BREVE HISTORIA DEL CUENTO ESPAÑOL (1765-1850)

El germen de este trabajo puede situarse en unas palabras de Mariano Baquero Goyanes:

> El cuento romántico históricamente considerado, casi podría considerarse como la pieza clave, el núcleo engendrador de toda la brillante literatura que luego vendrá [...] Lo que el Romanticismo viene a resucitar es la forma de narración breve y lo que a ella aporta es su dignificación literaria [...] Cabe, por tanto, a los cuentistas románticos el haber conseguido categoría literaria para un género normalmente tenido por ínfimo y casi despreciable. Vendrán luego los escritores realistas y aún naturalistas, capaces de servirse de lo que antes había sido molde romántico, rellenándolo con nueva materia, creando un género que pudo parecer nuevo en la literatura de la época, pero que, en el fondo, debía no poco a los añejos géneros románticos

Baquero Goyanes había situado con precisión el asunto: el análisis de ese núcleo engendrador, de esa pieza clave. ¿Qué hubo antes de los grandes cuentistas del XIX? ¿Qué ocurrió antes de «El monte de las ánimas», de «El amigo de la muerte», de «El pájaro verde» de «El cura de Vericueto», de «Un duro falso»? ¿Qué ocurrió para que el cuento español, dormido desde que el turbulento infante de Castilla, Don Juan Manuel, culminara su *Conde Lucanor*, entrara de golpe en las páginas de la historia literaria de nuestra lengua a través de Bécquer, de Alarcón, de Valera, de Clarín o de Pardo-Bazán?. Baquero también indicaba la respuesta: el cuento romántico ¿y qué era el cuento romántico?

Un agujero en la historia, un asunto sin estudiar de forma sistemática: eso era el cuento en el período romántico. Y al ser un agujero en la historia era necesario estudiarlo históricamente para rellenar ese agujero, poner un pequeño ladrillo en el inmenso muro de la historia literaria.

Un método histórico por lo tanto: búsqueda de materiales, clasificación, caracterización, periodización, evolución: ese era el trabajo que era necesario hacer.

Avanzaremos aquí alguna de las premisas de este trabajo: creemos que el método histórico de estudio de la literatura es un medio perfectamente válido, aunque no el único, de conocimiento del arte de la palabra. Sin prejuzgar la necesidad de estudiar la literatura desde otros puntos de vista, manifestamos que es necesario un acercamiento histórico para la comprensión de los hechos literarios (los textos), su aparición, desarrollo y extinción o transformación. Y aún más necesario nos parece este tipo de estudio cuando se trata de un género, de un movimiento, de un tipo de manifestación literaria hasta entonces no abordada en su totalidad: de todo lo no conocido es siempre preciso un estudio histórico. Nos referimos a lo no conocido en literatura: los estudios de crítica literaria o teoría literaria sobre obras determinadas siempre se producen *después* de que esas obras hayan sido estudiadas por medio de la Historia literaria. Tan sólo cuando se trata de obras rigurosamente contemporáneas del crítico se ha prescindido de ese estudio histórico. Al fin y al cabo si autor y crítico comparten una misma época, un mismo ambiente, una sociedad similar, el estudioso puede abordar su objeto de estudio partiendo de unos conocimientos que nunca podría tener si se dirigiera a obras de otras épocas. A no ser que, como es lógico, posea algún conocimiento histórico del momento en el cual la obra fue escrita, del tipo de literatura que entonces se cultivaba, de los movimientos intelectuales de la época, etc... Todo esto lo conoce el crítico que estudia una obra contemporánea ya que es parte de su acervo cultural. Pero el crítico que estudia obras de diferentes épocas debe recurrir a la historia literaria para recuperar ese contexto cultural que permite valorar al autor con mayor conocimiento.

Quedaba determinar dónde iba a encontrar los materiales, dónde estaban los cuentos: ¿A qué fuentes iba a recurrir? Una rápida ojeada histórica a la primera mitad del siglo XIX dejaba claro que uno de los fenómenos más significativos de la cultura española en aquellos años fue el desarrollo y la definitiva consolidación de la prensa.

La prensa era el medio de publicación de los cuentos; era indudable. La práctica totalidad, con alguna escasa, escasísima excepción, de los cuentos fueron publicados por primera vez en prensa y no en libro. Y la gran mayoría de ellos no conocieron otra forma de publicación que

las páginas de las revistas y nunca llegaron a ofrecerse al lector entre las tapas de un libro.

Era por tanto necesario el trabajo de biblioteca y el examen de las revistas para buscar allí los cuentos.

Las bibliotecas españolas guardan en sus estantes centenares de periódicos y revistas que vieron la luz en el agitado y convulso panorama periodístico que en España se desarrolla entre 1800 y 1850. Una auténtica explosión de la imprenta (*La Diarrea de las Imprentas* fue llamada) que arrojó al lector de la primera mitad del XIX una legión inacabable de títulos. Y en tantos papeles de breve vida, hojas volanderas, gacetas individuales, panfletos, revistas de modas, publicaciones profesionales, lujosos álbumes ilustrados, periódicos políticos y partidarios, libelos de propaganda gubernamental, revistillas críticas ácidas y agresivas, publicaciones ilustradas para la familia, boletines de propaganda católica, revistas literarias, diarios de anuncios y vaya usted a saber cuantas cosas más que proliferaban en las imprentas españolas, el cuento.

El cuento, presente en todas estas publicaciones y en otras más que se me olvidan: un género breve, rápido, perfectamente adaptado al periodismo de entonces, un género ideal para llenar una página, dos, tres o veinte si era necesario y que podía ayudar a que los lectores comprasen la publicación que se sostendría así de milagro, al principio, y después con algo más de desahogo, quizás. Poco desahogo porque era una época de periodismo famélico y a salto de mata, en la que los periódicos se devoraban unos a otros y en la que una publicación que duraba más de veinte años se consideraba una anciana achacosa y caduca.

