 –año de la escenificación de *L'intruse* en Sitges–, puesto que lo “leyó de los primeros en España, aun antes de que *La Intrusa* se representara en privado por unos [...] literatos catalanes”

En fin, esta curiosísima coincidencia entre el autor santanderino y los modernistas no deja de ser irónica en el primero quien –en otra misiva a Oller-puso de manifiesto su desprecio por la *nueva gente* del fin de siglo. Así, a propósito de la traducción castellana de la colección de cuentos *Mis amores*, del portugués J. F. Trindade Coelho (ejecutada por Rafael Altamira e impresa en 1899 por Juan Gili) confesará a su corresponsal, organizando un breve, mas intenso, juego de sinonimias que subraya, a la postre, su aversión hacia dicha modalidad cultural: “No conocía nada de ese autor portugués, *rara avis* en aquella literatura, tributaria [...] de todas las circunvecinas en cuanto tienen de más atrevida, *modernista* o *decadente* y abomiable”⁸⁷. Y ello a despecho del vivo interés que en este mismo epistolario mostraba Pereda por orfebres y diseñadores inmersos en el modernismo que se estaba gestando en la capital del Principado, entre ellos Alexandre de Riquer, Hermenegildo Miralles o Antoni M. Gallissà.

APÉNDICE

Ofrecemos, acto seguido, el artículo de Alfredo Opisso que contiene –según se ha ido viendo– una serie de argumentaciones de indudable interés documental si bien, en diversos párrafos, sean en exceso precipitadas e hijas del ansia por polemizar: rasgo muy habitual en la escritura periodística. En la transcripción se ha limpiado el texto de un buen número de errores tipográficos, actualizando asimismo diversas grafías alusivas a nombres extranjeros (sobre todo autores y títulos). Labor de reproducción atenta siempre a las normas últimas de nuestra Academia de la Lengua. Hemos creído oportuno, además, poner unas breves notas al texto con el propósito de aclarar algún término, personaje o circunstancia histórica.

EL DISCURSO DE D. JOSÉ MARÍA DE PEREDA

Está visto que, con ligeras excepciones, no pueden los grandes novelistas o dramaturgos echar su cuarto a espadas en filosofías del arte sin que desafinen. El ilustre autor de *Madame Bovary* no cesa de desbarrar en su *Correspondencia* cuando expone sus ideas estéticas⁸⁸. El inolvidable autor de *El Niño de la Bola* demostró, en su discurso de

“Cultura de Pereda”, Varios Autores, *Apuntes para la biografía de Pereda*, *El Diario Montañés*, núm. extraordinario, 1 de mayo de 1906, p. 23). Otro tanto dirá su hijo Vicente, aunque de manera más somera: “Él fue el primero en conocer y apreciar a Maeterlinck” (Carmen de Burgos “Colombine”, *Hablando con los descendientes*, Ibero-Americana de Publicaciones-Renacimiento, Madrid, 1929, p. 232).

⁸⁷ Carta con fecha 14 de marzo de 1899 (*op. cit.* en nota 84, p. 412).

⁸⁸ Georges Charpentier publicó entre 1887 y 1893 cuatro volúmenes de la *Correspondance flaubertiana*: constituyen uno de los documentos más importantes de la literatura europea del XIX.

recepción en la Academia Española, que no entendía gran cosa de los *fines del arte*⁸⁹. Björnson, en su último drama *Más allá de las fuerzas*, escribe cuatro actos admirables, y lo echa a perder todo al dar en el epílogo la solución del problema de la felicidad universal, cifrándola en el descubrimiento de la navegación aérea⁹⁰.

Se me antoja que no escapa de esta contradicción, entre ser un gran novelista y un mediano teórico del arte, el insigne D. José María de Pereda, según se desprende de los fragmentos de su discurso académico insertos en los periódicos de Madrid. Defiende el Sr. Pereda el regionalismo literario, en lo cual hace santamente; pero acto seguido afirma que el *modernismo* “alardea de desdeñarle siempre que le encuentra al paso, cuando no lo escarnece y vilipendia como a cosa vetusta y mal oliente, nocivo a la salud de las nuevas ideas y estorbo a las corrientes de la cultura social y del progreso humano, incompatible, por lo visto, con toda clase de fronteras, las ideas inclusive”⁹¹.

Dejando aparte lo canovísticamente verboso del párrafo citado y la inevitable chinita contra el progreso, he de decir que me he quedado hecho un mar de confusiones al ver que el Sr. Pereda se figura que existe antagonismo entre el regionalismo literario, o, mejor dicho, la literatura regionalista, y el llamado *modernismo*. Precisamente los *modernistas* son, sin excepción, *regionalistas!* Precisamente los *regionalistas* son, casi todos, *modernistas!*, incluso alguien a quien le pasa, según se ve, lo mismo que a Ibsen, que es simbolista sin saberlo.

Lejos de alardear el modernismo de desdeñar el regionalismo, se confunde con él. ¿Qué es el movimiento modernista provocado por Ibsen y Björnson sino regionalismo escandinavo? ¿Qué son Tolstói y Dostoievski sino *regionalistas rusos*? ¿Qué es el decadentismo sino *localismo* parisense, y el simbolismo sino *particularismo* alemán o belga?

El Sr. Pereda ha confundido, según me parece, el *modernismo* con el *centralismo* o el *cortesano*. De no ser así, no hubiera podido hallar la menor antítesis entre ambos términos. El modernismo es, por esencia, individualista, personalista, autonomista, y mal empareja este concepto con el de enemigo del regionalismo: antes bien podría decirse que aun éste le viene estrecho y le estorba, cuanto más el centralismo susodicho⁹². ¿Qué

⁸⁹ P. A. de Alarcón leyó este discurso el 25 de febrero de 1877. En él ponía de relieve su voluntad en favor de que “la belleza de la forma sirviese de [...] gala a la bondad o a la verdad de mis doctrinas”, frente a cualquier disociación entre el “*Bien*” y la “*Belleza*” (*Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Víctor Saiz, 1877, 10 y 11; cursivas del autor).

⁹⁰ Björnsterne Björnson escribió la primera parte de la tragedia *Más allá de las fuerzas humanas* en 1883, siendo estrenada su segunda parte —a la que se refiere Opíso— en 1895.

⁹¹ “Discurso”, *op. cit.* en nota 5, p. 504. Opíso transcribe “con toda clase de”: la lección correcta es “con toda casta de”.

⁹² Las voces *personalismo*, *personalista* (hoy con tanta densidad filosófica) no estaban aún recogidas en el Diccionario de la Academia: habrá que esperar su entrada hasta la edición de 1936. Debió ser neologismo de procedencia francesa no habitual en nuestra lengua

modernista se inspira en la vida de los *salones*, de la política, de la Bolsa o en el espectáculo de las *calles urbanizadas*? ¿Qué *salón* ha puesto jamás en música Wagner? ¿Qué política han puesto en verso Mallarmé o Maragall? ¿Qué calles urbanizadas han pintado jamás Degas ni Rusiñol?⁹³ ¿Quién mejor que el modernista y regionalista Massó Torrents ha producido la *sensación* del Pirineo?⁹⁴ ¿Si irá el Sr. Pereda a tomar por *modernista* al P. Coloma porque ha escrito sobre la vida moderna de los nobles de Madrid?

Extraña, en verdad, y aun, para hablar con toda sinceridad, tendría que decir que *desilusiona*, que el Sr. Pereda no se haya fijado en la íntima relación que entre el *modernismo* y el *regionalismo* existe. Sin salir de España veremos que los más caracterizados modernistas *de veras* son los catalanes, que escriben, componen, pintan y esculpen en catalán, y perdóñese lo violento de este *régimen grammatical*. Veremos en Italia que los *modernistas* son los novelistas que escriben en dialecto siciliano o romañol⁹⁵ y aquellos otros que no quieren tener más horizonte que el de su patria chica, como los Abruzzos de Gabriel d'Annunzio; son modernistas en Alemania los que, como Wagner, invocan los mitos antiquísimos de Germania, o, como Hauptmann, se inspiran en las huelgas de los tejedores de Silesia, o en las sublevaciones de los aldeanos suavos, o en los tristes efectos de los vicios de Berlín⁹⁶; son modernistas en Francia los que, en lugar de inspirarse en el bulevar, evocan a la Naturaleza, como Vincent d'Indy⁹⁷, o se inspiran en las escenas provinciales, como Anatolio France, o hacen revivir las sobrehumanas pasiones de los héroes de libros de caballerías, como el autor insigne de *Jean d'Agrève*.⁹⁸

culta del XIX. Recuérdese —en fecha tempranísima— el famoso libro del mismo título escrito por Campoamor. En él puede leerse que el personalismo “es [...] en *literatura* el intimismo” para agregar, en confesión más directa, que “yo, [...] después de una infinidad de dolores he logrado individualizarme, personalizarme [...]” (Ramón de Campoamor, *El personalismo. Apuntes para una filosofía*, Madrid, Rivadeneyra, 1855, p. 276; cursivas del autor).

⁹³ Expresiones tales como *salón*, *salones*, *Bolsa*, *calles urbanizadas* proceden también del discurso perediano: véase *op. cit.* en nota 5, pp. 504 y 505 una vez más.

⁹⁴ Jaume Massó i Torrents (1863-1943), fundador y director, juntamente con Ramón D. Perés, de *L'Avens* defendió siempre el modernismo más innovador y catalanista. Hace referencia Opiso a sus *Croquis pirinencs*, poemario que vio la luz en 1896.

⁹⁵ El idioma emiliano-romañol (que forma parte del grupo galoitaliano de las lenguas romances) se habla en la Italia noroccidental, Emilia-Romaña, al sur de Lombardía y Toscana.

⁹⁶ Alusión a diversos dramas de Gerhart Hauptmann, entre ellos *Antes de la aurora* (1889) y, muy en especial, *Los tejedores* (1892), su obra maestra.

⁹⁷ Vincent d'Indy (1851-1931), compositor francés, discípulo de César Frank y gran admirador de Richard Wagner. De entre su producción destaca la *Symphonie sur un chant montagnard français* (1887) y la pieza para piano *Le Poème des montagnes*.

⁹⁸ *Jean d'Agrève*, novela publicada en 1897 por Eugène-Melchior de Vogüé, tan famoso entonces por *Le Roman russe*.

Completamente al revés de lo que imagina el Sr. Pereda, los modernistas huyen como de la peste de todo lo que sea vestir a la *moderna*; su música está inspirada en los cantos populares; sus ídolos en pintura son los retablos y cuadros anteriores a la corrupción rafaelista; sus dioses en música son Bach y Beethoven; sus dramaturgos, Maeterlinck, Ibsen, Björnson: en todo piensan menos en dar a conocer la vida corriente de Bruselas o de Cristianía⁹⁹. El autor de *La Intrusa*, como simbolista hasta la pared de enfrente, coloca a sus personajes en los *medios* más imprecisos; la mayoría de las novelas y dramas de los escandinavos transcurren, no en la capital, sino en un pueblo cualquiera. Finalmente, en lugar de ser centralistas los modernistas, o de tender al uso del *volapük*¹⁰⁰, renuncian a hacer uso de la lengua oficial de su nación para escribir en el idioma o dialecto pecuilar de su país: el noruego, el flamenco, el catalán, el siciliano, el bajo alemán, el gaélico.

No: lo que el modernismo aborrece, odia, execra, no es el regionalismo, que sería su base si no resultase harto mezquina en comparación de la *base individualista*: lo que odia, aborrece y execra es la alfalfa literaria que con tanto placer pacen los borregos de la rutina y del atraso, esas novelas, superfetación de las que escribieron Fernández y González y Pérez Escrich, en las cuales compiten las chafarrinadas de la *ilustración* con las mamarrachadas del texto; lo que detesta es la pintura falsa y rutinaria, la música de tercerillas y gargarismos, hecha para las orejas y no para el corazón; la poesía palabrera y hueca, el teatro falso, declamatorio y artificial; el arte chulapónico¹⁰¹; pero ¿cuándo ni en qué ocasión se le ha ocurrido al modernismo alardear de desprecio hacia la *novela regional*? ¿No han sido todo flores para los Sres. Pérez Galdós, Pereda, Blasco Ibáñez, Rueda, Oller, Palacio Valdés, Matheu¹⁰² y tantos otros que brillantemente la cultivan? ¿No tiene acaso por divisa el modernismo catalán *Cataluña y Arte*?

De ahí que, repito, me haya extrañado el pretendido antagonismo que entre el *regionalismo* y el *modernismo* ha querido ver el señor Pereda, cuyo discurso, aparte de esto, dista mucho de valer lo que la más endeble de sus novelas, ya porque la figura de Castro

⁹⁹ Nombre oficial de Oslo entre 1624 y 1924.

¹⁰⁰ Lengua artificial creada por el alemán Johann Martin Schleyer en 1879, con el propósito de facilitar la comprensión entre personas de diversas culturas. Nueva reminiscencia perediana: “[...] cuando en todo el mundo [...] se vista un mismo traje y se sienta y se piense del mismo modo, y por [...] remate se hable el *volapük* [...]” (*op. cit.* en nota 5, p. 515).

¹⁰¹ *chulapónico*, adjetivación de *chulapo*, *chulapón*, ‘chulo’, ‘chulesco’. No consta en los diccionarios de la Academia de la Lengua.

¹⁰² J. M. Matheu (1847-1929), de escritura austera, levemente naturalista, fue siempre reivindicado por Martínez Ruiz: “José María Matheu es el antecedente inmediato de Baroja: no se puede comprender del todo a Baroja sin conocer a Matheu. Esas vidas rotas, fracasadas, de que tanto gusta Baroja, están ya en Matheu” (“Azorín”, art. cit. en nota 59, p. 3).

y Serrano aparece desdibujada que da lástima¹⁰³, ya porque ciertas apreciaciones sobre la influencia del extranjerismo, están por su vulgaridad mandadas a recoger desde hace tiempo. Ninguna literatura puede eximirse de las influencias exteriores: aislar, enquistarse, equivale a morir por inanición; sin la influencia del romanticismo francés aún disfrutaríamos de las *bellezas* de los seudoclásicos; Pérez Galdós, restaurador de la novela española, no hubiera hecho lo que hizo sin la influencia de Dickens, Balzac y otros extranjeros. No nos quejemos de respirar un poco de los aires europeos; no seamos *proteccionistas* el exceso. Al fin y al cabo, si a mirar vamos, la misma Academia Española no es más que una traducción del francés.

¡Oh! No digamos mal, por Dios, del modernismo, esperanza única que nos queda en medio de tanta miseria, tanta tristeza y tanta podredumbre! Gracias al modernismo, podemos esperar que, cuando menos, haya algunos que se libren de esa vuelta a la barbarie que amenaza al vulgacho español, al cabo de tantos años convertido a los sentimientos de la Universidad de Cervera cuando abominaba de *la fatal idea de discurrir*¹⁰⁴. ¿Quiérese que, en vez de ser nuestro ideal el progreso, la libertad, la santa y bendita y fecunda libertad, sea el retorno a la España de los Austrias y el levantamiento de una nueva muralla de China? Déjesele al modernismo expresarse como quiera; espérese a que acabe la fermentación, que algo saldrá. Todo vale más que el estancamiento y el retroceso. Bueno es amar la *patria chica*; pero el Arte aspira a algo más que a sentimentales remembranzas y a imposibles regresiones; aspira, ante todo, a ser *humano*; y si hoy por hoy los modernistas son regionalistas, sólo se entiende a condición de que el regionalismo tiende a hacer desaparecer la centralización y es un paso más en la senda de la libertad y del progreso¹⁰⁵.

Bibliografía

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1943) “Discurso sobre la moral en el arte”. *Obras completas*. Madrid. Fax. 1748-1763.

¹⁰³ José Castro y Serrano (1829-1896), escritor muy respetado por “Clarín” por su finura e ironía. Cultivó la crónica social y la narrativa breve: de esta última son recordadas sus *Historias vulgares* (1871). Ocuparía justamente Pereda en la Academia el asiento que quedó vacante tras su muerte.

¹⁰⁴ La célebre frase contenida en el texto de adhesión a Fernando VII por la Universidad de Cervera –e impreso en la *Gaceta de Madrid*, 3 de mayo de 1827– decía literalmente: “Lejos de nosotros la peligrosa novedad de discurrir”.

¹⁰⁵ El regionalismo que propone Opisso es más estratégico que esencialista. Su ideología política se inspiraba en el republicanismo federal, según puede colegirse de estas últimas frases de un Pi y Margall, nada excluyente pues. Véase una atenta semblanza de este crítico, traductor y periodista en Sin firma, “Don Alfredo Opisso”, *La Vanguardia*, núm. 18.834, 2 julio 1924, p. 6.

ALAS, CLARÍN, Leopoldo. (2003) “A muchos y a ninguno”. *Mezclilla. Crítica (Segunda parte). Obras completas*. IV. Laureano Bonet. (ed.) Oviedo. Nobel. 2003. 1201-1219.

ALAS, CLARÍN, Leopoldo. (2005) “Revista literaria. Peñas arriba, por don José M. de Pereda” y “Revista mínima”. *Artículos. Obras completas*. IX. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. (eds.) Oviedo. Nobel. 72-75 y 900-904.

ALTAMIRA, Rafael. (1886) “El realismo y la literatura contemporánea”. *La Ilustración Ibérica*. 24 de abril-23 de octubre de 1886. Números 173-199. 262-682.

ALTAMIRA, Rafael. (2011) “Novelistas contemporáneos. Maupassant”. *La labor periodística de Rafael Altamira*. II. Mª de los Ángeles Ayala. Rocío Charques Gámez. Enrique Rubio Cremades y Eva Mª Valero Juan. (eds.) Alicante. Universidad. 209-221.

BAROJA, Pío. (1938) *La busca*. Madrid. Espasa-Calpe.

BAROJA, Pío. (1949) “Nuestra generación. I”. *Desde la última vuelta del camino. Obras completas*. VII. Madrid. Biblioteca Nueva. 659-661.

BENJAMÍN, Walter. (1979) “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Angelus Novus*. Barcelona. EDHASA. 27-76.

BENSOUSSAN, Mathilde. (1970) *L'amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller à travers les lettres de Pereda et les Mémoires d'Oller*. Rennes. Université. Tesis doctoral (inédita).

BONET, Laureano. (1983) “Pereda entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña”. *Literatura, regionalismo y lucha de clases*. Barcelona. Universitat de Barcelona. 119-218.

BONET, Laureano. (ed.) (2006) “Notas complementarias”. José María de Pereda. *Peñas arriba*. Barcelona. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Biblioteca Clásica. 495-719.

BONET, Laureano. (2010) “Las Memorias inéditas de Ramón D. Perés y algunos de sus protagonistas: M. Menéndez Pelayo. Clarín y J. E. Rodó”. *Salina*. 24. 103-120.

BROSSA, Jaume. (1988) “Viure del passat”. “La juventut catalana d'are”. “Jocs Florals d'enguany”. Castellanos, Jordi. (ed.) *El modernisme. Selecció de textos*. Barcelona. Empúries. 15-25, 25-34 y 53-55.

BURGOS. COLOMBINE, Carmen de. (1929) “José María de Pereda”. *Hablando con los descendientes*. Madrid. Ibero-Americana de Publicaciones-Renacimiento. 227-238.

CAMPOAMOR, Ramón de. (1855) *El personalismo. Apuntes para una filosofía*. Madrid. Rivadeneyra.

CANSINOS-ASSÉNS, Rafael. (1982) *La novela de un literato*. I. Rafael Manuel Cansinos. (ed.) Madrid. Alianza Editorial.

CASELLAS, R[aimon]. (1893) “*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlink [sic]”. *La Vanguardia*. Número 3715. 8 de septiembre de 1893. 4-5.

CASTELLANOS, Jordi. (ed.) (1988) *El modernisme. Selecció de textos*. Barcelona. Empúries.

CLARKE, Anthony H. (1970) “*E/ Hero y Leandro* de Pereda. Historia y crítica de un fragmento de novela con fotocopia y traslado del manuscrito y cotejos textuales de ediciones anteriores”. *BBMP*. Número XLVI. 261-324.

CLARKE, Anthony H. (1974) *Manual de bibliografía perediana*. Santander. Diputación.

COSSÍO, José María de. (1943) “Estudio preliminar”. José María de Pereda. *Obras completas*. Madrid. Aguilar. XI-XXXIX.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. (1966) *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid. Espasa-Calpe.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. (1943) “Rubén Darío. Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España”. *El Hijo Pródigo* (Méjico). 9. 145-151.

DORCA, Toni. “Introducción”. *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 2004. 11-31.

FERNÁNDEZ, Fernanflor. Isidoro. “Madrid. El libro del año. *Andalucía*”. *La Ilustración Ibérica*. nº 121. 25 de abril de 1885. 258-259.

FERNÁNDEZ BREMÓN, José. “Crónica general”. *La Ilustración Española y Americana*. Número VIII. 28 de febrero de 1897. 126-127.

F.-G.. “En la Academia Española”. *La Vanguardia*. Número 4958. 22 de febrero de 1897. 3.

FERNÁNDEZ VILLEGAS, ZEDA, Francisco. “El novelista montañés”. *La Época*. Número 16.782. 21 de febrero de 1897. 1.

GIUDICI, Nicolas. *La philosophie du Mont Blanc*. Paris. Grasset. 2000.

GÓMEZ DE BAQUERO, ANDRENIO. Eduardo. “Crónica literaria. Pérez Galdós y Pereda en la Academia Española”. *La España Moderna*. Número 99. Marzo de 1897. 163-175.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. “Pereda y el fin de siglo (entre modernismo y noventa y ocho)”. *Nueve lecciones sobre Pereda*. J. M. González Herrán y Benito Madariaga. (eds.) Santander. Institución Cultural de Cantabria. 1985. 223-259.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano. “La crítica y el crítico”. “El público”. *La literatura del día*. Barcelona. Henrich. 1903. 53-61 y 63-67.

JARRELL, Randall. “The Obscurity of the Poet”. *Poetry and the Age*. New York. Knopf. 1953. 3-25.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Selección de cartas (1899-1958)*. Francisco Garfias. (ed.) Barcelona. Picazo. 1953. 250-255.

—. *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. (eds.) México. Aguilar. 1962.

LITVAK. Lily. (ed.) “Estudio preliminar”. *El cuento anarquista. Antología*. Madrid. Taurus. 1982. 7-50.

MAETERLINCK. Maurice. *La mort*. Paris. Charpentier. 1913.

MARAGALL. Joan. “La joven escuela castellana”. “El *ismo*”. “La nueva generación”. *Obres completes*. II. Barcelona. Selecta. 1961. 149-151. 167-169 y 345-347.

MARFANY. Joan-Lluís. *La cultura del catalanisme*. Barcelona. Empúries. 1995.

MARTÍNEZ RUIZ. Azorín. José. *Diario de un enfermo*. Madrid. Ricardo Fe. 1901.

—. “La vida”. *Arte Joven*. Número 2. 15 de abril de 1901. [3-4].

—. “Tópicos del día. La generación de 1898. IV y último”. *ABC*. nº 1806. 18 de febrero de 1913. 6.

—. “Autores del siglo XIX. José M^a Matheu”. *ABC*. Número 6247. 12 de enero de 1923. 3.

—. “Notas sociales”. *Obras completas*. I. Ángel Cruz Rueda. (ed.) Madrid. Aguilar. 1975. 103-114.

MENÉNDEZ Y PELAYO. PEREDA. GALDÓS. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*. Madrid. Tello. 1897.

—. Carta dactilografiada de Enrique Gómez Carrillo a M. Menéndez Pelayo. 2 de enero de 1907. *Epistolario*. Santander. Originales manuscritos. Biblioteca de Menéndez Pelayo.

—. Carta nº 7 (de Enrique Gómez Carrillo a M. Menéndez Pelayo). 2 de enero de 1907. *Epistolario*. XIX. Manuel Revuelta Sañudo. (ed.) <<http://www.cervantesvirtual.com/busador/?q=Marcelino+Men%u00f3n+Pelayo>> [Consulta: 14 de octubre de 2012].

MIRALLES. Enrique. (ed.) “Introducción”. en José María de Pereda. *Peñas arriba*. Barcelona. Planeta (Clásicos Universales Planeta. 151). 1988. IX-LXXV.

MONTOLIU. Manuel de. *José Yxart. El gran crítico del renacimiento literario catalán*. Tarragona. Diputación Provincial. 1956.

MUÑOZ ARMIJO. Laura. “La recepción de los derivados en *-ismo* e *-ista* en la lexicografía española no académica de la primera mitad del siglo XIX”. *Revista de Lexicografía*. Número XIII. 2007. 75-104. <<http://www.udc.es/grupos/lexicografia>> [consulta: 31 de octubre de 2012].

N. “Pereda”. *La Lectura Dominical*. nº165. 28 de febrero de 1897. 183-184.

OPISSO. Alfredo. “El discurso de D. José María de Pereda”. *La Ilustración Ibérica*. Número 740. 6 de marzo de 1897. 154-155.

ONÍS. Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid. Publicaciones de la Revista de Filología Española. 1934.

OLLER. Narcís. *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Barcelona. Aedos. 1962.

PARDO BAZÁN. Emilia. “Escritores franceses contemporáneos: Eduardo Rod”. *La España Moderna*. Número 109. Enero de 1898. 62-79.

PEREDA. José María de. “Discurso leído ante la Real Academia Española”. *Obras completas. XI (Miscelánea. III)*. Salvador García Castañeda. (ed.) Santander. Tantín. 2009. 500-516.

PERÉS. R[amón] D.. “Esbossos crítichs: Francesc Matheu. (Acabament)”. *L'Avens*. (primera época). Número 33. 30 de junio de 1884. 339-347.

—. “La literatura española en el siglo XIX y comienzos del XX”. en Varios Autores. *Historia del mundo en la Edad Moderna*. XXII. Barcelona. Ramón Sopena. 1918.197-226.

—. “Poesies. Prosa”. *Lectura Popular. Biblioteca d'Autors Catalans*. nº 347. Barcelona. Estampa La Renaixença. ¿1920?. 25-45.

—. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Barcelona. Ramón Sopena. 1947.

PÉREZ GALDÓS. Benito. *Halma*. Madrid. La Guirnalda. 1895.

PÉREZ NIEVA. Alfonso. “Revista de Madrid”. *La Dinastía*. 28 de febrero de 1897. 2.

QUINTANILLA. Pedro Sánchez. José María. “Cultura de Pereda”. en Varios Autores. *Apuntes para la biografía de Pereda. El Diario Montañés*. Número extraordinario. 1 de mayo de 1906. 22-23.

RÁFOIS J[osep] F[rancesc]. *Modernismo y modernistas*. Barcelona. Destino. 1949.

RUSIÑOL. Santiago. “Discurs llegit a Sitges en la tercera festa modernista”. “Modernisme. Conversa”. en Castellanos [1988: 74-78 y 78-81].

SARDÁ. J[uan]. “*La puchera*. Última novela de don José M^a de Pereda”. *La Vanguardia*. Número 689. 3 de febrero de 1889. 1.

¿[SARDÁ]. J[uan]?. “Don José M^a de Pereda”. *La Vanguardia*. Número 3222. 1 de mayo de 1892. 2.

SAWA. Alejandro. “*Sanguine. Don José María de Pereda*”. *Heraldo de Madrid*. Número 2296. 21 de febrero de 1897. 1.

—. “La historia que miente”. *La Anarquía Literaria*. julio de 1905; reproducido en Iris Zavala. (ed.) *Fin de siglo: modernismo. 98 y bohemia. Cuadernos para el Diálogo* (Col. “Los Suplementos”). Número 54. Madrid. Edicusa.1974. 38.

SIN FIRMA. "Correspondencias particulares del *Diario de Barcelona*. Madrid 21 de febrero". y "Correo de Madrid del día 21 de febrero de 1897. (De *La Época*)". *Diario de Barcelona*. 23 de febrero de 1897. Números 2240, 2240 y 2263.

SIN FIRMA. "Pereda y Galdós. Los republicanos". *El Diluvio*. 22 de febrero de 1897. 23.

SIN FIRMA. "Espectáculos públicos". *Gedeón*. Número 88. 22 de febrero de 1897. [2].

SIN FIRMA. "En la Academia Española". *El Imparcial*. Número 10.708. 22 de febrero de 1897. 2.

SIN FIRMA. "Patrioterías liberales". *El Siglo Futuro*. Número 5611. 22 de febrero de 1897. [1].

SIN FIRMA. "Pereda y Galdós en la Academia". *La Vanguardia*. 4959. 23 de febrero de 1897. 4-5.

SIN FIRMA. "Pereda académico". *Correo Catalán*. Número 7441. 24 de febrero de 1897. 4-5.

SIN FIRMA. "Don Alfredo Opisso". *La Vanguardia*. nº 18.834. 2 de julio de 1924. 6.

SOLER Y MIQUEL. José. "Los cuentos de *Clarín*". "Cuentos morales". "Miguel de Unamuno". *Escritos*. Barcelona. Tí. L'Avenç. 1898. 43-52. 53-65 y 73-77.

TRILLING. Lionel. "Preface". *The Liberal Imagination*. New York. Doubleday. 1953. 5-10.

TYNIANOV. Iuri. "Sobre la evolución literaria". *Antología del formalismo ruso y el Grupo de Bajtin*. I. Emil Volek. (ed.) Madrid. Fundamentos. 1992. 251-267.

UNAMUNO. Miguel de. "En torno al casticismo. Sobre el marasmo actual de España". *La España Moderna*. Número 78 junio de 1895. 26-45.

VALLÈS. Emili. "A manera de prólogo" en Miguel Sawa. *Historias de locos*. Barcelona. E. Doménech. 1910. 4-5.

X. "Regions espanyoles". *La Renaixensa*. Número 7225. 23 de febrero de 1897. 1099.

EN LA INTRAHISTORIA LITERARIA: DE *LA PATRIE EN DANGER* DE JULES ET EDMOND GONCOURT A *LA CANONESA* DE EMILIA PARDO BAZÁN.

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau

El 16 de septiembre de 1905, Emilia Pardo Bazán hacía el balance de su actividad veraniega a Francisco Giner de los Ríos. Fue ese un año de intensa actividad literaria, y en particular teatral. Entre aquellos trabajos que le hicieron pasar un verano ‘abrumada’; fue mencionando al amigo y maestro, el drama *Verdad* para María Guerrero, la comedia dramática *Mas*, cuyo título no le parecía “de cartel” a Borrás; *El desertor*, un drama destinado a Fuentes, cuyo título cambió mientras fue concluyéndolo; junto con otra pieza, de la que menos noticias se ha tenido hasta el estudio de Mar Novo y la edición publicada por Montserrat Ribao, *La Canonesa* (Ribao 2010, 525-581)¹. Aquel 16 de septiembre doña Emilia notificaba a Giner: “He adelantado *La Canonesa*, arreglo de mi amigo Edmundo Goncourt, de su drama *La Patrie en danger*, nunca representado en Francia (escrito en 1869 ó 70) (Varela, 2001: 130).

El carácter político y controvertido del drama en cinco actos que Jules et Edmond Goncourt titularon inicialmente *Blanche de la Roche Dragon* (1867) y seis años después *La patrie en danger* debió estimular la curiosidad de Emilia Pardo Bazán por su tortuosa historia y por su cercana amistad con Edmond, el mayor de los hermanos Goncourt. Aunque el teatro de los célebres escritores franceses constituya ahora, incluso en Francia, una curiosidad literaria y *La Patrie en danger* sólo se recuerde entre especialistas de Goncourt o en momentos circunstanciales como los centenarios y homenajes a la Revolución francesa, no es una obra exenta de interés literario e histórico. Compuesta durante el Segundo Imperio de Napoleón III (1852-1870), en la recepción de la obra original, impresa y representada, influyeron tanto el advenimiento de la III República (1870-1945), la guerra franco-prusiana y las conmemoraciones de la Revolución francesa durante la Exposición Universal de 1889. Imperio y república, orden tradicional y revolución son los pilares antitéticos que fundamentaron la obra, su contenido y en sus circunstancias.

¹ Se conserva el manuscrito incompleto en la Real Academia Gallega.

Relataba Edmond Goncourt, que tras el fracaso de su obra *Henriette Maréchal*, él y su hermano se esmeraron en la composición de *La Patrie en danger*. En su opinión era su mejor drama, no tanto por su sesgo estético, como por ser el de mayor calado histórico de todos los que se habían escrito sobre la Revolución francesa.

Edmond como Jules fueron excelentes historiadores del siglo XVIII y, en particular, de la Revolución francesa. Títulos como *Histoire de la société française pendant la Révolution* (1854), *Histoire de la Société française pendant le Directoire* (1855), *Histoire de Marie Antoinette* (1858) y *La femme au XVIII^e siècle* (1862) fueron fruto de minuciosos y exhaustivos estudios de documentos verdaderos, lo cual les confiere el rango de historiadores científicos, especialistas de lo que en la actualidad se denomina microhistoria, dado el conocimiento profundo de los personajes, de las mentalidades, de los modos de vida y costumbres dieciochescos. Dichos conocimientos eran los que en parte avalaban su quehacer, la composición de un drama histórico y sus intentos de renovación en estética teatral.

En 1873 Edmond Goncourt consideraba que el teatro estaba enfermo, casi moribundo, y se oponía a que el escenario se considerase como una caja de realidad, la propuesta por su contemporáneo Emile Zola. Ante las acusaciones de haber escrito un drama realista con documentación histórica, admitía Edmond en el prólogo a *Blanche de la Roche Dragon* que en novela era un “réaliste convaincu”, pero en absoluto en el teatro. La renovación del teatro, a su entender, debía encaminarse hacia una fantasía moderna, al igual que el Romanticismo había sabido canalizar la suya en el teatro «La féerie, ce domaine de la fantaisie, ce cadre de toutes les imaginations, ce tremplin pour l'envollement dans l'idéalité !» porque sin ella, atendiendo a los principios de la estética realista que a él personalmente le interesaban, tales como la psicología y el temperamento de los personajes, el teatro resultaba también artificioso:

que valent nos bonshomes à nous tous, sans les développements psychologiques et, au théâtre, il n'y en a pas et il ne peut pas en avoir ! Puis sur les planches je ne trouve pas le champ à des profondes et intimes études de mœurs, je n'y rencontre que le terrain propre à des jolis croquants parisiens, à de spirituels et courants crayonnages à la Meilhac-Halévy ; mais, pour une recherche un peu aiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la récréation des vrais et des *illlogiques* vivants, je ne vois que le roman [...] les qualités d'une humanité véritablement vraie, le théâtre les repousse par sa nature, par son factice, par son mensonge (Goncourt 1879: XVII-XIX).

Tan pronto acabaron los hermanos Goncourt de componer el drama *Blanche de la Roche Dragon* lo presentaron al prestigioso Théâtre Français, pero tras varios meses de espera, el comité de lectura la rechazó en 1868. Años más tarde acabaron publicándolo. Se había dado noticia de él en la prensa, y al parecer, la marquesa de Rochedragon, nombre que realmente existía, les pidió que cambiase el título pues no quería verse inmiscuida en asuntos públicos. Aunque el cambio parezca insignificante, el hecho de denominar el drama *La patrie en danger* modificó sin duda el pacto de ficción y el horizonte de expectativas. Frente a la figura de la mujer protagonista *Blanche de la Roche Dragon*, habitual en la obra de los Goncourt, con el nuevo título se concedió mayor primacía al hecho histórico, la declaración de Hérault de Seychelles en la Asamblea “la Patrie en danger” cuando La Fayette intentó en vano restaurar la monarquía ante de la amenazante invasión de Prusia. Otra guerra acechaba en Francia un siglo más tarde, la de 1870, también franco-prusiana y precisamente cuando los hermanos Goncourt intentaron estrenar el drama. Por ello, el trasfondo histórico de la obra, sobre todo el del acto tercero “El sitio de Verdún” adquirió rango de actualidad y connotaciones inesperadas.

La amistad y el cariño que Emilia Pardo Bazán siempre testimonió hacia Edmond Goncourt le indujo a traducir este drama, que para el escritor francés tanto significado encerraba. Doña Emilia trabajó en él entre 1904 y 1905, a pesar de ser un período de intensa actividad creativa, tanto en teatro con obras originales como en novela. *La patrie en danger* fue la última obra que compusieron juntos los hermanos y por ello Edmond había puesto tanto empeño en editar y en estrenar. Si Edmond Goncourt había pergeñado en llevar a escena este drama histórico era porque lo consideraba superior frente a todos aquellos que fueron naciendo al socaire de los cambios políticos y que también habían encontrado problemas con la censura. Además, había sido fuente de inspiración de obras posteriores que obtuvieron sonado éxito, tales como *Thermidor* de Victorien Sardou o *Chevalier de la Maison Rouge* de Dumas. Pero, por encima de estos aspectos literarios, fue el factor personal el que hizo que Edmond perseverase. *La Patrie en danger* significaba para él la última y una de las más esmeradas colaboraciones, aquella la que su hermano había puesto sus postreras ilusiones (Goncourt 1879: 149-150). Homenajear el hermano perdido fue para él un deber y no cesó hasta que no logró de manera póstuma darla a conocer. El editor Dentu la publicó bajo su título definitivo en 1873 y Charpentier en 1879 sin que esto favoreciese su estreno en las tablas². En 1889, André Antoine, que iba

² La pièce paraîtra dans le recueil *Théâtre* (Charpentier, 1879), à la suite de *Henriette Maréchal*.

buscando nombres conocidos para sus funciones, la llevó a escena el 19 de marzo en el Teatro Libre. Sólo hubo cuatro representaciones.

Aquel invierno de 1889, Emilia Pardo Bazán no pasó, como venía siendo costumbre, los meses de invierno en París, ya que retrasó su viaje³ hasta el mes de abril para cubrir la Exposición Universal. Si no abandonamos una mirada de pasado, en nuestros días, habituados a la inmediata y sobreabundante invasión de información, cuesta creer que la que se consideraba y fue cercana amiga de Edmond Goncourt, una de las raras mujeres que asistía a las reuniones de su granero, no tuviese noticia de tan esperado estreno, como precisaba en la carta a Giner de 1905 antes citada. ¿Realmente no la tuvo? ¿Fueron el transcurso de aquellos 16 años los que borraron el estreno de la memoria de la escritora? ¿Consideraba ella que estrenar en el “modestísimo edificio en Montmartre” (Pardo Bazán 1911, 222) del Théâtre Libre no era un verdadero estreno?

Porque a la hora de hacer el balance del teatro naturalista, poco apego parecía manifestar la escritora hacia aquella casa, por no haber creado escuela, aunque considerase sus representaciones como una etapa importante en la evolución del teatro. Cuesta imaginar que ella misma, curiosa y bien integrada en los círculos cercanos de Antoine, no asistiese a las funciones del Théâtre Libre. Años más tarde recordaba doña Emilia que en aquel célebre teatro:

El sistema era original. Allí no entraban sino los suscritores, gente de dinero que se costeaba un goce inteligente. Ninguna obra se representaba arriba de tres noches. La censura no podía estorbar, porque no asomaba la nariz. Los actores representaban sin convencionalismos, sin latiguillos, como se habla; las decoraciones y accesorios se inspiraban en la estricta verdad. [...] El Teatro libre valió únicamente por su sentido revolucionario. Contra todos los escenarios parisienses, afirmó y profesó principios más amplios, más próximos a la fuente de toda belleza, que es la verdad. Y era suficiente; no le estaba encomendada otra, labor (Pardo Bazán 1911, 222-225)

Antoine, el fundador del *Teatro libre*, representaba, además, las obras con espíritu de independencia y protesta contra los amaneramientos escénicos (Pardo Bazán 1911, 225).

Doña Emilia tuvo noticia del estreno de *La Patrie en danger* tardía y probablemente por fuentes secundarias. En su tomo de crítica *El Naturalismo en*

³ La escritora se encontraba en el mes de marzo en Madrid. El día 27 dictó su conferencia sobre “Los pedagogos en el Renacimiento” en el Museo Pedagógico y sus crónicas sobre la Exposición Universal *Al pie de la Torre Eiffel* comienzan en Madrid, el 7 de abril de aquel año.

Francia, de 1911, corrige sus anteriores declaraciones en breve y sucinta nota: “Los Goncourt tentaron varias veces el teatro, sin lograr que les admitiesen sus obras. Dos han sido representadas: *Enriqueta Marechal* y *La Patria en peligro*” (Pardo Bazán 1911, 212). Dada la peculiar historia de su estreno, cuesta creer que la escritora se limitase a esa escueta noticia.

Tal vez el hecho de que Antoine, el célebre director del teatro Libre parisino, representase en Madrid *La Fille Elisa* en junio de 1903, en el Teatro de la Zarzuela, animase a Emilia Pardo Bazán a proseguir la campaña –podríamos calificar sin apenas tregua– que la escritora realizó en los años de entresiglos, para dar a conocer la obra de Jules y Edmond Goncourt en España. No obstante, el hecho de que el autor fuese ya conocido en las tablas madrileñas sí debió favorecer la inclusión de la obra en la programación de María Tubau y Ceferino Palencia.

La escritora ya había compuesto en beneficio de María Tubau *La Suerte*, estrenada el 5 de marzo de 1904 en el Teatro Princesa. Para la temporada de invierno de ese año programaron el estreno de *Cuesta abajo*, que doña Emilia había escrito en su beneficio y *La Canonesa* traducido también para ella. A pesar de este conjunto de factores posibles, resulta curioso que en pleno período de creación literaria, tanto teatral como novelística, o sea, entre 1904-1906, Pardo Bazán llevase a cabo dicho proyecto de traducción.

Bien se sabe que a la sazón la traducción era una actividad desprestigiada. Ningún mérito se solía conceder al escritor que se dedicase a estas tareas, de hecho, en manos en general de escritores jóvenes, de segunda fila o de aquellos que “*pane lucrando*”, como el mismo Unamuno, redondeaban con ella sus finales de mes. Probablemente los mismos afanes indujeron a doña Emilia a actuar como a su amigo catedrático, en todo caso, llama la atención que sus traducciones – a excepción de *Les Frère Zemganno*–, parecían más bien silenciadas. No obstante y a contracorriente con sus coetáneos, la escritora declaraba sentir gran consideración por la traducción:

Yo no soy de las personas que creen que es tan fácil hinchar un perro: más claro, pienso que una buena traducción, aunque no sea del griego, del latín ni del ruso, sino buenamente del francés, no es cosa tan baladí como hoy se supone, a juzgar por el desdén con que los escritores apenas logran darse a conocer de un reducido público, miran la labor de traducir (Pardo Bazán 1890, VI).

Frente a las opiniones retrógradas dominantes en la época, la escritora solía hacer despuntar el papel de los traductores como embajadores e intermediarios culturales. Eran quienes tenían que favorecer la circulación de

ideas y estéticas, menguando la distancia entre el lector español y los textos extranjeros.

En el caso de *La patrie en danger*, no se trataba ahora, como ocurrió con *Los Frères Zemganno* de recurrir al ejercicio de la traslación como ejercicio con el que estudiar los principios y mecanismos de composición de los maestros franceses, es decir como modelo clásico de imitación literaria. Su gran dominio del francés, pese a lo que se ha afirmado en algunas ocasiones, excluye la posibilidad del recurso a la traducción como principal ejercicio didáctico para el aprendizaje del idioma. Traducir una obra en la que domina el ambiente histórico, los referentes culturales y una lengua que intenta reproducir con fidelidad, pero con especial anacronismo, los registros y usos de la época no era tarea fácil, sobre todo 37 años más tarde, en un contexto histórico y para un público totalmente distinto.

Por otra parte, 1904 fue un año particularmente difícil para los esposos Palencia y Tubau. Habían estado representando hasta entonces en el Teatro Princesa, pero ciertas desavenencias de Ceferino Palencia con la Sociedad de Autores y con el actor Enrique Borrás en relación con ese teatro, además de las denuncias del arquitecto del Teatro Lírico, en el que intentó refugiarse, cuando cambió de propietario, hicieron que se Ceferino Palencia se quedase sin teatro en Madrid. El primero de octubre de 1904, la prensa anunciaba la firma del contrato del empresario Alberti con los dueños del Teatro principal de Barcelona y el traslado de la actriz a la ciudad condal durante la temporada de invierno, donde estrenaría:

Cuesta abajo, de Emilia Pardo Bazán, *Mater Dolorosa* de Leopoldo Cano, *La Regencia* de Cavestany y Fernández Shaw, una comedia de Ceferino Palencia, un drama de Adelardo Fernández Arias. Con estas producciones alternarán traducciones y arreglos de Goncourt, Sudermann, Houssaye, Sardou y otros autores extranjeros (“La Tubau a Barcelona”, *La Epoca*, 1 de octubre de 1904).

Quince días más tarde se inauguraba la temporada de invierno de María Tubau en aquel conocido teatro de Barcelona. La temporada concluyó el 10 de abril de 1905, con importantes modificaciones en el programa anunciado, con más reposiciones que estrenos. Y ello no porque desdeñase la traducción, ya que la empresa de los Palencia-Tubau solía recurrir a ella, comentaría años después doña Emilia, porque los dramas franceses:

atraen cada vez más, y no a Francia, sino a Europa. Aquí mismo, en España, se ha dado el caso de que una actriz eminentíssima, María Tubau, cuando veía flojear la

taquilla, apelase al recurso supremo, y anunciasi *La Corte de Napoleón*, obra en la cual culmina la manera especial de Sardou (Pardo Bazán 1911,212).