Centenares, miles de cuentos que esperaban en las amarillas páginas de las revistas, en los estantes más escondidos y menos frecuentados de las bibliotecas una revisión. Reyes malvados y benévolos, enamorados desgraciados, héroes nobles y malignos villanos, judíos, hechiceros, siervos leales, fantasmas, aparecidos y espíritus, santos y demonios, moros magnánimos y árabes malignos, lugareños groseros y nobles labriegos, burgueses tranquilos y barrigudos, románticos anhelantes y nostálgicos y lánguidas heroínas de rubios cabellos y blancas vestiduras, maduros conquistadores que caen seducidos ante las gracias de una ingenua doncella, apasionadas mujeres de tez aceitunada, y ojos y pelo negros y caballeros españoles ejemplos de moralidad y conducta cristiana. Castillos medievales, bosques oscuros y nocturnos, lugarejos y villorrios de la Mancha, Galicia, Andalucía y Aragón, iglesias abandonadas y

misteriosas y plazas mayores en donde galantean las mozas y juegan los rapaces. El Prado con su desfile de carrozas y paseantes a ver y a que les vean. Cafés con contertulios que dejan pasar las horas criticando lo humano y lo divino. Estudios de artistas de todo tipo: poetas pobres y desdichados, pintores pobres y desdichados, músicos pobres y desdichados, lo que sea, pero pobres y desdichados. Las calles de Madrid, en todas las épocas y estaciones con espadas y sin ellas, con embozados y sin ellos, de noche y de día, llenas de religioso celo o de blasfemas empresas. Amores imposibles y desgraciados, venganzas atroces, crímenes y violencias, bailes, paseos, saraos y fiestas, viajes en calesa, a caballo, a pie, perdidos villorrios en donde las viejas narran sus historias una noche junto al fuego, tradiciones lugareñas, cuentos de viajeros, historias de santos, milagros y castigos divinos, novelitas rosas, cuentos cursis, ejemplos de buena conducta, cuentos morales, moralidades y moralinas.

De todo esto y de unas cuantas cosas más nos podemos encontrar en los relatos que se publican en España entre 1800 y 1850.

Pero, evidentemente, no podía ser que todo hubiera empezado justamente en 1800. Por ello la investigación se dirigió también a los periódicos que habían aparecido, pese a todas las dificultades, durante el siglo XVIII. Rebuscando en sus páginas aparecieron una serie de cuentos, o de narraciones que pudieran ser cuentos, o de escritos, artículos o fragmentos que eran, ante todo, narrativos. Unos inicios tímidos, escasos, pero que anunciaban ya lo que iba a ser la gran explosión del XIX. Por una parte narraciones que eran criaturas de la Ilustración: cuentos morales, consejos de buen gobierno, de la correcta educación de los príncipes, de los importantes y de los humildes, ejemplos de conducta, negativos y positivos, alegorías morales, historias instructivas y exhortaciones al buen gusto. Pero entre todos estos frutos predecibles y esperables también algunas excepciones: historias de terror y amor en cavernas sombrías, enamorados desesperados y enloquecidos dispuestos a destruirse a sí mismos y a su amor y otros que se suicidan antes de separarse, seres desesperados que anhelan la muerte, jóvenes suicidas que abrazan la muerte hastiados de todas las cosas de la vida... Historias, asuntos, personajes que hablan ya el idioma de los románticos.

Después, en el siglo XIX, la realidad de las fuentes nos hablaba de tres momentos bien definidos y diferenciados. Los últimos años del reinado de Carlos IV, en los que los cuentos siguen manteniendo las características del XVIII, porque nada ha cambiado con respecto al siglo

anterior, ni el país, ni la prensa, ni la política; el período que se abre en 1808 y que se cierra hacia 1830 con la aparición en la escena política de la Reina María Cristina en el que el cuento queda ahogado entre la efervescencia política y la brutal censura, época convulsa de la que España sale muy diferente a como había entrado y los veinte años que transcurren entre 1830 y 1850: por fin esa criatura, tímida, retraída y enfermiza que era el cuento, dio un vuelco y salió a la luz, lozana y entusiasta, decidida a sumarse con personalidad propia a los géneros literarios 'respetables'.

Queda claro, pues, que se hacía necesario una búsqueda en bibliotecas, una investigación bibliográfica y documental, minuciosa, paciente y prolija. Y nada mejor para esa investigación que la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. La biblioteca tiene a disposición del investigador una amplísima lista de revistas y periódicos publicados entre 1750 y 1850, de tal forma que con esas revistas se puede llevar a cabo la mayor parte de la investigación necesaria. Con el complemento de la Biblioteca Nacional y de otras bibliotecas pudo cumplirse la meta de la investigación, pero siempre partiendo del incomparable acopio de fuentes documentales que Don Marcelino consiguió reunir con su titánico empeño.

SOBRE EL RELATO BREVE Y SUS NOMBRES.

En el siglo XIX el cuento adquiere auténtica dimensión literaria. Según Mariano Baquero Goyanes hay que diferenciar entre dos realidades diferentes: la primera, la aparición de la palabra «cuento» en la lengua castellana, y la utilización de esa palabra para designar relatos breves de tono popular y carácter oral; y otra muy distinta: la aparición del género que solemos distinguir como «cuento literario», precisamente para diferenciarlo del tradicional. Éste existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarla en el siglo XIX (Baquero Goyanes, 1988; 105-106). Esta opinión del máximo especialista en nuestro cuento decimonónico es corroborada por otros autores que apuntan conclusiones parecidas.

Todavía a principios del siglo XX se mantiene una cierta indefinición del término. Menéndez Pelayo, en el capítulo IX de sus *Orígenes de la Novela*: «Cuentos y Novelas cortas» utiliza indistintamente las palabras

cuento y novela (en el sentido italiano de *novella*) para denominar las narraciones breves. No cabe duda de que las narraciones de longitud breve han recibido una gran cantidad de nombres distintos, a veces sin una definición clara. Por contra, el término «cuento» aparece asociado a diferentes significados que implican una valoración: transmisión oral, carácter no literario, temática fantástica.

No es posible encontrar una definición clara del género en las distintas obras de preceptiva e historia literaria. Los nombres se mezclan y las definiciones no coinciden en uno y otro autor de tal manera que a la altura de 1800 los autores que se enfrentaron a la narración no tenían clara, en modo alguno, ninguna conciencia de género.

Los tratadistas, retóricos y lexicógrafos españoles que repasamos en nuestro estudio (Miguel de Salinas, Juan de Guzmán, Alonso López Pinciano, Baltasar de Céspedes, Luis Alfonso de Carballo, Bartolomé Jiménez Patón, Francisco de Cháscales, el *Diccionario de Autoridades*, Ignacio de Luzán, Gregorio Mayans i Siscar, Fray Martín Sarmiento, Antonio de Capmany y el Padre Terreros) hasta 1800 han hablado, de *apólogo, conseja, cuento, episodio, fábula, historia, historia fingida, historieta, narración, narración fingida, narrativa, novela, parábola, relación, relato, romance* y *sueño*. Esta multitud de nombres, que en un momento u otro se refieren al relato breve, no mantienen su significado, sino que cambia en cada autor el concepto al cual se refiere. En cuanto al relato breve estamos en un momento de indefinición que se mantendrá en los diccionarios de la época 1800-1850 (D.R.A.E., *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana* de Vicente Salvá, y *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española* de Gaspar y Roig) que siguen la ruta marcada por el *Diccionario de Autoridades*, sin tener en cuenta las propuestas del *Diccionario* del Padre Terreros, y en los tratadistas (José Luis Munárriz, Agustín García de Arrieta, Juan Andrés, Francisco Sánchez Barbero, el Abate Marchena, José M. Gómez Hermosilla, y Antonio Alcalá Galiano) que no conseguirán llegar a una propuesta común.

Se encuentran, por lo tanto, los autores que escriben cuentos de 1800 a 1850, sin una base teórica para comenzar su actividad literaria. El concepto de Narrativa acaba de asomarse a las teorías literarias de la época pero la diferenciación de género entre novela y cuento no está ni insinuado. No hay «conciencia de género», es decir, los autores no son conscientes de estar ante un relato, etc.

Los nombres recuperados por los románticos como *conseja o relación*, o introducidos como *leyenda, balada* o *tradición*, no responden a una tipología clara sino al gusto del sabor antiguo y medieval de esos términos. En una sola revista, el *Semanario Pintoresco Español* encontramos, de 1832 a 1857, narraciones breves con los siguientes títulos: veinticinco *cuentos*, seis *cuentos populares*, tres *cuentos de vieja*, un *cuento histórico*, diecisiete *novelas*, dos *novelas históricas*, una *novela de costumbres*, una *novela ejemplar*, una *novela en miniatura*, dieciocho *leyendas*, ocho *baladas*, una *balada en prosa*, nueve *episodios*, ocho *historias*, siete *tradiciones*, cuatro *anécdotas históricas*, tres *crónicas*, dos *recuerdos históricos*, dos *fantasías*, una *parábola*, una *fábula*, una *conseja*, una *aventura*, un *rasgo histórico* y una *costumbre caballeresca*.

Una profusión y confusión terminológica que viene de una indefinición teórica. Lo cual plantea al investigador un problema urgente de resolver: ¿Qué es lo que va a estudiar? ¿Cuáles son las obras narrativas que se deben considerar como *cuentos* a los efectos de este trabajo?

Aquí no nos queda más remedio que confiar en la ayuda de la teoría literaria. Pero la teoría literaria, por más vueltas que le da al tema, no puede evitar un adjetivo: *breve*. El cuento es una narración breve; esa es la sustancia de todas las definiciones. Un repaso a la teoría de los géneros arroja una clara conclusión: no es posible, hoy en día, encontrar una definición de cuento que esté libre de inconvenientes y concite una unanimidad general.

Sin embargo, es necesario definir, concretar, establecer unas bases mínimas que nos permitan decir si una obra es o no es «cuento», o, al menos, si entra dentro de nuestro campo de estudio. Ante la dificultad de enunciar estas bases mínimas de forma positiva, tal vez sea posible hacerlo de forma negativa. Es decir: vamos a plantearnos qué obras escritas y publicadas dentro del período que vamos a estudiar, no son, de ninguna manera, cuento.

Comenzamos por afirmar que vamos a estudiar obras narrativas; una obviedad, es cierto. Más, en un momento en que van a proliferar los artículos de viajes es conveniente hacerlo. Muchos artículos de viajes tienen un cierto elemento narrativo, necesario para su desarrollo. Pero su intención primordial es descriptiva, no narrativa, por más que incorporen un «esqueleto» de argumento. Nuestra atención se dirige por tanto a relatos, a obras en que predomina la función narrativa. Relatos en prosa. Ésta es una característica fundamental. La *leyenda*, entendiendo

por tal las narraciones de tema histórico, legendario o fantástico, escritas en verso, conoce en los primeros cincuenta años del siglo XIX su máximo florecimiento. El nombre de leyenda, sin embargo, no era el que se daba a todas esas composiciones y ya es sabido que Espronceda llamo «cuento» a *El Estudiante de Salamanca*. Pero esta situación se debe a la confusión terminológica que ya hemos analizado. Más allá de ella, el hecho de narrar una historia en prosa o verso no puede ser indiferente para una clasificación genérica. El verso crea una serie de obligaciones para el autor. La rima, la medida y la ordenación estrófica influyen directamente sobre el contenido, su estructuración e incluso sobre la elección de los temas: la leyenda se centra en la historia y en la fantasía, generalmente también histórica; el cuento en prosa aborda una temática mucho más amplia: Fernán Caballero no podría nunca haber escrito sus relatos folclóricos en verso. En resumen: la forma condiciona el fondo. La narración en verso constituye un genero diferenciado del cuento. Un género, eso sí, netamente romántico, que necesita su propio estudio.

Una narración en prosa, dinámica y no estática. Aquí nos encontramos con el costumbrismo. El artículo de costumbres, como el de viajes, posee generalmente un mínimo bosquejo argumental que permite al autor presentarnos una figura, escena o ambiente determinado. Pero, las más de las veces, ese argumento no *avanza*, no tiene un desarrollo o una finalización. Se trata generalmente de un mero pretexto, para que el autor se acerque a aquello que nos quiere presentar. A partir de allí la descripción domina, el ritmo se demora, el detalle, el rasgo humorístico, la observación irónica, la crítica más o menos directa se imponen. Estos casos resultan evidentes: nos encontramos ante literatura costumbrista y no ante literatura narrativa.