En unos momentos en que estaban encontrando dificultades para arrendar un teatro en la capital, en un contexto de alta inestabilidad política y social en España⁴, anunciar la traducción de *La Patrie en danger* podía resultar atractivo y elocuente para el potencial espectador. Aunque a todas luces, la escritora ya se había comprometido a realizar dicha traducción, ésta se retrasó hasta entrado el otoño del año siguiente. Ceferino Palencia la volvió a anunciar en su regreso a Madrid. Fue entonces cuando doña Emilia dio noticia de ella a su amiga Blanca de los Ríos, en carta del 11 de noviembre de 1905, al hacer el balance de sus trabajos veraniegos al igual que poco antes hiciese en su carta a Francisco Giner de los Ríos:

La Canonesa, arreglo, traducción libérrima, refundición osada de *La patrie en danger*, de Julio y Edmundo de Goncourt: obra no representada en Francia, por recelos de la censura imperial y republicana, y que es la predecesora (fue escrita en 1866 ó 67) de *Thermidor* (sic), *Mme. Sans Gêne*, *L'abbesse* (sic) de Jouarre, *La Marseillesa*, -todas las obras de Revolución que conozco⁵. Si viviese Edmundo de Goncourt, puede

⁴ En 1904 muere Isabel II en París, invasión española en Marrueco, Caso Nozalema caso Nozalema, o el Convenio Concordatorio del Gobierno Maura con la Santa Sede que legalizaba la situación de las órdenes religiosas pero que no fue ratificado por las Cortes (1904); el proyecto de ley de Asociaciones de Dávila por parte de los liberales, que sometía a control administrativo a las congregaciones religiosas; ley del descanso dominical. En 1905 : crisis en Cataluña. La victoria de Lliga Regionalista de Cambó y Prat de la Riba en las elecciones locales de 1906 alarmó al ejército que veía en peligro la unidad del país. Los comentarios satíricos anticastrenses en alguna publicación barcelonesa, llevaron a que trescientos oficiales asaltaran e incendiaron las imprentas. La reacción del gobierno fue ceder ante el Ejército: en 1906 se aprobó la Ley de Jurisdicciones que identificaba las críticas al Ejército como críticas a la Patria y pasaban a ser juzgadas por la jurisdicción militar. La reacción pública fue inmediata. Una nueva coalición, Solidaritat Catalana, consiguió una clara victoria electoral en 1907, reduciendo drásticamente la representación de los conservadores y liberales en Cataluña.

⁵ Emilia Pardo Bazán enumera algunas obras a cuyas representaciones pudo haber asistido pues todas nacieron al calor de la Revolución francesa y se estrenaron en las fechas en las que solía viajar a París de manera más asidua, en torno a la celebrada conmemoración aunque se imprimieran más tarde: Victorien Sardou, *Thermidor*, drame en 4 actes, París, Nilsson, DL, 1892; *Madame Sans-Gêne*, París, Impr. de "L'Illustration", 1907; Renan, Ernest, *L'abbesse de Jouarre*, París, C. Lévy, 1886; Basnus (Denoïville), Georges, *La Marseillesa*, París, Bonvalot-Jouve, 1907.

que se horripilase al ver cómo he tijereteado. Pero conservo lo único importante: el papel de la *Canonesa*. Destinada a María Tubau. Igual pronóstico que la anterior.

Del teatro revolucionario Pardo Bazán tenía cumplida noticia, dado que en el primer Centenario y durante la Exposición Universal se fueron creando y rescatando numerosas obras sobre el asunto. Entonces se valoró *La Patrie en danger* como resumen de la sociedad francesa de 1789 y por sus recreaciones de los grandes momentos de la Revolución. Jules Goncourt la presentaba como una obra en la que “se déroule toute la Terreur, traversé par l'héroïsme nacional” (Carta de Jules Goncourt a Théophile Gautier, 29-2-1868, Gauthier 1996: 59). Los Goncourt habían trabajado ante todo como historiadores para dar una visión viva del pasado y dar protagonismo a las gentes anónimas, en la línea de Michelet y del acuñado concepto de intrahistoria.

De hecho, en los anuncios de la cartelera de Tubau en la prensa se menciona primero el título de *La patrie en danger*, de connotaciones más políticas, seguido del más alejado y de tintes mucho más conservadores y religiosos que doña Emilia propuso, *La Canonesa*. Observemos que ella restablece en la versión española las intenciones de los autores su versión original, es decir, el protagonismo que le habían concedido al personaje de la canonesa, reafirmando de nuevo, tal vez sin saberlo, el valor del personaje femenino del título original. Para la escritora, la creación de protagonistas femeninas era uno de los rasgos más singulares de la producción de los Goncourt, dada su maestría en “hacer converger la luz en torno al tipo femenino, estudiado a fondo, visto al microscopio, examinado en las más íntimas facetas de su complejo organismo” (Pardo Bazán, 1899, 119).

Pero no sólo ese patriotismo femenino interesó a doña Emilia. Ella compartía con el escritor francés el deseo de experimentar y de renovar la escena aunque no por los mismos derroteros. Curiosamente, no tenía una opinión del teatro de los Goncourt demasiado entusiasta, a tenor de los argumentos esbozados en su capítulo dedicado al teatro naturalista en *La Nueva Literatura en Francia. El Naturalismo*, en el que abiertamente glosa algunos pasajes del prólogo de la edición de 1879 de *La patrie en danger*. Doña Emilia estaba convencida de que:

La Patria en peligro es un interesante drama histórico que, como queda dicho, fue el modelo de *Termidor*, de Sardou. Los Goncourt, nótese, vivían siempre pendientes del teatro; pero lejos de buscar en él la fórmula naturalista, pensaron en comedias de magia, en bufonadas aristofanescas. No suponían que el teatro se acoplase bien a lo real, y creían que los personajes escénicos tienen que ser forzosamente falsos, por lo cual, si el romanticismo puede tener teatro, el

realismo no. Concierte quien pueda estas opiniones, con el hecho de que ya florecía entonces la comedia realista de costumbres.

Quizás estuviesen más en lo cierto los hermanos al pronosticar la desaparición del teatro, ya que en él todo es mentira y convención, y, estacionario por ley de naturaleza, no puede seguir la evolución del siglo. Dentro de cincuenta años, dicen, el libro habrá matado al teatro, y este se reducirá a groseros solaces, a perros sabios y marionetas. Los Goncourt no podían prever el «cine» y las «variedades» (Pardo Bazán 1911, 217-218).

Sin embargo, de *La Patrie en danger* le interesó a la escritora el tratamiento teatral de la idea. Para Goncourt, el objetivo principal de su drama histórico residía en mostrar en las tablas las luces y sombras de la Revolución, glosando la realidad lo más objetivamente posible. «Nous tâcherons d'y mettre le plus possible des sentiments communs et de la banalité d'impartialité qu'exige le théâtre!», escribían en su Diario los Goncourt el 21 de diciembre de 1866, aun cuando ellos, personalmente, preferían el Antiguo Régimen. La concordia entre las fuerzas ideológicas y las perspectivas se van compensando a través de los cinco actos del drama porque los Goncourt perseguían un equilibrio, ilusorio sin duda, pero con el que soñaban, porque tras los sucesos de la guerra en 1870 y de la Commune intentaron promover un proceso de reconciliación nacional. Teatralmente eso supuso la definición de personajes y la organización de espacios que estimulasesen en el espectador la esperada interpretación, aspecto que obviamente no tuvo en cuenta doña Emilia en su versión.

En su versión, doña Emilia mantiene la estructura en 5 actos, secuencializados en escenas para permitir aquel sentimiento del fluir de la vida realista. Los actos se organizan, en general, de manera similar, con semejante número de escenas, pero más cortas. Doña Emilia arregla con mayor fidelidad los dos primeros actos, en los que domina el punto de vista que la aristocracia tiene dialógicamente de la revolución, antes de dar rienda suelta a su imaginación y cambiar el sesgo del drama a partir del acto III:

<i>La patrie en danger</i>	<i>La Canonesa</i>
Acto I: Le 14 juillet 1789 : 11 escenas	Acto I: 11 escenas
Acto II: La nuit du 9 Août 1782 : 13 escenas	Acto II: 13 escenas
Acto III: Verdun : 11 escenas	Acto III: 15 escenas
Acto IV: Fontaine, près de Lyon : 16 escenas	Acto IV: 5 escenas (original de EPB)
Acto V: Le préau de Port-Libre: 9 escenas	Acto V: 7 escenas conservadas (?)

Como se puede observar en el esquema anterior, Emilia Pardo Bazán suprime el acto que mayor connotaciones históricas tiene, el de la capitulación de

Verdun en 1792, ciudad sitiada por las tropas prusianas que provocó la derrota del ejército revolucionario. Además, aunque no se conserve el *dramatis persona* de la traducción, la revisión de los actos permite ver que en términos generales, la escritora respectó los principales personajes y que tan sólo introdujo mendigos y no representantes del pueblo, los *sans culotte* de Goncourt en el cuarto acto de su versión. Todos estos aspectos muestran cómo doña Emilia había invertido las perspectivas y concedido menor protagonismo a los revolucionarios. Por ende, los Goncourt habían utilizado la derrota de Verdun para igualar a los vencedores los revolucionarios, convirtiéndolos en vencidos frente al extranjero, y mostrar además la inercia y el miedo de las masas populares. Del protagonista masculino, el revolucionario Perrin, preservará su fracaso intento de despertar en el pueblo un fervoroso patriotismo. No obstante, la acción secundaria, los amores de Perrin con la aristócrata Blanche, sobrina de la Canonesa, fue el aspecto al que mayor peso otorgó la escritora y los fue preparando con mayor insistencia al suprimir el acto III de los Goncourt. Por otra parte, en ese acto dominan las arengas y el uso de un lenguaje anacrónico muy cuidado, literario pero hablado, que los escritores franceses habían seleccionado para “*incrire dans le dialogue la vivacité de la réalité et la stylisation progre à l’art du théâtre*” (Lucet 2006, 62). Más de treinta años después y en España, el espectador que no conociese perfectamente la historia de Francia difícilmente hubiese podido calar el simbolismo de esta escena. Estos cambios de perspectivas en los que se concede mayor protagonismo al pueblo no interesaron a Pardo Bazán, quien dejó que la perspectiva dominante siguiese siendo la aristocrática, con un lenguaje oral, sencillo y entrecortado muy distante del original. La escritora estaba aplicando su personal concepto de fidelidad traductológica; es decir, se distanciaba de la tradicional transliteración mecánica para proponer lo que ella consideraba una versión artística ajustada a los fines perseguidos.

El respeto del espíritu de la obra, del tono, el léxico y la sintaxis de la lengua de llegada, que ella había considerado como condiciones *sine qua non* para evitar que las obras traducidas dejasen de ser “como los tapices vistos por el revés; que en vez de mostrar el lindo dibujo y la magia del colorido, no nos ofrecen sino una selva de nudos y cabos, una mezcolanza de tonos, sin que apenas se logre advertir que detrás existe algo hermoso, acabado y perfecto” (Thion 2005: 65), fue totalmente traicionado. La escritora presentaba en su traducción, no “el revés del tapiz”, sino una copia que, a diferencia de otros textos no fue voluntariamente muy atenta (Thion 2005: 65), no tanto por la formas lingüísticas como por los objetivos estéticos y teatrales que perseguía. Doña Emilia estaba ofreciendo una versión circunstancial que poco tenía que ver con los propósitos patrióticos que le dieron vida.

¿Fue a causa de la taquilla de María Tubau? Tal vez en parte, pero probablemente no la esencial. Emilia Pardo Bazán estaba en estas fechas trabajando en la mayor parte de su repertorio teatral, corrigiendo, componiendo y traduciendo. Su afirmación como escritora renovadora del teatro español por los derroteros del realismo y del simbolismo poco espacio le dejaban para ensayos con comedias burguesas de intrigas y aventuras. Ahora bien, bajo el escudo de la traducción de una obra cuyo autor había fallecido diez años antes, pocos riesgos corría la escritora. Por ello hizo, a imagen del “del arreglador y colaborador Busnach, enredó bien los hilos de la trama” (Pardo Bazán 1911, 218), aun cuando sabía que estaba traicionando lo que habían perseguido los Goncourt, “la idea”. Ella, a imagen de Sardou, el gran dramaturgo:

[...] no escrupulizaba, y arramblaba con lo que le convenía. De esto se le acusó reiteradamente. Quien conozca el drama de Goncourt, titulado *La Patria en peligro*, y primero *La señorita de la Rochedragon*, y la compare a *Termidor*, hallará más que analogías. Uno reclama la idea de *La Tosca*, otro la de *Odetta*. Son minucias tal vez. Sardou tuvo a cada paso más suerte, o digase más maña y dominio de su profesión (Pardo Bazán 1911, 212-213).

Aligerando la obra de Goncourt, arramblando con lo que podía según el modelo de Sardou, doña Emilia buscó “la psicología media de los públicos” y quiso, como él:

Cauto y hábil, toma(r) de las escuelas sucesivas lo que le conviene para su retablo de maese Pedro; del romanticismo proceden algunos de sus personajes fatales, y alguna de sus famosas *scènes à faire*, para las cuales está armado el tingladillo completo de la obra y que recuerdan la entrada de Antony por la ventana, o el quid pro quo de *El rey se divierte*, de la comedia de costumbres y del realismo, los medios, que, nunca traídos antes a la escena, contribuyen poderosamente a la ilusión de cierta verdad relativa y tolerable.

El ambiente, todo lo convencional que se quiera, pero efectista (Pardo Bazán 1911, 212).

Y ante todo, animado, porque era consciente de que estos eran los que:

prestan atractivo a la acción dramática. No me atrevería a calificar de obras maestras estos y otros dramas de Sardou; debemos recordar que, habiendo Sardou escrito una obra maestra, *El odio*, que no fue bien recibida, juró no volver a hacer ninguna, y, dice Zola, «cumplió su palabra»; con todo eso, habremos de reconocer la destreza y arte peculiar del autor (Pardo Bazán 1911, 212-213).

La traducción de Goncourt que María Tubau venía anunciando en su programa de 1904, corrió la misma suerte que *Cuesta abajo* aquel año. Aunque su estreno se postergó hasta 1905, el fracaso de *Cuesta abajo*, la enfermedad de María Tubau y las pérdidas económicas de la compañía Palencia en aquel Gran Teatro recién reformado les obligaron a dejar de montar obras nuevas desde los primeros meses de 1906. *La patrie en danger* en su versión española de *La Canonesa*, como había vaticinado ya su autor en Francia, murió antes de nacer incluso en Madrid y en vida de doña Emilia.

En 1951, sin embargo, el proyecto vio de nuevo la luz y la obra se estrenó con motivo del centenario del nacimiento de Emilia Pardo Bazán en el Teatro Colón de La Coruña. La actriz Irene López Heredia, desempeñó el papel de protagonista. En el Libro de actas de la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento de su querida Marineda, sólo constan dos menciones a dicho estreno, en la Sesión de 31 de julio de 1951, en la que también para salvar la censura y en un contexto radicalmente distinto se certifica que:

Menciona después la alcaldía las gestiones que se realizan por la Comisión de Fiestas encaminadas a poner en escena, en función homenaje a doña Emilia Pardo Bazán, la obra teatral *La Canonesa* de los hermanos Goncourt, traducida al castellano por la eximia escritora; esta obra que no llegó a representarse en Francia por su **carácter conservador**, será puesta en escena por la Compañía de Irene López Heredia a fines de mes

Y en el de la Sesión de 5 de septiembre de 1951, se ratifica la representación:

Participa seguidamente la Presidencia que las representaciones de la obra *La Canonesa* en homenaje a doña Emilia Pardo Bazán se celebraron en el Teatro Colón, cual estaba previsto⁶

La única reseña que hemos encontrado de este estreno, que aparentemente fue tan privado como el del Teatro Libre de Antoine, fue la de *La Hoja Oficial del Lunes* del 3 de septiembre de 1951. En un breve columna, entre los

⁶ Así pues, como la representación se hizo en el Teatro Colón, y este depende de la Diputación provincial, tal vez en su Archivo (<http://www.dicoruna.es/>) conserven alguna documentación en relación a esa función. También en el Arquivo do Reino de Galicia (<http://arquivosdegalicia.xunta.es/portal/arquivo-do-reino-de-galicia/>) puede que encuentre información pues conservan los fondos del Gobierno civil.

“Espectáculos de la semana”, se hace digna mención de este estreno. Tiene razón el cronista en afirmar que:

No es difícil imaginar que la cosa resulta un tanto alejada de las realidades actuales, aun cuando sea aleccionador hacer ver algo de los orígenes de ciertos males del día, pero late un fondo franco de humanidad eterno, que se intensifica en ese epílogo original de la Pardo Bazán, y que es un pleno acierto, literario y teatral.

Hubiese sido interesante conocer ese personal epílogo de Doña Emilia, pero el manuscrito que se conserva está incompleto y cabe imaginar que no iba en la línea de conciliación y la guillotina para todos de los Goncourt.

Edmond Goncourt cerraba el prólogo a la primera edición impresa de *La Patrie en danger* declarando:

je me résigne, à peu près de la manière qu'on se suicide, à imprimer cette pièce, un peu consolé cependant par un pressentiment vague, qui me dit qu'un tour, un tour que nous devons tous espérer, cette oeuvre mort-née sera jugé digne d'être la voix avec laquelle un théâtre national fouettera le patriotisme de la France (Goncourt 1879: 132)

Digna lo fue pero al llegar a España de la mano de Emilia Pardo Bazán, del mismo modo que en Francia *La patrie en danger* había “mort-née”, no solo por las circunstancias teatrales que le habían insuflado aquí nueva vida textual, sino también porque realmente fue traducción libérrima y refundición osada. Porque muerto estaba Edmundo de Goncourt, ya que de haber vivido y a tenor del especial significado que esta obra acrisolaba para él, se hubiera, como imaginaba doña Emilia horripilado “al ver cómo he tijereteado”. Pero de este asunto hablaremos en otra ocasión.

Bibliografía:

Baron, Philippe. (2003) «*La Patrie en danger*», Les Goncourt et la Révolution. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*. 27-33.

Felici, Roberta de. (2001) «La poétique dramatique d'Edmond Goncourt». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 5. 1399-1422.

García Yebra, Valentín. (1982) *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid. Gredos. Y (1994). *Traducción: historia y teoría*, Madrid. Gredos.

Gauthier, Théophile. (1996) *Correspondance générale*. Claudine Lacoste éditeur. Paris. Génève. Librairie Droz.

Goncourt, Edmond et Jules. (1989) *Journal*. Paris. Robert Laffont.

Goncourt, Edmond et Jules. (1879) *Théâtre*. París. Charpentier.

Lafarga, Francisco. (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia*. Barcelona. EUB.

Lucet, Sophie. (2006) «*La Patrie en danger*, de Jules et Edmond Goncourt, un drame historique à contretemps». *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*. 55-76.

Pardo Bazán, Emilia. (1890) «Prólogo», *París* de Auguste Vitu. Madrid. La España Editorial. V-VII.

Pardo Bazán, Emilia. (1899) *Al pie Torre Eiffel. Crónicas de la Exposición*. Madrid. La España Editorial.

Pardo Bazán, Emilia. (1911) *La literatura francesa moderna. El Naturalismo. Obras completas de Emilia Pardo Bazán*. 41. Madrid. Renacimiento.

Ruiz Casanova, José Francisco. (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid. Cátedra.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. (2005). «Aquel París: Emilia Pardo Bazán traductora de Aguste Vitu». *Cahiers d'études galiciennes*. Número 5. 61-87.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. (2012) «Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne». *Le Grenier des Goncourt, Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* (en prensa).

VARIACIONES NOVELESCAS DEL S. XIX EN TORNO AL MAR

Ana Luisa Baquero Escudero
Universidad de Murcia

Especialmente vinculada a la literatura comparada, la disciplina conocida hoy como Tematología se presenta como una vía de acercamiento a los textos literarios singularmente fascinante, aunque no exenta de grandes dificultades. Quizá uno de los mayores escollos que la envuelven resida en la verdadera anarquía terminológica que reina en ella, y que se intensifica cuando se intentan buscar homologaciones entre lenguas distintas. Ni siquiera en lo referente a esas dos nociones nucleares de *tema* y *motivo* existe acuerdo, de manera que mientras que para algunos estudiosos el motivo sería un elemento menor que se integraría en un tema –poseedor este, pues, de una naturaleza más amplia–, para otros la relación entre ambos sería justamente la contraria¹. En nuestra breve aproximación a unos textos literarios bajo este ángulo investigador mantendremos la diferenciación tema-motivo considerando al primero por encima del segundo. Conforme sostiene una destacada voz en los estudios comparatistas como Claudio Guillén, consideramos al tema como lo procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, en su modificación y modulación en la escritura literaria (Guillén: 1985: 254). Si dicho autor establece, al respecto, una interesante distinción entre temas de larga duración –persistentes y en constante transformación a lo largo de los siglos– y temas de duración breve –característicos sólo de ciertos momentos–, no cabe duda de que el tema del mar pertenece inequívocamente a los primeros. Es, desde luego, el estudio de éste en la tradición literaria uno de los ejemplos más evidentes que demuestra la necesidad de aunar, en el ámbito tematológico, los estudios transversales con los longitudinales, la perspectiva sincrónica con la diacrónica². Como evidencia de tal afirmación baste recordar algunos trabajos existentes en torno al mismo como la valiosa antología de José Manuel Blecua, *El mar en la poesía española* (1945), el estudio de Alberto Navarro *El mar en la literatura medieval castellana* (1962) o más recientemente el artículo de Ayala sobre Altamira (2011). El libro de Navarro se

¹ Un estudio antológico que recoge una importante muestra de contribuciones que evidencian tal disparidad es el realizado por Naupert: 2003.

² Asimismo, como recoge Guillén, resulta un ejemplo excelente en lo tocante a la doble confluencia en él: fenómeno natural-prefiguración imaginada (2003: 257).

hace eco –en lo concerniente a la tradición narrativa- de la presencia de los modelos griegos y bizantinos o de los libros de caballerías, en los que, sin duda, el mar desempeñó un lugar relevante. Aquí aparece como escenario ligado inequívocamente a la aventura, de manera que su tratamiento en este tipo de relatos suele dar como resultado unas historias caracterizadas por la peripécia constante, con la presencia habitual, además, de lo maravilloso y extraordinario. Estamos ante un mar en el que no resulta infrecuente la presencia de monstruos marinos o fantásticas islas, y en cuyo tratamiento literario son también habituales motivos como la tormenta y los naufragios, utilizados, sin duda, para acrecentar el interés de la historia. No deja de ser significativo, en esta misma línea, que en la tradición posterior la parte del *Persiles* en que se producen hechos sobrenaturales corresponda a la primera mitad en la que los personajes viajan por mar, por las remotas y desconocidas tierras septentrionales, frente a la segunda en que el viaje será sólo por tierra.

A lo largo de la tradición narrativa el mar como tema literario aparece sometido, por tanto, a innumerables y muy diversas variantes. Recuérdese su aparición al servicio de los viajes puramente imaginarios, tan propios de la centuria dieciochesca –y el nombre de Swift resulta emblemático- y como muestra completamente diferente, su presencia en la obra de un escritor que ha hecho del mismo casi su tema predilecto, como Conrad. El intenso simbolismo que adquiere en manos de Melville, o su presencia en la inquietante historia desplegada por Hughes en su *A high wind in Jamaica* pueden servir tan sólo como pequeñas catas en un estudio cuyo tratamiento completo desbordaría, desde luego, las páginas del presente trabajo.

En este, y tal como apunta el título, vamos a ceñirnos exclusivamente a unas variantes presentes en cuatro novelas del periodo realista-naturalista. Una época alimentada por su propia poética que modula, de esta forma, su personal interpretación sobre un tema de secular vigencia, cuyos orígenes se perciben en el propio inicio de la tradición narrativa.

El tema en su contexto literario: la novela del mar en el Realismo y Naturalismo

Tal como recogíamos más arriba, la historia de los temas y motivos debe abordar tanto las constantes como las transformaciones de estos. No cabe duda que cada época mediatará su manejo, por lo que se hace indispensable contextualizar los textos en sus propias coordenadas históricas. En el caso de nuestro trabajo partiremos de la necesaria contextualización literaria del corpus elegido, tanto en lo concerniente a las ideas literarias del momento, como al

género que lo enmarca. Nos movemos dentro de los límites de la poética del Realismo y Naturalismo y dentro de la novela –el género más representativo de ella. En tal marco teórico pueden ser incluidas las obras de Pereda –*Sotileza* (1885)-, Palacio Valdés –*José* (1885)-, Blasco Ibáñez –*Flor de Mayo* (1895)- y, a modo de singular coda transnacional, la de Verga –*I Malavoglia* (1881). En los cuatro casos puede hablarse del género novelesco sujeto a la mencionada tendencia literaria que se advierte inequívocamente en todas, si bien cada una de ellas presenta su propio perfil y modulación.

El requisito de fidelidad documental –acentuado en el programa naturalista- es patente en todas ellas. Pereda, directo conocedor del objeto de su relato –y será, precisamente, la exaltación de aquellas formas de vida en proceso de extinción, uno de sus objetos principales – se propuso cantar la *epopeya marítima* de Santander³. Un objetivo y unos métodos de observación directa que se evidencian asimismo en la pintura del pueblo marinero asturiano que lleva a cabo Palacio Valdés, y que hallamos también en Blasco, respecto a la realidad de los pescadores valencianos, y en Verga, en relación con los del pueblo marinero de Sicilia.

Frente al tratamiento concedido por la novela tradicional al mar, los realistas buscarán un reflejo del mismo lo más fiel y directo posible si bien, como esperamos mostrar en este estudio comparativo, en su transposición literaria se advierte un claro proceso de transformación metafórica. No en balde, como señalara Guillén, este resulta uno de los temas en que la prefiguración literaria no deja de estar presente a lo largo de su evolución, condicionando a veces al escritor tanto como el mismo referente natural.

Inserto, por consiguiente, en las mencionadas coordenadas literarias, el tema común que podría trazarse entre estas obras podría responder al enunciado: *la lucha por la vida de las gentes de mar*. Ya no serán, pues, las azarosas aventuras repletas de sorpresas y peripecias continuas, las tramas que constituyan el desarrollo de este tema, sino la presentación cotidiana y veraz de la difícil supervivencia de aquellas gentes cuyas vidas dependen directamente del mar. La tan reiterada mediación e influencia del ambiente sobre las vidas de los personajes, que Realismo y, de manera intensificada, Naturalismo defendieron no puede quedar más evidente en las páginas de estas obras.

Con todo, se hace necesario llevar a cabo unas importantes precisiones en cuanto al mencionado contexto literario, especialmente significativas en las obras que tratamos. Nos referimos a esa preliminar etapa costumbrista, iniciada en los años románticos, que se prolongará y afectará todavía de manera muy

³ Recuérdense, al respecto, los consejos de Menéndez Pelayo.

ostensible a estos escritores. El caso de Pereda resulta, sin duda, expresivamente sintomático. Iniciada su actividad literaria en el ámbito costumbrista, el mismo se proyectará en su posterior producción novelesca. El ejemplo de *Sotileza* no puede ser más evidente. Como han reiterado los críticos que se han aproximado a la misma⁴, la inclusión en la novela de artículos publicados con anterioridad por el autor es obvia. Recuérdense títulos como «La leva», «El raquero», «Un marino», «El fin de una raza» o «La buena Gloría». En distintos momentos de la obra la conexión del texto novelesco y el costumbrista resulta tan clara que el propio narrador, en algún capítulo como el XXII, llega a remitir directamente a sus lectores a otros libros suyos. En este sentido puede, desde luego, afirmarse que la lectura de esta obra perediana se ve singularmente enriquecida por el excelente trabajo de García Castañeda dedicado al costumbrismo cántabro, en el que el capítulo en donde traza el perfil de las gentes de mar resulta imprescindible para entender la labor creativa de Pereda y valorar, en su justa medida, los resultados obtenidos (1991: 91-122).

A lo largo de las novelas que nos ocupan pueden percibirse, por tanto, bastantes momentos en que, provocando una pausa en el desarrollo de la narración, se desarrollan auténticos cuadros de costumbres. Recuérdense, incluso, capítulos enteros en *Sotileza* como el VI, «Un Cabildo», o el XXII en el cual tiene lugar una reñida competición de regatas entre ambos Cabildos que concluye con el ofrecimiento del trofeo conseguido a la heroína –una situación de tradicional y remota estirpe literaria, que muestra aquí su cara menos estilizada. También en *José* señaló Campos la presencia del costumbrismo, destacando al respecto el cap. II en el que se describe la escena de la venta del pescado recogido (1975: 22-24). Con todo, por la propia naturaleza del texto de Palacio Valdés, caracterizado por su mayor economía descriptiva y un más concentrado interés en la trama argumental, tales episodios costumbristas no resultan muy relevantes. Significativa parece, al respecto, la comparación entre esta novela y *Flor de Mayo* en la presentación del bautizo de la nueva barca del protagonista. Ausente completamente en *José* –la nueva lancha ni siquiera tendrá nombre–, Blasco dedicará el cap. VII a describir la escena en que *Flor de Mayo* es bautizada en medio de la alegría y regocijo general. Como materia propia, asimismo, de la literatura costumbrista puede catalogarse la descripción, en la obra valenciana, de la procesión del Viernes Santo, del cap. V, o ese singular «aquelarre» que se organiza en el cap. VIII, conforme a la costumbre de las gentes levantinas de despedir a sus pescadores. También en *I Malavoglia*

⁴ Desde el clásico estudio de Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, a las recientes aportaciones de críticos y modernos editores de la obra.

detectamos la introducción de episodios costumbristas, sumamente adelgazados, no obstante, si se comparan con su tratamiento en *Sotileza* o *Flor de Mayo*. Conforme a ese sencillo dibujo que la propia materia requería –tal como defiende el escritor en el prólogo- habría que hablar de la presencia más sugerida que plenamente desarrollada de estampas costumbristas tales como la petición de mano, en el cap. IX –marcada por la necesidad de quitar la *spadetta* del pelo de las niñas-, el episodio del pésame y banquete de duelo en el cap. III, o la tradicional cencerrada a los recién casados en el cap. XIII⁵.

Los cuatro ejemplos elegidos en nuestro trabajo muestran, por tanto, con claridad la deuda que la escritura realista y naturalista contrajo con la literatura costumbrista, vinculada en estos casos con un costumbrismo regionalista que refleja aquí las particularidades de las gentes de mar de enclaves geográficos muy distintos.

Elaboración y tratamiento novelesco del tema

Si definíamos como tema común a las cuatro obras «la lucha por la vida de las gentes de mar», resulta bastante evidente que en cada una de ellas la trama novelesca se ha elaborado de forma distinta. Respecto a *Sotileza* podemos encontrar ya opiniones muy diversas en cuanto a la construcción de la obra, en la misma época del autor (González Herrán: 1983). Fueron bastantes las voces que subrayaron el carácter costumbrista del texto, con la presencia de auténticas digresiones que provocaban la quiebra del ritmo narrativo –Unas digresiones que el propio narrador reconoce, a veces, intentando su justificación⁶. Realmente puede hablarse de una trama relativamente simple construida en torno al eje de un conflicto amoroso, aquí a cuatro bandas, ya que situada la heroína en el vértice central, la historia nos presenta la atracción que hacia la misma manifiestan Andrés –hijo del capitán Bitadura y por ello procedente de una clase social superior-, Cleto –hijo de una familia de pescadores- y el monstruoso Muergo. Será la oscilante y en ocasiones compleja relación de la heroína con estos⁷, la que sirva de encuadramiento general para la presentación de todo ese antiguo Santander marinero que Pereda desea resucitar y exaltar. Mucho más

⁵ Una costumbre esta que también Blasco recogería tanto en la variante novelesca –*Cañas y barro*-, como cuentística –«Una cencerrada».

⁶ En su edición del texto Miralles habló de esta técnica habitual en el autor, por la que la acción va «desanudándose (...) hacia escapes digresivos» (1977: 47).

⁷ Especialmente ambigua en el trato con Muergo. De ello me ocupé en mi estudio «Una moderna recreación literaria de un tema tradicional en *Sotileza*» (2000).

simple en su desarrollo se muestra, en este sentido, *José*, ya que si aquí hay también un conflicto amoroso este gira en torno a la pareja, bastante tradicional, del joven pescador y su enamorada quienes, pese a los muchos obstáculos que se alzan ante ellos, saben resistir y superarlos para conseguir finalmente sus deseos. Estamos, verdaderamente, ante la única de las novelas que presenta un concluyente broche feliz, y que ofrece, en este sentido, mayores vínculos que las demás con una novela de factura tradicional. Por su parte *Flor de Mayo* formó parte del ciclo de novelas valencianas proyectado por Blasco quien, en esta ocasión, eligió como materia literaria la vida de las gentes de mar del Cabañal, elaborando una fábula de marcado trazado trágico en que también es el conflicto amoroso el eje central. Aquí nos enfrentamos a una doble pareja, ya que será el adulterio de un hermano con la mujer del otro el que provoque el funesto final de la historia. Finalmente Verga, dentro también de un proyecto más amplio –el ciclo de los vencidos–, escribiría esta primera obra sobre las gentes de mar, habitantes de Azi Trezzo. Una novela coral en la que, rodeada de innumerables pequeñas historias, se desarrolla la de la familia apodada los Malavoglia⁸, víctima de un destino cada vez más adverso. Tejida, pues, por numerosas historias asociadas a los distintos personajes que desfilan por la obra, encontraremos en su trama tanto conflictos de tipo amoroso, como aquellos referentes a la búsqueda por la supervivencia o mejora de vida de unas gentes vinculadas a clases sociales de distinto rango social.

Si el diseño compositivo, pues, de *Sotileza* contrasta con la sencillez estructural de *José* o la composición polifónica de *I Malavoglia*, y si la obra de Blasco ofrece, asimismo, su particular configuración tan ligada, por lo demás, a las técnicas manejadas por el autor⁹, no hay duda de que en las cuatro el mar se yergue como singular protagonista implícito¹⁰. Todos los personajes y sus acciones aparecen vinculados de una forma u otra a este medio que condiciona y envuelve sus vidas. A este respecto no será sorprendente hallar la presencia de determinados motivos que, vinculados a este tema, aparecen de forma reiterada en el presente corpus. Unos motivos, que en algún caso, están claramente asociados a toda una lejana tradición narrativa. Pensemos en el del naufragio o en

⁸ Sobre las distintas traducciones de este término en nuestra lengua, véase la introducción de M^a T. Navarro, en su edición del texto, y su justificación por el mantenimiento de la voz italiana (1987).

⁹ Por ejemplo ese inicio *in medias res* que se ve inmediatamente completado por unos capítulos retrospectivos, tal como solemos hallar en tantas de sus novelas.

¹⁰ Así lo señaló respecto a *Sotileza* G. Gullón quien, por otro lado, comparó también a grandes trazos la obra perediana con la de Palacio Valdés (1991).

el de la tormenta en alta mar. Presentes en diversos modelos narrativos de remota procedencia, aquí aparecen sometidos a un nuevo tratamiento literario. Ahora el narrador realista va a demorarse para describirlos, de manera que su presencia en el texto no aparece tan sólo como un episodio de marcado carácter funcional, al servicio de un nuevo giro de la trama.

Naufragios hay tanto en la obra italiana como en las tres españolas. Especialmente en la del autor valenciano se percibe con toda claridad el nuevo tratamiento –que, desde luego, no lo era en el momento en que se publica esta obra– vinculado al Naturalismo, manifiesto en la descarnada descripción del hallazgo del cadáver del tío Pascual, padre de los protagonistas

(...) sacaron un cuerpo hinchado, verdoso, con el vientre próximo a estallar. La cabeza era una masa repugnante. Todo el cuerpo estaba destrozado por las moderduras de los voraces pececillos que, no queriendo soltar su presa, erizábanse sobre el cadáver, comunicándole espeluznantes estremecimientos¹¹

Comparada con tal descripción la alusión al cadáver de Muergo que flota a la deriva, dejando sobre las aguas «espesos manojo de una cabellera cerdosa» resulta mucho más lacónica, desapareciendo toda referencia al estado de Bastianote en *I Malavoglia*, pues su cuerpo no llega a ser recuperado, y reduciéndose al diálogo de los personajes las noticias sobre el naufragio de la lancha de Tomás, en el cap. VIII de *José*.

Respecto a la novela de Verga no deja de resultar curiosa la situación común que podemos trazar entre ella y la valenciana, en relación a otro de los motivos frecuentes en estos relatos de temática marítima: la travesía peligrosa. Justamente un mes antes de la aparición del libro, en enero de 1881 Verga publicará como relato exento en la revista *Nuova antología*, un texto titulado *Pobres pescadores* que corresponde al capítulo X de la novela. Se trata de un episodio en que los personajes salen a pescar y se ven envueltos en un terrible temporal que amenaza con hacerlos naufragar. Precisamente como resultado del mismo el patrón Toño recibirá un fuerte golpe que parece que acabará con su vida pero del que, felizmente, acaba recuperándose. Si el escritor debió considerar que tal capítulo podía leerse como un relato independiente, algo similar debió pensar Blasco –gran admirador, por otra parte, de la novela de Verga– cuando, esta vez posteriormente, publicó un cuento titulado «La barca abandonada» que recuerda, sin duda, al cap. VI de la novela. En este los personajes se enfrentan a la difícil expedición marítima de recoger en Argel material de contrabando. A los peligros

¹¹ V. Blasco Ibáñez, *Novelas* (2008: 297). Citaremos siempre por esta edición.

de un mar revuelto y agitado hay que unir aquí la persecución de la guarda costera que dificulta, aún más, la travesía de los protagonistas. Un viaje que concluye, en esta ocasión, felizmente aunque para ello la pobre *Garbosa* quede abandonada y rota en la soledad de la playa.

Distintos a estos, en su función en el relato, son aquellos episodios que aparecen vinculados al motivo concreto de la tormenta y que alcanzan especial relieve y protagonismo. Si por una parte tales secuencias aparecen, como en la tradición anterior, como momentos climáticos y fundamentales en el desarrollo de la acción, por otra no cabe duda que se erigen como singulares desafíos para el escritor que extrae, para su presentación, ricos y variados matices de su paleta literaria. Asimismo si en la tradición narrativa solía ser habitual que tal motivo apareciera al servicio de un giro inesperado en el desarrollo de la historia que cobraba, a partir del mismo, un nuevo cariz, significativamente en algunas de estas obras el motivo de la tormenta concluye prácticamente la trama, y no funciona como medio de transición a nuevas secuencias¹². En *Sotileza* la tormenta queda relegada al penúltimo capítulo y de alguna forma posibilita su desenlace. Con toda razón se refirió Caudet al efecto catártico de esta sobre la conflictiva situación que vive Andrés (Pereira: 1996). Se diría que tras su devastador efecto y la salvación última del joven el orden queda reinstaurado, de manera que, en ese atar cabos correspondiente al capítulo final, los personajes quedan perfectamente integrados en el estamento social que les corresponde¹³. También abocada al desenlace del relato –totalmente feliz aquí- se sitúa la tormenta última en *José*. En esta ocasión Palacio Valdés obra como un perspicaz narrador, buen conocedor de viejas estrategias literarias, al presentar la peligrosa situación de los pescadores en el barco desde dentro y desde fuera. Así, si en el cap. XV y como consecuencia de la necesidad de salir a pescar se nos muestra la angustiosa situación de los personajes próximos a perecer, en medio del temporal, en el siguiente y último el foco se desplazará a la multitud aterrorizada que desde el pueblo sigue la evolución de la tormenta. Una situación esta, la de toda la

¹² A este respecto podría hablarse de un trazado más próximo al relato tradicional en el uso de la tormenta en *Gloria*, en donde –acompañada además de un marcado simbolismo romántico- vendría a ser el desencadenante del origen del conflicto. Muy efectista será, asimismo, el resultado de una tormenta en alta mar en *David Copperfield*.

¹³ Con la tormenta y la muerte de Muergo parece, asimismo, como si el escritor hubiera querido dar por zanjado el espinoso problema planteado por la asombrosa relación entre este y la protagonista.

colectividad observando –frecuentemente desde lo alto- el panorama de un mar embravecido y devastador, muy común en estas obras¹⁴.

Si tanto en *Sotileza*, como en *José* los episodios de tormentas dan lugar a finales felices, al conseguir sobrevivir los personajes, muy distinto será el tratamiento que recibe también en su conclusión, en *Flor de Mayo*. Situado el narrador –como lo estaba el de Pereda en *Andrés*- en la turbada conciencia del *Retor* quien, de alguna forma, ha buscado al embarcarse en un mar preñado de lúgubres presagios una salida a su desgarramiento interior, la pluma del novelista valenciano consigue algunas de sus mejores páginas al trazar una poderosa y vívida plasmación de esa naturaleza completamente alterada, acorde con la turbulencia íntima del personaje. La visión de la multitud que, desde tierra, contempla el horroroso espectáculo del destrozo de la barca será la elegida por el novelista para cerrar su historia.

Presentes, aun de muy distinta forma, tales motivos en toda una larga tradición narrativa, en estas obras aparecerán otros característicos ya de la nueva orientación realista. Será común, así, junto a esas escenas mencionadas que tienen ver con situaciones festivas o con arraigadas costumbres populares –como la competición de barcas, el bautizo de un nuevo barco o la pedida de mano-, otras en las que se presentan a los personajes en sus faenas cotidianas y realizando aquellas labores que tienen que ver con estas formas de vida. Un motivo este, el de la presentación de las tareas propias de las gentes de mar, que suele plasmar el perfecto conocimiento del autor respecto a tal universo, con la presencia incluso del argot característico de este¹⁵. Recuérdese, por ejemplo, el cap. IV de *Sotileza* en donde se presenta al tío Mechelín y a su mujer en su faena diaria, recién levantados –él torciendo *a la teja* unos cordeles de merluza, mientras ella se dedica a la colocación de anzuelos-, o el final del IX en que la tía Sidora explica de manera precisa y detallada al atento *Andrés* el uso y función de cada uno de los aparejos de pesca. Mucho más concisas, aunque reiteradas a lo largo de la novela, serán las referencias a estas faenas cotidianas en *I Malavoglia*. El predominio del diálogo –tanto en estilo directo como en indirecto libre- motivará que, a veces, dichas situaciones se deduzcan de las propias voces de los

¹⁴ De índole muy distinta –aunque también se acoge al mismo procedimiento de presentación de la inmensidad del mar desde una mirada desde lo alto- es la descripción que encontramos en el cap. V de *José*, en que Elisa se deleita con la contemplación de las barcas en medio de un mar en calma. El cromatismo impresionista de la misma nada tiene que ver, desde luego, con el tipo de descripción que hallamos en los episodios de tormenta.

¹⁵ En *Sotileza* aparece al final un apéndice con el significado de algunas voces técnicas y locales que el lector «profano» posiblemente desconozca.

personajes, de forma que se induce al lector para que llene por sí mismo esos huecos informativos. En el cap. VI los personajes se han embarcado para pescar, produciéndose un animado diálogo entre ellos. Serán, pues, sólo sus palabras las que dejen aquí constancia de sus actos –«A voi di sinistra! fermi i remi! gridò padron 'Ntoni –Sangue di Giuda! che mi fate andare la paranza sulle reti!»¹⁶. Si en este caso es la directa comunicación oral entre los personajes la que deja ver sus acciones, en otros momentos será el narrador quien muestre a sus figuras en sus actividades ordinarias:

I Malavoglia si arrabbattavano in tutti in modi per far quattrini. La Longa prendeva qualche rotolo di tela da tessere, e andava anche al lavatoio per conto degli altri; padron 'Ntoni coi nipoti s'erano messi a giornata (...) Alessi andava a raccattar dei gamberi lungo gli scogli (453)¹⁷.

Como otra muestra más de la concisión característica de *José* puede ser recordada la escena de la llegada de los pescadores a la ribera, en el cap. II, ante la expectativa de toda una muchedumbre formada especialmente por mujeres y niños que esperan para recoger el pescado. Precisamente en la presentación de la actividad femenina se vislumbra un cierto tratamiento naturalista

Recogíanlas las mujeres, y con increíble presteza las despojaban de la cabeza y la tripa, las amontonaban después en los cestos, y remangándose las enaguas, se entraban algunos pasos por el agua a lavarlas. En poco tiempo, una buena parte de ésta, y el suelo de la ribera, quedaron teñidos de sangre¹⁸.

Mucho más rica en detalles es la escena llena de confusión y movimiento del inicio del cap. IX de *Flor de Mayo*. Se trata de uno de esos momento en que brilla la maestría presentativa de Blasco, a la hora de plasmar una escena protagonizada por un personaje colectivo, y en donde gestos, sonidos y un brillante cromatismo consiguen un cuadro de enorme plasticidad. Habiendo conseguido una gran captura, el narrador muestra la llegada a tierra de los pescadores, pasando de la descripción y enumeración de los distintos peces -«los

¹⁶ (1988: 451). «¡Vosotros los de babor! ¡Quietos los remos!- gritó el patrón Toño. -¡Por la sangre de Judas! ¡Estáis echando el bou sobre las redes!» (1987: 155). En lo sucesivo citaremos por ambas ediciones el texto original y la traducción.