Pero no siempre los casos son tan evidentes. Existen artículos de costumbres donde es necesario desarrollar más el argumento para poder presentar la escena requerida («Un Viaje al Sitio» de Mesonero). Más allá hay obras catalogadas habitualmente como «artículos de costumbres» que, de ser escritas hoy en día, serían caracterizadas sin duda como «cuento». Sólo el hecho de estar firmadas por autores clasificados generalmente dentro del costumbrismo ha hecho que no se las considerase como obras narrativas. Es el caso de «Pulpete y Balbeja» de Estébanez Calderón, donde dos valentones fingen luchar por el amor de una mujer y ésta, viendo su falsedad, desprecia a los dos. O más claro aún de «El Retrato» de Mesonero Romanos, que a

pesar de estar incluido en la primera serie de las *Escenas matritenses*, no tiene ningún rasgo de la literatura costumbrista (como no sea la narración en primera persona).

En casos conflictivos como los que hemos indicado, usaremos un criterio amplio: clasificaremos como cuentos aquellas obras en las que lo que se narra, el planteamiento, desarrollo y finalización del relato sea lo esencial, por más que tradicionalmente hayan sido considerados «artículos de costumbres».

Eliminados de nuestro estudio los artículos de viajes, las leyendas y los artículos de costumbres, queda la diferenciación más difícil y ardua: entre cuento y novela. Aquí no podemos por menos de permitirnos un desahogo personal y clamar por la injusticia: al estudioso de los cuentos se le pide lo que no se le pide nunca al crítico de la novela. Ningún estudio sobre la novela comienza estableciendo cuales son las diferencias entre ambos géneros, por qué toma en consideración a *La Regenta* y no a *¡Adiós, Cordera!*. Pero este pequeño desahogo no impide que sea necesario hacer esta diferenciación. Es tentador establecer una afirmación como «*el cuento de 1800 a 1850 es toda narración breve que, hasta el momento, no haya sido estudiada como novela*». Muy simplificador, es verdad, pero al fin y al cabo la novela de ese mismo período se puede definir perfectamente como «*toda obra narrativa que algún crítico haya considerado como novela*».

Como hemos visto antes en las diversas definiciones hay muchos elementos que pueden buscarse en el «ser» del cuento: construcción que tiende a potenciar una impresión en el lector, acciones nucleares, atención preferente a un personaje, etc. Pero antes de aplicar cualquiera de ellas hay que recordar un dato si no queremos incurrir en un anacronismo: nuestros conceptos de *novela* y *cuento*, provienen del Realismo. Fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando se estableció el «canon» de ambos géneros, si tal cosa existe. Nuestro juicio sobre lo que es novela o lo que es cuento está marcado por una tradición literaria que, en España, arranca de autores como Galdós, Clarín y Pardo-Bazán. Las características que normalmente asociamos con el cuento literario, tal como lo desarrollaron los realistas, pueden no aparecer, y muchas veces no aparecen, en los cuentos románticos.

No nos queda más remedio que enfrentarnos al problema desde un ángulo peligroso: la longitud del relato. Peligroso en primer lugar por el problema de establecer las longitudes de los relatos que publica la pren-

sa: una página de *El Laberinto* es, aproximadamente, ocho veces más grande que una de *La Abeja* gaditana. Y peligroso porque, sea cual sea la cuantificación elegida, nunca dejarán de encontrarse casos de relatos que se encuentra justamente en esa frontera. Admitiendo todas esas dificultades, creemos que un relato que supere las quince mil palabras[1] ya puede entrar dentro de ese género, inexistente para la Academia, que es la novela corta.

¿Por qué ese número y no otro? La primera razón por pedestre que sea es de índole práctica: es necesario establecer una barrera. La segunda, es que, como ya hemos visto, la extensión del relato es fundamental para su calificación como *cuento*. Si la narración se prolonga el autor se ve obligado a complicar la trama, intercalar episodios, desarrollar escenas diferentes, aumentar los escenarios, profundizar en la personalidad de los personajes, describir las influencias que el ambiente ejerce sobre éstos. En suma: escribe una novela. Aunque en estos momentos nos encontramos con una especie narrativa en formación, con un *protocuento* y no con el *cuento literario* de la segunda mitad del XIX, vamos a asistir al desarrollo hacia este último género a lo largo de los primeros cincuenta años del siglo. Por eso vamos a reparar ante todo en las características más *nucleares* de los relatos de estos años. Esta *nuclearización* que vamos a buscar se diluye si la narración se prolonga. Las cincuenta páginas de las que hablábamos antes son, en este sentido, una convención: más allá de esta longitud, en nuestra opinión, la tendencia del relato a lo *nuclear* desaparece y aparece la novela.

Con todas las cautelas posibles, con la máxima amplitud de criterio y con la disposición más flexible que sea posible, éstas son las dimensiones que vamos a considerar para lo que, a lo largo de nuestro estudio, vamos a llamar cuento.

Como resumen podemos decir que el estudio se centra en narraciones breves en prosa, no superiores a quince mil palabras, en las cuales la «peripecia» argumental vaya más allá de una mera presentación estática de personajes y ambientes.

---

[1] Quince mil palabras se corresponden, aproximadamente, con cincuenta páginas en formato Din A 4, en letra tipo 12 y a doble espacio.

Historia del cuento español 1764-1800

La reaparición del cuento en la Literatura española está estrechamente ligada a la aparición de la prensa periódica. En un proceso que iremos viendo desarrollarse, el cuento se va a convertir en uno de los soportes básicos de los periódicos.

Las principales Historias de la Prensa Española coinciden en considerar al siglo XVIII y sobre todo a los últimos años de éste como el momento en que se desarrolla por primera vez el fenómeno del periodismo con fuerza y celeridad, a pesar de las dificultades económicas y políticas.

Esta aparición y expansión de la prensa trae consigo varias consecuencias. La primera y más evidente es la mayor posibilidad de publicación de la obra escrita. Como indica Aguilar Piñal (1991; 9) «el escritor del Siglo XVIII [...] se siente estimulado por la posibilidad de publicar textos breves de creación de difusión y de crítica en esos pliegos de pocas hojas y bajo precio que están al alcance de cualquier fortuna».

Pero hay otra consecuencia tan inmediata como ésta que acabamos de ver: la concepción de la prensa como una «empresa literaria» y por lo tanto la búsqueda en el periodismo de una actividad remunerada. El libro siempre ha sido un hecho económico, además de literario o cultural. El proceso de edición lleva consigo unos gastos y unas expectativas de beneficios. La diferencia con la prensa es la periodicidad de la aparición de ésta lo que lleva a la consideración de empresa que antes hablábamos. Hay una inmediatez entre el acto de escribir y el beneficio económico y los escritores de periódicos enseguida comienzan a ver esta rapidez de beneficios y a buscar ingresos en la profesión periodística. Una idea de profesionalidad que no será compartida por escritores que parten de una posición económica desahogada y que no conciben la literatura como un medio de vida.

Al aparecer un nuevo medio de comunicación, la prensa, este escritor culto, en buena situación económica y social y perteneciente al núcleo del poder ve aparecer un nuevo tipo de escritor que desarrolla su actividad literaria como una forma de ganarse la vida y para quien el elemento fundamental es el público que paga y al que hay que seducir. Para muchos ilustrados, cuya intención declarada es educar al público, esto es poco menos que una blasfemia. Se trata de una inversión total del papel del escritor: se abandona la posición de superioridad intelectual y social,

y por lo tanto una literatura que enseña, que amonesta, que aconseja y que censura comportamientos y actitudes de los lectores, y se adopta una postura en la que la visión pragmática y «comercial» domina. Lo fundamental es interesar, seducir, cautivar, emocionar y reflejar y tener en cuenta los intereses del público.

Philip Deacon (1986), analizando la relación entre poder y prensa en la España ochocentista, llega a la conclusión de que hay dos breves períodos de expansión de la prensa seguidos de dos largos períodos de declive. El primer momento de expansión se da entre 1758 y 1767 (*Diario Noticioso, Estafeta de Londres, Correo General de la Europa, Correo General de España, Caxón de Sastre, Diario Estrangero,* todos de Nipho; *Aduana Crítica* de Flores de la Barrera; *El Belianís Literario* de López de Sedano; *El Duende Especulativo,* cuyo autor firmaba con el nombre de «Juan Antonio Mercadal»; *El Pensador* de Clavijo y Fajardo; *La Pensadora Gaditana,* cuyo desconocido autor o autora firmaba con el nombre de «Beatriz Cienfuegos»). A partir de este año hay un largo período de silencio que llega hasta 1779. Una nueva expansión comienza en este año y se mantiene hasta 1791 (*Correo de los Ciegos de Madrid; Diario de las Musas* de Luciano Comella; *Correo Literario de la Europa; Memorial Literario; Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa,* de Cristóbal Cladera; *El Censor* de Cañuelo; *El Corresponsal del Censor;* de Rubín de Celis; *El Apologista Universal* del Padre Centeno); aunque a partir de 1778 comienza a notarse una política más restrictiva, que culmina en la prohibición de 1791. En ambos casos el hecho desencadenante de la represión es un acontecimiento político: el motín de Esquilache, en 1766, y la Revolución Francesa. Se comprueba en estas dos ocasiones que ante las dificultades políticas el gobierno de turno suprimía la prensa por miedo a cualquier voz crítica.

Hay otro elemento fundamental: un periódico en el XVIII necesita, ante todo, de una base económica para poder sobrevivir. Ni siquiera la protección estatal es suficiente. El caso del *Semanario de Agricultura y Artes, dirigido a los Párrocos* (1797) dirigido por Juan Antonio Melón y patrocinado por Godoy es ilustrativo: el padrinazgo del Príncipe de la Paz no pudo evitar la progresiva pérdida de suscriptores y del público lector que llevaron finalmente a la desaparición del periódico por falta de rendimiento económico. Declaradamente o no, los periódicos dieciochescos se lanzan a la conquista de un sector de público para poder mantenerse.

El modo más buscado por los periodistas dieciochescos fue el entretenimiento. No el puro entretenimiento al principio. Un periodista de la época como Comella, en una actitud muy ilustrada, preconiza el «instruir deleitando»: «La instrucción que necesita [el público], acompañada de distracción». Deacon indica, a propósito de la prensa crítica como *El Pensador*, *El Censor* y sus seguidores que «basándose en una habilidad para elaborar un argumento entretenido, el autor examina un aspecto del comportamiento humano, unas características de las instituciones sociales o un tema filosófico, terminando por proponer una nueva manera de ver las cosas o un cambio social deseado» (1986; 17) (el subrayado es nuestro).

Los periodistas ilustrados son en un principio, partidarios de educar al público, y al tiempo divertirle. Pero hacia los últimos años del siglo van apareciendo periodistas y directores que prescinden de la función educativa de la prensa y sólo se preocupan por entretener al público.

Las necesidades de los autores y los gustos del público van a sacar adelante el cuento como fórmula propia del periodismo. Al principio como muestra de la literatura que mezcla utilidad y agrado, y más tarde como simple entretenimiento, el cuento aparece en la prensa periódica del momento y en los últimos años del siglo se vuelve casi imprescindible. Ante esta presencia de relatos los periodistas y editores optan por dos caminos para presentar los cuentos: la coartada moral, por un lado, y la falta total de justificación por otro.

Es ilustrativo a este respecto el caso del *Correo de los Ciegos de Madrid*. En el «Prólogo» al tomo sexto se justifica la presencia en el periódico de relatos históricos porque «la experiencia ha mostrado que los rasgos históricos y anécdotas son tan útiles e instructivas como deleitables» (1789)[2]. Pero el análisis de los cuentos de temas histórico de ese tomo nos presenta una serie de relatos novelescos, muy marginalmente históricos y que se tratan de hechos sorprendentes, preferentemente amorosos. No sólo eso sino que los relatos van precedidos de una entradilla, que enfatiza el aspecto novelesco y peregrino de la historia. La coartada de la instrucción viste a relatos muy poco históricos y muy novelescos.

Los cuentos publicados en el XVIII como narraciones independientes, sin formar parte de relatos u obras más extensas se encuentran en la prensa de la época y no fueron nunca, en su inmensa mayoría,

[2] Página inicial del tomo VI sin numeración.

recopilados en libros ni vueltos a publicar. Esta situación y los problemas de localización consiguientes han dificultado su estudio y análisis. Los índices de la prensa periódica del XVIII son muy escasos y poco explícitos del contenido de los periódicos. Un cuento puede venir precedido de un título como «Rasgo Moral» o «Rasgo Histórico», no llevar ningún título o venir presentado por una reflexión o justificación moral, de tal modo que el principio del cuento puede llevar a catalogarle como uno más de los muchos artículos de reflexión crítica y moral, tan abundantes en este período.