¹⁷ «Los *Malavoglia* se las ingenian de mil maneras, para ganar dinero. La Larga cogía rollos de tela para tejerlos y lavaba ropa para otros; el patrón Toño y los nietos trabajaban a jornal (...) Alejo iba a pescar camarones por los escollos» (158).

¹⁸ *José* (1975: 71). Citaremos siempre por esta edición.

salmonetes de roca, contrayendo su lomo de suave bermellón (...) los viscosos calamares y pulpos, moviendo su maraña de patas (...); los lenguados, planos y delgados como suelas de zapatos...» (391)- a la de los pesados bueyes que arrastran fuera del agua las barcas, y a la de la animada multitud. De entre la misma se destaca al género femenino, presentado conforme a algunos de sus rasgos más tipificadores: «Corrían las mujeres, arremolinándose sus faldas de sucio percal, con las caras rojas y las cabelleras de Medusa, gritando, increpándose, discutiendo para quién sería el pescado» (391). De acuerdo con esos rasgos caracterizadores atribuidos a estas mujeres que pueblan el mundo de las gentes de mar, su talante violento y pendenciero resultará, asimismo, un motivo habitual que dará pie, incluso, a reñidas peleas en las que los insultos verbales suelen entrelazarse con la violencia física. El motivo de la pelea femenina es visible, pues, también en estas obras. Si Clarín pudo llegar a vincular la escaramuza promovida por Carpia en el cap. XXIII de *Sotileza*, con la famosa escena inicial de *L'Assomoir* de Zola, mucho más próximos a la influencia francesa parecen algunos momentos tanto de *José* como de *Flor de Mayo*. En la novela de Palacio Valdés hallamos dos episodios de riña entre las madres, enfrentadas, de los protagonistas. En el cap. VII –y tras una larga disertación del narrador sobre el hábito de tales contiendas entre las gentes de mar- tendrá lugar la primera, en la cual la violencia –elidida, además, por el principio del decoro- se ciñe a las palabras. Será en el IX cuando las mismas figuras lleguen a las manos, y en donde se produzca un detalle que apunta a la huella zolesca. Si en la obra francesa Gervasia y Virginia se enzarzan y maltratan con toda virulencia, y una de ellas le arranca el pendiente a la otra provocándole inmediatamente una herida, tal detalle se reitera en las novelas españolas. Así, la señá Isabel «apelando a todos los medios de defensa, arrancó los pendientes a su enemiga, rajándole las orejas y haciéndole sangrar por ellas copiosamente» (145), mientras que la Dolores de Blasco descubre, horrorizada, que está sangrando pues su cuñada Rosario «la había desgarrado una oreja tirando de uno de aquellos pendientes de gruesas perlas que admiraba la Pescadería entera» (284).

Por otra parte, y en lo que concierne a la esfera masculina, encontramos en estas obras la repetición de algunos motivos directamente entroncados con circunstancias históricas que afectaron a este estamento social. La leva o el reclutamiento en el ejército¹⁹ están presentes tanto en la novela de Pereda, como en la de Blasco y la de Verga, reflejando en esta última el autor aquellos cambios,

¹⁹ La imagen, en el cap. I de *I Malavoglia*, de los jóvenes reclutas con las cabezas asomadas a las ventanillas del tren, como bueyes que llevan a la feria no puede dejar de recordar el famoso « ¡Adiós, Corderal! » de Clarín.

consecuencia de la incorporación de Sicilia a Italia, que alteraron, sin duda, las vidas de los isleños. Muy significativo resulta el cap. VII construido en torno a esa auténtica revolución popular, surgida por la aparición de un nuevo impuesto. También la mencionada actividad de contrabando, a la que acudía, a veces, esta gente para intentar sobrevivir aparece tanto en esta última novela como en *Flor de Mayo*.

En lo que respecta, por otro lado, a los personajes puede hablarse de una precisa galería de estos, presente en las cuatro obras. Evidentemente aquellos incluidos en esa clase social más baja, constituida por las familias de pescadores que viven del mar, presentan una configuración marcada por los trazos sencillos. En este sentido resulta no poco ilustrativa la introducción de Verga, quien apuntó que el mecanismo de pasiones que determina la actividad humana en esas bajas esferas es menos complicado. Desde luego estos hombres de mar y sus mujeres cabrían, sin grandes dificultades, en la famosa catalogación de Forster de *planos*, si bien habría que trazar diferenciaciones y matices a tal respecto, imposibles en las páginas del presente trabajo.

En el bando masculino encontramos al sufrido y trabajador pescador, valiente y sacrificado, cuyo más claro exponente en el presente corpus es, sin duda, el héroe de Palacio Valdés. Precisamente esta es la única de las novelas en que sus personajes no portan los característicos moteos que el propio narrador de Pereda se ve obligado a justificar, ante aquellos lectores de tierra adentro, que desconocen esta práctica habitual entre las gentes de mar (cap. VII). Tanto la novela de Pereda como la de Verga ostentan en sus títulos los respectivos apodos de la heroína y de la familia protagonista, mientras Blasco opta por el nombre de la nueva barca²⁰. Junto al pescador joven que lucha por mantener a los suyos, tenemos a los personajes infantiles –*raqueros y gatos* en *Sotileza* y *Flor de Mayo*– y al pescador avezado y con gran experiencia como el tío Batiste de Blasco o el patrón Toño de Verga. Un personaje que encuentra su singular contrapunto en el holgazán y frívolo nieto, Toño, como el Tonet de Blasco es el reverso de su hermano, el Retor. Y frente a estos se perfila la parte femenina que secunda y apoya con su actividad la labor de los pescadores, a la vez que desempeña tareas domésticas y específicas de su género; ellas serán también quienes den muestras en frecuentes ocasiones, como citamos, de su talante pendenciero y violento. Tanto unos como otras aparecen caracterizados, a su vez, por formas expresivas que buscan ser fiel remedio del lenguaje oral, coloquial y vulgar, y que, en algunos

²⁰ Como, posterior en el tiempo, elegiría también el nombre del barco en *Mare Nostrum*. Sobre la presencia del mar en la narrativa de Blasco véase Mas y Mateu (2001: 87).

casos, se intensifican por el uso de un tic lingüístico reiterado –recuérdese el «recordones!» de la tía Picores en la obra valenciana²¹.

Aunque, evidentemente, podamos hallar entre estas figuras a personajes que presentan una mayor complejidad, con caracteres marcados por las oscilaciones y contrastes –y el caso del *Retor* y de la enigmática Sotileza serían expresivos ejemplos-, lo habitual es la insistencia en algún tipo de rasgo que lo define de forma bastante compacta. Baste recordar el maniqueísmo en la configuración de la familia del tío Mocejón frente a la del tío Mechelín en *Sotileza*. En el caso de Verga en el que se reúne, además, a un número tan elevado de personajes tal situación resulta especialmente llamativa. Recuérdense las referencias repetidas, a manera de singulares constantes, en torno a algunos personajes, como la medalla de la Hija de María de la Santuca –emblema de su religiosidad-, la mención continua al cercado que poseía la Avispa, o la agudeza auditiva del tío Santoro, capaz de identificar a todos pese a su ceguera. En general el uso del rasgo caracterizador como leit motiv encaja perfectamente en la construcción novelesca global, articulada por motivos que se repiten continuamente. Así la casa del níspero –perdida y anhelada por los Malavoglia-, la carga de los altramuces, la dote que Mena necesita... La técnica de la reiteración –tan propia de la tradición oral- se convierte en eje estructurador del relato que llega a provocar, en algún caso, un efecto lírico del que la obra no está exenta. Recuérdese el cap. XI en que Toño definitivamente abandona el hogar en busca de una mejor vida, y la aparición de la desdichada Anuncia que recuerda, a su vez, la escena en que su padre los dejó, repitiendo por tres veces, a modo de trágico estribillo, una misma frase: «Cosí se ne è andato mio padre» (538)²².

No todos los personajes que aparecen en estas obras pertenecen, por lo demás, al mismo estamento social. En *Sotileza* Pereda presenta también la esfera burguesa a la que realmente pertenece Andrés –hijo del capitán Bitadura-, quien acaba, finalmente, ligado a la órbita familiar del comerciante don Venancio. Si en la presente obra prevalece una tesis en defensa del orden establecido, muy distinta será la visión ideológica que domine *Flor de Mayo*, cuyo único personaje destacado, ajeno al duro oficio de pescador, el tío Mariano, es un claro ejemplo del abuso del rico sobre el pobre. La crítica social latente en esta novela de Blasco, como en tantas obras suyas, puede percibirse también en *I Malavoglia*, aunque la objetividad narrativa impida aquí la irrupción de juicios de valor, tan comunes en la obra del autor valenciano. El usurero tío Crucifijo sería, sin duda,

²¹ Uno de los casos más curiosos de forma de hablar caracterizadora de un personaje, ligada al argot marinero, es el del Marcial galdosiano, presente en *Trafalgar*.

²² «Así se marchó mi padre» (296).

el exponente más representativo. Y junto a él recordemos otras figuras ajenas al mundo del mar, como el boticario, alcalde, barbero...

Precisamente en relación con estos personajes al margen del universo de los pescadores destaca la figura de Palacio Valdés, del señor de Mcira, singular *deus ex machina* de la historia cuyo perfil encaja plenamente en el del hidalgo empobrecido que ostenta con orgullo y dignidad su nueva situación.

En suma, a través de cuatro novelas estos escritores desarrollarán unas historias articuladas en torno a la tradicional relación amorosa, protagonizadas por unos personajes de entre los cuales destacan aquellos de condición social inferior, ligados directamente al mar. Configurado este como el *cronotopo* común a las cuatro, cabe advertir en su plasmación literaria no pocas concomitancias entre ellas, tal como sucintamente revisaremos en nuestro último apartado.

La transfiguración literaria del mar y el universo marinero

Si partíamos en la catalogación literaria de estas novelas, de su clara adscripción a la órbita del Realismo y Naturalismo, ello no implica –como el propio Zola defendiera– que en las mismas se despliegue sólo una trascipción fotográfica de lo real, carente de toda manipulación y huella personal. Conforme a la famosa definición mantenida por el padre del Naturalismo, la novela venía a ser el reflejo de la realidad, pero a través de un temperamento, de manera que en ningún caso se podía suprimir la personal visión del creador, capaz de ofrecer una nueva visión²³ del entorno más conocido y próximo. Desde luego en estas cuatro novelas ese proceso de transfiguración literaria resulta especialmente evidente en la presentación del mar y de aquellas realidades vinculadas a él, en tanto son muchos los momentos en que la mirada subjetiva del creador despliega en torno a estos un rico caudal de imágenes, capaces de provocar una visión nueva y distinta de ellos²⁴. La transformación metafórica de esas realidades sencillas, vinculadas a las gentes de mar, alcanza un despliegue llamativo en estas cuatro novelas, en las que, incluso, hallamos significativas coincidencias. Aquellas realidades que aparecen más reiteradamente transmutadas son los barcos, los peces y, de manera especial, el propio mar, sobre todo en aquellos momentos en que despliega todas sus fuerzas y violencia, convirtiéndose en una auténtica

²³ Lo que el formalismo posterior denominaría *desautomatización*.

²⁴ Por obvias limitaciones de espacio nos ceñiremos sólo a este campo, dejando otros, como la descripción de personajes, en los que cabría también señalar dicho proceso. Como botón de muestra valga recordar la caricaturización de muchos personajes peredianos.

amenaza para la vida humana. En líneas generales puede decirse que la lucha del hombre con el mar es expuesta por estos novelistas de manera similar, conforme a una tonalidad casi épica, a través de la cual se diría buscan perfilar estampas próximas a lo sublime.

Si destacábamos, más atrás, algún capítulo de la obra de Blasco en que se presentaba una detallada descripción enumerativa de los peces que los marineros traían para vender, tanto en el texto de Verga como en el de Palacio Valdés hallamos un mismo símil embellecedor aplicado a los peces apresados. Así, en el cap. VI de *I Malavoglia* la cantidad de piezas reunidas provoca el siguiente comentario del narrador: «il fondo della paranza sembrava pieno d'argento vivo» (452)²⁵; una imagen que volverá a repetir en el X al señalar que la pesca colmaba el fondo del bote «como fosse d'argento» (503). En *José*, por otro lado, en el capítulo inicial se nos muestra a los personajes pescando bonito, uno de los cuales, prendido ya, es descrito como un «bulto oscuro que se removía despidiendo destellos de plata» (68).

La vivificación de las barcas –tan importantes en la existencia del pescador- es, asimismo, común en estas novelas. Recuérdense los cambios de la barca de los Malavoglia, la *Providencia*, que tras ser rescatada después del naufragio es sometida a varios arreglos. En el cap. VII se muestra su reaparición y cómo es llevada de nuevo al mar. Camino de la playa «barcollava sui sassi come avesse il mal di mare» (462)²⁶, y al empujarla al agua comenta el narrador que «era scivolata in mare come un 'anitra, col becco in aria» (462)²⁷. De ser, asimismo, un «zapato viejo», tras su reaparición se transmutará en «zapatilla». Precisamente este mismo símil será utilizado por Blasco. Realmente es *Flor de Mayo*, de entre todas, la novela en la que el mencionado proceso de vivificación de los barcos se hace más llamativo. Ya en el cap. IV nos es mostrado el conjunto de las barcas en un tranquilo y luminoso día de invierno. El narrador las presenta comparándolas entre sí, de forma que si en primera fila las barcas más pequeñas parecían «la vistosa pollada» de las grandes, los barcos más viejos presentaban «el mismo aire de tristeza de los caballos de plaza de toros; como si pensasen en la ingratitud humana, que abandona la vejez» (324). En otro lugar las parejas de bou aproximándose a la playa se describen «como palomas unidas por una cinta» (391), siendo especialmente significativos, a tal respecto, los capítulos VI y último. En el VI se produce la mencionada expedición de contrabando en la que la vieja *Garbosa* desempeña un papel esencial. En medio de un escenario

²⁵ «el fondo del bou parecía completamente lleno de plata viva» (157).

²⁶ «se tambaleaba sobre los guijarros como si estuviera mareada» (172).

²⁷ «se había deslizado dentro del mar igual que un pato, con el pico levantado» (174).

singularmente transmutado –el faro es un «cíclope» y las Columbretas «dedos de un coloso prehistórico»²⁸– el narrador utilizará diversos símiles para referirse a la desvencijada barca que ya es «tortuga», ya «zapato», ya «guitarra vieja». El conmovedor y brillante final de dicho capítulo, al mostrar el espectáculo de la vieja barca destrozada, abandonada por todos, se consigue, precisamente, por la entrañable vivificación del objeto

la infeliz *Garbosa* (...) se quedaba allí pataleando, prisionera de la arena (...) muriendo sin gloria, tras una larga vida de labor, como el caballo viejo abandonado en medio del camino, cuyo blanco esqueleto atrae el revoloteo de los buitres (360).

De otro lado, en el efectista capítulo final, la nueva barca será objeto también de reiterados símiles. Considerada como «la hija de madera» del desdichado *Retor*, en su travesía final, luchando con el temporal, aparecerá como «un pájaro moribundo» o «una peonza», siendo especialmente relevante el último símil que se le dedica: «como un ataúd».²⁹

También en *José* en el cap. VI, como consecuencia del fuerte viento que agita a las barcas amarradas, empujando a unas contra otras, asistimos a un proceso de humanización de éstas, en esos diálogos que parece que entablan entre sí. Como Palacio Valdés, Pereda en *Sotileza* contempla también en algunos momentos a los barcos, a través de esa nueva lente que transforma sus contornos. En el cap. II la *Montañesa* del capitán Bitadura es aclamada, en su entrada al puerto, y contemplada por el narrador con admirativa hipérbole -«La muy presumida! ¡Cómo había cuidado, antes de abocar al puerto, de sacudirse el polvo del camino y arreglarse todos sus perifollos!»³⁰. Precisamente el capítulo concluirá con la detención última del barco que queda inmóvil, «como corcel de bríos parado en firme por su jinete a lo mejor de su carrera». Una imagen que volverá aplicar el narrador, capítulos después, a esas regatas en competición, denominadas «corcicles fogosos».

Finalmente, y considerando que resulta el elemento central en las cuatro obras, el mar será también objeto de continuas transformaciones poéticas.

²⁸ La transfiguración metafórica de las realidades más sencillas por la asociación al mundo mitológico aparece en otros lugares de la obra. La pillería haraposa que recibe, así, a los barcos es presentada como un cortejo «de nereidas y tritones».

²⁹ Como puede comprobarse Blasco utilizará en la transfiguración literaria de las barcas tanto la animalización como la asociación a objetos en principio totalmente desconectados del campo léxico al que pertenece el objeto primero.

³⁰ Pereda (1996: 95). Citaremos siempre por esta edición.

Curiosamente el verbo mugir y sus derivados aplicados al mar serán comunes en estas novelas. En el cap. III de *I Malavoglia*, envuelto en un viento tan furioso «come sul tetto ci fossero tutti i gati del paese» (429)³¹, «Il mare si udiva muggire» (Ibíd.). También en la tormenta última de *Sotileza* las espumas «mugidoras» asaltan la barca, para posteriormente la gigantesca ola «mugidora» caer sobre la embarcación la cual «en lo más alto de su lomo cabalgaba» (389); incluso, inmediatamente, corrige el narrador: «mejor que lomo, anillo de reptil gigantesco, que se desenvolvía de la cola a la cabeza» (389). Como un paso más en la gradación acústica, en un momento el narrador hablará, asimismo, de «la cima de la montaña rugiente» (390). Si en *Flor de Mayo* el mar «mugía dulcemente» -cap. IX-, suelen ser, especialmente, como se anotó, los momentos de peligro aquellos que dan pie de forma más llamativa a la sucesión de imágenes que buscan intensificar la aparatosidad y grandeza de la escena. En *José* las olas semejaban «enormes y oscuras fauces» (115), y en ese cap. X de *I Malavoglia* en que los personajes están a punto de perecer, «le onde, quando passavano vicino alla *Provvidenza*, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela» (506)³², a la vez que «il vento si mise a fischiare al pari della macchina della ferroviaria, quando esce dal buco del monte» (506)³³.

Lejos, por tanto, de esa directa y objetiva reproducción fotográfica, el tratamiento del que es objeto el mar y todo lo anexo a él, evidencia ese proceso de transfiguración literaria, sujeto a la mirada creativa de cada autor. Tal como hemos expuesto brevemente se observa en los cuatro autores un deseo por intensificar la presencia de todas estas realidades que adoptan novedosos contornos a través de ese proceso de vivificación, especialmente vinculado al mundo animal, o de asociación a objetos ligados a campos semánticos aparentemente muy desconectados de la realidad marítima.

En definitiva, y pese a las obligadas limitaciones e insuficiencias de la presente aportación, creemos que la misma puede constituirse como una pequeña muestra de los resultados que puede dar esa vía de investigación que liga los estudios comparatistas al estudio de los temas y motivos literarios. Centrado nuestro trabajo en un corpus reducido de obras pertenecientes a la orientación realista-naturalista, el análisis de las mismas nos ha permitido comprobar cómo bajo esta nueva poética uno de esos temas literarios de larga duración muestra

³¹ «como si todos los gatos del pueblo estuvieran encima del tejado» (120).

³² «las olas, al pasar rozando a la *Provvidenza*, relucían como si tuvieran ojos y quisieran tragársela» (244).

³³ «el viento se puso a pitir igual que la locomotora del tren, cuando sale del agujero de la montaña» (244).

evidentes cambios respecto a la tradición anterior, a la vez que presenta inequívocos puntos en común, motivados por dicha tendencia literaria³⁴. No cabe duda que la ampliación de nuestra perspectiva con esa otra visión longitudinal complementaria, tanto hacia detrás como hacia delante, podría aportar interesantes datos que nos permitirían apreciar mejor la creación literaria de estos cuatro escritores del XIX. De momento valgan estos modestos resultados como ejemplo práctico de un enfoque investigador que puede contribuir al enriquecimiento y compresión más amplia de los textos literarios.

Bibliografía

AYALA, M^a Ángeles. (2011) «La naturaleza, el mar, en el corpus literario de Rafael Altamira». *La Naturaleza en la Literatura Española*. D. Thion Soriano-Mollá (ed.). Vigo. Academia del Hispanismo.

BAQUERO ESCUDERO, ANA L. (2000) «Una moderna recreación literaria de un tema tradicional, en *Sotileza*». *Homenaje al prof. Rojas*, Universidad de Murcia. 703-716.

BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE. (2008) *Novelas* I. A. L. Baquero (ed.). Madrid. Biblioteca Castro.

BLECUA, JOSÉ MANUEL. (1945) *El mar en la poesía española*. Madrid. Editorial Hispánica.

GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR. (1991) *Los montañeses pintados por sí mismos*. Santander. Pronillo.

GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ MANUEL. (1983) *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Pronillo.

GUILLÉN, CLAUDIO. (1985) *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona. Crítica.

MAS, JOSÉ, MARÍA TERESA MATEU. (2001) *Vicente Blasco Ibáñez: ese dieldro de luces y sombras*. Valencia. Biblioteca Valenciana.

NAVARRO, ALBERTO. (1962) *El mar en la literatura medieval castellana*. Universidad de la Laguna.

NAUPERT, CRISTINA. (2003) *Tematología y comparatismo literario* Madrid. Arco/Libros.

PALACIO VALDÉS, ARMANDO. (1975) *José, J. Campos* (ed.), Madrid. Cátedra.

³⁴ No hemos podido atender, por obvias limitaciones de espacio, aspectos que resultarían asimismo enormemente interesantes en un estudio comparativo, como las técnicas narrativas, la disposición temporal del discurso o el manejo, en general, de la voz del narrador.

PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. (1977) *Sotileza*. E. Miralles (ed.). Barcelona. Alhambra.

PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. (1991) *Sotileza*. G. Gullón (ed.). Madrid. Austral.

PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. (1996) *Obras Completas*. T. VI. A. H. Clarke (ed.) Introducción y notas de F. Caudet. Santander. Tantín.

VERGA, GIOVANNI. (1987) *Los Malavoglia*, M^a T. Navarro (ed.). Madrid. Cátedra.

VERGA, GIOVANNI. (1988) *Opere*. G. Tellini (ed.). Milano. Mursia.

Cuarto acto

*Variaciones sobre literatura
popular*

LOS ALMANAQUES POPULARES EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Jean-François Botrel
Université de Rennes 2 – Haute Bretagne

Al margen del florecimiento y diversificación de los almanaques de prensa o especializados (cf. Botrel, 2003), subsisten en España, hasta hoy, unas formas antiguas de almanaques o calendarios que, por lo general, se perciben como unos conservatorios de prácticas arcaicas “populares”, pero que por su vigencia y resistencia dan cuenta de unas prácticas y usos que subsistieron al margen de la modernización de la sociedad española, al par que toman en cuenta algunas evoluciones.

Por eso, su observación en la larga duración y su comparación con otros productos disponibles en el mercado (inclusive para los agricultores) puede servir para revelar unas expectativas posiblemente menos populares que rurales o urbano-rurales en una España en la que el peso de la población no urbana fue durante mucho tiempo más importante que en otros países europeos¹.

A la espera de un estudio más sistemático de un corpus muy cuantioso, solo se analizarán 27 ejemplares de 10 títulos de almanaques de los que seis seguían publicándose en 2005², para sugerir algunas pistas³.

¹ En 1860, el 65% de la población activa (sin tener en cuenta las mujeres) pertenecía al sector primario o vivía en ciudades de menos de 10.000 habitantes ; en 1900 el porcentaje era de un 68% y de un 51% en 1940, con, por supuesto, unas acentuadas disparidades regionales.

² Trátase de *El Firmamento*, *El Cielo* —dos "Zaragozanos", entre otros muchos—, *O Gaitero galego*, *Calendari dels pagesos*, *Calendario del Ermitaño*, *O mintindeiro verdadeiro*, *El profético alcyan*, *Calendario del Profeta*, *Calendario del Principado de Cataluña*, *Almanaque pintoresco de Bristol*.

³ Con todos los problemas que le plantea al investigador de hoy la reconstitución de unos usos parcialmente desaparecidos o de unas expectativas que no pertenecen a su habitual esfera de referencia.

Tipología

Como a los almanaques en general (cf. Botrel, 2006), a los almanaques y calendarios populares se les puede aplicar una pauta de descripción que tome en cuenta sus principales características bibliológicas, para poder cotejarlas, por una parte con los modelos más antiguos de calendarios (como el *Calendario para Castilla la Nueva* o el *Calendario para las provincias de Extremadura*) de los que son en cierta medida la prolongación y, por otra, con los modelos dominantes a partir de 1855-1865, momento de la revolución del almanaque, con la aparición de los almanaques «literarios» e ilustrados, de los publicados por los principales periódicos, de los dirigidos a distintas categorías profesionales, como los maestros (Carreño, 1997) o de los enciclopédicos o administrativos (cf. Botrel, 2003).

Suele tratarse de unos folletos de pequeño formato⁴, con entre 16 y 48 páginas habitualmente no numeradas, sin cubierta específica⁵. El papel suele ser de calidad mediocre o inferior y la somera encuadernación, otrora obtenida cosiendo los cuadernos con hilo, desde principios del XX se hace a base de grapas metálicas. Excepto en la página de cubierta⁶, no suelen incluirse ilustraciones⁷, siendo esta la característica fundamental de los almanaques «ilustrados», a partir de los años 1850. Su precio es poco elevado: 5 céntimos en 1890; 125 pesetas en 1999, esto es, el precio de un periódico como *La Vanguardia*. La ilustración de cubierta—una como cabecera—apenas varía al filo de los años y sirve de emblema al título para su identificación por el comprador: un retrato del «autor» (un busto como en el *Almanaque Bristol*, *El Firmamento*, *El Copérnico*) o una composición que lo pone en escena (*El Ermitaño*, *El Profeta*), un personaje (*O Gaitero*), o, más excepcionalmente, una alegoría del tiempo y de las labores el campo (*Calendari dels Pagesos*) o de Cataluña (*Calendario del Principado*).

⁴ El mayor (*Calendari dels Pagesos*) mide 24 x17cm y *El Ermitaño*, 19x13, pero el formato más corriente es el del «zaragozano» *El Firmamento*: 15,5x10,5 cm.

⁵ Dieciséis páginas, o sea: un cuaderno doblado y no cosido, como para *El Profeta*, 24 páginas para el *Calendari dels Pagesos*, 36 e incluso 48 páginas, incluyendo casi siempre las páginas de cubierta. Paginación, no la llevan casi nunca y menos índices.

⁶ Se conoce que, también los calendarios murales se concibieron con acompañamiento de ilustraciones ya que en 1906, el Foto-Club Asturiano de Gijón invitaba a su socios a participar, con sus fotos, a un concurso de calendarios murales (Uría, 1996, 206).

⁷ Unas excepciones contemporáneas son la del *Calendari dels Pagesos* donde los meses se ilustran con dibujos de Opisso, de manera deliberadamente idílico-anacrónica, y del *Calendario del ermitaño* cuya sección de Ferias y mercados lleva ilustraciones.

Desde el punto de vista bibliológico, este tipo de calendario o almanaque se acerca más al impreso de cordel que al libro, incluso de bolsillo.

Sin embargo, se observa cierta tendencia a la diversificación de la oferta, al proponer unas versiones de la versión matricial aumentadas, como el *Calendario Zaragozano* de Francisco Hernández con sus 5 « ediciones numerosas » que varían de 16 páginas (edición económica) a 80 páginas (con una guía de Madrid) : 32 páginas tienen la « gran edición » y la de bolsillo y 48 la edición ilustrada de cuentos, sin precisión de los respectivos precios.

En cuanto a las tiradas, en 1875, los nuevos propietarios de almanaque del célebre astrónomo Sr. Yagüe se preciaban de publicar 500.000 ejemplares en una época en la que España tenía 16,5 millones de habitantes de los que solo 4 millones saben leer y escribir (el ratio sería, pues, de un almanaque por cada 4 alfabetizados...), pero más modesto resulta Francesc Puig (1938, 11) en sus estimaciones de 1938 para el *Zaragozano* de Joaquín Yagüe ("s'en tiravan pel cap baix 60.000 exemplars" —no precisa si solo para Cataluña) y se sabe que de *O Gaitero de Lugo* se hacían tiradas de 30.000 ejemplares en 1914 (la tirada cumulada de la prensa diaria española no rebasaba entonces los 1.500.000 ejemplares) y que *El Firmamento 2000* anunció una tirada de 300.000 ejemplares.

Ya a principios del siglo XX, estos almanaque y calendarios se editan e imprimen en Madrid o Barcelona, incluso cuando el título remite a otra región, pero también pueden tener pie de imprenta de Tudela en Aragón, Alcoy (ciudad papelera, como se sabe), Asturias (Pérez de Castro, 1999) o Lugo... Para uno de ellos, el *Calendario Zaragozano* editado por Francisco Hernández e impreso en la Antigua Imprenta Universal de Madrid, consta un vínculo con la producción de impresos de cordel.

En cuanto a la difusión, solía coincidir con las ferias y mercados pero también se hacía desde unas estructuras precarias y hasta permanentes para unas zonas de venta que suelen coincidir con el área contemplada por el almanaque (el Principado de Cataluña, Lugo y su provincia, Aragón y España, exceptuado el País vasco). También se pueda observar una efectiva capacidad para llegar a cualquier pueblo : las repetidas incitaciones a cooperar hechas a los párrocos y alcaldes⁸ o la larga lista de los mercados y ferias regionales son buenos indicadores de la difusión al menos potencial de estos almanaque y calendarios⁹.

⁸ En el *Calendario Zaragozano* para 1920, por ejemplo, se incita a los alcaldes y párrocos a que suministren informaciones sobre las fechas de los mercados, ferias y fiestas o las rectifiquen antes del mes de julio, porque debido a sus « enormes tiradas » el calendario empieza a imprimirse en agosto.

⁹ También, la inclusión o no de una Tabla de las mareas.

La autoridad

En tales publicaciones, la autoridad es ante todo la de los títulos que suele ser breves (*Calendari dels Pagesos*, *El Zaragozano en 1920*, *Calendario Zaragozano o El Firmamento*, *Almanaque pintoresco de Bristol para el año de ...*¹⁰, *Calendario del Profeta*, *El Cielo en 1859*) o abreviados cuando salen largos: de esta manera el *Calendario religioso, astronómico y literario arreglado al Meridiano de Zaragoza según el horario de España, con el santoral del Martirologio Romano Español para el año de...* por Fray Ramón Ermitaño de los Pirineos rápidamente vino a ser el *Calendario del Ermitaño* o *El Ermitaño*. (Figura 1)

La antigüedad, esto es el tiempo que lleva publicándose el título, parece ser la mejor referencia: poder precisar que el calendario del año es el 135º de la colección, LXXII de los pronósticos y CXIV de publicación, o que "El Copérnico español lleva ya hechos ¡¡ cuarenta y cinco calendarios !! ", es dar a entender que el producto es de probada confianza.

En cuanto a los autores efectivos u ocultos pueden contribuir a reforzar la autoridad de la publicación: este es el caso del autoproclamado «Copérnico español», Francisco Hernández, y presentarse como el solo y único Zaragozano es apropiarse el prestigio asociado con el nombre del histórico Zaragozano¹¹. Pudieron existir algunas como dinastías de almanaqueiros (la de Joaquín Yagüe, por ejemplo), pero parece ser que después de la muerte del fundador el epónimo sirvió más bien de pantalla para cualquier fabricante de almanaque por cuenta del dueño de la cabecera: el modo de producción del almanaque se parece bastante al de los periódicos.

Bastante a menudo se le atribuye a los autores una cara (se les suele representar en busto), como para dar mayor verosimilitud a la autoridad que se expresa a través de una indumentaria que muy claramente remite al modelo urbano del "sabio": un terno negro, una camisa, una corbata o una pajarita, un corte de pelo muy cuidado, etc.

En cuanto a la competencia, da lugar a unas múltiples y repetidas advertencias («Fijarse en el nombre del autor. No equivocarse con otros Zaragozanos», precisa el *Calendario Zaragozano del Copérnico Español en 1899*¹²), a unas afirmaciones como "Es el calendario de mayor circulación", o a unas demostraciones de fiabilidad.

¹⁰ "Pintoresco" está compuesto con tipos de cuerpo inferior, lo cual sugiere que se puede leer *Almanaque de Bristol*, sin más.

¹¹ Victoriano Zaragozano y Zapatero, astrónomo y médico español (1545-1602).

¹² Anteriormente (en 1867, por ejemplo), el «famoso astrónomo D. Mariano Castillo» había publicado *El Verdadero Zaragozano*, «sin igual en el acierto».

En *El cielo en 1859*¹³, por ejemplo, J. Yagüe se esfuerza por demostrar "la exactitud que ha existido en mi Calendario y el que todos hemos observado" en su "Reseña de ...1856". Aquel mismo año, en la "edición chica", había publicado un artículo en el que destacaba el valor "general" de sus pronósticos al cumplirse, "es decir que no quedaban circunscritos a nuestro clima sino que se alargaban a otros muy remotos". Lo demuestra con la ayuda del diario *La Esperanza* de 19 de abril de 1856 donde se puede leer que el puerto de Odessa es navegable desde el 6, lo cual demuestra que el tiempo caluroso que Yagüe había fijado al Menguante del 29 de marzo había llegado igualmente a Crimea (>). Una preocupación compartida por otros almanaqueiros y consta que se trataba de un excelente argumento publicitario: en la edición para 1900 del *Zaragozano* de F. Hernández queda subrayado que, en 1899, « El Copérnico español pronosticó abundancia de cereales y anunció a los labradores *buena cosecha y ha cumplido sus pronósticos* ».

De la misma manera, la exhaustividad de la información puede ser un argumento comercial¹⁴.

El texto

Aquí conviene distinguir entre los "fundamentales" que se encuentran en todos los almanaque y lo que puede ser variable.

Fundamental es la parte dedicada a la división del tiempo astronómico, religioso y, parcialmente, civil que organizan y hasta rigen la vida día a día: las horas de orto y ocaso del sol y de la luna, el calendario religioso con sus prescripciones sobre las fiestas de precepto¹⁵, las Cuatro Témportas, las Velaciones, con un sistema sofisticado de abreviaturas sin explicar¹⁶, y sobre todo el Santoral¹⁷. Excepto la precisión de los días en que la Corte « se viste de gala » o « de media gala », al principio no se observa una muy relevante presencia de

¹³ Treinta y nueve páginas (15, 5 x 11 cm).

¹⁴ Por ejemplo, en *El Cielo en 1859*, tratándose de la lista de ferias y mercados de Aragón, Joaquín Yagüe se precisa (p. 37) de dar, para el año 1859, diez informaciones más que « almanaque alguno había insertado »..

¹⁵ O también este mandamiento: « Sacar ánimas » que en 1972 se ha convertido en un simple "Ánima" (lo cual indica que, aquel día, se saca un alma del Purgatorio mediante el rezo de la Bula de la Santa Cruzada)

¹⁶ En 1920, todavía, para poder consultar con utilidad el *Zaragozano* es menester conocer el sentido de las abreviaturas « I.B. », « p. mar », « ob. », « arz. J.B. », « cfr. », « vg. ».

¹⁷ El santoral se va haciendo menos exhaustivo y preciso: por ejemplo, en el *Calendario...* por Fr. Ramón, no se precisa que San Ignacio de Loyola es abogado contra las calenturas, o que San Teodomiro es patrón de Carmona.

elementos del calendario civil (como las efemérides o las fiestas nacionales), pero bajo el Franquismo se da una fuerte irrupción de las fechas aniversario de la sediente “Cruzada”, hasta 1975.

Otro componente, casi tan fundamental, es el que concierne a la prognosis relacionada con la Agricultura o a la retrospección. Este es el criterio para distinguir los buenos almanaques de los menos fiables y en períodos de intensa competencia (cuando varios Zaragozanos venían disputándose el mercado, por ejemplo) los autores de pronósticos nunca dejaron, como hemos visto, de aducir pruebas de su sagacidad y fiabilidad. Los pronósticos son fundamentalmente meteorológicos (a veces astrológicos) pero tradicionalmente se completan con un “Juicio del año” que es un como contrapunto conjetural y ritual del calendario normativo y está escrito en verso con una invariable conclusión: “DIOS SOBRE TODO¹⁸”. Convendría hacer un examen sistemático de este componente redactado desde una concepción fatalista del año y de la vida por venir, acompañada bastante a menudo por una especie de auto-irrisión traducida bajo forma de perogrulladas como «pan que llevar a la boca/no ha de faltar... cuando lo haya” o “no morirán de sed/los que puedan beber agua”, lo que la lengua española califica como “verdades de almanaque”. Ya en 1859, J. Yagüe, autor del almanaque *El Firmamento*, reconocía que “por la costumbre que hay de publicarlo” tenía que ofrecer un “Juicio del año”, pero proponía dar “en lugar de los versos (...) este artículo al curioso en la confianza de que le sea más útil”. Se ha de observar que al filo de los años el juicio del año propende a transformarse en un balance del año transcurrido o en una especie de crónica de unos acontecimientos nacionales o internacionales (de octubre a octubre, por lo común), pero sigue como algo característico del almanaque popular.

El último componente obligatorio son las informaciones sobre los días y fechas de las ferias y mercados, así como los consejos para el cultivo¹⁹. Pero, en una época en la que las unidades de medida métrica distaban mucho de ser de uso generalizado en el campo, en vano se buscará, por ejemplo, unas tablas de equivalencia de las medidas tradicionales con el sistema métrico, que no obstante se ofrecían bajo forma de libritos pertenecientes al circuito de cordel.

¹⁸ Entre 1799 y 1838, en el *Calendario para Mallorca, Menorca e Ibiza* el *Juicio del año* ocupa una página entera, a dos columnas, y consta de unos 76 versos. Sobre los orígenes de este género, véase Casali (2003, pp. 42 et sq.) y sobre su actualidad en Brasil (Carvalho, s. d.).

¹⁹ Puede uno preguntarse si estos almanaques no son más rurales que populares: la comparación habría que hacerla con los almanaques agrícolas y agronómicos que son claros vectores de progreso.

También podía aparecer algún proverbio o pensamiento, pero la parte literaria o científica característica de los demás almanaques no existió al principio y solo de forma muy reducida después.

Lo cierto es que este almanaque no llegó a hacer lo que los almanaques contemplados por G. Bollème, “engordar por dentro” (1975, 331).

En cuanto a la puesta en página del almanaque es casi invariable, tanto para la presentación del calendario como para el lugar de cada sección. Se nota una clara preocupación por aprovechar al máximo el espacio disponible en la plana, a base de inserciones²⁰, yuxtaposiciones o abreviaturas, y con la utilización de los márgenes: se trata de una muy llamativa ruptura con el sistema tipográfico de la lectura seguida que sugiere una descodificación como dispersa y plural²¹.

Estas características se presentan casi *ne varietur* en la larga duración, lo cual puede ser una indicación sobre las expectativas de un público que va en busca de lo ya conocido más que de lo novedoso.

Conservatismo y evolución

No obstante, se pueden observar algunas evoluciones al filo del siglo XX, sutiles a veces.

Si los pronósticos meteorológicos, siempre pensados para la agricultura, no se parecen mucho a unas previsiones científicas, podrá uno preguntarse si, a partir de la constitución de series basadas en una sistemática observación, a partir de 1865, la media de dichos pronósticos no resulta como confortada por la información ya disponible. Las formulaciones por muy precisas que sean no parecen tener un verdadero valor funcional, siendo, tal vez, la pronosticación tan retórica como útil: el que una anunciada tormenta no se verifique o no tenga las consecuencias anunciadas y temidas resulta tan satisfactorio y aún más que la veracidad del pronóstico, y el anuncio de lluvias en los meses lluviosos no modificarían mucho los hábitos de cultivo... En este campo, se puede observar un gran conservadurismo en tiempos en que la exactitud de los pronósticos ha dejado de ser un argumento comercial.

²⁰ Por ejemplo, las previsiones meteorológicas en negrita después de la posición de la luna en los signos del Zodíaco, redundantes con las del «Juicio del año» en el *Calendario Zaragozano* para 1999.

²¹ Honorio Velasco (2001) asocia con los almanaques y calendarios la idea de una cultura «fragmentada». Podría comprobarse con el calendario de hojas separables o tacos, como el del Mensajero del Sagrado Corazón, con el uso fragmentado y sucesivo día tras día que supone (cf. Prada, 2004).

Pero si en 1900 el *Copérnico Español* en su sección científica aún pone en tela de juicio la rotación de la tierra y el principio de la atracción terrestre..., se podrá observar que en 1920 el *Calendario Zaragozano*, al propio tiempo que sigue refiriéndose a la noción antigua de Principado de Cataluña, que sigue dando las fechas de las Velaciones, y acatando el ritual del Juicio del año (que solo se refiere al tiempo que hará), ya ha empezado a hacer el elogio de los progresos mecánicos en el riego y de las aplicaciones de la electricidad a la agricultura, con segundas intenciones comerciales, por supuesto. El conservadurismo y el arcaísmo no son absolutos y se podrá comprobar que un mismo título, bajo aparentes y prudentes reproducciones de lo mismo, fue adaptándose a las nuevas circunstancias y a los nuevos cultivos e incluso llegar a ser instrumentalizados para fines ideológicos e identitarios.

De hecho, algunos almanaques nos enseñan cómo un mero calendario puede convertirse en un soporte para la expresión y la reivindicación de una identidad regional, pero también adaptarse a las nuevas circunstancias políticas del franquismo, y luego de la Democracia.

Este el caso de *O Gaitero de Lugo*²². Puede observarse un proceso de galleguización de la publicación culminado en 1936, tanto por la creciente presencia de la lengua gallega (hasta volverse monolingüe) como por la introducción de contenidos relacionados con la cultura gallega (unos santos gallegos tomados del *Santoral gallego* del P. Pardo Villar; *refráns, contos, adiviñas*, etc.) o el recurrir a colaboradores autóctonos²³, e incluso en los últimos años una invitación lanzada a los lectores para que colaboren. Como lo muestra C. Rodríguez Fer (1994), aquel almanaque-calendario de traza popular, con su gaitero xilograbado, vendido en los kioscos y las ferias de Galicia, se fue transformando en el vector de cierta cultura popular vista desde los medios cultos y no tuvo aparentemente más remedio para seguir publicándose después de 1937 que someterse a la reverencia y exaltación del nuevo régimen²⁴, o trazar

²² *O Gaitero de Lugo* es la continuación del *Calendario para el Reino de Galicia y Principado de Asturias* publicado en La Coruña en 1810 y en Santiago en 1811, luego retomado en 1837 por el impresor Manuel Soto Freire bajo el título *Calendario Gallego* (30 000 ejemplares en 1914), el cual en 1927 pasa a denominarse *O Gaitero Galego* por referencia al gaitero que desde 1862 adornaba la cubierta del calendario. Tenía una tirada de más de 60 000 ejemplares en los años 1960, hasta 1973. Últimamente lo “resucitó” la Diputación Provincial de Lugo (cf. Rielo Carballo 1998).

²³ Como, por ejemplo, Xosé Filgueira Valverde, profesor en el Instituto de Lugo y redactor del almanaque (Rodríguez Fer, 1994).

²⁴ Como la introducción de *patriótico* en el subtítulo o la mención « Pro o ano Triunfal de 1938 ».

en 1937 "unha imaxe caótica do período gobernado pola Frente Popular". En 1938, escribe Rodríguez Fer (1994, 100-101), *O gaitero* "leva blusa falangista/e boina de requeté,/o seu fusil, a sua gaita/e pra achantar ao marxista". Pero en 1999, síntoma de que llegaron otros tiempos, al lado de las tradicionales informaciones calendarias, de los acostumbrados versos y refranes y de una tabla de las mareas, se puede encontrar una "Información sobre subvencións" (europeas) destinada a los agricultores²⁵.

La reivindicación identitaria a través de la lengua también se percibe —implícitamente—en el *Calendari dels Pagesos*²⁶ (Figura 2), enteramente redactado en catalán, pero cuyo "Judici de l'any" en 1995 —retrospectivo— se hace eco para los *pagesos* que sin duda ya pueden ver cada noche el telediario de la actualidad internacional con sus inquietudes (Bosnia, Ruanda), sus esperanzas (palestinos e israelíes, África de Sur ("I, acabada ja a Sud Africa/la segregació racial/son guadornats els dos líders/(blanc De Klerc, negre Mandela)/amb el Nobel de la Pau »), sus progresos (con una referencia explícita al gran telescopio Hubble y al túnel de la Mancha), sus catástrofes (como el incendio del Teatre del Liceu de Barcolana), sus fallecimientos (Severo Ochoa, Fellini), para concluir con una convencional interrogación prospectiva: "Què ens portarà l'any present?" y la respuesta: « Encara que ens hi esforcem/no evitarem les glaçades/ni els aiguats ni les secades./ Prò hem de fer tots els possibles/ i gairebé els impossibles/ cara a l'esdevenir,/ per construir un món millor". Dicha tensión entre conservadurismo o arcaísmo y aggiornamento se percibe en los consejos ofrecidos para cada mes del año en la «Guía práctica de l'agricultor» a propósito de la cantidad de superfosfato de cal por metro cuadrado que hay que aplicar en un gallinero o de la alternancia de las parcelas (conreus) que permite recibir unas subvenciones de mayor cuantía por la Política Agrícola Común (PAC), pero con unas viñetas ilustrativas de los meses de Ricard Opisso (1880-1966) de estilo muy anticuado...

En su edición para 1972, *El Firmamento* da cuenta de esa misma capacidad de adaptación y sumisión²⁷: si aún se precisan las fechas de las

²⁵ Siete páginas, insertas entre las páginas 30 y 31.

²⁶ El año 1995 es el 134º de su publicación, y sigue en la cubierta la "roda perpètua" con el telón de fondo de un paisaje arcaizante y exótico (con una hoja de plátano, por ejemplo).

²⁷ Cf. Burgos (1972). Los contenidos habituales de *El Firmamento* son los siguientes: Juicio universal meteorológico, Santoral completo, Calendario con los pronósticos del tiempo, Ferias y mercados de España. En 1999, constaba de 48 páginas e incluía refranes, citas de Voltaire, Hagel (*sí*), Napoleón, Balmes, etc. y había actualizado el calendario (los aniversarios franquistas desaparecieron en beneficio de las nuevas fiestas

velaciones y téporas según el tiempo de la Iglesia católica así como las virtudes protectoras o curativas de algunos santos²⁸, también se pueden encontrar muchos anuncios, como el del Banco español de Crédito²⁹, la impronta del franquismo en el calendario³⁰, y algunas referencias a la historia nacional más antigua³¹. No falta, por supuesto, el tradicional «Juicio universal meteorológico-astronómico para el año de 1972», al mismo tiempo que el detalle de las «Ferias y mercados de España³²».

En cambio, el *Calendario religioso, astronómico y literario (...) por Fray Ramón Ermitaño de los Pirineos* —o *Calendario del Ermitaño*— que se viene publicando desde 1917-1918 y como el *Calendari dels Pagesos* se distribuye por una filial de Hachette, la S.G.E.L., hace pensar en un género más influenciado por unos modelos cultos, con su retrospectiva «Crónica anual o Acontecimientos interesantes» que obviamente no puede coincidir con el año civil³³. En su parte literaria (7 páginas de las 48 de que consta el *Calendari* en 1988), se encuentran, además de algunos pensamientos y refranes populares, unas poesías en catalán (7

de la España democrática, como el 6-XII : Día de la Constitución Española...). Las ferias y mercados se anuncian ahora por provincia con denominaciones al día (Araba/Álava, Girona/Gerona, Lleida/Lérida, por ejemplo).

²⁸ Por ejemplo, el 27-II : san Lázaro, ab. de las quemaduras, le 27-VII : San Pantaleón, abogado contra la langosta, le 31-VII : San Ignacio de Loyola abogado contra calenturas. También se mencionan algunos santos patronos de algunas ciudades como San Teodomiro pat. de Carmona, el 30-VII.

²⁹ Nueve páginas y media de 44 páginas (cubierta incluida). La publicidad existe desde 1920 en el *Calendario Zaragozano* donde ocupa el equivalente de 4 páginas de 36 (la mitad concierne a la agricultura y la viticultura; viene después la salud (28%), la religión (10%), los fuegos artificiales e incluso los pianos, pero no se puede decir que el calendario/almanaque esté al servicio del editor ni subordinado a un financiamiento exterior.

³⁰ Se precisan, por ejemplo, las fechas aniversario de las tomas de Málaga, Madrid, Valencia, Albacete, Castellón, Bilbao, Alto de los Leones, etc.. El 1º de abril queda presentado como día de la «Fiesta Nacional. Aniversario del fin de la guerra», y el 20 de julio como Día de José Antonio.

³¹ Por ejemplo, el 2 de mayo : Aniv. primeros mártires de independencia española Fiest. Nac.

³² Las informaciones se refieren a las siguientes regiones: Andalucía, Aragón, Asturias, Castilla la Nueva, Castilla la Vieja, Extremadura, Valencia, Galicia, León, Murcia y Albacete, Navarra, pero no el País Vasco.

³³ Una obligación peculiar y evidente para el editor es que tiene que preparar el almanaque con antelación y cerrar la edición en agosto para poder comercializarla con tiempo. De ahí que la “actualidad”, cuando esta dimensión se tiene en cuenta, no pase del primer semestre del año anterior al almanaque de la fecha.

en 1995 —una (*L'anunci luminós*) es de Josep Carner y otra (*Las campanas*) de Rosalía de Castro³⁴). En 1995, se publican además unas «Curiosidades (principales centenarios que se han cumplido y celebrado desde primero de setiembre de 1993 hasta el 31 de agosto de 1994)³⁵). Si las principales fiestas, ferias y mercados son exclusivamente catalanes, todo lo demás es “mundial” y dicha tensión entre localismo y universalidad, entre conservadurismo y aggiornamento que lo caracteriza, tal vez no sea más que una nueva traducción de tendencias de atrás comprobables en los almanaques populares, bajo forma de ambigüedad y eclecticismo³⁶ (Figura 3).

Conclusión

Con respecto a los demás almanaques, el almanaque rural popular no se ha apartado mucho de los “fundamentales”, al contentarse con adaptarse a las evoluciones del calendario civil más que religioso y enriqueciéndose con bastante parsimonia con algunos elementos literarios (refranes, pensamientos, y a veces poemas). Plantease, por supuesto, la cuestión de la utilidad de tal producto en la era de la comunicación audiovisual y virtual de masas...

En 2012, aún se puede comprar *El Firmamento* con, después de su cubierta *color teja*, con la “sombria expresión de Gioconda enfadada” (Escanero 1998), “el cejijunto rostro” y “la repeinada cabeza” (Bayón 1996) de su

³⁴ En el *Almanaque Bristol*, se puede encontrar, por ejemplo, un poema de Pablo Neruda y sobre una de la hojitas separables del *Calendario del Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús...* un texto de Juan Manuel de Prada (2004).

³⁵ Por ejemplo, el centenario del nacimiento de Mao, o el cuarto centenario de la iglesia del Santo Espíritu de Tarrasa, el 2º centenario de la decapitación de María Antonieta, 5º centenario de la existencia oficial del whisky, etc.

³⁶ Es de notar el conservadurismo inicial de este calendario con menciones de las Épocas célebres (el año 1995 es, por ejemplo el 2741º de la Era Nabonasar (...) y el 20º del Reinado de Juan Carlos I) y también la presencia de unas “Notas litúrgicas” donde se recomienda que «a últimos del mes de noviembre, se dedique un día laborable a orar para la siembra de los campos”. En 1995 (año 120º de su publicación), el *Calendario del Ermitaño* publica una advertencia respecto a las fiestas suprimidas o cuya fecha ha cambiado: “En estos últimos años han sido suprimidas o trasladadas varias festividades religiosas tradicionales, debido al nuevo ordenamiento del calendario en España y especialmente en Cataluña”; de ahí cierta preocupación por evitar a los fieles de posibles conflictos entre el calendario civil y el calendario religioso: “Hemos de procurar que las Fiestas tradicionales religiosas no decaigan pues, la solemnidad, sea día de trabajo o no, continúa igual”, concluye el *Calendario*.

fundador³⁷, su calendario, sus refranes y sus citas de escritores célebres y las fechas de las distintas ferias y mercados. Pero, ¿se trata verdaderamente de "la navaja multiusos del conocimiento rural", como asegura Félix Bayón (1996)? Interesaría compararlo con los almanaques agrícolas orientados hacia la formación y el progreso técnico³⁸ (cf. Botrel, 2003) e interpretar la preferencia manifestada por algunos hacia los "tacos" del *Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús* (Prada, 2004).

El 5 de octubre de 1999, pude conversar (por teléfono) con Rafael Escribano, el almanaque de *E/Firmamento* para el año 2000, distribuido por Egartorre (Mirlo, 23 (Campamento), 28024 Madrid) y editado por cuenta de la familia propietaria de la marca (¿los descendientes de Mariano Castillo?). Aunque desde hacía tres años ya existieran un almanaque de tamaño grande y un calendario mural, la versión tradicional era la que le interesaba: según él, se trataba sobre todo de poder mantener un precio de venta poco elevado (125 pesetas, con unos aumentos de 5 pesetas como mucho), sin cambiar el número de páginas (incluso con la aportación de la publicidad demasiado aleatoria y no susceptible de compensar los sobrecostos), de reproducir el santoral, de comprobar con los lectores la exactitud de los días y fechas de los mercados y ferias, de variar los refranes y a escribir los mismos consejos para el cultivo bajo unas nuevas formas. En aquel entonces, recibía el almanaque, unas 50-60 cartas a las cuales contestaba y que las más versaban sobre la ausencia del santo patrono de tal o cual pueblo —de Úbeda, por ejemplo—cuando el del pueblo o de la ciudad de al lado sí estaba, o sobre los cambios ocurridos en las fechas de mercados y ferias.

Con una tirada de 300.000 ejemplares, distribuido en toda España y vendido en los kioscos, las tiendas de periódicos, las papelerías o al aire libre (en el Rastro de Madrid, por ejemplo³⁹), aquel calendario/almanaque es sin duda, en

³⁷ Entre 1899 y 1999, cambió la matriz del grabado, pero sigue representándose al fundador con la misma corbata anudada en el cuello de la camisa.

³⁸ Como el *Almanaque ilustrado del labrador y del ganadero* que se publicaba en 1860 (Carreño 2001, p. 200) o el *Calendari del pagès (...)* publicat por lo Institut agrícola català de Sant Isidro, entre 1861 y 1894, por lo menos. Para una perspectiva comparatista, cf. Lerch (1982).

³⁹ La edición del *Calendario Zaragozano E/Firmamento* (fundado en 1840 por Don Mariano Castillo y Osciero) para 1999 estaba ahí a la venta en.... junio de 1999, por 125 pesetas, en un puesto ; el vendedor me dijo que había comprado una partida de 500 ejemplares "por motivos de precio". En un cartelito impreso se podía leer lo siguiente: « Algunas opiniones y comentarios de nuestro Calendario Zaragozano/ Pronósticos del tiempo/

la España de la televisión (con su hombre del tiempo y sus efemérides) y de la comunicación electrónica, la latente y viva manifestación de esa coexistencia de distintas temporalidades y de unas prácticas sin duda arcaicas más que testimoniales —convendría poder hacer una encuesta a los usuarios— sobre las que los historiadores de la cultura seguirán interrogándose (Figura 4).

Bibliografía:

BAYÓN, Félix. (1996) *E/ País Andalucía*. Diciembre.

BOLLÈME, Geneviève. (1975) *La Bible bleue*. Paris. Flammarion.

BOTREL, Jean-François. (2003) "Almanachs et calendriers en Espagne au XIX^e siècle : essai de typologie". Lüsebrink, H.-J., Mix, Y.-G., Mollier, J.-Y. et Sorel, P. (dir.). *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVII-XX^e siècle)*. Bruxelles. Ed. Complexe. CV-CLV.

BOTREL, Jean-François. (2006) « Para una bibliografía de los almanaques y calendarios. *Elucidario I/1* (marzo 2006). 35-46.

BURGOS, Antonio. (1972) « Reencuentro con la España campesina. El « Zaragozano ». *Triunfo* 534 (23-XII-1972). 36-37.

CARREÑO, Myriam (1997) « Almanaques y calendarios par maestros ». *Historia de la educación*. 16. 47-63.

CARREÑO, Myriam (2001) « Almanaques y calendarios en la historia de la educación popular : un estudio sobre España ». *Revista de educación* 296. 195-216.

CARVALHO, Gilmar de. *Almanach et édition populaire. « O Juízo do ano » de Manoel Caboclo e Silva*. S.l. s.d.

CASALI, Elide. (2003) *Le spie del cielo. Oroscofi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna*. Torino. Einaudi.

DE FARIA PERREIRA, Mateus Henrique. (2007) "Memória de edição dos editores do Almanaque Abril: como escrever um almanaque enciclopédico no mundo contemporaneo?". Castillo Gómez, Antonio (dir.), Sierra Blas, Verónica (ed.), *Senderos de ilusión. Lecturas populares en Europa y América latina (Del siglo XVI a nuestros días)*. Gijón. Trea. 189-199.

ESCANERO, Rafael. *ABC de Aragón* (I-1998).

LERCH, Dominique : « Pour une histoire des mentalités au Québec : l'apport de l'almanach ». *Pluriel* 29 (1982), pp. 35-41.

PÉREZ DE CASTRO, José Luis. (1999) « Almanquería asturiana ». *Actas*

Ferias y mercados de España/ Santoral completo/ Juicio universal meteorológico- astronómico/ El de toda la vida/ Más de 150 años informando ».

del II Congreso de Bibliografía Asturiana celebrado en Oviedo, del 21 al 24 de abril de 1999.
(Oviedo). Principado de Asturias 1999, t. I. 31-55.

PRADA, Juan Manuel de (2004) «Almanaques». In *E/ Semanal* (24-X-2004).

PUIG I ALFONSO, Francesc. *La Libreria Puig de la Plaça Nova. Breu narració dels seus setanta anys d'existència (1861-1938)*. Barcelona. MCMXXXVIII.

RIELO CARBALLO, Nicanor (1998) « Historia do Gaitero de Lugo. Un calendario único en Galicia » *O Gaitero de Lugo*. LXVII-I.IXX.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. (1994) *A literatura galega durante a guerra civil*. Vigo. Edicións Xerais. UGT.

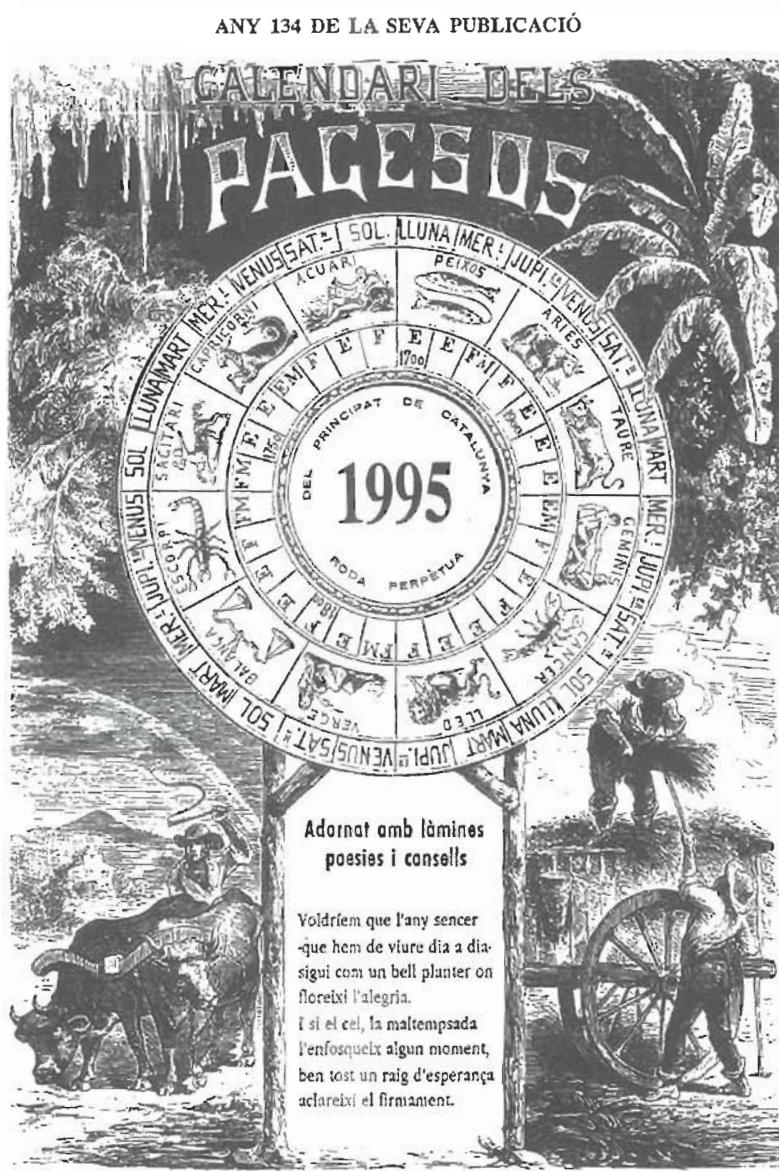
URÍA, Jorge. (1996) *Una historia social del ocio. Asturias. 1898-1914*. Madrid. UGT.

VELASCO, Honorio M. (2001) « Cultura tradicional en fragmentos. Los almanaques y calendarios y la literatura « "popularizada" ». Díaz G. Viana, Luis (coord.), *Palabras para el pueblo. I. Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid. CSIC. 121-144.

Figura 1



Figura 2



Distribució: SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERIA, S.A.
Sector C — Carrer K — Mercabarna — Zona Franca — 08040 **Barcelona**
BARCELONA, octubre 1994

Dipòsit legal B. 16.827 - 1994

Figura 3

Calendario Zaragozano para la pared. El que más

SOL		OCTUBRE				LUNA	
Sole	Ponte	31 DIAS		Consegrado a Nuestra Señora del Rosario		Sole	Ponte
HM	HM					HM	HM
6-11	17-58	1	Vta. Sta. Teresita del Niño Jesús, San Roque, ob.; Santa Mónica y Juana, mrs.	22-44	12-45		
6-12	17-58	2	Sab. Santa Genoveva Quisquida; S. San Isidro, ob.; Teodilo y Leodegario.	23-43	13-45		
6-13	17-55	3	Lun. San Francisco de Borja, presbítero, ob.; S. Dionisio, S. Fausto y S. Cayo, mrs.		-	14-58	
6-14	17-53	4	Lun. San Francisco de Asís, cf.; S. Juan Orosio, ob.; San Lucio y San Marcos, ob.	00-46	15-24		
6-15	17-51	5	Miér. S. Juan Bautista, ob.; S. Marcellino y Apóstol, ob.; Sta. Rita.	01-50	16-04		
6-16	17-50	6	Miér. Sta. Brígida, ob.; S. Juan Bautista, ob.	02-55	18-39		
6-17	17-48	7	Jue. Sta. Bárbara del Monte, ob.; Santa Juana, ob.; San Marcos, Papay y ob.; S. Baco.	03-59	17-11		
6-18	17-47	8	Vta. Santa Brigida y San Demetrio, cf.; S. Baco.	05-02	17-41		
6-19	17-45	9	Sáb. Día de la Compañía de Jesús, ob.; S. Ignacio de Loyola, Juan Leónardi, presb.; S. Francisco de Borja, ob.; S. Ignacio de Loyola y Luis Bathán.	06-03	18-10		
6-20	17-43	10	Dom. Santa Teresa de Jesús, ob.; Sta. Teresa, ob.; S. Juan Bautista y Nicolás, mrs.	07-03	18-39		
6-21	17-42	11	Lun. Sta. B. de Segundo, Patrona de Vizcaya; Sta. Soledad Teresa Asunción, vg.; S. Nicanor, ob.; Sta. Genoveva, ob.; S. Pedro, mrs.	08-02	19-09		
6-22	17-40	12	Mar. Sta. Genoveva, ob.; Sta. B. de la Plana; San Matías y San Esteban.	09-01	19-41		
6-23	17-39	13	Miér. Sta. Cecilia, vg.; S. Edimundo, ob.; Sta. Margarita, ob.; S. Teodilo, ob.; y S. Venancio, ob.	09-58	20-16		
6-24	17-37	14	Jue. Sta. Cecilia, Papa y mrs., patrón de León; Sta. Eulalia y Sta. Bernardo.	10-53	20-55		

En octubre toma los bujones y cubre.

Por las prisas de vivir se olvidan a menudo las razones de la vida. *Hannau*

informa. Adquíralo en su vendedor habitual.

6-25	17-36	15	Vta. Santa Teresa de Jesús, patrona de las artes y señora de Torner; Santa Fechita, ob.; Sta. Eulalia, ob.; Sta. Magdalena, ob.; Sta. Magdalena, ob.	11-47	21-38
6-26	17-34	16	Sab. Santa Magdalena, ob.; Sta. Magdalena, ob.; Sta. Magdalena, ob.	12-37	22-26
6-27	17-33	17	Dom. San Ignacio de Antioquía, San Vicente, ob.; San Alejandro y Sta. Marina, mrs.	13-23	23-19
		3	Crescendo en SAORTEAR a las 15,00 horas.—Buenas tiempos, nubes, viento, ambiente tranquilo y frío, y se volverá a asentir la sequía, con el constante predominio de los vientos del NE., cada vez más desamparados.		
		17-31	18 Lun. San Lucas, apóstol y evangelista; Sta. Ascensiones y Ascensiones, ob.	14-08	*
6-29	17-30	19	Sab. Sta. Lucía, ob.; Sta. Lucía, ob.; Sta. Lucía, ob.; Sta. Lucía, ob.; Sta. Lucía, ob.	14-46	00-15
6-30	17-28	20	Miér. Sta. Adalira, ob.; Sta. Casilda, paloma; Sta. Casilda, ob.; Sta. Casilda, ob.; Sta. Casilda, ob.	15-22	01-17
6-31	17-27	21	S. Sta. Ursula, mrs.; S. Hilario, obispo; S. Astero, ob.; Zidico y S. Dávalo.	15-58	02-20
		22	Vta. Santa María Salomé y Cóncula; Sta. María Salomé y Cóncula, ob.; Sta. María Salomé y Cóncula, ob.	16-29	03-27
		23	Sab. Sta. Juana de Capistrano, presb.; Sta. Servando, Germán, Teodoro e Ignacio.	17-03	04-35
		24	Sol en ESCORPIO a las 20,52 horas		
6-35	17-23	25	Dom. San Antonio María Claret, ob.; Sta. Fortunata, ob.; San Martín y San Félix, mrs.	17-37	05-45
		26	Llueve en PISCIS a las 21,04 horas.—Continuarán reñendo los vientos del NE., con fuerza moderada al principio, y violencia creciente después, hasta llegar a declararse borrasco del último rumbito; amanecer, astillamiento, los miedos, que descargaran frecuentes chaperadas, de gran provecho para los campos.		
		27	Llueve en PISCIS a las 21,04 horas.—Continuarán reñendo los vientos del NE., con fuerza moderada al principio, y violencia creciente después, hasta llegar a declararse borrasco del último rumbito; amanecer, astillamiento, los miedos, que descargaran frecuentes chaperadas, de gran provecho para los campos.		
6-36	17-21	28	Lun. San Pedro, apóstol de Siracusa; Sta. Lucía, ob.; Casilda, ob.; Cóncula, ob.; Sta. Lucía, ob.; Sta. Lucía, ob.; Sta. Lucía, ob.	18-15	06-58
6-37	17-20	29	Miér. Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.; Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.; Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.	18-58	06-12
6-38	17-19	30	Sab. Sta. Vicenta, Sta. Sabina, Sta. Cipriano, ob.; Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.	19-43	00-25
6-39	17-17	31	Dom. Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.; Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.	20-36	10-35
6-40	17-16	32	Vta. Sta. María, obispado de Gerona; Sta. María, obispado de Gerona; Sta. María, obispado de Gerona; Sta. María, obispado de Gerona.	21-35	11-39
6-41	17-15	33	Sab. Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.	22-38	12-36
6-42	17-14	34	Dom. Sta. Genoveva y Sta. Genoveva, ob.	23-43	13-24

El Menguante en CANCER a las 12,08 horas.—Salarán los vientos al S.O. y S., de donde soplarán con fuerza variable y abundante humedad; se formarán nubes, que se irán desprendiendo, y al final, buenas, ricas y de grasa y densidad, que pueden llegar a ser catinosa, y frecuentes lluvias en horas de mucha extensión.

Hasta que hoy no sea mañana, no sabremos los beneficios del presente. *Proverbio*

Aunque un año diga mal, nunca dejes de sembrar.

Figura 4

**CALENDARIO
ZARAGOZANO
EL FIRMAMENTO®
FUNDADO EN 1840**

1999

DROGUERIA Y FARMACIA

DE LOS HIJOS DE CARLOS ULZURRUN
9, ESPARTERO, 6. MADRID
Productos farma-céuticos y químicos para laboratorios
Los pedidos de Zaragozana a la Hijo de M. Rodríguez, Casa editrice,
PLAZA DEL BIOMBO, 2, MADRID

En el Calendario de mayor circulación:

EL FIRMAMENTO
—1.ª edición—
Calendario zaragozano para 1899
prestigioso para toda España
POR EL CÉLEBRE ASTROLOGO Y ÓPTICO OBSERVADOR

El autor
Para no ser sorprendido

DON MARIANO CASTILLO Y OCSIERO

PRONÓSTICOS DEL TIEMPO * FERIAS Y MERCADOS DE ESPAÑA * SANTORAL COMPLETO * JUICIO UNIVERSAL METEOROLÓGICO *

...el de toda la vida.

MÁS DE 150 AÑOS INFORMANDO

**CALENDARIO
ZARAGOZANO
EL FIRMAMENTO®
FUNDADO EN 1840**

PARA TODA ESPAÑA

1999

ES EL CALENDARIO DE MAYOR CIRCULACIÓN

SUMARIO:

JUICIO UNIVERSAL METEOROLÓGICO
CALENDARIO CON LOS PRONÓSTICOS DEL TIEMPO
SANTORAL COMPLETO
FERIAS Y MERCADOS DE ESPAÑA
REFRANES CÍTAS

125 PESETAS

125 PESETAS



LA MORENA TRINIDAD

Joaquín Díaz
Fundación Joaquín Díaz

Cada vez tiene más importancia, en el estudio de la transmisión oral y sus mecanismos, el conocimiento del proceso por el que un comunicador especializado selecciona su propio repertorio. Y en esa expresión –“repertorio propio”- podríamos incluir todos aquellos temas, musicales o no, que llegan a través de diferentes medios –el aprendizaje en la escuela o colegio, la voz de la madre o algún familiar, la radio, la televisión, los espectáculos, internet, etc.- y, por diversas razones causan un impacto estético o emocional. En consecuencia, esas canciones han pasado a formar parte de la existencia de ese comunicador y se han grabado en su memoria, condicionando o modificando en ocasiones su propio comportamiento.

Yo diría que, en mayor o menor grado, todos tenemos un repertorio propio. Una canción puede entrar en ese repertorio porque su letra o su música nos agradan, porque el texto contiene algunos elementos que se corresponden o se ajustan a nuestra concepción de la vida, o bien porque despierta en nosotros antiguos recuerdos o suscita nuevas posibilidades de afrontar esa misma vida. El repertorio comienza a almacenarse desde edad temprana, la infancia, continúa nutriéndose en los años jóvenes y se completa en la madurez. Tan fuerte es su influencia en nuestra cultura que es muy frecuente escuchar como ejemplo –hoy día que por desgracia está tan de moda el mal de Alzheimer- que algunas personas que padecen tal enfermedad sólo reaccionan ante situaciones que incluyen una melodía o una canción de su niñez. Quiere esto decir, probablemente, que esos recuerdos quedan grabados tan profundamente en nuestro inconsciente que no se borran ni se atenúan con el paso de los años o con la afectación de algunas de las funciones de nuestro cerebro.

Pese a la fuerza y fijación de esos materiales, hay pocos trabajos sobre la importancia de la mentalidad en la elección del repertorio personal y en la formación en definitiva de un corpus propio, cuestión que se ha venido obviando en la mayoría de las encuestas y recopilaciones de tiempos pasados como si el narrador o el cantor sólo fuesen autómatas que repetían lo que antes escucharon sin poner nada de su parte.

Sin embargo, de entrada, ponen la selección, ya que si no hubiesen tenido el interés o la predilección por lo que nos están transmitiendo, no

habríamos tenido ocasión de escuchar su versión: es decir la pequeña joya no existiría y nadie podría admirarla.

Otra aportación podría ser la de la concisión o la capacidad de sintetizar, de esencializar las historias. La brevedad sustituye generalmente a algunos circunloquios y excesos verbales que abundan en las recreaciones literarias.

La tercera aportación sería la necesidad de comunicar, es decir la posibilidad de entregar historias o mitos de forma muy cercana y atractiva, y en esa aportación va implícita también la necesidad de contar la propia historia a través de relatos aunque hayan sido creados por otros. Siempre recuerdo, a este respecto, la cantidad de veces que he pensado, escuchando a los cantores y cantoras del medio rural que me solían interpretar algún romance o contar un cuento, que los argumentos de esos relatos les pertenecían, tanto que ponían un énfasis especial en su divulgación, demostrando así que lo que estaban diciendo era una parte de su vida y les podía haber sucedido a ellos o a cualquiera. Esta implicación en los relatos no sólo avala la convicción con que los narran, sino que viene a dar como resultado un repertorio más cercano a los problemas y emociones de los seres humanos que a las tipologías de gabinete de los investigadores.

Es evidente que en este caso la mentalidad, es decir el conjunto de creencias y conocimientos que identifican y sitúan culturalmente a un individuo, le sirve también para elevarse de lo cotidiano –gracias a la palabra y a la idea- hacia un universo creativo que le significa y le mejora.

Recientemente conversaba con Margit Frenk acerca de la importancia de conservar y consignar por escrito los testimonios de primera mano: los recuerdos y testimonios propios dejarían de ser, de ese modo, un simple ejercicio mnemotécnico o un capricho senil para convertirse en paradigmas útiles para los demás. Me acercaré, pues, a uno de los primeros temas musicales que recuerdo de mi infancia, una habanera, de la que hablaré brevemente para tratar de demostrar la insospechada trascendencia de esos procesos mnemónicos. Mi abuelo Nicanor, que era quien me cantaba el tema había viajado de muy joven a La Habana donde llegó a tener, como tantos otros asturianos metidos en la aventura de las indias, un pequeño comercio que, si no recuerdo mal, se llamaba La Ilusión. Ningún nombre mejor para un negocio en el que se necesitaba esa virtud por encima de todo.

Mi abuelo, repito, me cantaba cuando yo tenía 6 añitos una canción que, hasta hace pocos años me trajo evocaciones de un pasado colonial al que accedí más desde la leyenda y el relato imaginativo que desde la realidad. La canción era “La mulata Trinidad” y le servía a mi abuelo para recalcar enfáticamente, desde el ritmo prosódico de aquella habanera –que en la opinión de algún crítico musical

se bailaba sin querer-, para recalcar, digo, las desigualdades de la vida que a él se le habían vuelto intensidad y duración, como las sílabas del lenguaje que me estaba transmitiendo a través de sonidos. Creo que el argumento de la canción es bien conocido pero aun así me arriesgaré a traer la letra para quien no la recuerde:

Paseaba una mañana / por las calles de la Habana
La morena Trinidad (2),
Entre dos la sujetaron / y presa se la llevaron
De orden de la autoridad (2).
La morena lloraba y decía: -Esta sí que es la gran picardía,
señor Juez no me trate tan duro / que yo le aseguro que no he jecho ná.
Pero el juez que la escuchaba / y en sus ojos se miraba
Sin poderlo remediar (2).
Le decía a la morena: / -No te levanta la pena
la paz ni la caridad (2).
Porque sé que a robar corazones / se dedican tus ojos gachones
y ellos son los que a ti te delatan / y al verlos me matan y es pura verdad.
Y ella dice zalamera: / -Yo le juro a su merced
Que si pasa por mi vera / los ojitos cerraré.
Y no pasó más. / Y el cuento acabó
Y el juez la absolvió / condenando las costas y penas /que él se las pagó...

La canción pertenece a una zarzuela titulada «El Gorro Frigio», de Félix Limendoux y Celso Lucio, con música del maestro Manuel Nieto, que se estrenó en el teatro de Eslava el 17 de Octubre de 1888 con un gran éxito, habiendo tomado parte en la representación, entre otros actores, Cándida Folgado, Emilio Carreras y José Riquelme.

El Gorro Frigio era, además de un símbolo de libertad, el título de un periódico republicano (hubo diarios con ese nombre en Santander, en Madrid y en Valladolid), que le sirve a los autores del libreto para montar el siguiente argumento: a la redacción de “El gorro frigio” llegan a diario diferentes personajes para distintos asuntos, casi siempre conflictivos. Todas las personas que visitan la redacción vienen con la pretensión de ver al director y generalmente para reclamarle algo, porque el periódico es muy crítico con todo y con todos, pero da la casualidad de que el director no está nunca. La obra comienza cuando los redactores Antúnez y Martínez echan de menos al director, y salen a buscarle. Llega en esos momentos García, un joven aspirante a gacetillero de quien huye todo el mundo, por ser un pesado. Los dos redactores

le encargan que se quede al cuidado de la dirección, cosa a la que accede de mil amores, dándose aires de director y echándose de vez en cuando al coleto el jerez que hay sobre la mesa. García se siente importante en el sillón de director y atiende a todos, soñando con su triunfo periodístico y con la posibilidad de asistir a las "premieres" y banquetes.

El primero que entra es un conspirador, que viene a proponer al director del periódico su participación en una conjura contra la monarquía –para la que ofrece hombres y armas- pues ha creído interpretar en un artículo de "El gorro frigio" una llamada velada a la revolución.

El conspirador sale de escena y entra una bailarina aparentemente italiana pero hablando en un idioma macarrónico. García la atiende muy bien porque es muy guapa y se enamora de su aspecto. Cuando se marcha, García siente aún mayor envidia de los periodistas, que tienen la suerte de tratar con hombres interesantes y mujeres espléndidas.

Aparecen enseguida dos tipos elegantes, con monóculo, que confiesan ser amigos de un diputado llamado Zapato, que reta al director del periódico a un duelo por haberle injuriado y calumniado. El diario ha dicho en un artículo que Zapato es de izquierda, cuando en realidad es de la derecha. El duelo debe celebrarse a la mayor brevedad.

A los dos amigos de Zapato, sucede un autor teatral que ha sido maltratado en la crítica y exige una rectificación. Otra rectificación viene a pedir un corneta de caballería que llega de parte de su Coronel, llamado Terrón de Gerona, al que "El Gorro Frigio" ha llamado "Turrón de Jijona".

Después llegan tres personajes populares, Pura, "la Buñolera", y otros dos amigos, el "Orejas" y el "Manitas", que vienen a explicar que el supuesto escándalo acaecido en el puesto de buñuelos del que se ha hablado en la sección de sucesos del periódico, ha sido en realidad una discusión "intrascendente". Quieren que el periódico rectifique. García acaba por hacerse amigo de los chulos, y se le ocurre la genialidad de pedirlos que sean sus padrinos en el duelo con Zapato. Los amigos de Zapato desaparecen en cuanto "Manitas" y "Orejas" muestran sus habilidades con las navajas.

La obra culmina con la aparición de un comisario y dos guardias, que vienen a detener al director de "El Gorro Frigio", denunciado por un artículo de fondo. García tiene que decir quién es y exponer su verdadera personalidad, y la zarzuela termina cuando los redactores son llamados a declarar y se descubre toda la situación.

El número de la morena Trinidad –la mulata Trinidad, decía mi abuelo utilizando el término en el sentido cariñoso que tiene en Cuba- se interpreta en tercer lugar y aparece en la partitura como "Tango", aunque en realidad es una

habanera, y ya desde las primeras representaciones era bailado por su intérprete, Cándida Folgado. Manuel Nieto, el autor de la famosa melodía, quiso probablemente reflejar en la obra algunas de las tonadas y ritmos que estaban de moda en la época del estreno y recurrió a este ritmo antillano, evocador y gachón (como decían en aquellas fechas), que obtuvo un éxito inmediato.

De Manuel Nieto también cabría decir que nació en Reus, y vivió en muchos lugares antes de aposentarse en Valladolid, donde pasó algunos años trabajando como músico –era hijo de músico militar- y como director de coro y de orquesta pese a su juventud. *El Norte de Castilla* publicaba en 1868 una gacetilla en la que se decía “El café de las columnas, en Duque de la Victoria, acaba de contratar al director de orquesta y maestro D. Manuel Nieto. Los conciertos empiezan a las 6 y media”¹ (1). Según cuenta él mismo en la obra *Memorias añejas* publicada en 1915² (2), trabajó en el teatro Lope de Vega como director de la orquesta y se ganó el cariño del público amante de la música y de los vallisoletanos en general. Parece que vivió en la ciudad durante bastantes años aunque se desplazara de vez en cuando a diferentes localidades para estrenar o representar obras líricas. En 1874, con motivo de la toma del Congreso por el General Pavía, fue encarcelado en Valladolid por ser un republicano convencido. En Madrid trabajó con Arderius y estrenó con éxito muchas obras hasta el extremo de estar entre los músicos mejor considerados del siglo XIX a pesar de lo que dijera el Espasa.

Pero no se crea que estos recuerdos infantiles centrados en el tema de la mulata son únicos ni mucho menos peregrinos. Claudio Sánchez Albornoz, en un artículo publicado en *La Vanguardia* en 1981³ (3), hacía referencia a la memoria de su niñez y se centraba en esta habanera a la que denominaba “habanera prehistórica” definiéndola como un “fenómeno psíquico”. Y escribía: “El fenómeno memorístico no es demasiado asombroso. En el cada vez mejor estudiado pero siempre misterioso cerebro humano existe, a lo que parece, un a modo de archivo en que se guardan remotísimos recuerdos de la niñez. En mi caso concreto parece que ese repositorio cerebral es muy rico en múltiples remembranzas. Naturalmente mi santa madre nunca cuidó de fijar en mi memoria ninguna de las piececillas o romances que yo recuerdo. Las tarareaba a su placer cuando dirigía las tareas hogareñas o nos cuidaba en nuestras enfermedades infantiles o cuando se ponía al piano, las más de las veces a ruego

¹ *El Norte de Castilla*. 20-10-1868.

² Manuel Nieto: *Memorias añejas. Dedicadas a mi querido hijo Juan, que comprenden mi infancia y mi primera juventud hasta los 29 años*. Madrid, R. Velasco impresor, 1915, pp.40 y ss.

³ SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1982): *Todavía. Otra vez de ayer y de hoy*, Barcelona, Planeta.

de su abuela. Jamás pudo sospechar alrededor de 1900 que ochenta y tantos años después, al otro lado del Atlántico, en la Argentina, mi maravillosa computadora cerebral iba a traerme íntegra a la memoria la habanera de otrora". Y se extendía, como yo lo estoy haciendo sobre la célebre habanera que había aprendido de su madre, recomendando a sus lectores que escarbaran también en sus recuerdos.

Tampoco es ésta la única referencia literaria que he encontrado de la Morena Trinidad. García Lorca escribía en unos apuntes poéticos tras visitar Cuba en 1930: "La Habana surge entre cañaverales y ruidos de maracas, cornetas divinas y marimbas. ¿Y en el puerto, quién sale a recibirme? Sale la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana"⁴.

Y Alberti, pocos años después desde su poema "Cuba dentro de un piano" recuerda:

Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero
y el humo de los barcos aún era humo de habanero.
Mulata vuelta bajera
Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras
y un lorito al piano quería hacer de tenor.
*...dime dónde está la flor
que el hombre tanto venera.*
Mi tío Antonio volvió con aire de insurrecto.
La Cabaña y el Príncipe soñaban por los patios del Puerto
(Ya no brilla la perla azul del mar de las Antillas
ya se apagó, se nos ha muerto)
Me encontré con la bella Trinidad
Cuba se había perdido y ahora era de verdad.
Era verdad
No era mentira.
Un cañonero huido llegó cantándolo en guajira.
La Habana ya se perdió
Tuvo la culpa el dinero...
Calló
Cayó el cañonero.
Pero después, pero ah, después
Fue cuando al sí
Le hicieron yes..."⁵

⁴ PEREDA, Tína (2004): "Lorca en Cuba" Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, p.624.

⁵ ALBERTI, Rafael (s.a.) *4 poemas de Rafael Alberti y un ancla abandonada*, Valencia, Versos y Trazos.

Volvamos a la habanera de la Zarzuela. La canción la hicieron famosa a través del disco muchas cantantes, entre ellas Lucrecia Arana –la esposa de Mariano Benlliure, el escultor- y Carmen Ruiz, que la grabó en La Habana para la casa Victor. También la cantó en distintos teatros y la bailó –recuérdese que Nieto indicaba al comienzo de la partitura que la cantante “baila”-, La Bella Chiquita.

El Imparcial publicaba en 1893 la siguiente gacetilla acerca de ella:

Ahí la tienen Vds. otra vez dispuesta a arrostrar procesos y persecuciones de la justicia ya que no por la justicia. Dice que en su ausencia de Madrid ha sido suplantada por muchas falsas bellas chiquitas y que viene *pour eviter les contrefaçons* en lo sucesivo y para que quede bien demostrada la diferencia entre lo apócrifo y lo auténtico (...) Ha aprovechado su tournée por provincias para enriquecer españoleándolo su repertorio, que ha ampliado con la habanera del Gorro frigio, el tango de Certamen nacional y las seguidillas del Reverte y que canta con bastante sabor y su poquito de sentío pues aunque arrastra las erres y dice ‘la morrena Trrinidad’ (...) no deja de hacer cierta gracia esta guturalidad con que no contaron los autores de las canciones españolas (...) La empresa del Teatro Príncipe Alfonso hará reaparecer a la tan traída y tan llevada Diana Dunosse y sacará a lucir sus dotes físicas, líricas y bailables la Bella Chiquita, salvo lo que determine la Asociación de Padres de Familia.

Al otro día, el mismo periódico publicaba la nota siguiente:

El cartel fijado por la empresa del Príncipe Alfonso rezaba que la Bella Chiquita cantaría couplets franceses y españoles. Y en una tira puesta al pie del cartel se leía una súplica dirigida al público para que no pidiera baile alguno a la artista. A pesar de lo cual la concurrencia que llenó literalmente el local fue con la esperanza de ver la danza del vientre, suponiendo o una deficiencia de expresión en el anuncio o que en éste se sobreentendía la mimética unida al cante (...) Y apareció la artista con la misma tenue figura de la otra vez, sobradamente conocida merced a la fotografía y al celo de la Sociedad de padres de familia para que perdamos líneas y tiempo en su descripción. Los morenos acogieron con una salva de aplausos a la Bella. Y empezó ésta su trabajo con la consabida canción *Je suis la Bella Chiquita* y a poco comenzaron las muestras del desagrado del público al ver que el allegro era sin el *molto* o que si alguno había no era lo bastante *vivace*. Entre gritos de ¡que baile! ¡que baile! concluyó la artista y llamada por el público cantó la habanera de *El gorro frigio*, que adornó con algunos pasos tímidos de guaracha, y otra canción francesa de tan poco fuste como la primera y acompañada de relativa sobriedad de movimientos y éstos circunscritos a la parte superior del cuerpo. El público no

se dio por satisfecho con el cambio y la gresca alcanzó proporciones colosales. Durante media hora el escándalo fue mayúsculo. El salón presentaba un golpe de vista indescriptible. El estrépito iba en crescendo y una nube de pañuelos blancos se agitaba en el aire. Y el telón seguía corrido. Por fin alzóse la cortina y apareció tímidamente media docena de parejas de baile español, que, ante los ¡fueras! estentóreos y unánimes con que fue acogida, hubo de retirarse. Poco después se presentó la pareja principal, que también se retiró, atemorizada por la actitud del público, que seguía pidiendo *La bayadera*. Bajó el telón y volvió a subir, y en medio de la gritería y el bastoneo que ahogaban la voz de la orquesta, las partes principales del cuadro de baile dieron unas vueltas, hasta que un espectador saltó al escenario sin tener imitadores, por fortuna. Alguien de la empresa o algún delegado de la autoridad salió por las puertas laterales e hizo presa en el invasor. Y con esto terminó el espectáculo coreográfico. El que no terminó fue el que se daba en la sala, que continuó hasta que la masa coral tuvo a bien dejarlo por cansancio, no sin que en el mobiliario quedaran abundantes muestras del calor y realidad con que había desempeñado su papel. Y sin más incidente que la detención de otro espectador por desacato, si no nos informamos mal, a un representante de la autoridad, tuvo fin tan entretenida diversión”⁶.

La cosa venía de antes: en mayo del mismo año 1893 había sido noticia un “lunch” ofrecido en el café de los Basílios, de la calle del Carbón, a la famosísima cupletista “La Bella Chiquita” (Diana Dunosse) que “cantó cupléts acompañados de movimientos de culebra, lo suficientemente honestos para no alamar a los mojigatos pero también lo suficientemente expresivos para provocar el aplauso entusiasta”...Según la fama que le precedía “Era una bailarina antillana, de escultural figura, de cándido rostro e ingenua expresión, que ofrecía en el escenario el original espectáculo de una danza que movió en acción de protesta a la Asociación de Padres de Familia, y que las autoridades se vieron obligadas a prohibir por razones de moralidad y de orden público”. Tal vez otras razones –nunca pude preguntárselas a mi abuelo- le llevarían a tratar de transmitirnos sus sensaciones juveniles, pero tampoco descarto que fuera el recuerdo un tanto lúbrico de la Bella Chiquita.

Espero que estos apuntes costumbristas hayan sido oportunos para esta intervención y sirvan para incrementar nuestra valoración por lo propio, pero, sobre todo, por esa joya inadvertida que es la memoria colectiva.

⁶ *El Imparcial*. 27-12-1893, 28-12-1893.

LAS ALELUYAS DE DON JUAN TENORIO

Montserrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo

En algunas ocasiones, el éxito de ciertos títulos es el punto de partida para secuelas de muy diferente naturaleza que, en determinados casos, llegan incluso a superar en popularidad al modelo del que parten. Esto es lo que ocurre, ya en el siglo XIX, con el drama *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla¹.