Hemos localizado un total de 73 relatos, publicados en diversos periódicos. Los límites temporales van desde 1764 hasta 1798.

Podemos dividir los relatos, por su temática, en dos grandes grupos: los que tienen una intención «moral» (en un sentido amplio de la palabra que incluye tanto ética, como utilidad o instrucción) y los que prescinden de ella.

Los cuentos del primer grupo son más numerosos. Dentro de ellos podemos hacer diferentes agrupaciones.

En primer lugar tenemos el ejemplo moral, la norma de conducta y de comportamiento. Un tipo de ejemplo que preocupa mucho a los autores de estos cuentos es el «buen gobierno». Todos estos relatos, a pesar de su evidente aplicación a la realidad española y quizás precisamente por eso, evitan cuidadosamente la ambientación española y contemporánea, y escogen el mayor extrañamiento posible tanto espacial (Rusia, Persia, Arabia...) como temporal (Edad Media y Antigua).

En segundo lugar tenemos los ejemplos negativos, las conductas que no deben imitarse. En este capítulo de los ejemplos negativos llama la atención la abundancia de un tema: el ataque y la crítica a la mujer. Es un tema antifemenino que aparece en múltiples cuentos de la época.

Los cuentos didácticos se dirigen sobre todo a conseguir un adoctrinamiento moral de los inferiores: la educación para que todos se mantengan en la clase social que les corresponde; el conformismo social y lealtad del gobernado hacia el gobernante son sus principales asuntos. A cambio se preconiza la misericordia y la compasión como virtud básica y principal de quien ostenta el poder, tanto en el plano político y social como en el familiar. Pero la misericordia desaparece cuando los súbditos (en el caso del estado) o la mujer (en el caso de la familia) intenta abjurar de los papeles de sumisión y obediencia que tiene asignados: en ese caso el castigo es pronto y tajante.

Hay un importante grupo de cuentos cuya pretendida utilidad moral es conseguir una mayor instrucción del público lector. Se trata fundamentalmente de relatos históricos y de algunos cuentos basados en hechos reales.

Nos encontramos aquí con una serie de relatos que se mueven en una zona ambigua respecto a la moralidad tan defendida en la época.

En los relatos históricos, como ya hemos mencionado anteriormente la elección de temas es significativa: los autores usan el recurso de la instrucción como una excusa para introducir en su periódico relatos sorprendentes, con historias que en muchos casos serían consideradas «inmorales» de no tener un marco histórico que las justifique. Algo parecido ocurre con los relatos sobre sucesos contemporáneos cuya pretendida utilidad moral es también la de la instrucción. Es patente en estos casos la búsqueda de hechos sorprendentes que llamen la atención del lector.

Ya sobrepasada esta zona ambigua nos encontramos ante los relatos cuyos autores han prescindido de la intención moral. Narraciones sin moralejas, ni interpretaciones simbólicas, ni instrucción añadida, que solamente pretenden contar una historia. Todavía alguno de ellos intenta una justificación del porqué se publica el cuento, pero la gran mayoría de ellos prescinde totalmente de esa justificación.

Los cuentos que se despreocupan de la moralidad y que buscan únicamente el entretenimiento del lector abordan temas de amores desgraciados y muchas veces imposibles, crímenes espantosos, tragedias amorosas y aventuras sorprendentes. Muchas de las historias están ambientada en épocas antiguas, con aparición de elementos tan consabidos del romanticismo como la Edad Media de torneos y desafíos. Otros elementos que podemos encontrar en estos cuentos son una abundante lacrimosidad, gusto por lo sombrío y oscuro, anagnórisis, sentimentalismo exacerbado, panteísmo egocéntrico, amor loco e irracional, obsesión por la muerte, fastidio universal y tendencias al suicidio. Elementos, todos ellos, que han sido caracterizados desde siempre como pertenecientes al romanticismo revolucionario.

Un elemento que llama la atención en los cuentos del XVIII es la acentuada preferencia por los ambientes exóticos. Peers (1972; I, 180) había llamado la atención sobre la tendencia al exotismo que se manifiesta en un escritor como Cándido María Trigueros del cual se publicaron en 1804 *Mis Pasatiempos*. Pero no es Trigueros el primero que se inclina por este tipo de ambientes. Entre los cuentos que hemos descubierto

en la prensa dieciochesca encontramos 16 relatos que se sitúan en el Oriente, en escenarios tan diversos como Persia, Arabia o la India. Además, la búsqueda del ambiente exótico lleva a los autores a situar sus cuentos en Rusia (dos relatos), Polonia (uno), Turquía (uno), África (uno) e incluso Tahití.

La mayor parte de los relatos están contados en tercera persona por un narrador omnisciente. Esto ocurre en la totalidad de los relatos históricos, y en la gran mayoría de los cuentos de tema moral. La primera persona aparece en algunos relatos basados en hechos contemporáneos, a veces con el narrador como mero testigo y otras veces como participante y crítico de la acción. Es obligada también la primera persona en los sueños morales, pero aquí nos encontramos con un narrador que en realidad ocupa la misma posición que el narrador omnisciente. La forma epistolar, tan frecuentada en la narrativa dieciochesca, aparece también.

Historia del cuento español: 1800-1850

En los primeros años del siglo nos encontramos con iguales características que en los años inmediatamente anteriores. Los periódicos y revistas que aparecen en estos años no se diferencian en su intención y contenidos de las que habían aparecido antes de 1800: los cuentos de esos años constituyen por lo tanto una prolongación de las tendencias dieciochescas.

La Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII constituyen una frenazo brusco y evidente al desarrollo de la narración breve. No es sorprendente que el cuento no pueda desarrollarse en el sexenio absolutista ni en la década ominosa. Pero resulta, a primera vista, más inesperado que tampoco se desarrolle con profusión durante el gobierno de las Cortes o en el Trienio Constitucional. La absoluta oscuridad de las primeras épicas que hemos citado y el interés absorbente que había por la política diaria de los otros dos hacen desaparecer el cuento de las páginas de las revistas, único territorio que tenían conquistado. Los relatos que tenemos de esos años son contados y aparecen en algunos pocos periódicos y en libros de «tertulias», obras que merecen un estudio más amplio para seguir en ellas el desarrollo de la narración breve en esos años oscuros y fernandinos.