La popularización de este eslabón del mito, convenientemente deturpado, fue muy rápida. En español y en catalán, se suceden las parodias, imitaciones, poemas, novelas y textos teatrales que se alejan más o menos del referente culto en función de sus propias expectativas. Uno de los índices que permiten el acercamiento a la difusión popular de una obra es la consideración de las manifestaciones iconográficas asociadas a su texto literario. Y es que desde mediados de siglo se generalizan las ediciones con grabados, bien en colecciones o en ejemplares individuales adquiridos por un lector bibliófilo, bien en volúmenes más asequibles, o por entregas, destinados a un receptor popular. El drama *Don Juan Tenorio*, a diferencia de lo que ocurre con otros títulos teatrales de su tiempo, y pese a los esfuerzos del dramaturgo, solo conocerá una edición ilustrada en el siglo XIX, la de Delgado (Madrid, Rivadeneyra) en 1892, y no se incluye en ninguna de las grandes antologías dramáticas ilustradas de textos españoles modernos de la segunda mitad del siglo². Sin embargo, en ese mismo período de tiempo ven la luz (que yo conozca) tres aleluyas, seis romances de un pliego, una historia de seis pliegos y recortables iluminados, además de dos novelas populares y las diversas ediciones de *Don Juan Tenorio* y de su segunda parte, *La maldición de Dios*, que Manuel Fernández y González publica entre 1851 y 1900, todas ellas con imágenes. Quiere esto decir que, en el ámbito de la literatura en pliegos, que es la que ahora mismo me interesa comentar, las

¹ Este trabajo trabajo se enmarca en el ámbito de investigación del grupo e-LITE de la Universidad de Vigo y forma parte del proyecto de investigación *Ánalisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX*, dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2011-2014, ref. nº FFI2011-26761.

² Me refiero al *Museo Dramático Ilustrado, colección de comedias escogidas escritas por los principales autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros* (Vidal y Cía, 1863 y 1864) y al volumen VIII del *Teatro selecto antiguo y moderno* (Manero, 1869). Para todo ello, *vid.* La popularización del canon en el teatro por entregas. El *Museo dramático ilustrado*”, *Siglo Diecinueve (Literatura hispánica)*, 15, 2009, pp. 137-160.

reescrituras de *Don Juan Tenorio* comprenden buena parte de la tipología de cordel³ de que dan cuenta los catálogos correspondientes (como el *Nuevo catálogo* de la Viuda de Hernando y Cía, que reproduce Botrel: 1993), lo que demuestra que el alcance y la repercusión de estos textos populares es, sin duda, mayor que el de la obra original⁴.

Acotando aún más el ámbito de mi trabajo, quisiera centrarme fundamentalmente en una modalidad de literatura de cordel a la que ha prestado especial atención el profesor García Castañeda. Me refiero a las aleluyas, pliegos de papel de 42 por 30,5 cm, generalmente compuestas por 48 viñetas dispuestas en ocho filas de a seis cada una, acompañadas en el siglo XIX por un pareado, un terceto o un cuarteto octosílabico (García Castañeda 2003) y que en su edad de oro, entre 1850 y 1875, se difundieron en paralelo a otras manifestaciones de literatura popular (García Castañeda 1996).

Como antes señalaba, además de la aleluya político-paródica de Antonio Estremera y Tomás Pellicer, protagonizada –entre otros- por Maura y su ministro Sánchez Toca, (*Don Juan, Don Juan, yo te amo; pero aquí Ciutti es el amo*)⁵, se han conservado al menos ejemplares de otros tres pliegos que toman como punto de partida la figura de Tenorio. Uno de ellos se aparta de la tipología decimonónica habitual de las mismas. Carece de título y de referencia alguna a colección o editor. Se compone de dieciséis viñetas, en color y numeradas, que responden a otros tantos episodios del drama de Zorrilla, a las que acompaña un sintagma alusivo: “La carta”, “La apuesta”, “Su padre le abandona”, “La prisión”, “Doña Ana de Pantoja”, “El rapto de doña Inés”, “La quinta de don Juan”, “Muerte de Mejía y de don Gonzalo”, “El escultor”, “Desafía a las estatuas”, “Le encuentran sus amigos”, “La cena”, “El desafío”, “En el cementerio”, “La estatua de don Gonzalo”, “Apoteosis”. Pese a la vistosidad de su técnica, el resultado significativo de estas viñetas resulta conceptualmente pobre si lo comparamos con el de los otros

³ El término *literatura de cordel* fue acuñado por Caro Baroja (1969). Más recientemente, Chartier y Lüsebrink se refieren a *impresos de amplia difusión* (E. Chartier y H. J. Lüsebrink, dirs., *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI-XIXe. siècles*, Paris, IMEC Editions et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996), terminología de la que también se hace eco Botrel (2001).

⁴ Según el profesor Botrel (1994: 428) la Casa Hernando poseía en 1898 un fondo de cinco millones de ejemplares y las tiradas de pliegos, habitualmente entre los tres y los cuatro mil ejemplares, podían alcanzar los diez mil en caso de composiciones de éxito (Ortiz García 2001: 152), como probablemente ocurrió con el Tenorio.

⁵ Mi agradecimiento al profesor Joaquín Díaz, de la Fundación que lleva su nombre, y al Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona por las facilidades que me han dado a la hora de acceder a estos documentos.

dos pliegos, a los que luego voy a referirme, más elementales en su elaboración, pero de un mayor interés en tanto texto icónico de otro literario canónico. En esta las masas del drama, tanto en el bullicioso carnaval de la primera parte como en la horripilante procesión mortuoria de la segunda, desaparecen para dar paso a una sucesión de instantáneas del protagonista, casi siempre referidas a él como agente de la acción⁶, cuya presencia, equilibradamente repartida (la mitad de los dibujos remiten a la primera parte del drama; el resto a la segunda), eclipsa el protagonismo de los demás personajes: Mejía, el padre, doña Ana, sus amigos, don Gonzalo y, sobre todo, el de doña Inés y los contenidos amatorios a ella asociados, tan destacados, sin embargo, por los textos literario e icónico de otras reescrituras populares de *Don Juan*.

La segunda aleluya que me interesa es la que imprime José Clará en Barcelona, séptima de una colección de trece y titulada *Don Juan Tenorio*. Su primera viñeta presenta el retrato del protagonista, técnica esta habitual en el género de acuerdo con su carácter sintético. Sin embargo, destaca la nula homogeneidad de criterio a la hora de representar icónicamente a don Juan, que de forma injustificada se despoja de sus atributos de caballero en la viñeta cuatro, para retomarlos y dejarlos alternativamente en varias ocasiones más hasta llegar al desenlace, en el que se le representa sonriente y lampiño, muy alejada ya su estética de la que, a modo de pórtico, ofrecía la ilustración de cabeza. Además, y de acuerdo con una extendida convención de la literatura de cordel, los personajes heroicos se representan en actitud sosegada, generalmente inactivos, mientras las actitudes viles imponen, “en muchas escenas, una dinámica de movimientos reflejos automatizados, propios de unas marionetas” en continuo desequilibrio (Pla Vivas 2010: 312). Por lo demás, los grabados de esta aleluya, técnicamente realizados por fotoincisión (Visone 2009: 25), se ajustan fielmente al texto que las acompaña y permiten una lectura icónica sencilla del argumento de Zorrilla a los lectores iletrados del momento (Botrel 2005: 37; Ribao 2012).

Señala A. Birner (1995: 118) que en el último tercio del siglo XIX, coincidiendo con su decadencia, comienzan a imprimirse aleluyas que reproducen dramas muy conocidos y que llegan incluso a venderse a la entrada de los teatros para que los asistentes a la representación pudiesen seguirla con más facilidad. En este mismo sentido, Visone ha documentado la relación de las auca de Clará con los textos llevados a escena en Barcelona, entre 1879 y 1882, por Soler. El estudioso italiano rastrea incluso una supuesta relación entre la referida a don *Juan Tenorio* y la zarzuela homónima que se estrena en el Teatro

⁶ Solo “Su padre le abandona” y “Le encuentran sus amigos”, en las viñetas 3 y 11, respectivamente.

Principal de la ciudad Condal en noviembre de 1881, con música de N. Manent, asiduo colaborador de Soler⁷.

En cualquier caso, lo cierto es que don Juan Tenorio es el protagonista de diferentes pliegos que, desde los años 60, al menos, ponen en circulación distintos editores, Clará entre ellos. Si bien es cierto que el contenido de todos los romances comparte aspectos argumentales obvios, también se puede constatar que el tratamiento de los mismos difiere, en algunos casos incluso sustancialmente. El análisis de estas divergencias nos permite extraer conclusiones relevantes sobre la filiación del auca en relación a alguno de los pliegos con que comparte mercado, de modo que puede completarse —hasta cierto punto— la línea de evolución popular que conduce desde el drama de Zorrilla a las aleluyas del Tenorio.

En efecto, el encuadre general de los hechos, el pórtico textual que sirve como punto de partida para la recepción posterior, varía notablemente de pliego a pliego. En el de Bosch (1868) y en el de Herederos de Bosch (1877) los cuatro primeros versos mencionan ya al protagonista (don Juan), el espacio en que actúa (Sevilla) y el ámbito cronológico general de la acción: “por los años que reinaba/ Carlos V Emperador”. En el de Cristina Segura, viuda de Llorens, la primera estrofa contiene una apelación al público que no conozca el drama de Zorrilla, “digno de memoria eterna”, que a continuación se resume, dramáticamente dispuesto en dos partes y encabezado por una acotación que centra la acción en “Sevilla a mediados del siglo XVI”.

Solo el pliego de Llorens -lógicamente anterior al de su viuda- y el de José Clará mencionan 1540 como fecha precisa de los hechos que se narran, y solo este último el tiempo aún más concreto del carnaval, tal y como consta, asimismo, en la aleluya a la que me estoy refiriendo. En ella, sin embargo, una consideración apresurada del año que se cita en los pliegos lleva al redactor de sus versos a ofrecerla como fecha de nacimiento, vital o literario, del personaje, no como cronología de la acción. De igual forma, el criado de don Juan solo aparece con su nombre en los productos editoriales de Clará (auca y pliego), que coinciden, además, en la citación literal de determinados apelativos o circunstancias gestuales.

⁷ Explica Visone que, además de la zarzuela con libreto de Zorrilla, otra de las fuentes del auca de Clará podría ser una versión que el Teatro-Circo de Barcelona habría puesto en escena, entre el otoño de 1881 y el invierno de 1882, con libreto de Rafael del Castillo y música también de Manent: “Un’ipotetica versione del libretto del 1881 non l’ho trovata, ma ho il presentimento che l’auca abbia avuto come modello la rappresentazione del 1881” (2009:86).

Indicios de este género conducen a pensar que el texto literario de la aleluya de Clará deriva, con variantes, de los romances que tanto el propio Clará como Llorens comercializan en esos mismos años, redactados, con todas sus licencias y variantes, a partir del Tenorio de Zorrilla. De todos modos, la aleluya articula procedimientos específicos, de reiteración y de intensificación emocional, fundamentalmente, que tienen su explicación en la propia naturaleza del auca. Así, don Juan es presentado, icónica y textualmente, tres veces. La primera en el retrato del primer escaque, la segunda escribiendo a doña Inés la carta que Ciutti lleva a Brígida y que cambia por la llave del convento, y la tercera cuando irrumpen junto a Mejía, al son de las doce campanadas de medianoche, en la taberna de Butarrelli, de la que en realidad no tenemos noticia de que haya salido. En ningún caso se le representa con antifaz, como sí ocurre en los pliegos de la época.

Duplicada aparece, asimismo, la cómplice presencia de la dueña de doña Inés, que proporciona los medios para acceder a su señora tanto en la tercera viñeta (verbalmente, a través de Ciutti) como en la 16 al protagonista. Lo mismo sucede con la estatua de la de Ulloa, en el cementerio. Tras observar con interés las tumbas de don Diego, don Gonzalo, don Luis y doña Inés (nº 32), se fija nuevamente en la de esta última, como si no la hubiese visto antes, apenas dos viñetas después (nº 34).

Otros episodios, sin embargo, son originales de esta aleluya. En los pliegos sobre el Tenorio que circulan en la segunda mitad del XIX doña Inés no suele lanzarse a los brazos de su hermoso seductor antes de desmayarse (viñeta nº 21), ni Ciutti ni Brígida se burlan de sus amos (nº 25), ni es herido don Juan por Centellas y Avellaneda a un tiempo⁸ (nº 44). Asimismo, destaca en el auca de Clará la ausencia de protagonismo, casi total más allá de la peripecia amorosa, de doña Inés, que a diferencia de lo que ocurre en algunos pliegos (el del propio Clará entre ellos) no media entre su burlador y Dios porque, en este caso, el pecador se arrepiente solo (nº 47). De hecho, únicamente cuando don Juan se salva ella reaparece para acompañarle al cielo, “pues le ha perdonado Dios” (nº 48). Por el contrario, se potencia el protagonismo de don Gonzalo, cuya estatua le ofrece una visión del infierno tal que mueve al protagonista a la búsqueda de la gloria celestial (nº 46).

La tercera aleluya que voy a considerar, *Don Juan Tenorio o el convidado de piedra*, es editada por Marés como número 39 de su colección. Aunque ya Caro Baroja señaló en su momento (1990: 503) la posible relación de la misma con la narrativa de Fernández y González, pocos son los críticos que han tenido en

⁸ De hecho, en Llorens es el propio don Juan quien mata a los dos capitanes; en el pliego de Clará no se dice nada al respecto.

cuenta esta filiación y, mayoritariamente, han dado por buena la dependencia del modelo de Zorrilla que su propio título parece sugerir⁹. Sin embargo, esta aleluya ciñe fielmente su discurso literario, en efecto, a la novela *Don Juan Tenorio*, primera parte de la obra dedicada a este personaje por el prolífico autor popular, publicada a instancias de Cabello y hermano en la Tipografía de A. Vicente en 1851 y reeditada, como ya he dicho, en numerosas ocasiones hasta el siglo XX.

Si bien el auca de Clará permite a su receptor seguir, pese a las variantes que he comentado, el argumento esencial del modelo canónico, la de Marés expone solo algunos de los episodios más relevantes de su hipotexto, acaso bien conocido por el lector de la época, que completaría sin dificultad las lagunas argumentales a que da lugar la lectura lineal de las viñetas y sus pareados correspondientes¹⁰.

A juicio de Amades (1931, I, 152-162) o de Durán i Sampere (1971: 76) el adaptador de un texto culto no partía habitualmente del original, sino de otra versión popular de ese texto, inspirándose, para los grabados, en las imágenes de alguna edición ilustrada previa, lo que da como resultado un producto esquemático y poco fiel a la fuente primera. Este proceso es perfectamente visible en las aleluyas sobre don Juan, que sintetizan y remodelan levemente el material popular difundido en pliegos, en el caso de la de Clará, y que resumen en 48 escaques la compleja peripecia del burlador granadino de Fernández y González en la de Marés, tanto en el ámbito iconográfico como, sobre todo, en el literario.

La primera viñeta coloca erróneamente al receptor de la aleluya en la órbita de *El Burlador de Sevilla*, al igual que el título evoca al Tenorio de Zorrilla, aun cuando ni a uno ni a otro remite la historia que se narra. Del mismo modo, también los aspectos más significativos de la novela de don Juan son elididos en la aleluya, que apenas si enuncia algunas peripecias del aventurero, deja en suspenso otras y soslaya las más de ellas en aras de una sencillez expositiva de la

⁹ Entre ellos voces tan autorizadas como las de Botrel (2002: 34) o Álvarez Barrientos (2002: 21). Visone (2009) señala la peculiaridad argumental de la aleluya y recuerda la hipótesis de Caro Baroja, si bien, a su juicio, el pliego de Marés partiría de “un ipotetico testo teatrale basato su uno dei tanti rifacimenti del dramma di Zorrilla” (2009: 24). El profesor L. M. Fernández anota su total independencia del drama de Zorrilla, si bien sostiene que es el resultado de un cruce entre el mito de don Juan con el de Miguel de Mañara (2000: 88).

¹⁰ Como argumenta A. Martín (2005: 52) pese a que a medida que avanza el siglo aumenta la relación entre las diferentes piezas de la narración figurativa, su estructura sigue siendo elemental y esquemática a partir de la consideración estática de episodios que se consideran cruciales. Repite esta misma idea Contreras Íñiguez (2011: 49-50)

que carece, desde cualquier punto de vista, la narración de la que parte. Es así, por ejemplo, que desaparecen de la aleluya la genealogía maldita de don Juan o las leyendas moriscas que la sostienen.

En dos versos (“Juan Tenorio en orfandad/ halló en un fraile piedad”) se sintetizan los trece primeros capítulos de la novela, que sirven de prólogo al nacimiento de don Juan, en el granadino Castillo del Diablo, hijo de Margarita de Vargas (descendiente de una relación incestuosa entre sus antepasados) y Geofre Tenorio, quien para casarse con tal excéntrica y sublime doncella asesina a su propio hermano e incurre en bigamia. Es precisamente el hermano de su primera esposa, el infante Sidy Atment, señor de Valor (que desde hace años hace vida de ermitaño bajo el nombre de fray Pedro), quien venga la memoria de ella y su propio honor (Geofre también había seducido a la mujer del musulmán), descabezando al seductor. Don Juan, cuya madre muere al nacer, viene al mundo el mismo día y a la misma hora que Carlos de Gante. Será amparado por Sidy Atment (el fraile del grabado) y protegido del Emperador, en cuya corte y como amigo del mismo se cría (viñetas 2 y 3).

La narración novelesca de los hechos de don Juan Tenorio se inicia el 25 de enero de 1520. El joven Tenorio ha vuelto de Alemania a Granada para cuidar a su padre adoptivo, que muere no antes de confiarle un pliego misterioso y la custodia de una dama a la que debe escoltar hasta Madrid y a la que, pese a las advertencias del fraile, intenta seducir (viñeta 4). A partir de este episodio, los grabados de la aleluya comienzan a incorporar información de la novela que desaparece en los pareados. Así, en la viñeta 5 vemos el encuentro, en el camino, con el bandido Pedro Avendaño, cerca del que se encuentra una anciana. Se trata de la gitana Aurora, madre adoptiva de este último, a quien piden la buenaventura no solo don Juan, sino también la dama, tal y como informa la viñeta (que no el texto literario) 6, del mismo modo que la 7 muestra el momento en que el protagonista acompaña a la dama a la carroza para reemprender el camino aun cuando el pareado remita al futuro de la joven que la gitana ha entrevisto en las líneas de su mano.

Tras dejar en suspenso la identidad de esta mujer y el devenir de su relación con Tenorio, tanto la novela como la aleluya abren un nuevo frente amoroso para el protagonista. La hermosura encubierta de la viñeta 8 es la prostituta Magdalena, que ha sido contratada por Avendaño para poner a prueba la virtud de don Juan en medio de un banquete (del que da testimonio el grabado) y que cumple con la tarea que se le encomienda dejándose acompañar por el protagonista a la casa de este (viñeta 9). El episodio acaba con el asesinato, a manos de Avendaño, de don Gaspar de Somoza, inquisidor que persigue a Tenorio, al bandido y a la gitana para apresarles. El clérigo (tío, por cierto, de una

muchacha que no tardará en aparecer, Inés de Ulloa, y libidinosamente obsesionado con Magdalena) había seguido a la prostituta hasta el palacio de Tenorio, quien sale a la calle al escuchar la reyerta, momento este reflejado en la viñeta 10.

A partir de este instante, y al tiempo que el enredo novelesco se complica, la síntesis argumental de la aleluya se intensifica. Se plantean dos nuevas aventuras galantes: una que no es tal, sino la continuación de sus amores con Elvira, la granadina misteriosa de la cuarta ilustración (viñeta 11) y el inicio del asedio a doña Inés (viñeta 12). En adelante, se introducen episodios no amorosos que, desvinculados de su contexto novelesco, confieren a la aleluya una estructura desatada, de inconexa sucesión de peripecias que se acumulan sin intentar dar de las mismas razón, causa ni efecto. Así, se informa de que le persigue la Inquisición, de que es acuchillado una noche, de su encierro por el Santo oficio, de que hereda los bienes de un Inquisidor, de que acude a ver un auto de fe con Avendaño, de que este intenta matarle o de que finalmente será Tenorio quien le mate antes de descubrir que era, en realidad, su hermano. En medio de estos avatares, las viñetas colocan los pequeños avances de don Juan con sus conquistas. Las tres mujeres aparecidas hasta ahora (Elvira, Magdalena y la huidiza Inés) alternan su presencia en pareados e ilustraciones, al tiempo que se incorporan otras dos al repertorio amoroso de Tenorio: una mora misteriosa y una tapada más a la que sigue varias veces y resulta ser una criada.

En las catorce últimas viñetas la información que aporta el grabado no solo completa el sentido de los pareados, sino que entraña directamente con la novela y ofrece datos imprescindibles para comprender el alcance de los hechos. Veamos solo algunos ejemplos. En el escaque 35 leemos: "Sabe que manchó su mano/ siendo Avendaño su hermano". La ilustración congela el momento en que la gitana Aurora sale del cuarto en que una mujer, desmayada, es contemplada pasivamente por don Juan. El relato de Fernández y González da las claves para descifrar el dibujo: Aurora, seducida por Geofre Tenorio y abandonada por él tras dar a luz al hijo de ambos, había robado por despecho el de su amante con Lind-Arhj para darle muerte, pero en medio de su delirio —al igual que la célebre Azucena de *El trovador*— arroja al fuego al suyo propio. Avendaño, hijo pues de Geofre Tenorio, es hermano de don Juan. Y no solo eso: Elvira, que es el nombre cristiano de Lind-Arhj, descubre —de ahí su desvanecimiento—, que su amante ha matado a su hijo, que su amante y su hijo son hermanos y que, en consecuencia, sus relaciones con don Juan son incestuosas y su amor imposible.

Otras muestras de la absoluta pertinencia de lo visual son las viñetas 36 y 37, en que la acción se traslada, por vez primera, a Sevilla. La primera de ellas

anota: “Busca en Sevilla reposo/ y se hace sospechoso”; la segunda dice: “Volviendo a salir a la luz/ asombra al pueblo andaluz”. La razón de la sospecha y del asombro está, de nuevo, en la imagen; y la interpretación de la imagen hay que buscarla en la novela: se trata de la mujer que le acompaña, la mora Noemía que vive abiertamente como su amante. Lo que no dice la aleluya es que será esta mujer quien, buscando venganza para la muerte de su amante Avendaño, asesine a doña Inés (viñeta 38) y haga parecer culpable de tal crimen a Tenorio. Este, en defensa propia, mata al comendador (viñeta 39), que llega a tiempo de ver expirar a su hija en brazos del burlador.

Tras la muerte de Inés se inicia la cuarta parte de la novela y el argumento de la misma se complica aún más. La aleluya da ahora cuenta de los hechos novelados en desorden. La colocación de los escaques 40 a 43 lleva a pensar que don Juan, tras hacerse pirata, seduce a una oriental con la que pasea por Venecia. Sin embargo, en la narración de Fernández y González es la ciudad de los canales la que acoge a Tenorio, que huye de Sevilla tras dar muerte al de Ulloa, y por la que se deja ver con Noemía. Posteriormente se hace al mar como corsario, conoce a una supuesta vampira, Karina, con la que baila en una fiesta de máscaras, ataca al Dey de Argel, que había sido dueño de sus dos amantes actuales (Noemía y Karina) y, finalmente vencido, es curado de sus heridas en el norte de África, desde donde vuelve a Sevilla.

En las ilustraciones de las últimas viñetas se intenta tender un sutil puente hacia la el conocido desenlace tanto de *Don Juan* de Zorrilla como el del *Burlador*. Pero la cripta de la nº 44 no es el panteón, sino el lugar desde el que el protagonista espía a Magdalena; ni la monja que señala al cielo en la siguiente es la sombra de doña Inés, sino la propia Magdalena, que ha profesado en el convento de Santa Clara y que descubre a Tenorio ser en realidad hija de Ada, otra de las mujeres de Geofre, y por tanto hermana suya. La invitación que don Juan hace al comendador viene determinada por su desesperación, por la necesidad de saber por qué le persigue la maldición de Dios (nº 46). En la cena que ofrece al muerto, preparada en principio para su amante-hermana, los espectros de quienes han pasado por su vida y han perecido por su causa se encargan de explicarle convenientemente las razones de su condenación. En consecuencia, el pecador se arrepiente y profesa en el monasterio de Yuste (nº 48).

De esta forma, la suma de los contenidos expuestos en el texto icónico y en el literario permiten exponer las líneas de acción fundamentales de una enrevesada novela que, durante dos años (1851 y 1852), se publica por entregas y se reedita tres veces hasta que sale a la venta su segunda parte, *La maldición de Dios*, en 1863. Poco importa, en la aleluya, que la cita de Inés a don Juan en las viñetas 23 y 24 no sea de amor, sino para trazar un plan para anular su

compromiso con Avendaño, ni que en la 25 el que esté de rodillas sea el Comendador, que ruega a Tenorio le libere, por cualquier medio, de la tiranía de don Pedro, que les opriime porque conoce el secreto de la familia: Inés (dice el narrador de la novela) no es hija del comendador, sino el fruto de los amores entre el estudiante Lisardo y su amante Teodora, esposa del de Ulloa, a la que este ha matado por celos. Tampoco es relevante que el pliego termine sin dar noticia del destino de Noema o de Karina, o que la aparición de una criada tapada no tenga solución de continuidad. La aleluya ni busca ni necesita exhaustividad. En el polimorfismo popular decimonónico de don Juan Tenorio el texto canónico original se desdibuja, abrevia y/o manipula en pliegos y novelas por entregas que, a su vez, son el origen de aleluyas que suponen el nivel último de síntesis, el “grado cero de la lectura” (Botrel 1995).

Como he expuesto, en el caso concreto de la aleluya de Marés los versos no glosan las imágenes, ni viceversa, sino que ambos se complementan, lo que hace pensar en lo que Álvarez Barrientos (2002: 9) denomina “un uso privado de la aleluya”. Esta lectura simultánea y necesaria del texto icónico y el literario ha llevado a la crítica a estudiar la posible conexión entre las aleluyas decimonónicas y el primer cine (Fernández Cuenca 1948-1949, Giménez Caballero 1948, Fernández 2000, Álvarez Barrientos), que comparten rasgos comunes: la condensación argumental, la autonomía de cada imagen, su combinación con un rótulo explicativo, el “punto de vista frontal y de conjunto” o “el tratamiento de una elipsis sin sentido narrativo, en la cual el paso del tiempo es un campo vacío de significado” (Fernández 2000: 86). En este sentido, la sombra de la novela de Fernández y González se extendería incluso más allá de la aleluya, ya que de ella - según afirma L. M. Fernández (*Ídem*: 99-100)- podría haber bebido Baños para algunas escenas de su *Don Juan Tenorio*, estrenado en Barcelona en 1922, concretamente para aquellas en las que don Juan evoca sus correrías en un serrallo de Argel.

Pese a sus diferencias, el sentido moralizante final de las aleluyas del Tenorio, visible en la conversión final del pecador, trasciende el españolismo del personaje concreto que sirve de pretexto para su expresión y se convierte en un mensaje universal, en consonancia con el sentido *glocal* de la literatura de cordel (Díaz G. Viana 2001: 231), es decir, a propósito para la divulgación de presupuestos universales a través de “un sabor de lugar y de época” (*Idem*: 233), cerrando, sin fin, el círculo que se inicia en el eslabón decimonónico hispano del mito, con Zorrilla, y se proyecta, desde sus manifestaciones populares, hacia las nuevas formas de expresión artística del siglo XX¹¹.

¹¹ En el estudio de las aleluyas sobre Don Juan se hace perfectamente visible el matiz entre lo popular y lo popularizable sobre el que advierte L. Romero Tobar al referirse al

Víctor Infantes (1993: 124) ha resumido los afanes literarios de los pliegos sueltos del Siglo de Oro en un “versifica que algo queda” muy a propósito también en el caso de las aleluyas. En efecto, el drama *Don Juan Tenorio* sobrevivió al XIX no solo por la recepción culta de la que fue objeto, como texto o como espectáculo, sino también gracias a la reelaboración popular en la que al modelo canónico se le han ido sumando ingredientes de procedencia diversa, poco conocidos pero susceptibles de relectura y análisis relevantes. En palabras de Jacinto Benavente, que evocaba en 1949 las aleluyas de su infancia, “algo tiene lo que nunca se olvida y queda como eslabón de esta cadena, que es nuestra vida”, en la que, como ocurre con las aleluyas de Tenorio, *solo lo que se recuerda ha existido*¹².

Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2002) “La vida en cuarenta y ocho escaques”. J. DÍAZ. Coord. *Aleluyas*. Urueña. tf.medla y diseño. 7-23.

AMADES, J. (1951) “Auques y aleluyas”. *Bibliofilia*. 5. 3-21.

BIRNER, Á. (1995) “Los pliegos de aleluyas”. *Anthropos*. 166-167. 117-119.

BOTREL, J.-F., ed. (1986) *Les productions populaires en Espagne 1850-1920*. París. CNRS.

BOTREL, J.-F. (2001) “El género de cordel”. L. DÍAZ G. VIANA, coord. *Palabras para el pueblo I. Aproximación general a la literatura de cordel*. Madrid. CSIC. 41-69.

BOTREL, J.-F. (2002) “La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando”. J. DÍAZ, coord. *Aleluyas*. Urueña. tf.medla y diseño. 25-42.

CARO BAROJA, J. (1990), reed.; 1^a ed. 1969) *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid. Istmo.

CASTILLO GÓMEZ, A. y J. S. AMELANG, dirs. (2010) *Opinión pública y espacio urbano*. Gijón. Trea.

estudio de textos decimonónicas que registran ecos de la cultura popular (L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid., Castalia, 1994, p. 141). En efecto, el autor del texto del auca parte de una reelaboración literaria previa, una novela popular, pero no de elementos populares en sí mismos.

¹² J. BENAVENTE (1949). “Aleluyas”. *ABC*. 18 de septiembre. 1. En cursiva una cita de P. Valery evocada por el propio Benavente.

CONTRERAS ÍÑIGUEZ, M. (2011) *Pliegos de cordel y romances de ciego durante el romanticismo. Bandoleros y delincuentes en Andalucía*. Granada. Geu.

DÍAZ, J. (1996) *El ciego y sus coplas: selección de pliegos en el siglo XIX*. Madrid. Escuela Libre y Fundación ONCE.

DÍAZ, J., coord. (2001) *Aleluyas*. Urueña. tf.med!a y diseño.

DÍAZ, J. (2004) “Literatura de cordel: pliegos, aleluyas”. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, ed. *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Madrid y Cádiz. Biblioteca Nueva y Universidad de Cádiz. 63-82.

DÍAZ G. VIANA, L., coord. (2001). *Palabras para el pueblo*. Madrid. CSIC.

FERNÁNDEZ, L. M. (2000) *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela.

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (2003) “Don Perlimpín, don Crispín y otras vidas de aleluyas”. *Salina. Revista de Lletres* 17. 103-109.

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1996) “El pintoresco mundo de la calle o las costumbres del día en aleluyas”. E. CALDERA, coord. *El costumbrismo romántico. Actas del IV Congreso del Centro Interdisciplinare sul Romanticismo Spagnolo e Hispanoamericano*. Roma. Bulzoni. 171-178.

INFANTES, V. (1993) “La poesía que enseña. El didactismo literario de los pliegos sueltos”. *Criticón*. 1993. 58. 117-124.

LÓPEZ, F., dir. (2003) *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

LORENZO VÉLEZ, A. (1982) “Una aproximación a la literatura de cordel”. *Revista de Folklore*. 17-2^a. 146-151.

MARCO, J. (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid. Taurus.

MARTÍN, A. (2005) “Las aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los ss. XVIII y XIX”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. 179. 44-53.

MENARINI, P. (2006) “El malicioso erotismo de los pliegos de cordel. La Colección de Marés”. *El Eros Romántico. Romanticismo 9*. Bologna. Il Capitello el Sole. 131-154.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, F. (1994) “Los pliegos de cordel, literatura para analfabetos”. *Ínsula*. 567. 20-22.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, F. (2000) *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid. Ollero y Ramos.

PLA VIVAS, V. (2010) *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia. PUV.

RIBAO PEREIRA, M. "Tres calas en la reescritura popular del teatro español decimonónico", en D. Thion, ed., *'Fabriques de vérité: les rapports dialectiques entre les élites et les masses (XIX-XX siècle)*, Pau, Université de Pau (en prensa).

VISONE, D. (2009) *Le aucas teatrali e il fenómeno dei bufos di Francisco Arderius*. Edición del autor.

Quinto acto

*Otras formas, otras tierras,
otros tiempos*

TEATRO Y POLÍTICA EN *EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS*

Ana M^a Freire
UNED. Madrid

El momento político

La política impregnó de tal modo la vida decimonónica que no es raro encontrar su huella en la literatura y también en el teatro musical, aunque la zarzuela no es en esencia lo que entendemos por *teatro político* o de propaganda.

La gestación de *El Barberillo de Lavapiés* tuvo lugar en los últimos meses del inestable período que siguió a la Revolución del 68, durante el cual no hubo en España ni un gobierno duradero. En solo seis años los españoles habían vivido primero bajo una monarquía sin rey, hasta que a principios de diciembre de 1870 aceptó la corona de España Amadeo de Saboya, y cuando éste abdicó en febrero de 1873, bajo el régimen de la Primera República. Durante el breve reinado de Amadeo de Saboya, cuyo comienzo coincidió con el asesinato de Prim, su principal mentor¹, en España se sucedieron cinco gobiernos de distinto color político², y no fueron más duraderos los gobiernos de la República, que en menos de un año tuvo cuatro presidentes³, hasta que el pronunciamiento militar del general Pavía puso de nuevo las riendas del país en manos del general

¹ El atentado contra Prim, entonces Presidente del Consejo de Ministros, tuvo lugar el 27 de diciembre de 1870 y falleció tres días después. El mismo día 30 Amadeo I era elegido por las Cortes rey de España, adonde había llegado exactamente un mes antes.

² Al frente del gobierno se sucedieron el general Serrano, que dimitió en julio de 1871; Ruiz Zorrilla, progresista radical, que ocupó la presidencia hasta octubre; Sagasta, también progresista, pero del ala moderada; y de nuevo Serrano, que, cuando dimitió Sagasta, formó un gabinete conservador en mayo de 1872. Se retiró en el mes de agosto, dejando de nuevo el gobierno en manos de Ruiz Zorrilla.

³ La abdicación de Amadeo de Saboya abrió las puertas a la Primera República, cuyos presidentes fueron Figueras, de febrero a abril; Pi y Margall, de abril a julio; Salmerón, de mediados de julio a comienzos septiembre; y Castelar desde el 6 de septiembre hasta la derrota parlamentaria del 3 de enero de 1874.

Serrano. El gobierno que éste formó fue derrocado por el pronunciamiento militar de Martínez Campos, lo que dio a Cánovas la oportunidad de formar el gobierno que restituiría la casa de Borbón al trono de España en la persona de Alfonso XII.

Esas circunstancias políticas engendraron un personaje como Lamparilla (el Barberillo de Lavapiés), encarnación, entre bromas y veras, del español desengañado del juego político, pero no del de 1776 en que está ambientada la zarzuela, sino del de la España de un siglo después.

Larra, Barbieri y la política de su tiempo

Las ideas políticas de Luis Mariano de Larra (1830-1901) y de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) no eran revolucionarias. De Barbieri se ha dicho que era monárquico por agradecimiento, pues debía su carrera tanto a Isabel II como a su madre la reina María Cristina, y que en su fuero interno tenía simpatía por la reina destronada.

Cuenta Martínez Olmedilla que en los momentos posteriores a la Revolución del 68, cuando todavía se discutía sobre la conveniencia de traer a España otro rey o instaurar la República, coincidieron Barbieri y Castelar en la librería de Fernando Fe, entonces en la Carrera de San Jerónimo número 2. En la conversación, Barbieri comparó a la nación con una orquesta, que para ser dirigida necesita una batuta, y esa batuta es –comentó– el cetro del soberano. Al oírlo Castelar observó de inmediato que por eso consideraba a la música la menor de las bellas artes: porque necesitaba un cetro; en cambio, la literatura era la más grande, pues no en vano siempre se había hablado de la república de las letras (Martínez Olmedilla: 1957: 460). Aunque no pasa de ser una anécdota, resulta ilustrativa.

No obstante, en 1867, una obra de Barbieri había sido suspendida por orden gubernativa. Se trataba de *Pan y toros*, en la que algunos encontraron alusiones a la política del momento, y así se lo hicieron ver a Isabel II. Al parecer Barbieri lo aceptó con resignación, pero el autor del texto, José Picón, llegó hasta la misma reina en su reclamación, al ver lesionados sus intereses. Como pasaba el tiempo sin que la prohibición se levantara, a Picón no se le ocurrió nada mejor que escribir a la reina una carta en verso, franquearla, y enviársela por correo. Ante lo insólito del procedimiento, algunos no le auguraron nada bueno, pero a los pocos días, un funcionario de Palacio le visitaba para entregarle una cantidad de dinero. Picón, que lo que quería era que se representase su obra y que se le indemnizara por las pérdidas ocasionadas, no aceptó el donativo y, ante su firmeza, se le pidió que nombrase un perito para evaluar las pérdidas, mientras

que la Tesorería de Palacio nombraría otro por su parte. El de Picón fue Luis de Eguílaz. El designado por Palacio fue Luis Mariano de Larra. El resultado fue una indemnización de sesenta mil reales, que Picón y Barbieri se repartieron a partes iguales.

El incidente se debió de resolver sin mayores tensiones, ya que Larra y Barbieri se conocían y se trataban desde tiempo atrás. Por testimonios epistolares⁴ sabemos que, ya en 1856, no solo se tuteaban, sino que en una ocasión Larra llegó a pedirle dinero prestado a Barbieri; y que en 1864 se apoyaba en la mutua simpatía que ambos se profesaban para decirle con toda confianza que desde hacía tiempo tenía grandes deseos de escribir una zarzuela con él. Añadía: “y creo, como tú, que la primera vez que nos vea juntos el público, debe ser muy a gusto de ambos y con todas las probabilidades de un triunfo.”

Después de varias tentativas –*La felicidad, Los sueños de oro*-, el triunfo deseado llegó con *El Barberillo de Lavapiés*. Para entonces ambos tenían experiencia en materia zarzuelística, aunque la de Larra no era tan positiva. Su primera zarzuela, *Un embuste y una boda* (1851), con música de Tomás Genovés, había sido un fracaso. No mucho mejor resultó *Todo son raptos* (1851), con música de Oudrid, que se salvó gracias a la partitura. Y otro tanto podría decirse de *La perla negra* (1858), a la que Mariano Vázquez puso una música que gustó más que el texto, ambientado en el siglo XIV, con todos los ingredientes del drama romántico. El gran éxito de Larra en la zarzuela no llegaría hasta el estreno, en 1862, de *Las hijas de Eva*, con música de Gatztambide.

La carrera musical de Barbieri, paralela en el tiempo, había conocido el triunfo mucho antes, cuando en 1851 se estrenó *Jugar con fuego*, con letra de Ventura de la Vega, y ya antes, en 1850, el público había aplaudido *Gloria y peluca*, a pesar de la escasa calidad del texto. *Los diamantes de la corona* con Camprodón y *Pan y toros* con libro de José Picón fueron otros tantos éxitos.

Sin embargo, la mejor obra, tanto de Barbieri como de Luis Mariano de Larra, sería *El Barberillo de Lavapiés*. Ninguna de las zarzuelas que juntos estrenaron en los años siguientes –*La vuelta al mundo*, en 1875; *Chorizos y polacos* y *Juan de Urbina* en 1876- alcanzó un éxito tan grande.

⁴ Los originales de las cartas que mencionamos en este artículo se encuentran en la Biblioteca Nacional y han sido editadas por Emilio Casares en el volumen 2 de su obra *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre la música española y Epistolario (Legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

Una fórmula afortunada

En las mejores zarzuelas de Barbieri habían confluido una serie de elementos que los autores de *El Barberillo de Lavapiés* no desaprovecharon cuando en el verano de 1874 se pusieron manos a la obra. Tanto en *Jugar con fuego* como en *Pan y toros*, además del inevitable enredo amoroso y de la localización en lugares bien conocidos por el público madrileño, había resultado un acierto la ambientación histórica, a mediados del siglo XVIII en la primera, y en el reinado de Carlos IV en *Pan y toros*, y en esta última, además, un componente político, que le añadía especial aliciente.

De modo que, teniendo como objetivo un triunfo que igualase e incluso superase el de *Pan y toros*, los autores decidieron jugar con los mismos elementos, pero evitando cuidadosamente que la nueva zarzuela recordara ni de lejos a *Pan y toros*, aunque habían pasado diez años desde su estreno⁵. Esa preocupación, presente en toda la correspondencia que mantuvieron mientras trabajaron en *El Barberillo*, fue determinante de los muchos cambios y modificaciones que hubieron de hacer antes de poner punto final a la zarzuela, que finalmente estrenaron el 18 de diciembre de 1874.⁶

Gracias a las cartas de Larra a Barbieri conocemos bien cada paso que los autores fueron dando.

Lo que estuvo claro desde el principio fue que la trama tendría un componente político, una conjura, en la que habría unas contraseñas, que el 30 de julio se cambiaban de *Dios y Patria* a *Rey y Reina*, y que tampoco serían definitivas.

También se modificaron los personajes en sucesivos borradores, siempre para evitar parecidos. Una inicial Rosario fue rebautizada como Geroma - porque Larra no se acordaba de la Rosario de *Pan y toros*⁷-, antes de acabar desapareciendo. Por la misma razón, poco después hubo que suprimir otros personajes:

⁵ “Una cosa me preocupa y muy mucho: las reminiscencias que el público pueda encontrar (y que tú tal vez hayas ya encontrado) de *Pan y toros* en *Lavapiés y Las Vistillas*” (Carta de Larra a Barbieri, 27 de agosto de 1874).

⁶ Larra llega a sugerir, el 27 de agosto, que si la obra se estrenara en Apolo y con otra compañía “parecería la obra aún más diferente de *Pan y toros*”. Una vez terminada la zarzuela, todavía le escribía a Barbieri el 30 de septiembre: “¿Huele la obra a *Pan y toros* todavía? Creo que no”. Esa era la gran preocupación. Nada se dice, sin embargo, en la correspondencia, del posible parentesco que el público pudiera encontrar con *El Barbero de Sevilla*, una vez determinada la profesión de Lamparilla.

⁷ Carta de Larra a Barbieri, 30 de julio de 1874.

He procurado evitar los toreros de *Pan y toros*, que me hubieran venido muy bien, el lego de Pepe-Hillo, que me hubiera venido mejor y el de don Ramón de la Cruz de ambos en relación o en persona (...) Por lo demás, la doña Paquita y el Corregidor y Goya no existen ni con semejanzas en mi obra. Gerorna, la castañera, no es ni con mucho la Tirana.⁸

Permanecieron, sin embargo, don Luis de Haro y la Marquesita. También Lamparilla, personaje que tuvo nombre propio antes que la profesión de barbero:

Queda el abate, que es indispensable hacerle desaparecer de nuestra obra. Ahora bien, no pudiendo ser abate, ni torero, ni lego, ¿qué le haremos? (...) Lamparilla ¿haría un estudiante regular?, ¿un majo común como a todos convendría? Podría ser un barbero de barrio, tradición de rapabarbas con su vigüela al hombro y las navajas en el bolsillo; Figaro callejero y entrometido?⁹

Siempre bajo la sombra de *Pan y toros*, también se cambió varias veces la época histórica en que tendría lugar la conspiración, antes de terminar en el reinado de Carlos III.

El 5 de septiembre Lamparilla ya era barbero, y en la correspondencia aparece el nombre de Paloma. Pocos días después se atan por fin los últimos cabos de la trama:

He urdido una conspiración (después del motín de Esquilache) verosímil, como tú dices muy bien, en este país de conspiraciones y han variado tan por completo algunos caracteres que creo te gustarán, sin que en ellos pueda ver nadie reminiscencias. Sitio, lenguaje, tipos, situaciones musicales, escena, etc... todo es distinto.¹⁰

Lo último que se acordó fue el título, en un principio *Lavapiés y las Vistillas*. Todavía el 5 de septiembre Larra proponía a Barbieri que escogiera entre *Odio y amor*; *Intrigas de odio y amor*; *Una intriga cortesana*; *Tres noches de amor y celos*; *La Marquesita*; *Pardo, Madrid y Escorial*. Pero ninguno de estos triunfó. Había *El bidalguillo de Ronda*, del que Larra no se acordaba. Tampoco podía ser *La Marquesita* que sugería Barbieri, porque existían *La Duquesita* de Ventura de la Vega y *La Archiduquesita* de Hatzenbusch. Larra se inclinaba cada vez más por *El*

⁸ Idem, del 27 de agosto.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Carta de Larra a Barbieri, 12 de septiembre.

Barberillo de Lavapiés, propuesto hacía tiempo por Barbieri¹¹ y en la segunda quincena de septiembre se hablaba ya de *El Barberillo de Lavapiés* como título definitivo.