La progresiva influencia en el reino de María Cristina, el nacimiento de Isabel II y el progresivo distanciamiento del rey de su hermano Carlos y de los elementos más intransigentes de la reacción española hace que se produzca una tímida apertura política, que vuelve a permitir la publicación de la prensa. Una prensa que inicia su nueva andadura con más censuras y vigilancias que en las Cortes o en el Trienio y que por lo tanto prefiere dejar de lado la política y buscar otro tipo de público y de mercado. Es en este momento cuando la prensa regresa a la sociedad española ya para quedarse. Y con ella regresa el cuento, iniciándose así una etapa de vertiginoso florecimiento y expansión.

Es imposible no sentir asombro ante el desarrollo de la prensa española en los años que van de 1830 a 1850. En esos años pasamos de una situación en la que un puñado de arrojados periodistas malviven a base de ofrecer al público sus producciones periódicas realizadas muchas veces de forma individual a una nueva en la que una serie de empresas periodísticas establecidas y consolidadas desarrollan su actividad con un indudable beneficio económico (pensemos por ejemplo en los últimos contratos de Larra). Además de *Fígaro* se hacen presentes en la sociedad literaria española muchos nombres de periodistas: Ramón de Mesonero Romanos, José María Carnerero, Andrés Borrego, Modesto Lafuente *Fray Gerundio*, Santos López Pelegrín *Abenámar*, Antonio María Segovia *El Estudiante*, Ángel Fernández de los Ríos, Francisco Navarro Villoslada, Joaquín Francisco Pacheco... Pasamos de dos publicaciones periódicas en Madrid en 1830 a más de cien en 1850. Y en lo que se refiere al cuento pasamos de publicaciones que insertan algún cuento entre noticias, informaciones sobre el precio de los garbanzos y las lentejas, versos de toda índole e incesantes noticias laudatorias sobre la *Reina Gobernadora* (*Cartas Españolas*) a revistas como el *Museo de las Familias* en la que los cuentos ocupan la mayor parte de su contenido.

Las temáticas más frecuentadas son uno de los elementos claves del cambio: en los últimos veinte años de la cincuentena, como ya hemos visto, se abre el abanico de posibilidades temáticas y nos encontramos con los histórico-legendarios (38,24%), de amor (16,58%), humorísticos (14.71%), morales (8,82%), fantásticos (8,02%), aventuras (5,08%) y costumbristas (2,94%). Y no solamente esta apertura de temas; aparte de todos estos relatos pueden encontrarse algunos que podrían calificarse de populares, trágicos, psicológicos o religiosos.

En el grupo de los cuentos histórico-legendarios reúno a todos los relatos que tienen una ambientación en el pasado sin considerar la autenticidad o no de los hechos históricos que retratan. Quedan fuera de esta categoría los cuentos de ambiente histórico con elementos fantásticos que quedan incluidos en el grupo de los cuentos fantásticos. En este tipo de relatos se pueden encontrar básicamente tres tipos de historias: la pareja de enamorados que llegan a un final trágico por oposiciones familiares o sociales, las historias que se centran en la figura de un rey malvado y tenebroso y las que presentan a un artista incomprendido por la sociedad y desgraciado. Pero el avance de las tendencias más conservadoras del Romanticismo español van a dar lugar a cambios: la pareja de enamorados se enfrenta a situaciones difíciles pero sale venturosa y obedece en todo momento a la autoridad paterna y social. Es precisamente gracias a esa obediencia por lo que encuentran un final feliz. El rey malvado desaparece mientras que abundan cada vez más relatos que nos presentan las virtudes de los monarcas españoles, y el artista sigue siendo desgraciado, pero no por la incomprensión de la sociedad sino por una «maldición del genio» que llevan con ellos y de la que no pueden escapar.

Como cuentos fantásticos entiendo todos aquellos que incorporan elementos de fantasía, bien sea humorística, popular, terrorífica o religiosa. También incluyo aquí aquellos cuentos que mantienen la presencia de la fantasía a lo largo del relato, aunque la explicación final de los hechos sea plenamente realista. Los cuentos fantásticos de la primera cincuentena del XIX se pueden agrupar en la siguientes manifestaciones: a) cuentos en los que la fantasía es un elemento constituyente del relato, aunque al final del cuento se da la auténtica explicación de la historia que es racional y realista; b) cuentos oníricos, en los cuales normalmente no se desvela hasta el final su calidad de sueño; c) cuentos en los que la fantasía se utiliza como un medio de impartir moral; d) cuentos infantiles con elementos fantásticos; e) cuentos populares con elementos fantásticos; f) cuentos humorísticos con elementos fantásticos; g) cuentos fantásticos de tipo maravilloso-cristiano; h) cuentos de aventuras fantásticas e i) cuentos de fantasía terrorífica.

Los cuentos humorísticos son aquellos, en los que, a pesar de presencia de elementos morales, satíricos o costumbristas (muy frecuentes) la idea principal del relato es la de divertir al lector. Dentro del relato humorístico podemos encontrar dos modalidades básicas: el

relato satírico, ridiculizante y de humorismo agresivo, y el relato de humor más amable y suave. Dentro del primer grupo podemos encontrar relatos que satirizan al romanticismo y a los románticos, por un lado, y los que satirizan ambiente populares y rústicos. Los relatos que presentan un humorismo más suave se centran sobre todo en historias de amor de las que está ausente cualquier elemento trágico, y en sucesos cuyo humor reside en el equívoco.

La sátira antiromántica es la tendencia humorística más virulenta y agresiva de los cuentos que estamos estudiando. En general el resto de los relatos se caracterizan por un humor más suave y amable, con la excepción de los cuentos de ambiente popular que publican en el *Semanario Pintoresco Español* Clemente Díaz y Vicente de la Fuente, en la época que dirigía la revista Mesonero Romanos. Presentan estos cuentos escenas y personajes, que se caracterizan por su brutalidad, ignorancia, suciedad y avaricia, en unos ambientes aldeanos que son vistos con hostilidad.

Pero la gran mayoría de los relatos humorísticos de estos años pertenecen a una tendencia más suave, lejos de la agresividad, de la sátira, y del humor negro de Miguel de los Santos Álvarez o José de Espronceda o del fantástico y absurdo de Ros de Olano.