La política de Lamparilla

Sin embargo, aunque el argumento gira en torno a una conspiración, no se encuentra el mensaje político de *El Barberillo* en aquello que más le emparenta con *Pan y toros*. Es verdad que, como señaló Seco Serrano

En una y otra, la anécdota argumental ofrece un innegable paralelo –la primera situada en el reinado de Carlos III; la segunda, en el de Carlos IV-. En ambas, se contrapone la tiranía o el mal gobierno de un ministro detestado a la figura que encarna el ideal gobernante. En ambas, el pueblo de Madrid –en apariencia muy ajeno a altos ideales, entregado a sus diversiones típicas, el baile, los toros- se transfigura a la hora de la verdad y resuelve con ingenio y valor el problema político: el “malo” es desterrado o neutralizado y triunfa el estadista ilustrado, honesto y prudente (Seco Serrano: 2001: 38).

Pero *El Barberillo de Lavapiés* va más allá en la crítica política, porque es la crítica de un desengañado que ha perdido la esperanza en cualquier gobernante. Resume bien esta actitud la respuesta de Lamparilla a la Marquesita –el único personaje que se mueve por un ideal político-, cuando ésta se alegra pensando que España será dichosa porque Flordiblanca ha ocupado el lugar de Grimaldi:

¡Ay, señora, qué ilusión,
creer que porque ha cambiado
el Secretario de Estado
será feliz la nación!
Aunque suban a millares
a enmendar pasados yerros,
siempre son los mismos perros
con diferentes collares...

Lamparilla es el escéptico que ha visto demasiado, en una España en que la política es la comidilla nacional:

¹¹ “He aquí cómo no puede titularse la obra *El Barberillo de Lavapiés*, como pensaste tú primero, y *El Barberillo del Escorial*, como había yo pensado después”, escribía Larra el 5 de septiembre. El título propuesto por Larra aludía a que Barbieri compuso la partitura en el monasterio de El Escorial, donde se encontraba recuperándose de una enfermedad.

Como en España nací,
la política me apremia,
y como es una epidemia
¡también me ha cogido a mí!

Una España que vive en continuas luchas de partidos:

Pues aquí tenéis de España
una copia y un modelo.
Cuatro hombres, cuatro opiniones.
Si habláramos con doscientos,
doscientos partidos, todos
con sus ministros diversos.
Sería pues necesario
para estar todos contentos,
que hubiera en cada familia
un ministro por lo menos.

Un país de descontentos, en el que todos critican a sus gobernantes:

Pues si en España prendieran
al que habla mal del gobierno,
se quedaba sin vasallos
el pobre Carlos Tercero.

Pero la situación política que refleja *El Barberillo de Lavapiés*¹² no era exclusiva de aquel reinado remoto, y así lo entendieron los espectadores de 1874.

¹² Lamparilla la resumía en pocos versos:

¡Desde que pobres y ricos,
sacerdotes y seglares,
paisanos y militares,
hombres grandes y hombres chicos,
con planes e ideas raras,
y reformistas haciéndonos,
estamos siempre metiéndonos
en camisa de once varas,
está la patria en un tris!
¡Con mucho menos hablar
y mucho más trabajar
se salvaría el país!

El pintor Apeles Mestres, que escribía a Barbieri desde Barcelona el 1 de junio de 1875, le contaba que la noche anterior había asistido al estreno de *El Barberillo* en el Teatro Español del Paseo de Gracia, donde “fueron muy aplaudidas todas las piezas de música”, se repitieron “la tirana”, “las caleseras”, “el terceto del primer acto”, y hasta tres veces *Ende que te he conocío*. Pero, sobre todo,

al decir Lamparilla:

Con mucho menos hablar
y mucho mas trabajar
se salvaría el país

le contestó el público con aplausos y bravos unánimes. Puede Vd. decir al *Barberillo*¹³ que los chistes de su ídem han sido muy bien recibidos en Barcelona, ítem más sus plumaditas políticas.

Ante tal estado de cosas, la postura de Lamparilla, con sus ribetes de cinismo, es:

Ser enemigo siempre
implacable del gobierno,
sea el que sea. Así gano
amigos, fortuna y crédito.
Como no manda más que uno,
y ése no por mucho tiempo,
los restantes españoles
son de mi partido: y luego,
como en eso de ministros
está averiado el género,
y aquél que no es tonto es malo,
y aquél que no es malo es pésimo,
en hablando mal de todos,
¡pero muy mal!, siempre acierto.

Sin que esto impida que por amor -nunca por un ideal político- sea capaz de involucrarse en una conspiración de la que no conoce el motivo ni la finalidad:

¹³ Luis Mariano de Larra era hijo de Mariano José de Larra, cuyo seudónimo *Fígaro* era el nombre del protagonista de *El Barbero de Sevilla*.

Creo que hay, yo no sé dónde,
un complot, yo no sé cuál,
para hacer no sé qué cosa,
que es preciso averiguar.

En la mejor tradición del teatro clásico español, en *El Barberillo de Lavapiés* se salva a la persona del soberano, pero no sin un matiz crítico. Se le llama “el pobre Carlos III” y, aunque al final se diga “que vale el Rey un imperio” no resulta muy ejemplar su semblanza:

Dicen que el rey sólo gusta
de cazar liebres y ciervos,
mientras cazan los ministros
pensiones y sobresueldos.

Los ministros son, con mucho, la especie peor tratada en boca de Lamparilla. La pobre España soporta “más ministros que conventos” y, más allá de nombres propios (Esquilache, Sabatini, Aranda, Grimaldi...) se dice de ellos, como hemos visto, que “está averiado el género”.

De modo que en *El Barberillo de Lavapiés*, bajo la trama amorosa y la conspiración política, late la desengañada filosofía de Lamparilla, un personaje necesario en cualquier tiempo para cantar las verdades a sus contemporáneos:

que en el tiempo venidero
sea prócer un corsario,
y ministro un boticario,
y embajador un barbero,
y se lea en una tienda
Consulado y Hostería,
y en otra, *Lucas García*,
*sastre y ministro de Hacienda*¹⁴;

¹⁴ Entre la correspondencia de Barbieri, se encuentra una larga carta amistosa, fechada en Zaragoza el 24 de abril de 1875, en la que un amigo suyo, que así se llamaba, le reconvenía, con humor y complacencia, por estos versos: “hombre, por Dios, aunque es un disfavor y un favor, como aquí soy tan conocido y abonado de muy antiguo a una misma platea, en cuanto se suelta esa misticación, aplicada a este nombre y apellido, soy objeto de las miradas de este coliseo, desde el piso bajo al alto, y no me diga V. que esto es del autor del libreto; no señor, no señor y no señor. Esto es de V. original, hombre pícaro.” También pensaba que era de Barbieri “aquello de Alfonso y la Grigoria”, que tan popular se hizo. El 19 de mayo, también Gerónimo Borao felicitaba a Barbieri por el éxito de *El Barberillo*, “Una de las poquísimas zarzuelas que yo he podido ir a ver,

y sea España capaz
de vivir años sin ley,
y sin gobierno, y sin rey,
y sin dinero y sin paz;
nunca faltará en la Villa,
tras de tantas navidades,
para decir tres verdades,
un barbero Lamparilla.

A la sombra del éxito ajeno

Es muy probable, sin embargo, que el espectador de comienzos del siglo XXI que, no conociendo la zarzuela original, haya asistido a alguna representación reciente de *El Barberillo de Lavapiés*, no haya podido advertir el mensaje que los autores dieron a su obra, el carácter de los personajes que éstos crearon, e incluso la misma trama argumental, desdibujada por una puesta en escena muy próxima a la revista en la atomización de los números y en el reclamo de los efectos visuales. La identidad de los personajes y el mensaje no son los de 1874. Paloma ya no es cándida, ni Lamparilla un escéptico en materia política. Es otro *Barberillo*, inspirado en el de Larra y Barbieri, pero no el de ellos. Se trata de la versión libre de una buena zarzuela que fue celebrada (música y libro) desde la fecha de su estreno.

Como hoy, ya en aquellos momentos hubo quien vio la posibilidad de aprovecharse de su éxito y popularidad. Los parlamentos desenfadados del deslenguado *Barberillo* lo convirtieron enseguida en un personaje simpático y popular, en cuya boca podían ponerse otras críticas, inexistentes en el texto original, y así lo hizo en 1875 el autor anónimo de un pliego de cordel titulado *El Barberillo liberal de Lavapiés. El que afitó a los carlistas en Cantavieja*¹⁵, que no fue el único en servirse del ingenio de Luis Mariano de Larra.

pareciéndome deliciosa en su género”, y añadía: “Eso sí, nos ha infestado usted la población, pues no hay granuja, lavandera, fregatriz ni aún peón de campo, que no cante *Ende que te he conocío* y otras cosas; pero, en cambio, todas las divinas pollas saben casi de memoria casi toda la zarzuela”.

¹⁵ Aunque no lleva fecha impresa, puede leerse en el ejemplar de la Biblioteca Nacional, añadido a mano: “C. en 25 de Mayo de 1875”. Escrito en malos versos, referidos a recientes hechos históricos, enmarcados en la guerra carlista, terminaba: “Dice el Barberillo/ con gozo y placer:/ señores carlistas/ bien vais a correr./ Por micos o monas/ allá a Tetuán/ con el niño Terso/ bailando el can-can.”

En 1876 y 1879 se publicaron dos novelas con el mismo título que el de la zarzuela. El autor de la primera, J. Pérez Alarcón¹⁶ estiró el argumento hasta convertirlo en una obra de doscientas páginas en octavo. El texto, que sigue fielmente el de Larra, en el que confiesa haberse inspirado, no tiene más interés para nosotros que el de confirmar la enorme popularidad de *El Barberillo de Lavapiés*.

Y aunque no he tenido acceso a la novela de 1879, escrita por Pedro José Moreno¹⁷, también habla desde su título de la deuda contraída por tantos desde entonces hasta hoy con Luis Mariano de Larra y Francisco Asenjo Barbieri.

Bibliografía

CASARES RODICIO, Emilio. (1988) *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre la música española y Epistolario (Legado Barbieri)*. Tomo II. Madrid. Fundación Banco Exterior.

LARRA, Luis Mariano de. (1874) *El Barberillo de Lavapiés*. Zarzuela en tres actos y en verso. Madrid. Imprenta de José Rodríguez.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. (1957) *Anecdotario del siglo XIX*. Madrid. Aguilar.

SECO SERRANO, Carlos. (2001) “El contraste entre el tópico y la realidad”. *Pan y toros*. Teatro de la Zarzuela.

¹⁶ *El Barberillo de Lavapiés*. Novela original basada en la zarzuela del mismo título escrita por Luis Mariano de Larra, por J. Pérez Alarcón. Madrid. Barcelona. Tip. y Casa Editorial de González y C^a, 1876. Debió de tener éxito, porque en 1880 aparecía una segunda edición en Barcelona, Almacén de Libros de B. Gual; Madrid, Librería de Simón y Osler. No conocemos otras obras de este autor, que podría ser hermano de un N. Pérez Alarcón, a quien Ossorio y Bernard presenta como “director del periódico *Pluma Artística* (Madrid, 1903)”, y de Eduardo Pérez Alarcón, autor de un par de zarzuelas estrenadas a finales del siglo: *Los criticones* (1896) y *Sin permiso de su tío* (1899).

¹⁷ Fue editada en dos tomos en Madrid por Felipe González. Lo que queda del único ejemplar del que tengo noticia -16 páginas del primer tomo- se encuentra, según el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* en el Archivo Histórico Nacional, pero allí, a pesar de la diligente búsqueda del personal de ese archivo, ha sido imposible encontrarla. Tampoco se sabe mucho de su autor, que puede ser el Pedro J. Moreno del que dice Ossorio y Bernard que era “Hombre político, director del periódico madrileño *El Orden* (1874); colaborador de *La República Ibérica* (1869) y de *Gente Vieja* (1902)”, y autor de otras novelas publicadas en la década de los ochenta, que mencionan Cejador y Ferreras: *Dos diablillos femeninos* (1883), *Las tres camisas de Juana* (1883), *Una buscona en la nieve* (1885), *Eva o las manzanas de papá* (1880), *Una suegra con tomate* (1889), *Las esclavas del amor* (1887) y finalmente *Cleopatra* (1890).

HUYSMANS Y CASAL

Ricardo de la Fuente Ballesteros
Universidad de Valladolid

Huysmans no es muy citado en la obra de Casal¹, sin embargo su presencia es evidente, más después de leer un artículo sin par como el que le dedica en *La Habana Literaria* el 15 de marzo de 1892. El escritor francés es uno de sus semejantes, su encuentro con él a través de la primera lectura que hiciese –seguramente a través de algunas de las novedades presentes en el baúl de Valdivia, junto a otros autores que trajo de la Ciudad de la Luz el Conde Kostia en 1886²: Rimbaud, Verlaine, Amiel, Teophile Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Baudelaire, Jean Moréas, Maupassant, Mallarmé, los hermanos Goncourt, Flaubert, Merimée, Pierre Loti (*Armas, Casal* 47)-, le confirma en que sigue el buen camino y que éste es una de sus almas gemelas. Su poética se troquela a través de los primeros hallazgos parnasianos, su pasión por Baudelaire y, después, con el modelo huysmaniano que le asegura en sus hallazgos personales.

La primera cita que encontramos sobre él es de 1890, en un artículo titulado “Semana Santa. Sensaciones personales”, publicado el 5 de abril de ese año en *La Discusión*. Habla el poeta del malestar que siente rodeado de la informe masa que transita yendo de un lado a otro al asistir a los oficios religiosos, harto de la situación “retorno a mi *garçonne*”, donde anoto, al correr de la pluma, la sensación más triste que se puede experimentar: la del aislamiento entre la multitud” (*Prosas II*: 99). Aquí ya estamos dentro de un tópico que define tanto a Huysmans como a Casal. La soledad propia del escritor, la huída de la las multitudes, la búsqueda de un refugio que lo aísla (Trudgian: 189 y ss.). El artista tiene que protegerse del ambiente y mentalidad burguesas que amenazan con eliminar su excepcionalidad. Esto se lleva al extremo también con el cultivo de la soltería, tópico dentro de la literatura decimonónica francesa, donde Flaubert, los Goncourt y Huysmans pueden ser ejemplos señeros (Borie) y que es reflejado

¹ Son muchos los que han trazado las conexiones entre Huysmans y Casal: Amezúa, Montero, Glickman, Martínez Tolentino, Torres Rioseco, Zaldívar, Pearsall, Clay, Barreda, tec,

² Jaime Martínez Tolentino (32) afirma que Casal conoció la obra de Huysmans a fines de los 80.

también por Casal, con máximas como en “Noches morosas” (*La Discusión*, 15 de enero de 1890) donde leemos: “La Miseria nos ha derribado al suelo, y el Hastío se entretiene en darnos de puntapiés. Para librarnos de este último, no tenemos más que dos caminos abiertos: el de la sabiduría y el del matrimonio. Pero como andando por éste nos aburrimos también, escojamos el primero, porque, como dice Virgilio: *el hombre se cansa de todo, menos de aprender*” (*Prosas II*: 27). O en la crónica aparecida en *El Figaro* en junio 2 de 1889 cita el siguiente proverbio oriental: “no te cases, no te restrinjas a una sola mujer” (*Prosas I*: 165)³. En cualquier caso, se pueden encontrar en el cubano reminiscencias propias del paradigma común, como es el caso del hastío (Fuente Ballesteros, “Vencidos por la vida”), o de la patologización a la que se arriesga el escritor por el mero hecho de serlo, tema éste muy presente también en la obra de Huysmans. Claro está que este tema de la soledad está mucho más desarrollado en la obra del francés, puesto que la mayoría de sus novelas no hacen sino explicar, a través de su personaje central, los efectos y necesidades de ese sentimiento. Des Esseintes se aleja de París para vivir en su “tebaida”⁴, algo que es una manera de oposición a la vida social burguesa, una manera de ir a contrapelo del flujo de las ideas dominantes. Casal lo recuerda en varios momentos en su obra, como en este poema:

Perdí el ardor de mis primeros años
Y me alejan del campo de la vida
Sueños de artista y hondos desengaños. [...]

Deja que en mi Tebaida misteriosa
Suspire por mis días halagüeños,
como en húmeda celda silenciosa
lloran los monjes sus difuntos sueños

Ansia de perfección mi ser consume,
Aunque me rindo en lodazal infecto [...] (*Poesías* 292)

Otra de las citas se encuentra en la carta que dirige a su amigo Esteban Borrero Echevarría del 15 de agosto de 1892, cuando le solicita que le lleve *À rebours* (*Prosas III*: 89).

³ Para este tema véase mi trabajo “Pureza, muerte y ¿deseo? En Julián de Casal”, donde se ofrecen también testimonios de Goncourt y Huysmans.

⁴ Recordemos el texto de Huysmans: “Ya desde entonces soñaba con una Tebaida refinada, en un lugar desértico confortable, en un arca inmóvil y acogedora donde pudiera refugiarse lejos del incesante diluvio de la estupidez humana” (*A contrapelo* 125).

Asimismo, por las cartas dirigidas a Gustave Moreau, sabemos de sus intercambios epistolares con el escritor francés y cómo fue éste quien le hizo descubrir su pintura, que tanta trascendencia tendrá en su obra hasta dar lugar a la sección *Mi museo ideal* dentro de *Nieve*. Dice en la carta nº 2, del total de las 12 conservadas: “Hace algunos días que tuve el atrevimiento, a la par que el honor, de dirigiros por conducto del Sr. Huysmans —á quien debo la inmensa dicha de conoceros,— una carta certificada, incluyéndoos tres sonetos escritos por mí ante copias de vuestras divinas y sugestivas figuras de *Elena*, *Salomé* y *Galatea*, que deben haber llegado ya a vuestras manos” (Glickman 112). En este epistolario se vuelve a nombrar entusiásticamente a Huysmans en las cartas 3, 4, 5, 8, 9 y 10.

Pero es el artículo dedicado a Huysmans donde podemos encontrar además de su afición por el escritor, las razones de la misma. Comienza este trabajo con una presentación tópica del novelista a la manera de Sainte Beuve, para, rápidamente, entrar en materia, mostrando a su campeón como el alma “más noble, más pura, más sensible, más dolorosa, más elevada, más excepcional”. Y llega, de esa forma, a invitarnos a leer *À rebours*, *Certains* y *Là-bas* para descubrir más allá de las retumbantes formas de expresión del novelista su “espíritu original, profundamente enamorado de lo bello y execrador implacable de lo feo, el cual le sale al paso en el camino de la vida, como torvo bandido de sombría encrucijada, emponzoñando sus goces, ofendiendo sus goces, ofendiendo sus ojos y crispando sus nervios. La Belleza, que encarna en lo raro, es la musa de sus ditirambos, y la Fealdad que personifica en los vulgar, la nodriza de sus diatribas” (*Prosas* I: 174). Éste y no otro es el banderín de enganche del cubano, encadenado al hastío y lleno de asco ante una realidad insuficiente y fea que le hace replegarse hacia el ideal, hacia la Belleza incontaminada por la ruin materia. En el Arte halla “dichas ignoradas” que puede oponer a la “mezquina realidad” (“El arte”. *Poesías completas*: 94). La literatura para Huysmans ha sido lo que le ha protegido pero también lo que ha sido “fuente de amargos sinsabores” (*Prosas* I: 175).

Todo lo que se sale del Arte y la Religión es abominado por Huysmans:

Odia la Política, que considera como *una baja distracción de los espíritus mediocres*, odia la Naturaleza, juzgándola como una gran artista agotada que no hace más que repetirse en sus obras, cuyas bellezas pueden ser fácilmente, no ya imitadas, sino superadas por el genio del hombre; odia la Ciencia Moderna que, bajo apariencias de originalidad, desvanecidas por él, enmascaran teorías y exhuma procedimientos de otras épocas, usurpando la gloria que le concede la estupidez universal; odia el Dinero, especie de Mesías del siglo, en pos del cual marchan, como detrás del Nazareno en Galilea, multitudes infames de Ambos Mundos exasperadas por el hambre de oro y abrasadas por la sed del lucro;

odia el Dilettantismo, engendrador de *la promiscuidad en la admiración, síntoma desconcertante de esta época* pues cree que los seres como el dilettanti [sic], no execran nada, y lo adoran todo, carecen de talento personal; odia el Clasicismo cuyos dioses ha repudiado de manera titánida e irrefutable, hasta el punto de que un crítico oficial, no atraviéndose a rebatirla, se haya limitado a dudar ridículamente de su asombrosa erudición; odia a Juana de Arco, por haber incorporado a la Francia provincias meridionales compuestas de *gentes fanfarronas y alborotadoras, troneras y péridas*, odia el Periodismo, de cuyas filas desertó tempranamente, falto de paciencia para soportar la suprema estulticia o las ridículas pretensiones de sus directores; y odia por encima de todo, la época en que vive, considerando que, tanto desde el punto de vista artístico, como desde el punto de vista religioso, es la más mezquina, la más abyecta, la más infame, la más abominable de todas (*Prosas I*: 175).

En esta larga cita negativa están la mayoría de las coincidencias entre ambos escritores. También él encuentra el momento histórico que le tocó vivir⁵ como algo vulgar, feo, sin talento, sin fe, dominado por el dinero⁶ y la tecnología, de manera que dice preferir, como sus amigos modernistas

la luz de la luna a la de los focos eléctrico, la torre de Pisa, como Maupassant, a la torre Eiffel; las baladas melancólicas de Heine a los decretos sanguinarios de Bismarck, el imperio liberal de D. Pedro a la república liberal de Da Fonseca, ni de que conserve cual hostia blanca en cáliz cincelado, por venerar la memoria de mi madre, la fe católica en una época de escepticismo, o el culto de la aristocracia, por odio a lo vulgar en un siglo ferozmente democrático. (*Prosas II*: 96).

⁵ Hablando de Juana Borrero el poeta cubano es explícito en el rechazo de su siglo: “Pero han venido al mundo en pleno siglo diecinueve y no ha encontrado ninguno su sitio al sol. Tan absoluta desconformidad [sic], no sólo los hastía de lo que han conocido, sino de lo que no ha visto, de lo que no verán jamás.” *Prosas*: I 267-268

⁶ Se trata de un tema reiterado en Casal, y en otros autores del momento como Darío o Gutiérrez Nájera, que ven cómo todo el mundo vive obsesionado por el vil metal, por la materialidad, sin dar valor al espíritu o a la labor del artista. Así podemos leer en un poema casaliano, cómo el poeta

Indiferente a todo lo visible...
Libre de abrumadoras ambiciones,
Soporto de la vida el duro fardo...
Persiguiendo fantásticas visiones,
Mientras se arrastran otros por el fango
Para extraer un átomo de oro
Del fondo pestilente de un pantano. (*Poesías completas*: 56)

De la misma manera, la política en Casal no es un tema que le interese, lo que no quiere decir que no sea un rebelde, o que manifieste un claro rechazo de la situación política de su época (Portuondo 66, Armas 1979: 14). Cabrera Saqui señala, asimismo, que Casal "No entendía la política, ni le agradaba que le hablaran de ella" (286). En una crónica sobre el Centro de Dependientes españoles, Casal aplaude que los responsables de dicha institución no permitan a los colegiales hablar de política, pues ésta "allí dejaría sentir sus perniciosos efectos" (*Prosas* II:19)⁷.

Por lo que se refiere al periodismo, es de sobra conocida la frustración del poeta al tener que subsistir por medio de este trabajo tan alejado de sus intereses literarios y que le hace enterrar su talento haciendo una reseña de un funeral o una boda. Así, en su artículo sobre Bonifacio Byrne dice:

¡Sí! El periodismo, tal como se entiende entre nosotros, es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas o no estimando en nada los aplausos efímeros de la muchedumbre, se sienten poseídos del amor del Arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad, amasijo repugnante de excrecencias locales que, como manjares infectos en platos de oro, ofrece diariamente la prensa al paladar de sus lectores. Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: su propia personalidad (*Prosas* I: 271).

Este tema de la personalidad, por otro lado, es substancial, tanto en su caso como en el de Huysmans. Éste en *Là-bas* asocia talento y singularidad⁸, de manera que es el criterio supremo a la hora de enjuiciar a un artista, como se puede ver en su crítica, por ejemplo, de Moreau, de Raffaëlli o de Whistler, del que señala su alejamiento de todo tópico, su inmarcesible diferencia, como signo de su individualidad: "Y será su gloria, como será la de algunos que despreciaron el gusto por el público, el haber practicado aristocráticamente este arte refractario a las ideas comunes, este arte alejándose del bullicio, este arte resueltamente solitario, altivamente secreto" (Huysmans, *El arte moderno. Algunos*. 178).

Y frente a estos odios compartidos por el cubano, éste dice de Huysmans "qué gustos tan nobles, tan puros, tan elevados"

Plácenle, en primer lugar, el Arte, no por la gloria o la riqueza que puede proporcionar, sino por los goces íntimos que brinda a sus elegidos; la

⁷ También lo comenta Merino (80).

⁸ "Quiconque n'a pas de tempérament personnel n'a pas de talent" (*Oeuvres complètes* I: 111).

Religión católica que, aunque algo empequeñecida por los sacerdotes, conserva todavía los néctares más dulces para los espíritus más amargados, los esplendores más artísticos para los ojos más fatigados y las leyendas más poéticas para los temperamentos más idealistas; la Edad Media [...]; la Belleza Artificial, de cualquier orden que sea, por ser la única que no cambia, que no muere, que no engaña jamás; la Naturaleza enferma, porque entonces se reviste de cierto encanto melancólico que se armoniza con sus ideas o le endulza sus sufrimientos; y los Genios pobres, solitarios, dolientes y oscuros, a lo Ernesto Hello, que pasan la vida, como Job en el estiércol, sin ser apreciados, pero que, al caer en el abismo de la muerte, resurgen esplendorosos, cual los soles de las ondas, a las miradas atónitas de nuevas generaciones (*Prosas I*: 175-176).

De nuevo la afirmación del Arte por encima de todo, que es el universo compensatorio del francés y que para el cubano es el último agarradero frente a la insuficiente realidad, como ya se señaló anteriormente. De aquí también que frente a la estética zoliana se reivindique lo interior frente a la dependencia mimética de la novela de la realidad externa -la novela naturalista siempre se construye en homología con la sociedad-. Asimismo, el rechazo de la época actual para sumergirse en el pasado. Para terminar con dos elementos que son definidores para ambos artistas, el sufrimiento del creador⁹ y la artificialidad de la belleza creada (Clay), frente a la naturaleza. El dolor del creador es una constante en el modernismo, por poner un solo ejemplo podríamos remitirnos a los *Los raros* de Darío cuando habla de Villiers le llama “crucificado del arte” (36), por su trabajo obsesivo que hacen de él un enfermo, un desgraciado, igualmente Gómez Carrillo en *El arte de la prosa* invoca el caso de los Goncourt: “En un temperamento nervioso se va pronto, por este camino, a la neurastenia. Uno de los Goncourt murió de exceso de trabajo. El superviviente, amedrentado y triste, quiso abandonar las letras. Pero no pudo. El arte, la locura de escribir, fue más fuerte que su voluntad y que su angustia. Solo, publicó aún diez volúmenes” (*El*

⁹ Así Casal en “El base ball en Cuba” (*La Discusión*, 28 de noviembre de 1889): “La desaparición de las antiguas creencias, el hastío que enerva los ánimos, las inquietudes perturbadoras de lo porvenir, el amor desenfrenado de la gloria y las sutilezas de los análisis psicológicos, saturan de profunda tristeza las obras maestras de la literatura contemporánea, hasta el punto de que Edmundo de Goncourt, lo mismo que sus numerosos discípulos, ha llegado a asegurar, por la pluma exquisita de la eminente escritora gallega Emilia Pardo Bazán, *que una persona sana y robusta no es capaz de sentir la calentura de la inspiración y que para crear algo artístico es necesario encontrarse bastante enfermo*” (*Prosas II*: 11).

*arte de la prosa:)*¹⁰. Por su parte el cubano en “A un poeta” se reafirma en el dolor y en el desprendimiento de lo material: “..., habituado a espiritual tormento, / tenías la pasión del sufrimiento / y odio de muerte a los terrenos bienes” (*Poesías completas* 293)

En un importante artículo (“Libros nuevos”) publicado por Casal en *La Discusión*, el 6 de junio de 1890, habla de lo mismo, pasando revista a sus poetas preferidos, a la vez que rechaza el progreso científico:

todos estos poetas que son, a mi juicio los mejores de Europa, sin haber cantado el advenimiento de las ideas democráticas, ni las maravillas de la electricidad, ni las conquistas de la ciencia, ni la altura de la torre Eiffel, etc. – cosas muy buenas, muy útiles y muy meritorias, pero que nada dicen al alma poética-, son esencialmente modernos porque en sus obras se refleja, como en bruñido espejo, el malestar permanente, el escepticismo profundo, la amargura intensa, las aspiraciones indefinidas y el pesimismo sombrío, frutos amargos y ponzoñosos extraídos del fondo de sus almas, a fuerza de sufrimientos, de estudio, de análisis y de investigaciones que envenenan la atmósfera e inoculan el asco de la vida, haciendo volver el pensamiento a esos seres morfinizados del ideal hacia los espacios siderales del ensueño o hacia los campos remotos de las edades grandiosas, lejanas y desaparecidas (*Prosas II*: 145).

Esto es algo que le conecta a Huysmans, y que opone a ambos a Zola, y que llevará al autor de *El oblato* a la vía de lo sobrenatural. Mientras Zola se asocia al progreso, al racionalismo radical, a las leyes de la herencia, Huysmans se desmarca de esta vía, buscando la interioridad de personaje, desdeñando la carcasa exterior, y, de la misma manera, alejándose de su época, algo impensable para Zola, que se autodenomina en horrible sintagma “moralista experimentador” y añadiendo: “Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l’expérience les questions de criminalité, n’est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moreaux du travail humain” (66-67).

¹⁰ Y también a modo de colofón cita el caso de Heine, traído a colación por los dos hermanos franceses. Recordemos que el alemán sufre una larga enfermedad que le postra en la cama durante ocho años hasta su muerte. “Pour les délicatesses, les mélancolies exquises d’une oeuvre, les faintaisies rares et délicieuses sur la corde vibrante de l’âme et du coeur, faut-il un coin maladif dans l’artiste? Faut-il être comme Henri Heine le Christ de son oeuvre, un peu crucifié physique?” (Goncourt 109).

De la misma manera, a Huysmans sólo le interesa lo raro –hasta a los héroes se les exige esa rareza-, lo excepcional¹¹, el estilo que retrata la identidad única del ser diferente que es el artista; una identidad que lleva a la artificialidad frente a la chata realidad que promueve Zola. Ya Bourget y Gautier para caracterizar a Baudelaire aludían a lo artificial, que será uno de los elementos definidores del decadentismo del que participa Casal; a su vez Baudelaire es el que establece la rareza unida a lo bello: Lo bello es siempre extraño. No quiero decir que sea voluntariamente, fríamente extraño, pues en tal caso sería un monstruo salido de los rieles de la vida. Digo que contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no buscada, inconsciente, y que es esa rareza la que lo convierte particularmente en Bello¹². Gómez Carrillo pone en labios de Lorrain la máxima de “lo bello es raro”, que atribuye a los Goncourt, y nos dice que Lorrain ha tenido que buscar lo extraño en diversas fuentes, como es la del éter, que le trasporta a un universo que si no es más tranquilo al menos es más raro. La rareza de los objetos, personajes o situaciones, que es uno de los elementos propios de la modelización finisecular, tiene siempre la misión de marcar, precisamente, la artificialidad. El hastío de lo real, como a su modelo Huysmans, le lleva al cubano a sumergirse en un mundo creado por su intelecto, como se puede comprobar en sus cuentos “La última ilusión”, “El hombre de las muletas de níquel”, “El amante de las torturas” y “Esbozo de mujer”. Como dice Gómez Carrillo: “Ahora casi todos tenemos algo de des Esseintes. Nos gustan las coloraciones raras; nos seducen las orquídeas que parecen flores artificiales, y nos encantan los perfumes enervantes, [...]. Y siendo místicos y perversos al mismo tiempo, querriámos dormir con la Venus Sabia en la celda de un agustino” (*Literaturas extranjeras* 306). De esta rareza habla Baudelaire asociándola a la Belleza (200), lo que repetirá Lorrain (Gómez Carrillo, *Almas y cerebros* 129).

En estos últimos años del XIX, el naturalismo se resquebraja, como señala Lorraine en 1900: “le naturalisme agonise: on est las de photographier de basses moeurs [...] et pourtant, il y a certainement autre chose..., peut-être l'étude du mystère, de l'insaisissable, et du pressenti qui nous entoure et toujours nous échappe” (225). Algo que Gómez Carrillo había certificado con el “entierro” de este movimiento ya en 1892 (*Esquisses* 49), haciéndose eco de un libro de Huret publicado un año antes. Casal se apunta a la fórmula de *À rebours*, que cancela la zoliana, se aleja de su hechología, pues ahora se trata de escribir cuatrocientas páginas y no tener nada que decir, como se indica en *Là-bas* (*Allá*

¹¹ El naturalismo rechaza el estudio de los casos excepcionales y lo que ofrece son descripciones de la vida de los personajes en su totalidad, ni se añade ni se quita nada.

¹² Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre Arte*. Madrid : Visor, 1996. Traducción de Carmen Santos. La cita en la p. 200.

lejos) (*Oeuvres complètes* I: 9), pues lo que importa es el estilo y la búsqueda del alma de la historia, no la intriga, ni el plan. Recordemos lo que dirá Víctor Goti en la *Niebla* unamuniana, años después: "Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo" (157)¹³. Por otro lado, algo que también separa radicalmente las propuestas zolianas de las de Huysmans o Casal, es lo que he venido repitiendo, la teoría finalista del positivismo en la que no hay nada que se entregue al azar y donde el mundo visto en permanente progresión según el modelo hegeliano. Esto no es de recibo para el cubano, en el que leemos "En ningún final de siglo más que en el nuestro se han visto tantas cosas contradictorias o inesperadas. De ahí ha nacido en los espíritus una incertidumbre que cada día reviste caracteres más alarmantes. El análisis nos ha hecho comprender que después de tantos siglos, no es posible determinar a punto fijo el progreso de la humanidad" (*Prosas* III: 18). Y esto es así también por la sujeción de Casal y Huysmans al ideario schopenhaueriano¹⁴.

Volviendo al artículo sobre Huysmans, descubre Casal en este autor tres facetas: el poeta, el crítico y el novelista y define su estilo como "magnífico" e "imponderable" "que no ha sido, en ninguna época ni en ninguna literatura, superado jamás" (*Prosas* I: 176). Luego destaca sus cualidades pictóricas: "La pluma de Huysmans rivaliza con el pincel de cualquier pintor. Básteme recordar las descripciones de sus *Croquis parisiens*, las de *Salomé* y la *Aparición* de Gustavo Moreau y, sobre todas, la de una *Crucifixión* de Mataeus Grünewald que ilustra las primeras páginas de *Là-bas*" (*Prosas* I: 177). La pintura en Casal es algo muy importante, como ya señaló Glickman (II: 127) o yo mismo en "Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal", por su interés en la capacidad de la poesía en mimetizar un cuadro, asimismo, tanto para el francés como para el cubano no hay fronteras entre la pintura, la música o la literatura; incluso deberíamos añadir su deseo de ser pintor, confesado en una carta a Esteban Borrero del 19 de marzo de 1891, donde le dice que va a terminar un libro de versos y otro de cuentos y que "Cuando descance me entregaré a la pintura" (*Prosas* III, 86)¹⁵.

Como poeta en prosa Casal destaca su *Drageoir aux épices* y un soneto que aparece en *Marthe*

Como crítico cita *L'Art moderne* y *Certains*, acentuando entre otras cosas su desprecio por lo ruin y lo vulgar y afirma que tiene "un espíritu recto, famélico de justicia, que se desvive porque el Arte se conserve, en las más puras cimas"

¹³ Azorín en *La Voluntad*, por su parte afirma: "Ante todo, no debe haber fábula" (190).

¹⁴ No voy a abundar en este asunto, ya mencionado en trabajos anteriores míos ("Vencidos...", "Amor...").

¹⁵ También Huysmans quiso ser pintor (Trudgin: 51).

(*Prosas I*: 177), Y dice de Moreau “el Rey-poeta del color, cuya paleta, como la bóveda celeste, parece tachonada de piedras preciosas” (*Prosas I*:177).

Cuando se ocupa de la novela enfatiza su militancia en la escuela naturalista, a la vez que el abandono de la misma. Cita con entusiasmo *Sac au dos, Marthe, Les Soeurs Vatard, En Ménage y Dilemme* (*Prosas I*: 177-178).

Pero sus obras maestras son para Casal *À rebours* y *Là-bas*:

Estas novelas no pertenecen a ninguna escuela, no tienen hermanas en ninguna literatura, no pueden compararse más que a sí mismas. Participan de los caracteres esenciales de todos los géneros novelescos, desde el histórico hasta el realista, sin poderse clasificar en ninguno de ellos. Si en la primera el autor ha formado el proceso artístico de nuestro tiempo, a la vez que de tiempos pasados, en la segunda ha instruido el proceso científico y religioso del mismo, a la par que el de otros anteriores. *À Rebours* es un himno soberbio en loor de lo artificial pero entonado en una lengua inimitable, sonora como un bronce, luminosa como un arco iris, sanguínea como una trozo de carne fresca, suave como una cinta de raso, exótica como un tapiz asiático y abrasante como un metal en fusión (*Prosas I*: 178).

Cita también *À vau l'eau* y *En rade* “cuyas bellezas conozco por referencias solamente, puesto que no han llegado a mis manos” (*Prosas I*: 178).

No hay que olvidar el colofón del artículo, donde Casal anticipa, en certera interpretación, la total conversión del novelista, al que imagina dedicado a la hagiografía de los mártires, en su celda-tebaida. Algo que efectivamente sucederá al fracasar la ciencia como forma de dar sentido a la vida, o como fracasará también el rechazo de la realidad que supone una novela como *À rebours* y todo la teoría y praxis del artificio, quedando sólo la religión como última opción para dar sentido a la vida¹⁶.

Algo que también puede relacionar a Huysmans con Casal es la tendencia que ambos manifiestan hacia la representación de la enfermedad, así como un lenguaje metafórico en que lo putrefacto tiene un papel predominante. Ciertamente es un reflejo del episteme de la época, yo ya lo señalé en el cubano en relación a su pulsión tanática, así como su conexión con Rollinat (Fuente Ballesteros, "Pureza..."); pero en el caso de Huysmans es además curiosa su unión con los alimentos. Un ejemplo: "Des tartes fumantes suérrent à grosses gouttes, et leur grillage de pâte plia sous la poussée de sirops en marche; des brioches bubonnèrent cabossées par des verrues; des cornets remplis d'une boue

¹⁶ Para una visión general de este tema, así como el asunto de la “antifisis” véase Peylet (125-132). Gallot habla también de “la conversión necesaria” (141-158).

blanche crevèrent; des babas s'affaissèrent, perdant leur rhun" (Huysmans, *Les Soeurs Vatard*: 53).

Por último, hay otra coincidencia entre ambos escritores que se debe reseñar. Se trata de la falta de aprecio del teatro de su época¹⁷. En el caso del francés, en una entrevista con Huret (Huysmans, *Interviews*: 159), llega a afirmar que es el género más inferior de todas las artes. En cualquier caso, escribió una pantomima con Hennique, *Pierrot sceptique*, y en ella anota lo siguiente: "pourquoi, de toutes les bêtises de l'esprit humain, la plus insolemment heureuse est-elle la bêtise de la littérature dramatique?" (*Oeuvres complètes* V: 129). Por otro lado, esta pieza tiene más que ver con el circo que con el teatro. Curiosamente la posición de Casal está en perfecta conexión con esto, según se puede ver en su crítica escénica. En una de sus crónicas nos da la razón de su poco interés por este género:

Admirador frenético de la forma literaria, nunca la encuentro completamente bella en las obras teatrales, porque, si son en verso, al lado de soberbias estrofas mostrarán irremediables prosaísmos y, si son en prosa, degenerarán en vulgares. Hay pocos autores que sepan como Dumas, hijo, aristocratizar literariamente un diálogo entre dos personajes tornados de la realidad (*Prosas* II: 164)

Por otro lado, echa pestes de la zarzuela, que entiende que es la que ha pervertido el gusto del público (*Prosas* II: 33), y frente al teatro prefiere los juegos de magia, como lo que ofrece Hermann: "El espectáculo, más propio de un salón que de un teatro, es suficiente, por sí solo, para disipar el hastío del más aburrido Sardanápolo. El caballero Hermann lo sabe por experiencia. Yo, por mi parte, prefiero ver sus experimentos en Irijoa que la representación de *El padre Alcalde* en Albisu o la de *Rip-Rip* en Tacón" (*Prosas* II: 86)¹⁸.

Asimismo, en la "Crónica semanal" publicada en *El País* el 21 de diciembre de 1890, después de expresar su odio a los actores, muestra su admiración por unos equilibristas japoneses, mientras los primeros muestran la naturaleza, los segundos son producto del estudio y de la personalidad, es decir,

¹⁷ Él mismo dice: "Je ne suis pas théâtrier pour deux sous, avec cela je suis réfractaire aux mirages de la scène" (Deffoux: 55).

¹⁸ Véase este otro juicio: "Atraído por los carteles fijados en las esquinas, por los elogios de la prensa y por los programas diseminados en la ciudad, anunciando la maravilla de la *Cámara Verde*, estuve anoche en Irijoa, donde le caballero Hermann, con sus escamoteos refinados, con su baúl moscovita y sus garrotes americanos, sigue deleitando al público selecto que, hastiado de la zarzuela o indiferente ella, acude a presenciar esas novedades" (*Prosas* II: 91).

la artificialidad y la excepcionalidad, lo que hace a alguien diferente, con estilo, un ser individual: “Yo los odio, como odio todo aquello en que predomina la obra de la naturaleza y en que apenas se reconocen las huellas del estudio, de la paciencia y de la propia personalidad” (*Prosas* III: 57)

En suma, Casal admira a este escritor que es para él el epítome de la nueva literatura, sus textos dialogan con los suyos, se siente partícipe de la *élite* que se quiere distinguir de la multitud en aquellos tiempos ferozmente democráticos, donde los artistas no encuentran su lugar, salvo por sus rebeliones dandistas, a lo des Esseintes, como Wilde o como el tremendo Montesquiou. En cualquier caso, la modernidad es el fluir de la actualidad –no sólo, como hemos señalado, la huída hacia el pasado por la insuficiencia de la realidad- y Huysmans, así lo recoge en sus *Croquis parisiens*, imitados por el cubano en algunas de sus crónicas –“Croquis femenino (Fragmentos)” (*La Discusión*, 12 de mayo de 1890), “Croquis femenino” (*La Discusión*, 3 de junio de 1890), “Croquis femenino. La derrochadora” (*La Discusión*, 9 de junio de 1890) y otros semejantes- donde se reitera el modelo, donde aparece el pintor impresionista de París, el psicólogo que esboza los tipos contemporáneos como un dibujante experto, atento al salto mortal de los acróbatas, de los payasos y las bailarinas que actúan en los Folies-Bergère, o de esos personajes que parecen definir una época, tan extraños como el protagonista de “El amante de las torturas” o “El hombre de las muletas de níquel”.

Bibliografía

Amezúa Amezúa, Julia. (2001) *Huysmans en el fin de siglo hispánico*. Valladolid. Universidad de Valladolid. Tesis doctoral.

Armas, Emilio de. (1981) *Casal*, La Habana. Editorial Letras Cubanias.

Armas, Emilio de. (1979) "Prólogo". Prosa. Julián del Casal. Ed. Emilio de Armas. Tomo I. La Habana. Editorial Letras Cubanias. 11-54.

Barreda, Pedro. (1983) "Julián del Casal: teoría y práctica de la ficción decadente". *La Torre* 120. 119-148.

Baudelaire, Charles. (1996) *Salones y otros escritos sobre Arte*. Madrid. Traducción de Carmen Santos.

Borie, Jean. (1976) *Le Célibataire français*. Paris. Le Sagittaire.

Casal, Julián del. (1963) *Prosas*. La Habana. Consejo Nacional de Cultura. 3 vols.

Casal, Julián del (1945) *Poesías completas*. Mario Cabrera Saqui (ed.). La Habana. Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de cultura.

Clay Méndez, Luis Felipe. (1979) "Julián del Casal and the Cult of Artificiality: Roots and Functions." *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Ed. Roland Grass and William R. Risley. Macomb, Ill.: Western Illinois University. 155-168

Darío, Rubén (1896). *Los raros*. Buenos Aire. Impr. La Vasconia.

Deffoux, Léon. (1927) *Huysmans sous plusieurs aspects*. París. Éditions G. Crès et Cie.

Faurie, Marie Josèphe. (1968) *Le Modernisme Hispano-Américain et ses sources françaises*. París. Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques. 185-199

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. "Vencidos por la vida: el hastío de Casal". Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.). *El individuo y la sociedad en el siglo XIX. Santander*. Tremontorio ediciones, 2012. 741-761.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. "Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal". Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.). *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: PUBLICAN-ICEL, 2011. 251-67.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. "Pureza, muerte y ¿deseo? en Julián del Casal". *Revista Internacional d'Humanitats*. 26 (2012). 79-94.

Gallot, H.-M. *Explication de J.-K. Huysmans*. París. Agence Parisienne de Distribution, 1954.

Glickman, Robert Jack. (1972-1973) "Julián del Casal: letters to Gustave Moreau". *Revista Hispánica Moderna XXXVII* (1972-1973). 101-135.

Glickman, Robert Jack. (1976). *The Poetry of Julián del Casal: a critical edition*. Gainesville 3 vols.

Gómez Carrillo, Enrique (1895) *Literaturas extranjeras. Estudios cosmopolitas*. París. Garnier Hermanos.

Gómez Carrillo, Enrique. (1898) *Almas y cerebros*. París: Garnier. Pról. de Leopoldo Alas.

Gómez Carrillo, Enrique. (2009) *Esquisses (siluetas de escritores y artistas) y "El arte de la prosa"*. San Luis Potosí. El Colegio de San Luis. Ed. Ricardo de la Fuente Ballesteros.

Goncourt, Edmont y Jules de. (1904). *Idées et sensations* (1865). París. Fasquelle.

Hernández Miyares, Enrique. (1963) "Julián del Casal, patriota". En Julián del Casal. *Poesías* La Habana 307-11.

Huret, Jules. (1891) *Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, ... etc.* París. Charpentier.

Huysmans, Joris-Karl. (1998) *A contrapelo*. Madrid. Cátedra. Tr. Juan Herrero.

Huysmans, Joris-Karl. (1928-1934) *Oeuvres complètes*. París. Crès. Dir. Lucien Descaves. Texto establecido por Charles Grolleau.

Huysmans, Joris-Karl. (2002) *El arte moderno. Algunos*. Madrid. Alianza-Tecnos. 2002. Trad. Margarita Alfaro y María Pilar Suárez.

Huysmans, Joris-Karl. (1912) *Les Soeurs Vatard*. París. Calmann-Lévy.

Huysmans, Joris-Karl. (2002) *Joris-Karl Huysmans. Interviews*. París. Honoré Champion. Textos reunidos, anotados y presentados por Jean-Marie Seillan.

Lemaitre León, Monique. (1999) "El mito de Salomé en Julián del Casal, Huysmans y Rachilde". En Luis Campuzano (coord.), *El sol de nieve. Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana. Casa de las Américas. 91-98.

Lorraine, Jean. (1974) *Masques et fantômes: histoires étranges*. París. Union générale d'édition. Edit. Francis Lacassin.

Martínez Ruiz, José [Añorín]. (2008) *La Voluntad*. Madrid. Cátedra. 4^a ed. Ed. María Martínez del Portal.

Martínez Tolentino, Jaime. (1991) "Las opiniones literarias de Julián del Casal", *La Torre* 5.17.

Merino, Eloy. (2005) "Los límites del compromiso cívico y político en Julián del Casal". *Chasqui*, 34.1. 74-90.

Montero, Óscar. (1993) *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam-Atlanta GA. Rodopi. 1993.

Montero, Óscar. (1992) "Translating Decadence: Julián del Casal' Reading of Huysmans and Moreau". *Revista de Estudios Hispánicos* 26.3 (1992). 369-389.

Pearsall, Priscilla. (1984) "Julián Del Casal: Modernity and the Art of the Urban Interior." *An Art Alienated from Itself: Studies in Spanish American Modernism*. University. Miss.: Romance Monographs, Inc. 11-39.

Peylet, Gérard. (2000) *J.-K. Huysmans: la double quête. Vers une vision synthétique de l'oeuvre*. París. L'Harmattan.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. (1999) "Julián del Casal, Huysmans y el modernismo". En Luis Campuzano (coord.), *El sol de nieve. Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana. Casa de las Américas. 83-89

Schulman, Iván A. (1976) "La *Salomé* de Julián del Casal y Guillermo Valencia: Transposición y *werden*", Hernán Torres (ed.) *Estudios, edición homenaje a Guillermo Valencia 1873-1973*. Cali. Carvajal & Cía. 67-84.

Torres Rioseco, Arturo. (1958) "À rebours y dos sonetos de Julián del Casal", *Ensayos sobre Literatura Latinoamericana*. México. FCE. 90-92.

Trudgian, Helen. (1934) *L'esthétique de J.-K. Huysmans*. París. Louis Conard. Libraire-Éditeur.

Unamuno, Miguel de. (1990) *Niebla*. Madrid. Espasa-Calpe, 23^a ed. Ed. Germán Gullón.

Zaldívar, Gladys. (1974) "Dos temas de la búsqueda metafísica en Huysmans y Casal", en Esperanza Figueroa *et al.*, *Julian del Casal. Estudios críticos sobre su obra*. Miami. Ediciones Universal. 133-144.

Zola, Émile. (2006) *Le Roman expérimental*. París. Garnier-Flammarion.

ENTRE EL DESEO DE CONOCIMIENTO Y LA SUMISIÓN PATRIÓTICA: LOS RELATOS DE VIAJES DE JORGE JUAN Y ANTONIO DE ULLOA

Nieves Pujalte Castelló
Texas State University

En el siglo XVIII el Nuevo Mundo constituyó uno de los lugares privilegiados de navegación y se convirtió en el escenario de numerosos viajes de descubrimiento, exploración y conquista, como muestran los relatos de Alexander von Humboldt, James Cook o Louis Antoine de Bounguerville¹. El afán de conocimiento propio de la Ilustración fue tan intenso que muchos de aquellos viajes tenían carácter oficial y dieron lugar a un “colonialismo científico”² entre las principales potencias europeas. El saber comienza a delinearse así como un instrumento de poder que tiene como contexto los conflictos de poder entre Francia e Inglaterra³. España no quiso quedarse rezagada y buena parte de aquellos viajes formaba parte de un proyecto reformador de la Corona para la modernización del país. Tal es el caso de Jorge Juan y Santacilia y Antonio de Ulloa a quienes Felipe V envió a participar en la primera expedición científica internacional para determinar la forma de la tierra. Este comité estaba integrado principalmente de científicos franceses representantes de las principales ramas de las ciencias y miembros de la *Academia Real de las Ciencias* de París. Más tarde, se sumó otra expedición que se dirigió a Laponia⁴; el cotejo de datos resolvería así la polémica entre aquéllos, como los Cassini y la Academia de París que sostenían que la forma de la Tierra era una esfera perfecta, conocida popularmente como “la teoría del melón”, y aquéllos otros, como Huygens y Newton, que mantenían que estaba achatada en los polos, denominada “la teoría de la sandía”⁵. Era la

¹Durante los siglos XVII y XVIII los propósitos científicos constituyen una de las más fuertes motivaciones para el viaje y su narración. Véase Korte: 2000: 36.

²Said: 1995: 214.

³Bitterli: 1989: 161.

⁴Godin, Bouguer, La Condamine, Jussieu, Seniergues, Hugot, Verguin, Desordonais, Couplet y Moranville formaban parte del comité científico francés. La otra expedición contaba entre sus miembros a Maupertuis, Clairaut, Le Monnier, Authier y Celsius.

⁵Pratt: 1992: 16. La autora brinda en el segundo capítulo de *Imperial Eyes* un panorama general de la expedición. Para una mayor profundidad histórica y científica de Jorge Juan y Antonio de Ulloa y de su participación en la expedición, véase Francisco González de

primera vez que la Corona española permitía que una expedición procedente de otros países europeos recorriera las posesiones españolas en América meridional. El monarca sólo puso la condición de que participaran dos científicos españoles para que, como señala Antonio de Ulloa en el “Prólogo” de *La Relación histórica*, “con la mayor gloria, reputación, y utilidad concurriesen a las Observaciones que se habían de practicar; y el fruto de esta Obra pudiese esperarse directamente de ellos mismos, sin mendigarlo de agena mano” (Ulloa: 1978: I: 9).

Fruto de este viaje fue *La Relación histórica del viaje a América Meridional*⁶ en la que se recogen sus experiencias y observaciones en el campo de la botánica, la astronomía, la geografía, y la sociedad, y que viene acompañada de láminas y grabados, que el marqués de la Ensenada encomendó a los mejores artesanos de la época⁷. *La Relación* fue publicada en dos volúmenes: el primero está compuesto por un prólogo y seis libros de entre seis y diez capítulos; y el segundo consta de tres libros de quince, once y diez capítulos y de una sección titulada “Resumen histórico del origen y sucession de los incas, y demás soberanos del Perú, con noticias de los sucessos más notables en el reynado de cada uno”, en la que Ulloa resume la historia del Perú desde Manco Cápac hasta Fernando VI. En esta versión oficial del viaje las críticas al gobierno colonial son mínimas y se omiten los detalles de los conflictos que Jorge Juan y Ulloa tuvieron con las autoridades coloniales. La obra tuvo una gran difusión entre las Cortes y Entidades Culturales de la Europa de entonces y se tradujo rápidamente al inglés y al francés. Era la primera vez que la monarquía española concedía permiso para la impresión de una obra de tal magnitud pues desde los Austrias se habían mantenido en secreto sus posesiones americanas ante el temor del colonialismo europeo. Polémico fue el caso de la otra obra titulada *Las Noticias secretas de América*⁸, pues en principio pretendía ser un informe privado para el Rey y sus ministros sobre el estado de las colonias con fines reformistas. Sin embargo, un viajero inglés, David Barry, que sabía de su existencia, se hizo

Posada, Antonio Mestre Sanchis, José Francisco Doménech, Amadeo Sala, Armando Alberola Romá y Rosario Die Maculet y Enrique y María Teresa Martínez García,

⁶ En este estudio he utilizado la edición facsimilar de José P. Merino Navarro y Miguel M. Rodríguez San Vicente respetando la grafía y acentuación originales. Existe una edición posterior a cargo de Andrés Saumell, que no incluye las ilustraciones y cuyas notas no son muy rigurosas.

⁷ Merino y Rodríguez: 1978: LV.

⁸ Para profundizar sobre las implicaciones políticas de la publicación de las *Noticias secretas* y la polémica que despertó, véase el artículo de Kenneth J. Andrien titulado “The *Noticias secretas de América* and the Construction of a Governing Ideology for the Spanish Empire”.

con una copia del manuscrito en Madrid y, a su vuelta a Inglaterra, no sólo transcribió la obra sino también hizo algunos cambios de contenido, como los del título, al que añadió las palabras: “cruel opresión”, “extorsiones” y “escandalosos” para enfatizar la opresión de la Iglesia Católica y del gobierno colonial en América meridional. La obra pasó por tanto a llamarse: *Noticias secretas de América, sobre el estado naval, militar, y político de los reynos del Perú y provincias de Quito, costas de Nueva Granada y Chile: gobierno y régimen particular de los pueblos de los indios: cruel opresión, y extorsiones de sus corregidores y curas: abusos escandalosos introducidos entre estos habitantes por los misioneros: causas de su origen y motivos de su continuación por el espacio de tres siglos*. Aunque bien es cierto que ciertas reformas al sistema colonial se habían iniciado con el reinado de Felipe V y se continuaron con Carlos III, Alfred Ludlow sostiene que la publicación de la corrupción civil, política y clerical en Sudamérica, contribuyó tanto a la difusión de la Leyenda Negra como a la emancipación de las colonias españolas⁹.

La heterogeneidad de material tratado en las dos obras aparece recogida bajo la doble autoría de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, aunque Ulloa aclara esta ambigüedad cuando precisa en el mismo “Prólogo” de la *Relación histórica* cuál fue la división de las tareas, correspondiendo la narración del viaje a él mismo y las observaciones científicas a ambos. Se combinan así las dos modalidades del relato de viajes determinadas por Mary Louise Pratt: la científica y la personal o “sentimental” (1992: 86), es decir, aunque el propósito dominante de aquellos viajeros es el acopio de datos científicos, su experiencia personal y subjetiva también es relevante. Estos viajeros proyectan en conjunto la imagen de unas gentes llevadas de una gran curiosidad y abiertas a la realidad de los espacios que visitan. Este anhelo de conocimiento, que les inserta dentro de lo que Eric Leed denomina “the modern conception of travel”¹⁰ (1991: 14), trasciende su misión oficial y les impulsa a recorrer caminos y lugares apenas transitados hasta entonces debido a las malas condiciones de los viajes. Como bien es sabido, en aquella época se viajaba más por necesidad que por placer, pues, los medios de transporte eran lentos e incómodos. Tómese, como ejemplo, el mismo viaje de Jorge Juan y Antonio de Ulloa quienes tardaron 45 días en llegar a Colombia, pues partieron de Cádiz el 26 de mayo de 1735 separados en dos embarcaciones: *El Conquistador* en la que viajaba Jorge Juan en compañía del recientemente nombrado virrey del Perú, marqués de Villagarcía, y *El Incendio* en la que iba

⁹ Ludlow: 1994: 193. Las *Noticias secretas* han merecido estudios debido a su importancia en la formación y desarrollo de la “leyenda negra”, véanse también Kenneth J. Andrien, Lewis Hanke, Frederick Kirkpatrick, Luis Merino y Carlos Pereyra.

¹⁰ [La edad moderna del viaje]. Salvo indicación de lo contrario las traducciones al español son mías.

Antonio de Ulloa y no desembarcaron en Cartagena de Indias hasta el 9 de Julio donde esperaron al comité científico francés¹¹. No extraña, por tanto, que en ocasiones la descripción de este viaje nos recuerde a la de aquellos relatos, como los de Richard Hakluyt, Francis Blagdon o John Oddy, que recogen expediciones a tierras inexploradas del Nuevo Mundo en las que los viajeros destacan las penalidades y sorpresas que experimentaron en el camino¹².

Paisajes naturales, ciudades, arte, arquitectura, vida social, costumbres y personajes callejeros, entre otros, forman parte de la estructura de contenidos de la *Relación histórica* que se repite en cada capítulo¹³. Pocos detalles escapan a su mirada, aunque en algunas ocasiones estas descripciones son excesivamente detallistas desempeñan una función esencial, pues contribuyen a un mejor conocimiento de aquellas tierras desconocidas¹⁴ y nos ayudan a conocer la visión del mundo que Antonio de Ulloa y Jorge Juan sostenían. Aunque el punto de vista que adoptaron frente aquellas tierras y gentes varió según sus intereses y el tipo de lector al que cada relato iba destinado, siempre intentaron reflejar la verdad.

Ninguna vista pareció más hermosa a Jorge Juan y Antonio de Ulloa que la de Cartagena de Indias y sus alrededores de la que destacan la feracidad de la tierra y la profusión de su flora y fauna. En estas escenas maduran los frutos de los árboles y se abren olorosas las flores en una imagen de fecundidad y bondad de la tierra, pobladas igualmente de gentes que desarrollan sus actividades cotidianas y viven en perfecta armonía con el medio natural, que es verdadera

¹¹ El comité científico francés estuvo detenido en Santo Domingo y no llegó a Cartagena hasta el 15 de noviembre.

¹² La proliferación de estos relatos demuestran la existencia de un público ávido de leer este tipo de narraciones, en los que se aprecia la creciente presencia de la voz personal de viajeros, sus sentimientos y sus reacciones ante el extrañamiento de su realidad cotidiana y su encuentro con un nuevo espacio. Para profundizar sobre los viajes al Nuevo Mundo, véase Korte: 2000: 30-35.

¹³ Sobre la organización temática del típico libro de viajes del siglo XVIII, véase Jarvis: 1997: 46.

¹⁴ Aquella realidad se desborda a través de descripciones minuciosas, encaminadas a satisfacer la curiosidad de gentes, pues la experiencia del viajero le permite, como señala Mary Campbell en *The Witness and the Other World*, “provide vicarious knowledge of the actual world to those who are possessed by a desire to picture to their minds those things which they are not able to behold with their eyes” (1988: 3) [proporcionar conocimiento de aquellas tierras extranjeras a aquéllos que tienen el deseo de conocerlas].

bendición de Dios, patente siempre a los ojos del viajero¹⁵. Esta mirada providencial del mundo¹⁶ pervive en la sociedad europea del Setecientos, como exemplifica la obra de Johann Peter Süssmilch titulada *El orden divino* (1765) y la de Nehemías Grew *Cosmología Sacra*¹⁷. De acuerdo a las creencias religiosas de la época, Dios puso la naturaleza al servicio del hombre para la conservación y perpetuación del género humano al que había creado a su imagen y semejanza. Ulloa muestra esta percepción al explicar las virtudes y los beneficios de los buitres tan frecuentes en aquellas tierras aparentemente nocivos para el hombre, aunque señala el autor: “son los que limpian de todas las inmundicias; pues no muere animal alguno, que no le sepulten en sus buches” (1978: I: 79); por lo que el viajero concluye: “Si la Naturaleza no huviera proveido con tanta prodigalidad estas Aves en aquellos climas, serían intratables por la infestación del Aire, que causaría la pronta corrupción con los continuos calores” (1978: I: 80).

Más que como individuos presentan a los pobladores de aquellos parajes como grupos representativos de la sociedad colonial de la época y al describirlos muestran una perspectiva etnocéntrica. Distinguen así entre aquellos indígenas de “genio vivo, sutil, y penetrante” (1978: II: 542-3) claro indicativo de la mentalidad ilustrada, y aquellos otros que categorizan de “Irracionales” que viven principalmente esparcidos en los bosques “poseidos totalmente de ignorancia, llenos de rusticidad, y poco apartados de una inculta Barbarie” (1978: II: 541). El marco paisajístico adquiere así una importancia primordial, pues contribuye a la distinción entre el hombre civilizado y el bárbaro¹⁸, de manera que la vida

¹⁵ Ulloa escribe con relación al campo cartaginés: “causa admiración ver la frondosidad, con que lo adornan las varias plantas silvestres, que se crían en él; y que nunca llegan a perder estas aquellos lozanos bríos, con que la Tierra los produjo: y siendo constante el verdor, y tan vario según la diversidad de tantas hojas, con que se visten los árboles, y esmalzan los prados, y las selvas, goza la vista en ellos el recreo de extenderse en ellos siempre sobre la perpetua primavera de aquel clima.” (1978: I: 66).

¹⁶ Eric Leed denomina esta mentalidad “theology of observation” [teología de la observación] que pervive cristalizada en forma de mirada hacia el mundo que observa y registra la realidad cuyo propósito dominante en estos relatos es el acopio de datos científicos, la observación y la descripción del mundo, aunque en ellos continúa presente el elemento personal que ya había sido vislumbrado en los *Diarios de Colón*. Véase Leed: 1991:182-184.

¹⁷ Véase Urteaga: 1987: 21-23.

¹⁸ Desde la antigüedad se había considerado el medio como un elemento diferenciador entre el hombre civilizado y el bárbaro. Anthony Pagden en *The Fall of Natural Man* explica cómo el establecimiento de las diferencias entre la civilización y la barbarie en el mundo occidental tuvo su origen en la cultura grecolatina: “For most Greeks, and for all their cultural beneficiaries, the ability to use language, together with the ability to form

regulada por medio de leyes y normas sociales favorecía las buenas costumbres¹⁹, mientras que la vida libre y apartada en el bosque exaltaba y reforzaba la agresividad de sus habitantes. Ulloa legitima así la labor colonizadora de la Corona y concluye: “gozan el beneficio de esta [cultura española] en algunas partes, se hablarán tan racionales, como los demás Hombres; y si no tan pulidos como las Naciones cultas, a lo menos con capacidad para distinguir las cosas, y conocerlas.” (1978: II: 559).

La selección y la representación de aquellas tierras y gentes también tiene mucho que ver con la importancia que estaba tomando el dinero en el mundo moderno. De hecho, en ocasiones los viajeros ofrecen listas tan extensas de la utilidad de su flora y fauna que más que un libro de viajes parece un manual enciclopédico del Setecientos. Ulloa anota así la abundancia de árboles como *caobos*, *cedros*, *marias* y *bálsamos* y destaca al lector el uso de esta flora: la buena calidad de sus maderas les hacía idóneos para fabricar embarcaciones; de las *marias* y de los *bálsamos* se extraían además resinas de aceite; y de los *tamarindos*, *nisperos*, *zapotes*, *papayos*, *guayabos* y *palmas* se cogían deliciosas frutas²⁰. Aunque faltaban aún algunos años para la revolución agrícola, sus observaciones muestran una concienciación de los ilustrados sobre la importancia de un sistema de explotación capitalista del terreno, es decir, una orientación hacia una economía de mercado y no de subsistencia. La representación de aquellas gentes se hace por tanto desde una perspectiva moral, en la que la noción de progreso económico desempeña un papel esencial. Al referirse al servicio que hacían los indígenas a la Corona, Ulloa no duda en concluir: “podemos sentar, como cosa indisputable, que todas cuantas riquezas producen las Indias, y aun su misma subsistencia, es sudor de sus naturales” (1991: 293). La valoración de aquellas gentes se hace por tanto desde una perspectiva económica que privilegiaba la idea de la rentabilidad y que se justificaba en nombre de la felicidad futura.

Esta definición de los campesinos amerindios como honrados ciudadanos que sudaban en beneficio de todos y con cuyo trabajo intenso

civil societies (*poleis*) — since there were the clearest indications of man's powers of reason— were also the things that distinguished man from other animals.” (1982: 16). [para la mayoría de los griegos, y para todos sus herederos culturales, el uso de una lengua y la habilidad de formar sociedades civiles (las polis) eran los índices humanos que los distinguía de los animales].

¹⁹ En Los *Pazos de Ulloa* (1886) Emilia Pardo Bazán también contrapone dos mundos en la novela: el de la ciudad y el del campo. La frase clave, desarrollada en el resto del libro, la dice el mismo de La Lage en el capítulo II: “La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece” (1990: 144).

²⁰ 1978: I: 66-67.

producían un manantial de riqueza motivan la crítica de su explotación en los primeros cinco capítulos de la Segunda Parte de las *Noticias secretas*. Ulloa se refiere así a una de las formas de abuso laboral: la *mita* que consistía en el trabajo forzado en las haciendas y sus alrededores, en las fábricas y en las minas, y que desde el siglo XVI la Corona había suprimido en gran medida²¹. Una de las formas de labor más duras se encontraba en las minas de plata de Potosí y las de mercurio en Huancavélica en el Perú que permitían a los colonialistas españoles pagar por los bienes que importaban de Europa y que convirtieron a Potosí en una de las ciudades más lujosas del Nuevo Mundo²². Ulloa y Jorge Juan proponen a la Corona extinguir la mita enteramente y establecer un sistema de asalariados en el que el salario se acordaría previamente a la labor, de este modo, aquellas gentes, señalan los viajeros, “trabajarián con voluntad”²³ y se fomentaría la lealtad a la monarquía. No hicieron, por tanto, responsables de aquella situación a la Corona sino a la codicia y a la ignorancia de sus administradores coloniales, que anteponían sus intereses personales y un sentido del deber malentendido a los tiernos sentimientos de humanidad.

Aquel deber patriótico de estudiar la realidad americana para su reforma que alienta las *Noticias secretas* explica no sólo la definición de los indígenas como víctimas de un sistema cruel y opresivo sino también la denuncia de su alta mortandad. Estas gentes agotaban su salud y mermaban su vida con la continua labor para poder subsistir. Tal situación se veía agravada por la escasez de hospitales y proponen un sistema público de salud a cuya manutención económica también deberían contribuir las clases altas y la Iglesia Católica. La crítica a la corrupción del clero no está ausente en las *Noticias Secretas* que los autores atribuyen a las grandes sumas de dinero que los religiosos recibían de sus parroquias y que les llevaba a una “codicia desmedida”. Ulloa menciona el caso de un cura de la villa de San Miguel de Ibarra en Perú quien por medio de mentiras había despojado de sus tierras a los propietarios y les coaccionaba para que las cultivaran en beneficio personal. Las extorsiones se sucedieron hasta que llegaron a oídos del obispo y la Audiencia y hechas las comprobaciones

²¹ Se sustituyó por un sistema de encomienda y en 1632 se suprimió cualquier tipo de labor forzada. La encomienda era una institución de contenidos distintos según tiempos y lugares, por la cual se señalaba a una persona un grupo de indios para que se aprovechara de su trabajo o de una tributación tasada por la autoridad, y siempre con la obligación, por parte del encomendero, de procurar y costear la instrucción cristiana de aquellos indios.

²² Ludlow: 1994: 184.

²³ 1991: 320.

necesarias lo destituyeron de su cargo²⁴. Excluyen de estas críticas a los Jesuitas a quienes presentan como modelos de fe y de comportamiento y recomiendan para administrar las reformas sanitarias²⁵. Este reconocimiento de su integridad espiritual también aparece en la *Relación histórica* en la que se recoge la labor misionera de los Jesuitas en las cimas occidentales de los Andes y en Paraguay. Ulloa se refiere así a su labor evangelizadora sobre aquellos “indios infieles” que practicaban “falsos ritos”, “costumbres brutales”, “vida ociosa y vagante”, y “vicios abominables”, y cómo incluso aprendieron el guaraní para sacar aquellas gentes de la “ignorancia”²⁶. Ulloa se muestra partidario del uso de la persuasión en lugar de la fuerza por lo que no duda en añadir los beneficios mutuos de una aculturación pacífica:

Este solo triunfo bastaría para no dilatarles tanto bien a aquellas gentes, rescatando sus almas en el conocimiento de la fe; pero ya que nuestra fragilidad sea tanta que para moverse a las cosas de Dios necesita que sea estimulada en algún interés propio, en ninguna parte podrá encontrarlo mayor que en aquellas empresas gloriosas por todos títulos, pues el paso que lo son para mayor honra de Dios lo son también para la prosperidad de la nación española, por la riqueza que puede sacar de aquellos países. (1978: II: 81).

Esta defensa de la evangelización por medio del respeto de las lenguas y costumbres locales, que les vincula con la labor del padre Bartolomé de Las Casas²⁷, es también una defensa contra aquellos escritores de creencias protestantes que no podían ver con simpatía a quienes no habían abrazado la reforma de Lutero y escribieron unos relatos en los que se criticaba la corrupción de la Iglesia Católica²⁸. Téngase en cuenta además que la Compañía de Jesús fue uno de los exponentes más claros del espíritu de la Contrarreforma. Sin embargo, la independencia de los jesuitas frente al absolutismo de la monarquía y su defensa incondicional de los derechos del papado llevaría a su expulsión del territorio español en las décadas siguientes²⁹.

²⁴ *Ibidem*: 342-344.

²⁵ *Ibidem*: 362.

²⁶ 1978: II: 562.

²⁷ Se le nombró “procurador y protector universal de los indios”.

²⁸ Tómese como ejemplo *The Spanish Journal (1791-1811)* de Elizabeth Holland y *Travels in Spain* (1802) de Christian Fischer quienes acostumbrados a los lugares de oración escuetos y sin imágenes, criticaron la ampulosidad y el vivo colorido de las iglesias españolas.

²⁹ Cantarino: 1999: 150.

Esta predisposición favorable de Jorge Juan y Antonio de Ulloa hacia la Iglesia Católica y aquellas prevenciones y prejuicios hacia los indígenas aparentemente no entraban en conflicto con la imparcialidad que postulaba el pensamiento ilustrado. De hecho, traían un deseo de reflejar la verdad de aquellas tierras y gentes, pero aquellas ideas preconcebidas afloraban tarde o temprano. Tampoco podemos olvidar que estos viajeros fueron escogidos no sólo por su preparación académica sino también por su reconocida lealtad a la Corona. No extraña por tanto que el análisis comparado de las dos obras muestre el deseo de conocimiento propio de la Ilustración y la sumisión patriótica de los viajeros al poder de los Borbones.

BIBLIOGRAFÍA

ALBEROLA ROMÁ, Armando Y Rosario DIE MACULET. (2012). “Jorge Juan Santacilia”. *Betania*. Vol. 59. Novelda. Ayuntamiento de Novelda. 200-204.

ANDRIEN, Kenneth. (Dec, 1998). “The *Noticias secretas de América* and the Construction of a Governing Ideology for the Spanish Empire”. *Colonial Latin American Review*. 7.2. 175-192.

ASSUNTO, Rosario. (1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid. Visor.

BALAGUER PERIGUEL, Emilio. (1986). “Ciencia e Ilustración; la incorporación de España a la Revolución Científica”. *La Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante, 1-4 Octubre 1985*. Instituto Juan Gil-Albert. 13-33.

BAUER, Ralph. (2008). “The Hemispheric Genealogies of “Race”: Creolization and the Cultural Geography of Colonial Difference across the Eighteenth-Century Americas”. *Hemispheric American Studies*. Ed. Caroline F Levander and Robert Levine, Susan Gillman. New Brunswick. NJ; Rutgers UP. 36-56.

BITTERLI, Urs. (1989). *Cultures in conflict: encounters between European and non-European cultures, 1492-1800*. Stanford, Calif. Stanford University Press.

CARNERO, Guillermo. (1995). “Los libros de viaje y las utopías en el XVIII español”. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Ed. Víctor García de la Concha. Vol.6. Madrid. Espasa Calpe. 9 vols. 682-706.

CARRIZO RUEDA, Sofía. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Ed. Reichenberger.

CARRIZO RUEDA, Sofía. (1996). "Morfología y variantes del relato de viajes". *Los libros de viajes*. Eds. F. Carmona Fernández y A. Martínez Pérez. Murcia. Universidad de Murcia.

CAMPBELL, Mary. (1988). *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*. Ithaca. Cornell UP.

CANTARINO, Vicente. (1999). *Civilización y cultura de España*. 4th ed. Upper Saddle River, NY. Prentice Hall.

DOMÉNECH, José Francisco. (2012). "El árbol genealógico ascendente de Jorge Juan". *Betania*. Vol. 59. Novelda. Ayuntamiento de Novelda. 186-193.

FENDLER, Ute. (2006). "Un viaje, múltiples perspectivas: América vista por viajeros españoles y franceses en el siglo XVIII". Ed. Walter Bruno Berg y Vittoria Borsò. *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: Géneros, identidades y medios*. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany. Iberoamericana. Vervuert. 193-211.

FERNÁNDEZ-CAÑADAS GREENWOOD, Pilar. (Apr.1988). "Viajeros españoles del siglo XVIII: Jorge Juan y Antonio de Ulloa en América". *Cuadernos de Aldean*. 4.1. 7-30.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. (1990). *La leyenda negra. Historia y opinión*. Madrid. Alianza Ed.

GLENDINNING, Nigel. (1993). *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*. 6^a ed. Barcelona. Ariel.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. (1974). *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid. Alianza.

GONZÁLEZ DE LA POSADA, Francisco. (2009). *José Celestino Mutis. Otra perspectiva científica con el trasfondo de Jorge Juan*. Madrid. Fundación Jorge Juan.

HUNT, Jonh Dixon. (1989). *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. Baltimore. The John Hopkins UP.

JARVIS, Robin. (1997). *Romantic Writing and Pedestrian Travel*. New York. St. Martin's Press.

JEWKES, W. T. (1962). *Literature as a Mode of Travel; five essays and a postscript*. New York. New York Public Library.

KORTE, Barbara. (2000). *English Travel Writing from Pilgrimages to Post-colonial Explorations*. New Cork. St. Martin's Press, Inc.

LAFUENTE, Antonio. (Marzo 1988). "Las políticas y los métodos de internacionalización de la ciencia española durante el siglo XVIII". *Revista de Occidente*. 82. 29-42.

LEED, Eric J. (1991). *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to global tourism*. New York. Basic Books.

LEONARD, Irving Albert. (1986). "Two Enlightenment Figures: Jorge Juan and Antonio de Ulloa". *Portraits and essays: historical and literary sketches of early Spanish America*. Ed. Thomas Lathrop and Juan de la Cuesta. Newark; Delaware. 117-130.

LITVAK, Lily. (1984). *Geografías mágicas*. Barcelona. Laertes.

LLINARES CHOVER, Joan. (1983). *Materiales para la historia de la antropología*. 2 vols. NAU Llibres. Valencia.

LUDLOW, Gregory. (Fall 1994). "Jorge Juan y Antonio de Ulloa's *Relación histórica del viaje a la América Meridional* y *Las noticias secretas de América*. Public and Private Representations of Mid-Eighteenth-Century South America". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. 17.2. 177-96.

MARTÍNEZ GARCÍA, Enrique y María Teresa TERESA MARTÍNEZ GARCÍA. (2012). "La travesía marítima de Jorge Juan al Virreinato del Perú (1735-1746)". *Betania*. Vol. 59. Novelda. Ayuntamiento de Novelda. 205- 207.

MESTRE SANCHIS, Antonio. (2012). "Un sabio (Jorge Juan) y un erudito (Gregorio Mayans)". *Betania*. Vol. 59. Novelda. Ayuntamiento de Novelda. 182-185.

MITCHELL, W.J.T. "Representation". (1990). *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago and London. The University of Chicago Press.

MONGA, Luigi. (1996). "Travel and Travel Writing: An Historical Overview of *Hodoeporics*". *Annali d' Italianistica*.14: 6-54.

MUSSER, Ricarda, ed. (2011). *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*. Madrid. Iberoamericana.

PAGDEN, Anthony. (1982). *The Fall of Natural Man: the American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge. Cambridge UP.

PAYÁ, Juanjo. (2 de Julio del 2012). "Las cartas (des)cifradas de Jorge Juan". *Información*. 44.

PORTES, Dennis. (1991). *Haunted Journeys: Desire and Transgressions in European Travel Writing*. New Jersey. Princeton University Press.

PRATT, Mary Louise. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York. Routledge.

SAID, Edward. (1995). *Orientalism*. Harmondsworth. Penguin.

SAID, Edward. (2003). *Orientalismo*. Trad. Ma. Luisa Fuentes. Barcelona. Debolsillo.

SALA, Amadeo. (2012). "Los mensajes cifrados de Jorge Juan". *Betania*. Vol. 59. Novelda. Ayuntamiento de Novelda. 194-199.

SPURR, David. (1993). *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing*. Durham. NC. Duke University Press.

TOMÁS, Ángel. (2001). *Nuevas tierras con viejos ojos. Viajeros españoles y latinoamericanos en Sudamérica, siglos XVIII y XIX*. Corregidor. Buenos Aires.

ULLOA, Antonio de y JORGE, Juan. (1772). *Noticias americanas. Entretenimientos físico-históricos sobre América meridional y la septentrional oriental. Comparación general de los territorios, climas y producciones en las tres especies vegetales, animales y minerales*. Madrid. Imp. de Francisco Manuel de Mena.

ULLOA, Antonio de y JORGE, Juan. (2010). *Noticias secretas*. Crítica. Barcelona.

ULLOA, Antonio de y JORGE, Juan. (1991). *Noticias secretas de América*. Ed. Luis J. Ramos Gómez. Historia 16. Madrid.

ULLOA, Antonio de y JORGE, Juan. (1826). *Noticias secretas de América sobre el Estado naval, military y político de los Reynos del Perú y provincias de Quito, costas de Nueva Granada y Chile: gobierno y régimen particular de los pueblos de indios: cruel presión y extorsiones de sus Corregidores y curas: abusos escandalosos introducidos entre estos habitantes por los misioneros: causas de su origen y motivos de su continuación por el espacio de tres siglos*. Escritas fielmente según las instrucciones del Excmo. Sr. marqués de la Ensenada, primer secretario de Estado y presentadas en informe secreto a S.M.C. el señor don Fernando VI, por Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Sacadas a luz para verdadero conocimiento de gobierno de los españoles de América meridional, por don David Barry. Londres. R. Taylor.

ULLOA, Antonio de y JORGE, Juan. (2002). *Relación histórica del viaje a la América Meridional*. Ed. Andrés Saumell. 2 vols. Dastin. Madrid.

ULLOA, Antonio de y JORGE, Juan. (1978). *Relación histórica del viaje a la América Meridional*. Eds. José P. Merino Navarro y Miguel M. Rodríguez San Vicente. 2 vols. Fundación Universitaria Española: Madrid.

ULLOA, Antonio de y JORGE, Juan. (1748). *Relación histórica del viaje a la América meridional hecho de orden de S.M. para medir algunos grados de meridian terrestre y venir por ellas en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras varias observaciones astronómicas y físicas*. 4 vols. Madrid. Imp. de Antonio Marín.

URTEAGA, Luis. (1987). *La tierra esquilmaida. Las ideas sobre la conservación de la naturaleza en la cultura española del siglo XVIII*. Madrid. Serbal/CSIC.

VV.AA. (2012). *Betania*. Vol. 59. Novelda. Ayuntamiento de Novelda.

WILLIAMS, Raymond. (1973). *The Country and the City*. London. Chatto & Windus.

Gran final con orquesta

LA HISTORIA DE ESPAÑA EN ALELUYAS: LOS TIEMPOS DE ISABEL II (1833-1868)

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

El Washington Irving autor de los *Cuentos de la Alhambra* regresó a España (1842-1846) como representante del gobierno de los Estados Unidos ante la corte de Isabel II. La lectura de sus cartas y de sus diarios, así como de los testimonios de otros diplomáticos, periodistas y viajeros norteamericanos e ingleses de entonces me interesó por la vida y costumbres de la España isabelina. Como es sabido, las intrigas de María Cristina, de Isabel II y del rey consorte Francisco de Asís y de sus respectivas camarillas, los manejos de los representantes del Vaticano, de Inglaterra y de Francia, el influjo del clero y las dictaduras de los “espaldones” de turno dieron carácter tragicómico a aquel caótico reinado. No extrañará que fuera blanco de sátiras entonces como la desvergonzada *Los Borbones en pelota*, atribuida a los hermanos Bécquer, o *El ruedo ibérico* de Valle Inclán en el próximo siglo. También tuvo considerable eco aquel reinado en la literatura popular, y a uno de sus géneros, el de las aleluyas, quiero referirme ahora como otra crónica, crítica y sátira de la época isabelina. Para ello me basaré hoy en un reducido grupo de aleluyas que constituyen, a mi entender, un corpus representativo de este género.

Dada la gran cantidad de las que se imprimieron y las muchas que probablemente no han llegado hasta nosotros por ser género harto perecedero no creo que sea posible establecer un índice de las que circularon relacionadas con este tema. Como es sabido, cada editor lanzó reimpresiones y nuevas ediciones de la misma aleluya en la que tan solo varía el pie de imprenta. Además, si una se vendía bien los demás editores la copiaban bajo su propio nombre, tal cual estaba o con escasas variantes.

Aunque las aleluyas presentan de manera esquemática la historia de la intrincada política española de aquel período escaparía posiblemente en sus motivaciones y detalles al público infantil pero atraería cada vez más a otro formado por adultos. Y es que las aleluyas van tomando un matiz político cada vez más acentuado y en el último tercio del siglo aparecen también en publicaciones de carácter político y satírico como *El Cardo*, *Don Quijote*, *Lo Nuncio* o *La esquella della Torratxa*. De este modo, se apartan de su propósito original de difundir conocimientos a los niños y a las clases populares para convertirse en instrumentos de propaganda política.

Las aleluyas prefieren aquellos personajes que tuvieron vidas y muertes espectaculares así como los acontecimientos más dramáticos de la historia, que ilustran con escenas de pronunciamientos, ejecuciones y batallas. Teniendo esto en cuenta lo más destacado del reinado de Isabel II serían su accesión al trono, y su destronamiento, la primera guerra carlista (1833-1840) y la de África de 1860, la revolución de 1854 y la Gloriosa del 68. Y entre los figurones de entonces, Espartero y Cabrera, Narváez y Prim, Serrano y González Bravo.

La primera viñeta de la aleluya *Sucesos memorables de España hasta 1840* [Núm. 89. Madrid 1866 – Imprenta de Marés y compañía, calle de la Encomienda, núm. 19. FJD 152, 48 v.]¹ representa una noble matrona con una bandera en la mano delante de una lápida que dice “Historia”, y el pareado al pie reza: “De la patria en la memoria / conviene tener la historia”. La mayoría de las aleluyas, tanto en la parte gráfica como en los versos, era anónima aunque gracias a los trabajos de los estudiosos conocemos el nombre de algunos ilustradores y grabadores; entre los autores de los versos hubo desde ciegos rimadores y poetas chirles hasta escritores menesterosos que los hicieron anónimamente para ganarse unas pesetas. El autor de estos *Sucesos memorables de España* debió pertenecer a aquella masa de copleros ramplones que elevaron en las aleluyas monumentos imperecederos al ripio. Amante de su patria, conservador y respetuoso con “el buen rey Carlos IV” y con Isabel II se vio obligado por exigencias de la rima a dar una imagen harto negativa de nuestros antepasados: “Sus primeros habitantes/ fueron pueblos ignorantes”; “De los fenicios rasterreros / fueron los barcos primeros”; y “De Cartago grande fue / la escuadra y la mala fe”. Lo mismo ocurre con algunos personajes: “Pierde en Guadalete la vida / Rodrigo el liberticida”, o “Felipe tercio el Arisco / echó de España al morisco”. Ripios aparte, la aleluya destaca las grandes figuras y los grandes hechos: Don Pelayo, el Cid, las Navas, los Reyes Católicos, la toma de Granada, Cristóbal Colón, Carlos V, Hernán Cortés, Lepanto, y Carlos III. “Estando de reinar harto / abdicó el buen rey Carlos IV”, después vinieron el Dos de mayo, la guerra carlista y el abrazo de Vergara. Y en la última viñeta, Isabel II está en pie con la mano sobre la corona: “Dios dará gloria fecunda / a Doña Isabel II”. Esto en 1866, que es cuando está fechada la aleluya, apenas dos años antes de la Septembrina. El texto de *Historia de España (segunda parte)* [Librería e hijos de González, calle de Vergara, núm. 10, junto al Teatro Real. Madrid, FJD] está en

¹ Las siguientes siglas identifican el origen de las aleluyas mencionadas en este trabajo: FJD, Fundación Joaquín Díaz; MMM, Museo Municipal de Madrid; BNM, Biblioteca Nacional de Madrid; y BCB, Biblioteca Nacional de Cataluña, Barcelona.

prosa y cubre con bastante detalle los hechos históricos más destacados desde la batalla de Aljubarrota hasta la guerra del Pacífico.

Sobre Isabel II han llegado hasta nosotros bastante aleluyas con mucho que contar sobre los treinta y cinco años que duró aquel proceloso e interminable reinado. Como se recordará, muerto Fernando VII, su viuda María Cristina ocupó la Regencia durante la menor edad de su hija Isabel. Pero Don Carlos, que pensaba ser el legítimo heredero al trono de su hermano, secundado por los antiguos absolutistas comenzó una sangrienta guerra civil que duró siete años y concluyó con su derrota y exilio.

Cristina, apoyada por los moderados se enfrentó con el partido progresista mientras duró su Regencia y la reina Isabel II continuó la política de su madre de anteponer los intereses familiares de la Corona a los del gobierno. Al abdicar Cristina quedó Espartero como Regente y, tras su caída, el gobierno apresuró la mayoría de edad y subida al trono de la joven princesa, así como su desdichado matrimonio. A partir de entonces el reinado de Isabel II fue una inacabable lucha de conjuraciones e intrigas, de pronunciamientos, de cambios de gobierno y de revoluciones que llevaron a doña Isabel al destierro². Las lealtades políticas de los autores y los editores de las aleluyas así como la censura determinaron en gran parte la perspectiva desde la cual las aleluyas y la demás literatura de cordel presentaron los hechos y las figuras históricas de aquel período.

La aleluya *Reinado de Isabel II* [Núm. 50. Madrid – Imprenta de J. M. Marés, calle de Relatores, núm. 17. FJD 158] muestra en su primera viñeta un fuste coronado por el busto de Isabel II, y al pie una matrona (la Historia) escribiendo, ante un fondo de banderas en panoplia. Cuenta los hechos más destacados de la historia de España desde el nacimiento de la futura reina hasta su boda: “Se juzga España dichosa / al ver a su reina esposa”. Los autores son enemigos del carlismo – “Huye don Carlos a Francia / y se acaba su arrogancia”; no hacen comentarios sobre la renuncia a la Regencia y el exilio de María Cristina aunque precisan que estuvo relacionado con las discusiones en torno a la Ley de Ayuntamientos, y que “Isabel victoreada / vuelve a la regia morada”. Aunque celebran la jura de la Constitución y que “el pueblo ibero” aclamó a Espartero como Regente, cuentan que el bombardeo de Barcelona y su manera de gobernar “desagrada a mucha gente” y ocasionaron su caída. Y tras la mayoría de edad de Isabel, “Desde la nación vecina / a Madrid vuelve Cristina”. Ya casada, la muerte

² Para la historia general de este período véanse, además de *Spain 1808-1875* de Raymond Carr, el excelente libro de Isabel Burdiel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*. Madrid: Espasa Calpe, 2004

del primogénito de la joven reina habría puesto en peligro la sucesión al trono pero “Nace una princesa luego / y a España vuelve el sosiego”. (Fernando murió en 1850 y la Infanta Isabel nació al año siguiente por lo que la aleluya debe ser de 1851 o algo posterior). También a cargo de Marés hubo una nueva impresión de la misma aleluya, *Reinado de Doña Isabel II*, (Núm. 50. Madrid – Despacho, calle de Juanelo, num. 19. FJD 316], probablemente puesta al dia con urgencia poco después de la Septembrina pues tan solo ha cambiado la última viñeta en la que el nuevo pareado dice refiriéndose a doña Isabel, “Triunfa la Revolución / y se marcha a otra nación”.

La Revolución de Madrid en julio de 1854 [Imp. de J. M. Marés, plaza de la Cebada, 96, FJD 128] comienza con los acostumbrados símbolos: sobre un fondo con un gran sol naciente en cuyo centro se lee “Libertad”, está en pie una matrona con un ramo de laurel y la Constitución en las manos, y el pareado dice “Santa empresa es en verdad / morir por la libertad”. La aleluya relata en detalle los hechos desde una perspectiva liberal y popular. O’Donnell comienza la revolución y tras la acción de Vicálvaro los ministros huyen, el pueblo, “se exalta luego / oyendo el himno de Riego”, y quema las casas de aquellos. Los soldados y la Guardia Civil disparan contra un pueblo compuesto, según estas viñetas por hombres con sombrero de copa o con gorra y por mujeres. Este pueblo, que es el héroe de la revolución, protagoniza escenas diversas: “Tres horas se bate a muerte / un solo paisano fuerte” (v. 19), “Una mujer varonil / desarma a un guardia civil”. “Tiene a O’Donnell y a Espartero / el pueblo amor verdadero” y la masa armada desfila con los retratos de estos generales y una bandera que dice “¡Viva la Libertad!. Y en las barricadas “los sufridos combatientes” han alzado los mismos retratos y el tradicional letrero de “Pena de muerte al ladrón”. El odiado jefe de policía Francisco Chico muere fusilado, “Y el pueblo lleno de gloria / saborea la victoria” y en el grabado un hombre toca la guitarra y una pareja baila. “El valiente adalid” Espartero entra a caballo en Madrid vitoreado por el pueblo que desfila armado y con banderas, al tiempo que “Marcha con porte marcial / la Milicia Nacional”. Espartero y O’Donnell, que trajeron con su gobierno un régimen de libertad constitucional, saludan desde un balcón del Principal: “De la tirana opresión / triunfa la revolución”, y la Fama desciende desde lo alto para coronar de laurel a un hombre del pueblo y a un miliciano abrazados, bajo una gran bandera que dice “Viva la Libertad”.

Aunque la aleluya debió publicarse poco después del triunfo revolucionario, sin temor a la censura y muestra un tono abiertamente progresista, no hay mención ni crítica de María Cristina ni de Isabel II, vivas ambas y la segunda en el trono, y las iras tan solo van contra los ministros del caído gobierno moderado, hechura suya. Joan Amades cita la misma aleluya, una

de la Imprenta de J. J. Marés, plazuela de la Cebada [FJD 222], y otra de Madrid [Núm. 101. Despacho, calle de Juanelo, núm. 19. FJD 391].

Otra versión de *Escenas de la Revolución de 1854 en Madrid*, de la que no conozco más que el *Pliego 1º* [Al pie, Lit. de Castelló, Cº de Relatores, nº 3 bajo. Se continuará en el pliego siguiente. Es propiedad. FJD 21] está formada por doce viñetas con finos grabados acompañados de textos en prosa que explican las diversas circunstancias de aquella revolución. Sin el exagerado tono ditirámrico de las anteriores, tiene el carácter de un moderno reportaje de obvias simpatías liberales en el que el pueblo, también heroico y justiciero, y representado por hombres y mujeres de distintas clases sociales, toma justa venganza: “Son arrojados al fuego todos los muebles y efectos del ex ministro Sartorius” y los del Marqués de Salamanca. Es una lucha victoriosa contra las fuerzas de un gobierno corrupto que “vierten la sangre del pueblo”, pero tampoco hay mención de Isabel II ni de la Reina madre.

El pliego de *Aleluyas Madrileñas*, sin fecha ni pie de imprenta (20 viñetas apaisadas, numeradas. MMM 7713], es una sátira del reinado de Isabel II, y en el título entre las palabras “Aleluyas” y “Madrileñas” hay un escudo con la corona real y las lises borbónicas y al pie, un perro alza la pata y le orina. Representa a la reina todavía joven y marchosa con una mano en la cadera y está escrita con tono coloquial y populachero (“Al espichar Narizotas / el pueblo la coronaba / y...el pobre pueblo ignoraba / que coronaba una sota”), María Cristina e Isabel son “dos zurcidos pendones” y el autor insiste en las veleidades amorosas y el afán a divertirse de la joven reina: “Temiendo las consecuencias/ de los gustos de la chica / la casan con un marica / por cubrir las apariencias”, el grabado representa la ceremonia de la boda, y la novia parece estar encinta; destaca sus frecuentes cambios de gobierno, y su complicidad con la sangrienta represión de Narváez, (a caballo atacando a sablazos al pueblo mientras Isabel contempla el espectáculo desde un balcón). Esta, su esposo y Marfori, en traje de baño en la playa de San Sebastián ven venir la revolución y escapan en tren a Francia contemplados por los españoles, con una bandera que dice ¡Viva la Libertad!, y que “Ruegan todos al Eterno / de buena fe (cosa estraña) / para que libre a la España / otra vez de su gobierno”.

Pero en contraste con las aleluyas de la revolución de 1854 que evitan las referencias a la Familia Real pues Isabel seguía en el trono, las dedicadas a la Septembrina son altamente antimonárquicas y satíricas. *Revolución de 1868* [Se venden en Madrid. Tudescos, 18, litografía. Es propiedad de Felipe Rodríguez. FJD 925] tiene un formato diferente al acostumbrado; son 44 viñetas de tamaño reducido y el pliego está encabezada por cuatro viñetas a la izquierda y otras cuatro a la derecha que dejan en el centro espacio para el recuadro que representa

a una doncella, al parecer con gorro frigio, una antorcha en una mano y en la otra una bandera que dice “Viva la Soberanía Nacional”.

Curiosamente atribuye el inicio de la revolución a Topete, “bravo marino / de la libertad abre el camino”, quien lleva la bandera que dice “España con honra”. Siguen las diversas circunstancias del triunfo de los sublevados: “Cádiz, muy liberal y muy fiel / al momento se unió con él”; llegan los generales de Canarias, “Regresa en España el gran Prim / y a los neos les entra el esplín” y en el grabado aparecen unos curas y unos cortesanos ridículos. A consecuencia de la batalla de Alcolea, “Los neos que ven mal la situación / aconsejan a Isabel la abdicación” (y forman en la reunión un rollizo cura, sin duda, el P. Claret, y una señora gorda que es la reina), González Bravo se refugia en Francia, a todo correr y pierde el sombrero, y “En San Sebastián Isabel y Paquita / reúnen sus déspotas con una cita”. “Paquita” llamaban al rey consorte don Francisco de Asís, quien tenía fama, y al parecer no sin fundamento, de homosexual y de impotente; Isabel Burdiel en su excelente biografía de Isabel II, cita uno de tantos dichos como circulaban entonces, “La Isabelona tan frescachona, y la Paquita tan mariquita”. “El día 28 formará una hera [sic] / en la historia imperecedera” y la Fama alada está ante una columna con un libro abierto donde se lee “28 Septiembre”. Tan conocidas son la derrota de las fuerzas del gobierno como el “entusiasmo sin igual” del “pueblo libre y soberano [...] libre de los grillos / que puestos les tenían los pillos” (y se ven cadenas rotas por el suelo). *Revolución de 1868* escrita en malos pareados y bien ilustrada, fértil en clichés gráficos y literarios, proclama una nueva España - “Reina gran fraternidad/ con la Santa Libertad” (y ondea una bandera con la palabra “Fraternidad” en ella) - , y a la vez, un ferviente deseo: “Dios no permita que se vea / volver a España tal ralea”. Y la tal ralea - Isabel II, González Bravo y el P. Claret - asoma la cabeza por una nube. Pero “La felicidad de España será eterna / con los hombres que la gobiernan” representados por los bustos de los siete militares y civiles golpistas.

Aunque los héroes proceden de todas las clases sociales, las aleluyas, destinadas primariamente a un público popular, destacan la llegada a la fama de quienes tuvieron orígenes tan humildes como el labrador San Isidro, el general Espartero o Prim, simple “cadete de voluntarios”. Sus vidas están contadas siguiendo un orden cronológico que va desde la cuna al sepulcro, y todos revelan desde la infancia su futuro carácter que les llevará apriorísticamente a un fin glorioso para los buenos y desastrado para los malos.

Quizás sea al patriota italiano Garibaldi, pescador en su juventud, a quien haya dedicado mayor difusión y entusiasmo la literatura popular del siglo XIX. Era un personaje novelesco que atraía a los lectores por la diversidad y el exotismo de sus aventuras en ambos mundos, por su patriotismo y por su valor.

Y en España, donde el público lector de la literatura de cordel era en buena parte liberal, atraía aun más por haber sido el enemigo de los Borbones y del Papa.

En nuestro país el personaje más popular fue sin duda alguna el general Espartero, héroe de la guerra carlista, Duque de la Victoria, ídolo del progresismo y de la Milicia Nacional, del que al menos conozco trece aleluyas. Me referiré aquí a tres publicadas durante su vida. La primera – *Historia del General Espartero* [Núm 58, Madrid, 1856. Imprenta cargo de J. M. Marés, Plazuela de la Cebada, núm. 96] - comienza con la tradicional viñeta del busto flanqueado por banderas y sobre un plinto en el que reposa abierto el libro de la Constitución, - “Insigne será en la Historia / el Duque de la Victoria”, y relata su carrera militar desde soldado raso. Va ascendiendo por su valor y sus propios méritos, marcha a luchar a las guerras de América y vuelve ya brigadier, gana fama y grados en la guerra carlista, “Con su leal división / jura la Constitución”, toma Bilbao y otras plazas, tras el Abrazo de Vergara da fin la guerra en Cataluña y “Entra el Duque en Barcelona / donde está la Real Persona”, “Se adhiere al pronunciamiento / con el pueblo descontento, “Entra con pompa en Madrid / el esforzado adalid”, y en la próxima viñeta le vemos ya Regente. La alcluya está impresa después del triunfo de la Revolución del 54, Isabel II continua en el trono y quizás por ello evita identificar a esa “Real Persona” con la Reina madre María Cristina, y explicar que marchó al exilio por sus desavenencias con los progresistas. También pasa sobre ascuas el fracasado ataque de los generales moderados al palacio real para apoderarse de la futura reina Isabel y de su hermana (“En octubre, con tesón / sofoca la sedición”), y el grabado representa la conocida imagen de la gran escalinata del palacio defendida por los alabarderos. Espartero sofoca nuevos movimientos revolucionarios en Barcelona (y omite mencionar que lo hizo con un bombardeo): “Vencido el pueblo insurgente / vuelve a la Corte el Regente” donde es recibido por la Milicia Nacional, que le idoliza. Sabemos que una alianza de moderados y liberales acabó con su Regencia, y que tras la escaramuza de Torrejón, Don Baldomero se refugió en Inglaterra sin que la aleluya diga más que “El ejército le deja / y en una posta se aleja”. “En Londres es recibido / como varón distinguido” y cuando vuelve a España “vive como un aldeano” y la viñeta le muestra en camisa, con una cesta y el azadón al hombro. Aliado con O’Donnell y favorito de los progresistas, del pueblo y de la Milicia, la Revolución de Julio le vuelve al poder. Y la aleluya concluye con un grabado de Espartero de gran uniforme saludando victoriamente a la multitud desde un coche de caballos descubierto: “Vuelve con pecho sincero / a gobernar Espartero”. Otra versión de la *Historia del General Espartero* [Núm. 58. Madrid-Despacho, calle de Juanelo, 19, FJD 330] igual a la anterior, va sin fechar pero es evidentemente posterior, pues la viñeta 47 de

aquella ha sido sustituida aquí por otra que dice: "Vuelve con pecho sincero / a gobernar Espartero"; y en la siguiente y última (v. 48) "Luego en nueva reacción / presenta su dimisión" a Isabel II que le recibe sentada en el trono. (En 1856 dio fin el Bienio Liberal).

Otra versión de la *Historia del General Espartero*, publicada en Barcelona por Llorens, [19. Barcelona- Imprenta de Juan Llorens, Palma de Santa Catalina, núm. 6-1865. FJD 637] en 1865 es la más encomiástica y la de tono más liberal de todas. Destaca sus humildes orígenes -"Tiene a muy grande honor / ser hijo de un labrador"-, su comportamiento en el ejército - "Honrado, valiente y fiel / es nombrado coronel", - y añade un dato de su vida íntima; estando prisionero en América, "Debe Espartero la vida / a una dama agradecida", con la que "Llega a España y muy gozoso / la da la mano de esposo". Los autores enumeran sus hazañas y sus cambio de fortuna pero sin explicar las causas; y así menciona "la rebelión fatal" que atacó el palacio real, el bombardeo de Barcelona "por haberse sublevado", su marcha al exilio porque "Sus contrarios descontentos / hacen los pronunciamientos". Vuelto a España, es nombrado Senador y "A Logroño se retira/ y todo el pueblo le admira". Y concluye advirtiendo que "De todos es respetado / por liberal y hombre honrado" y la viñeta 48 le muestra retirado en el pueblo, con ropa de labrador y junto a su esposa (Espartero, representante de los progresistas "puros" se distanció de O'Donnell después de 1856 y se retiró de la política).

En otro pliego de la *Historia del General Espartero* [Llorens. Por Puiggari – Noguera] dice bajo el título, "Comprende el levantamiento de Dulce y O'Donnell en Vicálvaro. 1854", que se añadiría, escribe Amades, para mostrar que esta aleluya era más completa que la de Estivill, sobrino, que tenía la misma finalidad panegírica. Las dos fueron muy populares en tiempos del apogeo político de Don Baldomero y como incluye el pronunciamiento de Vicálvaro, Amades piensa que la aleluya debió publicarse entre 1854 y 1855 (Amades, 1931, 94, y XXXVIII y 19-LL).

Tan popular como Espartero sería Prim, quien a pesar de sus cambios de partido, acabó por sucederle a la cabeza del progresismo. El pliego *Vida del valiente general D. Juan Prim, marqués de los Castillejos* [1. Se halla de venta en casa de Antonio Bosch, calle baja de San Pedro núm. 71- Barcelona. Imp. de Ramírez, 1861. FJD 728] está en tercetos - "Repite el eco con gloria / del general Don Juan Prim / la grande y brillante historia") y relata la biografía del "héroe catalán". Es encomiásticamente semejante a la de otros caudillos del tiempo: "En la pelea el primero" [...] "Nunca el miedo conoció" [...] "su jefe le condecora /con la cruz de San Fernando". Su vida política le lleva repetidamente del poder al exilio, y ya general, se distingue en la guerra de África de 1860: "Con osado

frenesí / llena de oprobio y vergüenza/ al osado marroquí”, “Empuñando la bandera/ al marrueco en Castillejos / amilana y desespera” (v. 41), Victorioso, es recibido triunfalmente en Alicante, en Madrid, en Barcelona y en Reus, de donde es el hijo más ilustre. Según Amades, la aleluya fue modificada a partir de la viñeta 23 y las siguientes después del atentado que le costó la vida (Amades, 1931, LXLIII)³.

Estrechamente relacionada con la vida de Prim estuvo la popular guerra de África, dirigida por O'Donnell, de la que vieron la luz varias aleluyas de carácter entusiásticamente patriótico. La *Historia de la guerra de España con Marruecos* [Barcelona: En casa de Juan Llorens, calle de la Palma de Santa Catalina – Imp. de José Taulé, Cirés, n. 5 -1860] presenta los bustos de los adversarios - “Es la segunda Isabel / de España rico joyel” y “Sedi Mohamad, gran señor/ del marroquí emperador” - y relata una campaña que abunda en hechos heroicos: “un corneta con presteza / corta a un moro la cabeza”; “la cabeza de un infiel/ presenta a su coronel” aunque los soldados españoles recogen a los niños moros y cuidan a los viejos y enfermos. El califa jura fidelidad a España y “Firma Isabel bondadosa / la Paz, porque la ve honrosa”. Pero el héroe de aquella guerra fue el futuro marqués de los Castillejos, a la que la aleluya, *Vida del valiente general D. Juan Prim* de 1861 dedica siete viñetas; en la *Historia de la guerra de España con Marruecos*, “la bandera toma Prim / y huye espantado el muslim”; “Salta Prim por la tronera / sobre la morisma fiera”. Sus retratos y las escenas de aquella guerra, como la del general avanzando bandera en mano en los Castillejos, se difundieron profusamente.

Las aleluyas potencian con frecuencia el orgullo local de los habitantes de una ciudad o de una región, y las incidencias biográficas de sus hijos más ilustres sirven para mantener vivo su recuerdo entre sus paisanos. Las dos aleluyas que acabo de mencionar, impresas por Bosch y por Llorens, ambas en Barcelona, destacan repetidamente el origen de Prim, “el héroe catalán”, quien “Con el tercio catalán / audaz salta las trincheras / al frente de Tetuán”, un tercio con barretina y *espardenyas* que enarbola la bandera española.

Otro es el caso de Cabrera, quien aparece con frecuencia en las aleluyas aunque por opuestas razones que Espartero; por una parte, las imprentas de

³ Amades también cita *Vida del valiente general D. Juan Prim, marques de los Castillejos* [1. Se halla de venta en casa de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, no. 3, tienda.-Barcelona. Imp. de Ramirez y Cía.; *Vida del valiente general D. Juan Prim, marques de los Castillejos* [Bosch, Carrer de Sant Pere mes Baix, 1861; *Vida del valiente general D. Juan Prim, marques de los Castillejos* [1. Se halla de venta en la papelería y efectos de escritorio del sucesor de A. Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, 13. Barcelona.

obras de cordel trabajaban para un público formado en su mayoría por las clases populares ciudadanas, liberal en su mayoría, y por otra, la crueldad y las sangrientas represalias del “Tigre del Maestrazgo” le habían enajenado las simpatías de quienes no fueran sus correligionarios. Aparte de una aleluya moderna que comentaré más adelante, conozco varias, todas publicadas en vida del protagonista.

En la primera viñeta *Vida del carlista Don Ramón Cabrera* [Núm. 61. Madrid, 1856 – Se hallará en la Plazuela de la Cebada, núm. 56. FJD 141] está retratado Cabrera, con gran boina militar, como en las estampas que circulaban entonces, respaldado por una panoplia de bayonetas y banderas. “La historia fiel enumera / las hazañas de Cabrera” pero a este pareado inicial que haría esperar acciones heroicas siguen los que revelan sus malas inclinaciones: “Son sus juegos favoritos/ pendencias, golpes y gritos”, muestra a varios muchachos pegándose y rodando por el suelo, cuando fue seminarista y “Ordenes a pedir llega / y el Obispo se las niega”, es desterrado de Tortosa, su lugar natal, y “Márchase al campo carlista/ y a sus banderas se alista”. Siguen escenas de batallas hasta el patético fusilamiento de su madre, “Su madre anciana y querida / paga por él con la vida”. En venganza éste “Muestra sus instintos fieros / fusilando prisioneros”, “Con fiero rigor sus gentes / vierten la sangre a torrentes”. Sigue la incorporación de Cabrera a la Expedición Real hasta las puertas de Madrid, la toma de Morella al asalto, las luchas con los generales cristinos Orá y Pardiñas, y más escaramuzas y más fusilamientos. Indignado por el convenio de Vergara decide continuar la guerra, y “Con prontos fusilamientos / fusila a los descontentos”. Pero acosado y vencido se refugia en Inglaterra donde “Toma el emigrado esposa / joven, rica y vistosa”. Regresa a España después de sus negociaciones con el nuevo Pretendiente, Conde de Montemolín, los planes fracasan y Cabrera huye a Francia disfrazado (con barretina y en burro). Contrariamente al didáctico final de las aleluyas de que quien la hace, la paga, ésta concluye paradójicamente (aunque de acuerdo con la verdad histórica), “A gozar de paz dichosa / vuelve a lado de su esposa”. El pliego está fechado en 1856 y relata hechos bastante recientes; muestra la antipatía de sus autores por el guerrillero tortosino, a quien califica de “carlista” en lugar de heroico, invicto y otros adjetivos semejantes prodigados a otros caudillos militares, y tanto los pareados como las viñetas revelan el lado valeroso pero sanguinario de Cabrera, sin hacer comentarios pero con un vocabulario que muestra su espíritu pendenciero, arrogante, vengativo y cruel.

Historia de Cabrera [(1^a y 2^a época)]. [Barcelona: Véndese en casa Juan Llorens, calle de la Palma de Santa Catalina (Es propiedad). FJD 666] lleva frases cortas en lugar de versos al pie de los grabados. Los datos biográficos destacan

como en la aleluya anterior sus malos instintos, sus victorias y sus derrotas, fusilamientos y asesinatos – “Horrorosa pirámide de cadáveres de prisioneros”, la toma a traición de Morella, su decisión de seguir la guerra tras el convenio de Vergara y, derrotado, su huida a Francia; su vuelta en 1848 para una nueva intentona que fracasa y regreso a Francia. También esta *Historia de Cabrera*, (al que en esta ocasión han quitado el “Don”) le retrata como en la aleluya anterior, y destaca los aspectos más negativos de su carácter. [Conozco otra, *Vida del caudillo carlista don Ramón Cabrera*, Núm 61. Madrid 1866-*Imprenta de Marés y Compañía*, Plazuela de la Cebada num 13, BCB].

Como curiosidad menciono *Historia de Ramón Cabrera, El tigre del Maestrazgo*, (un título inspirado sin duda en la novela de Ayguals de Izco), una aleluya moderna realizada por José Luis Cano en 2006 especialmente para el nuevo Museo de las Guerras Carlistas de Cantavieja, la villa del Maestrazgo que fue una de las plazas fuertes del carlismo oriental. Tiene 24 viñetas en color con excelentes dibujos intencionadamente caricaturescos en la línea de los *comics*, acompañadas de pareados que continúan paródicamente el ripioso estilo de las aleluyas tradicionales. Al igual que las anteriores describe las vicisitudes de la vida de Cabrera: - “Del Seminario el muy pillo / se va a jugar la tresillo” - batallas, traiciones y fusilamientos. El de su madre (representada aquí como una pueblerina ridícula) provoca la venganza del “Tigre”: “Cabrera hecho un feroche / atropella a troche y moche” (la viñeta muestra a los prisioneros desnudos y sangrientos alanceados por la caballería carlista), y los supervivientes “hambrientos / se comen hasta los muertos”. Y tras otras vicisitudes ya conocidas, se casa, avejentado y calvo con una inglesa madura de aspecto rígido y pacato, vive como un burgués, - “Al reinar Alfonso XII / Cabrera le reconoce!” - “Y muere como un bendito / aquel felino, aquel mito”.

Entre aquellos caudillos militares apodados “espaldones” que en una ocasión o en otra gozaron del favor de Isabel II o intentaron acabar con su reinado, uno de los más caracterizados fue Ramón Narváez, quien ejerció el poder con gran despotismo. Que “el espadón de Loja” fue odiado fuera del moderantismo da buena prueba más de una aleluya. En *Vida Don Espadón* [Núm. 99. Madrid - Despacho calle de Juanelo, núm. 19. FJD 387], pocas viñetas carecen de ataques o de insultos. Relata su infancia y su ascenso en la milicia y en política, destacando siempre su “espadón atroz”, su “iracunda violencia” que “ensangrienta” Sevilla (y el grabado le representa ridículamente con su gran calva y blandiendo una espada enorme), y la “fiera saña” con que “fusilar manda feroz”. Pero la Reina y su camarilla le apartan del gobierno a su capricho y le vuelven a llamar cuando les conviene ante la desesperación del humillado dictador que “llora ante el real palacio”. Vuelto al gobierno fue responsable junto

con González Bravo de la matanza de estudiantes de la noche de San Daniel –“Bravo, con gesto iracundo / quiere matar medio mundo” (v 34). Y así transcurre su vida hasta que “bebidas y excesos” (y la viñeta le pinta vomitándose) acaban con él. Tan solo “Lloran la muerte a Espadón / las moscas de su turrón”⁴. La *Aleluya del tío Peluquín* [No. 1. Se halla en prensa la de Ibrahim Clarete y otras. 36 viñetas, sin numerar. MMM 2375] relata como la anterior la carrera militar de Narváez y ridiculiza su calvicie y sus hechos de armas– “Le arriman en Arlabán / un bravo taran tan tan”, “Y en Majaceite da tajos / a moscas y escarabajos” - destaca su afición por las mujeres y las fiestas, así como su cruel afán de fusilar incluso a los inocentes. Caudillo del moderantismo, disolvió la Milicia Nacional pero fue juguete de la camarilla y la reina acabó por alejarle del gobierno (“A la poltrona mirando / se despide sollozando”). En la última viñeta unos diablos con aspecto de mosquitos se llevan a Don Ramón por los aires.

Otro “espadón” más conocido por sus manejos políticos que por sus glorias militares fue el general Serrano, quien desde los principios de su carrera hasta su muerte militó en todos los partidos, y por sus cambios de lealtades y su oportunismo fue llamado “el Judas de Arjonilla”. No tuvo más ideología que su propio medro y aunque ocupó los cargos más destacados en diferentes gobiernos su labor política no dejó huella. Las *Aleluyas del Triángulo* son treinta viñetas sin pie de imprenta [FJD 868], obviamente compuestas por enemigos de Serrano, que destacan la rápida carrera de aquel “general de salón” a quien “por su valor palaciego / le dan Toisón con borrego”. Prosperó gracias a sus relaciones de familia, al haber sido el primer amante de Isabel II (le llamaron también “el general bonito”), a sus oportunos y frecuentes cambios de partido y a abandonar a sus antiguos bienhechores, incluida la Reina. Estuvo entre los pronunciados en Torrejón de Ardoz, fue protegido de Narváez, “se vendió a los liberales / por un millón de reales” pero hizo fusilar a los sargentos sublevados del cuartel de San Gil. Desterrado en Canarias estuvo en la acción de Alcolea, fue Presidente del Gobierno Provisional, partidario de Montpensier y luego de Don Amadeo. La aleluya sugiere su participación en el asesinato de Prim: “¡Sangre en la calle del Turco! / A su casa llega el surco”. Y con la Restauración dejó de figurar, muy a pesar suyo, como primera figura en política. Los grabados tienen clara intención satírica, la Reina es un señora gorda coronada y ridícula, y cuando Serrano se despide del futuro rey, “Se abraza otra vez al niño / ¡Restos de un santo cariño!”, sugiriendo así haber sido su padre natural. Al fin, Serrano “revienta” y con uniforme y corona se precipita en una tumba abierta. La aleluya debió imprimirse en, o después de 1885, el año de su muerte.

⁴ Se llamaba “turrón” al destino público o a los beneficios que se obtenían del Estado

Aunque durante aquel reinado hubo numerosos personajes que participaron en el juego político en contra de los sucesivos gobiernos o formando parte de ellos, no es ocasión ahora de ocuparse de todos ellos. Tan solo incluiré otro de los más notorios, Cristino Martos, caricaturizado en la aleluya *¡A dos cuartos! / Vida de Cristino Martos* [30 viñetas, sin pie de imprenta.] Como otros políticos de su tiempo, Martos llegó al poder a través de la abogacía, el periodismo y los cambios de partido. Bajo el busto en la primera viñeta se lee “Historia de don Cristino / el radical más ladino”, y el más oportunista pues tuvo parte destacada en la conjuración de 1856, por lo que huyó al extranjero y volvió al proclamarse la Septembrina, con la que ocupó altos cargos; sirvió a Don Amadeo, fue después republicano federal, con la Restauración perteneció al partido de Sagasta, en 1880 fue Republicano Progresista y volvió después a ser monárquico. La aleluya abunda en referencias a estas y otras circunstancias de su vida política y destaca su carencia de escrúpulos. Según la última viñeta, “Por fin se irá al extranjero / a gastar nuestro dinero”.

Conozco una aleluya dedicada al Padre Claret y otra a González Bravo, destacados miembros de la camarilla isabelina que tuvieron el honor de aparecer caricaturizados en *Los Borbones en pelota*. Esta biografía de *El Padre Clarinete* [4 cns. Pie de imprenta borrado. Madrid, 1869, 30 viñetas, firmado “Santos [?], MMM 4961] destaca, en esta ocasión de manera despectiva, el humilde origen del futuro prelado, rodeado de cerdos en su infancia y “a patas / entre cordel y alpargatas”. En su juventud “Fue tejedor, camorrista / y Voluntario Realista”, entre “juegos, bailes y botellas”. “El treinta y seis se asegura / que este *guaje* se hizo cura” y se lanzó al campo carlista “con sotana / trabuco, boina y canana”. Pero después cambió de campo y “Ya en el púlpito este atún / mata el sentido común”. Su afición a las mujeres no perjudicó sus tareas de predicador y en el confesonario pues logró ser nombrado arzobispo de la Habana. Allí, “con sermones soberanos / catequiza a los cubanos”, y “Paquita” (el rey consorte), le nombra confesor / “de la reina Isabelita” (y la viñeta la muestra desnuda en la cama retozando con Claret). Es intermediario entre la reina y el Papa de quien compran una bula absolución de los devaneos de “esta chula” por 10 millones (que lleva Claret al hombre en un saco). Sin renunciar a sus aventuras femeninas el autor de *La llave de oro* “pasa felices momentos / con Paca por los conventos”, y Don Francisco de Asís, con un cencerro al cuello y un cuerno en las manos es toreado por Claret; una monja hace de banderillero. En fin, “cuenta España entre sus plagas / Claret y la de las llagas” y Marfori pero “La Revolución estalla / y dispersa esta *canalla*”. Las viñetas finales representan a los revolucionarios con una bandera que dice “Libertad. Abajo los Borbones”, y un tren en camino a París, contemplado por un español en cucos despojado por estos ladrones. Y el autor

advierte a Claret, a una Isabel II gorda y a Marfori del fin que les espera, colgados de una horca en la que dice “Justicia”, si se atreven a volver.

Luis González Bravo fue rabiosamente antimonárquico en su juventud y director del periódico satírico *El Guirigay*, que atacó enconadamente a la Reina madre, en el que firmaba bajo el seudónimo de “Ibrahim Clarete”. Las *Aleluyas de Ybrain* [sin pie de imprenta, 30 viñetas. FJD 957] relatan su paso de unos partidos a otros de opuestas tendencias, y su mano dura en colaboración con Narváez, que le hicieron muy impopular. La primera viñeta, que como sabemos marca el tono de la aleluya, tan solo muestra una mesa con un gorro frigio y algunos periódicos que recuerdan su pasado revolucionario y que son los “Blasones del paladín / y harto célebre Ybrain”. Es mal estudiante, le silban como autor dramático, interviene en política, publica *El Guirigay* y se alista en la Milicia Nacional pero como no prospera con los progresistas “pronto muda de casaca” y llega a ministro. Su vida pública fue la de un oportunista ávido de poder, que formó parte de la camarilla isabelina y acabó adhiriéndose al carlismo. Estas aleluyas denuncian sus negocios, su responsabilidad la noche de San Daniel, y sus temores pero parece seguir viviendo del presupuesto cuando aparece esta aleluya pues concluye, “Mucho queda que contar / de este hombre singular”

Mucho menos frecuentes fueron las que interpretaron la política y a sus protagonistas desde el punto de vista carlista o republicano y que, por lo general, aparecieron en revistas dedicadas a un público lector de su misma ideología. Así, la *Historia de la Gloriosa / per un xicot del estudi del Mestre Titas* [48 viñetas en tercetos, sin pie de imprenta. MMM 4960]⁵ está en catalán y hace una interpretación carlista, muy detallada y explícita, de la Revolución del 68, representada en la primera viñeta como un mono con una corona ridícula que está comiendo turrón. Tras la huida de la Reina, los emigrados en Francia vuelven muertos de hambre, los militares triunfantes ascienden, las fieras turbas gritan ¡Abaix los Borbons!, y al son del himno de Riego “matan, creman, destruixen, / arbres, paseigs y fanals”. “En mitx de tant de desvaris / desterran als Jesuitas / é indultan als presidaris”, “Lo Govern endiablat” atribuye todos los males a “la mano oculta” pero “sempre paga'l el carlista”, al que aplica la “ley del embudo”, se apropiá los bienes de la iglesia, disuelve las *conferencias* [de San Vicente de Paúl] y los pobres quedan sin subsistencia, convierte el concubinato

⁵ *Lo Mestre Titas. Semanari humorístich y satirich de bona mena.* Barcelona. Tip. Lit. J. Jutglar. Era un publicación carlista que se publicó en 1897-1899 y en 1900. El grabado de la cabecera cambiaba en cada número, incluyendo siempre la figura del Mestre. El número del 4 de marzo de 1899 incluye un círculo con las cuatro barras y las palabras “Deu. Patria. Rey”.

en matrimonio civil y silencia los periódicos de la oposición con “la partida de la porra”. Mientras tanto, Olózaga busca en Europa un rey para España, los políticos medran y los cesantes, las viudas y el clero se mueren de hambre. Los ataques van también contra el Regente Serrano, Prim, Figuerola, Ruiz Zorrilla y otros. Y la aleluya concluye prediciendo un violento cambio de régimen: “Tot ha de fé un capgireu, / quan lo poble ple de ràbia / ho tiri tot al burdell.”

Fechada en el mismo año de la Septembrina es la *Vida y hechos del santón D. Salustiano* [Vale 4 cus. G. R. G. Es propiedad. Madrid 1869 30 v. BNM : INV 17460]. Al igual que otros personajes biografiados en las aleluyas, este “Retrato fiel de un santón / azote de esta nación”, trazado posiblemente desde una perspectiva republicana, predice desde las inclinaciones de la infancia – riqueza, poder, prestigio – la futura vida de Olózaga. El periodismo le lleva a la política, al ministerio y a recibir el Toisón de Oro de manos de la Reina. Después de la Septembrina vuelve de la emigración convertido en un flamante progresista que a poco va inclinándose al moderantismo – “se convierte en *cangrejista* (y la viñeta le muestra como una especie de coleóptero).

Va camino de Francia cargado con un hatillo que dice “A buscar reyes / y a que nos den micos”, provocando así la burla en los demás países. (Tras los montes ‘Pirineos’ asoman las cabezas de los monarcas extranjeros). “La nación irá acabando / si sigue pasteleando” (Y Olózaga está sentado ante una marmita en la que dice “Fábrica de bollos, empanada de reyes, pasteles constitucionales, tortas de coalición”). Su gestión es tan catastrófica que será el fin “del Pueblo Soberano / si no se va D. Salustiano”. Y en una viñeta unos españoles desnudos llevan un cartel que dice ‘En cueros y sin camisa’.

Para concluir, querría destacar algunas características gráficas y literarias propias de estas aleluyas, y algunos de los temas que acabamos de ver.

Estructuralmente, las aleluyas típicas tienen 48 viñetas cada una con un grabado y unos versos, por lo general pareados, que complementan o explican lo que éstas representan. Como se recordará, la primera tiene la función de presentar al personaje o el tema, y marca el tono general heróico o satírico del relato. Suelen seguir los diversos episodios en orden cronológico y la última viñeta relata el triunfo, la derrota o la muerte de los protagonistas, dentro del propósito moralizador y didáctico de mostrar a los lectores que la virtud es recompensada y castigado el vicio. Pero en el caso de las de tema político este didacticismo ha de ceder el paso a los acontecimientos históricos en los que con cierta frecuencia “los malos” prosperan y triunfan a costa de “los buenos”.

Como escribe Romero Tobar, “En cualquiera de los textos del XIX que registran ecos o manifestaciones de la cultura popular cabe preguntarse si el escritor recoge directamente de la tradición folklórica o si lo hace de la previa

tradición literaria y de las elaboraciones de su taller particular” (1994: 141). En el caso de la literatura de cordel, las biografías de los santos y de otros personajes ilustres tenían orígenes diversos pues además de poder basarse en una tradición oral más o menos fiel, estaban las publicadas en la prensa y en los libros. No es fácil saber si los temas tratados son originales o provienen de fuentes cultas; en el último caso, según Durán i Sanpere (1971:76) el adaptador no se valía del original sino de alguna versión popular, o se había inspirado en la parte gráfica de una edición ilustrada. El valor literario de estas adaptaciones era muy bajo pues la interpretación de las obras originales era esquemática y la fidelidad a las fuentes poco estricta (Amades, 1931, I: 152-162)⁶.

Algo semejante ocurre con las fuentes gráficas. Buena parte de los retratos de los personajes históricos se inspiraría en los cuadros expuestos en los edificios oficiales, como los de Fernando VII o la joven Isabel II, en pie con la mano sobre la corona real, y otros en estampas y litografías que circularon ampliamente entonces como las de Espartero y las de Prim, que adornaron las paredes de tantas casas. Lo mismo ocurre con escenas de actos memorables como la proclamación de la Constitución del 12, Agustina al pie del cañón en Zaragoza, o el abrazo de Vergara. El grabado de las viñetas y el texto se complementan y son frecuentes en ellas letreros –“A Francia”, “Cuartel”, “Constitución”, “¡Viva la Libertad!” en edificios, en libros o en banderas, que aclaran el sentido de los grabados.

Hay en estas aleluyas, al igual que otras obras de cordel, fórmulas y clichés que se repiten con escasas variantes. En las de personajes históricos la primera viñeta lleva el busto del héroe con un gran sol naciente al fondo, o sobre un plinto con una panoplia de lanzas y banderas; los versos al pie son variantes de un mismo género, “Repite el eco con gloria / del general Don Juan Prim / la grande y brillante historia”, “Insigne será en la Historia / el Duque de la Victoria”, o “Dios dará gloria fecunda / a Doña Isabel II”. Esta evocación gráfica de la imaginería neoclásica revolucionaria es más evidente en las representaciones de España, la Victoria, la Constitución, la Paz, la República o la Historia, todas nobles matronas o animosas jóvenes con túnica, tocadas con la corona o con el gorro frigio, según la política del día, que coronan de laurel a los héroes, y alzan antorchas, espadas o victoriosas banderas.

⁶ Un ejemplo representativo de la influencia de la literatura culta sobre la popular sería el de las ilustraciones del *Semanario Pintoresco* de la serie “Peligros de Madrid” sobre algunas aleluyas (Salvador García Castañeda, “El pintoresco mundo de la calle o las costumbres del día en aleluyas”, *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. Centro de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico. Istituto Italiano per gli studi Filosofici*. Roma, Bulzoni, 1996, págs.171-178

En ocasiones estas aleluyas omiten datos históricos o biográficos de consideración, quizá por olvido, aunque en otras, la omisión parece intencionada: las que tratan de la guerra de la Independencia no mencionan que se ganó con ayuda de Wellington y de los ingleses, y aunque se destacan las atrocidades cometidas por los enemigos, se silencian las nuestras. Las aleluyas contribuyen a perpetuar aquellos mitos históricos de carácter novelesco de los que atraen a las masas por su carácter anecdótico como el de Enrique el Doliente empeñando su gabán para comer, o la falsa imagen del borracho “Pepe Botellas”, un hombre gordo sentado en un sillón frente a una mesa llena de botellas y copas.

El de las aleluyas es un mundo simplista poblado de héroes y de villanos que presenta a la imaginación popular a los primeros como dechados de heroísmo y de virtudes y a los últimos como sanguinarios dictadores o como desvergonzados oportunistas. La Historia en ellas es nacionalista y patriótica, celebran las victorias y atribuyen las derrotas a traiciones y a engaños. Al igual que las caricaturas de las revistas satíricas ilustradas, las poesías y otras obras de carácter panfletario, la aleluya da una imagen intencionadamente tergiversada de los enemigos: Napoleón tiene cara de malo; los carlistas son sanguinarios y fanáticos, y en la guerra de África, los marroquíes son “el rifeño traidor” “la morisma fiera”, y “la berberisca canalla”.

Como las de tema histórico narran las incidencias de un período y la actuación de quienes le protagonizaron los impresores fueron modificando las viñetas y los textos de acuerdo con los altibajos de la política y con la suerte que corrieron aquellos personajes. Buena parte de estas biografías apareció durante su vida y en el auge de su popularidad, lo que aseguraba la venta de los pliegos. Pero cuando cambian las circunstancias y se eclipsa la estrella del protagonista o tiene lugar su muerte, hay nuevas versiones puestas al día para seguir vendiendo una aleluya favorita del público. En ocasiones, como vimos anteriormente, el cambio fue tan rápido que el impresor tan solo tuvo ocasión de modificar la última viñeta para actualizarla abruptamente.

En principio, fieles a su función didáctica, las aleluyas se limitan a contar los altibajos de la historia sin emitir juicios de carácter partidista pero a medida que avanza el siglo y aumentan el descontento y la animosidad contra los sucesivos gobiernos moderados, y contra la monarquía, las publicaciones de cordel se hacen más críticas y de carácter más panfletario. Un partidismo que hace las aleluyas menos inteligibles para los niños pero más atractivas para los adultos.

Al igual que María Cristina, Isabel II tenía un concepto absolutista del poder y consideraba que éste era propiedad exclusiva de la Corona y no del gobierno del país, y tanto la madre como la hija estuvieron siempre en pugna con

sus ministros, que fueron alternativamente juguetes de la corona o impusieron su voluntad. Esto, y la lucha entre moderados y progresistas por el poder, la presencia del carlismo y de un incipiente republicanismo cada vez más agresivo, las presiones de Francia y de Inglaterra y la muy directa de Roma sobre doña Isabel y el Rey consorte a través del P. Claret, de Sor Patrocinio y del mismo Papa determinaron la política caprichosa e inestable del país.

Pocos monarcas españoles en la edad moderna fueron más amados y a pocos se dedicaron más poesías encendidamente laudatorias que a la joven y bella María Cristina en los comienzos de su Regencia. Fue la esperanza de los liberales, que lucharon contra los carlistas para defender los derechos de su hija pero tal esperanza y tal cariño se tornaron en odio cuando la Regente fue dejando ver su verdadero carácter dado a intrigas, dominante y avariento y, con el paso de los años, más conservador y más devoto. También la futura Isabel II, separada muy niña de su madre, en manos de diversos tutores y malcasada, tuvo la simpatía de los españoles, que ella se ocupó en desvanecer con su comportamiento personal y político.

Los reyes suelen estar representados gráficamente en las aleluyas como los concebían la imaginación infantil y la popular, con luengas ropas de corte y grandes uniformes, como los reyes de baraja. Excepto en los pliegos satíricos, su dignidad y su buen gobierno quedan a salvo y sus desmanes se atribuyen a los malos consejos de quienes les rodean. Tanto durante la Regencia de María Cristina como el reinado de Isabel, no hay críticas a los Borbones, incluido Fernando VII, o están veladas, los culpables son siempre los políticos y no hay referencias a las reinas. La aleluya *La Revolución de Madrid en julio de 1854* que comentamos anteriormente, muestra a las enfurecidas masas quemando las casas de los ministros pero no menciona que aun más odiada que Salamanca o que Sartorius era la Reina madre, quien tuvo que huir, a quien se daban estentóreos ¡Muera! por las calles y cuyo palacio fue saqueado y ardió. Pero después de aquella revolución Isabel II siguió en el trono y es posible que la censura, no creo que el respeto, evitase mencionar sus nombres. Tras la Septembrina, y con Isabel ya en el exilio, proliferan las obras satíricas que ridiculizan y atacan abiertamente a los miembros de la Familia Real, a los políticos moderados y al clero.

La Revolución del 68 desencadenó en la prensa y en la literatura de cordel una avalancha de artículos y caricaturas satíricas, de poesías y canciones demagógicas e insultantes contra quienes habían ostentado el poder durante el antiguo régimen. Isabel II aparece unas veces en las aleluyas como una mujer desenvueleta que elige sus amantes con los aparece desnuda en la cama, - "esta chula", como la llama el autor de *El Padre Clarinete* - y otras como una señora gorda y ridícula.

Los militares, los políticos, los cortesanos y la gente de iglesia tampoco escapan al juicio popular que relata sus biografías de manera acusatoria y burlesca. Más arriba me referí a las imágenes y a las fórmulas estereotípicas que aparecen repetidamente en las aleluyas con escasas variantes. Muestran, a estos personajes desde la cuna ambiciosos de poder y de dinero, oportunistas sin lealtad política que cambian con frecuencia de partido, mujeriegos y de vida desordenada muchos de ellos, y cuyos manejos empobrecieron a la nación. Aunque, exageraciones y demagogia aparte, esta versión de sus vidas no parece estar muy alejada de cómo fueron en realidad.

En fin estas aleluyas reflejan las ideas predominantes entre las clases populares de las ciudades, las mismas que se sublevaron contra los franceses en 1808, pero ahora más politizadas. Quienes conocieron el Madrid de los tiempos isabelinos destacaron el creciente auge del progresismo, la profusión de publicaciones y periódicos de todo tipo, y el constante vocear de los ciegos que vendían por las esquinas proclamas revolucionarias, pliegos de cordel y canciones satíricas.

Bibliografía

AMADES COLOMINAS, Joan y Pau VILA. (1931-1932) *Imatgeria popular catalana. Les anques*. Barcelona. Editorial Orbis. 2 vols.

BOTREL, Jean-François. (1995) "Las aleluyas" ou le degré zéro de la lecture", en Maurice, J (ed.). Regards sur le XX^e siècle espagnol. Paris. Université Paris-Nanterre. 2-29

BURDIEL, Isabel. (2004) *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*. Madrid. Espasa Calpe.

CARO BAROJA, Julio. (1990) *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid. Istmo.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (1996) "El pintoresco mundo de la calle o las costumbres del día en aleluyas", *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. Centro de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico. Istituto Italiano per gli studi Filosofici*. Roma. Bulzoni. 171-178

ROMERO TOBAR, Leonardo. (1994) *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid. Editorial Castalia.