La referencia es inequívocamente Mesonero Romanos y muchas de sus escenas (en especial «El Amante Corto de Vista» uno de los mejores cuentos humorísticos de esos años), y en esa línea se mueven los cultivadores. Aventuras divertidas, con un fondo bienhumorado, con un toque de moralidad y un enfoque burgués de la vida en la que prima la satisfacción del hombre con la sociedad. En muchos de ellos hay un leve toque antiromántico.

Autores conocidos como Modesto Lafuente *Fray Gerundio*, Juan Eugenio Hartzenbusch y Manuel Bretón de los Herreros publican cuentos de esta tendencia.

Como cuentos costumbristas considero a los que utilizan la peripecia argumental para presentar un hecho curioso o una actividad propia de un ambiente determinado o de un lugar concreto. Si bien generalmente estos cuentos llevan añadida una carga satírica y humorística, en ellos prima la pintura y la presentación de ambientes, lugares, acciones y personajes sobre el humor o sobre la intención satírica del autor. Consideramos relato costumbrista a aquél que se desarrolla en un ambiente que es descrito con cierta extensión en el relato y que funde la

narración con la pintura de personajes de la realidad española del momento. Por regla general los relatos costumbristas de estos años apuntan en dos direcciones diferentes: una pintura negativa de las costumbres populares con abundantes sarcasmos y de fondo antipopular y unos relatos de un costumbrismo «suave» que prescinde de la crítica y pretende presentar de forma favorable una costumbre popular.

Los cuentos de amor son historias de época contemporánea centrados en la peripecia amorosa de una pareja o parejas. En estos cuentos de amor se pueden apreciar dos tendencias. La primera tendencia es la más temprana en el tiempo y presenta historias trágicas de amor que acaban en suicidios, muertes por amor, asesinatos, duelos y locuras de los protagonistas; la segunda narra cuentos que podríamos llamar «rosas» ambientados en escenarios exquisitos, con personajes aristocráticos, galanteos y juegos de celos y rivalidades que siempre terminan en bodas felices.

Los cuentos del primer grupo siguen la estela de relatos anteriores como «Adelayda» de Trigueros, aunque Trigueros hace desembocar su historia en un final feliz. Por medio de estos cuentos presenta Ochoa, en *El Artista* los amores transgresores propios del romanticismo, como el incesto en «Stephen» (1835), y también le van a servir al mismo autor para dar testimonio de su «arrepentimiento de los excesos románticos», como ocurre en «Un Baile en el Barrio de San Germán en París» Los cuentos de la tendencia rosa se suceden con frecuencia en los últimos años de la cincuentena, cuando el romanticismo conservador ha ganado la partida. Es Ramón de Navarrete quien lanza definitivamente esta tendencia. Los relatos de este grupo comparten una serie de características: ambientes exquisitos y aristocráticos, juegos de dobles parejas, ridiculización inmisericorde de personajes vulgares o rústicos, equívocos de personalidad, personajes masculinos de vida licenciosa que renuncian a ella impulsados por el amor de una mujer, etc. Todo ello dentro de la más estricta moralidad y con final feliz.

El cuarto grupo de relatos por orden de publicaciones es el de los cuentos morales (8,82%), aunque sólo con unas décimas de diferencia respecto al quinto grupo, los cuentos fantásticos (8,02%). Para valorar el cambio que supone esta reducción de la importancia de los cuentos morales, hay que decir que en el período 1800-1808 los cuentos morales representaban un 59,38% del total.

No obstante no puede obviarse el dato de que la presencia de cuentos morales en las revistas románticas españolas es igual en número a la

de los cuentos fantásticos, y que la fantasía, en un principio, parecería más relacionada con las tendencias románticas. Pero los autores de estos cuentos no han olvidado, ni mucho menos, la consideración utilitaria del cuento como instrumento para lanzar mensajes morales, Pensemos en un Antonio Flores que «se considera celoso guardador de la ideología de Moratín» (Rubio Cremades; 1977; 89), en un Bretón de los Herreros que siempre, tras del suave humorismo de sus relatos guarda un mensaje moral, en Mesonero, en Hartzenbusch, en los últimos relatos de Eugenio de Ochoa.

Cuento de aventuras es un relato de ambiente contemporáneo que busca presentar una historia sugerente y novedosa, en la que la sorpresa y el interés destaquen por encima de todo. Relatos en su mayoría de crímenes resueltos con el debido castigo a los culpables. Uno de los escenarios preferidos es Andalucía y los bandidos y contrabandistas que en ella pululaban. Algunos relatos de aventuras contemporáneas son, simplemente, la traslación a escenarios más o menos exóticos, de los relatos de aventuras históricas que proliferan a partir de 1840. Comparten con ellos las características de la pareja de enamorados que se enfrentan a una dificultad para poder realizar su amor (dificultad que ya no es la oposición de la autoridad paterna), la defensa de una relación amorosa moral y cristiana, y el gusto por el destino trágico de los protagonistas.

En los más de 900 cuentos de estos años que hemos podido consultar encontramos también significativos cambios con respecto a los cuentos del XVIII y de los primeros años del XIX.

Los autores que publican cuentos en las revistas románticas siguen una pautas bastante homogéneas a la hora de la construcción de sus relatos. Como luego veremos al tratar del cuento dramatizado, las innovaciones respecto a momentos anteriores se concretan en introducir en la narración recursos y formas provenientes del teatro.

Resulta ampliamente mayoritario el narrador en tercera persona (79,13%) sobre el narrador en primera persona (20,87%). Se trata de un narrador omnisciente, que en mucha ocasiones interviene en la acción para resumir los orígenes de los personajes, introducirse en sus mentes y transmitir al lector los pensamientos más íntimos de sus criaturas. Es muy frecuente el narrador que hace juicios de valor y da opiniones, anticipa acontecimientos y explica puntos oscuros.

El narrador prototípico del costumbrismo, que gusta de presentarse a sí mismo como de edad avanzada y se dirige al lector con frecuencia

para indicarle lo importante y llamar la atención sobre las enseñanzas morales de lo que cuenta se introduce con mucha frecuencia en el relato breve. Esto hace que de los relatos que tienen un destinatario explícito, un 48,88% (111 cuentos) el destinatario sea el lector al que el narrador se dirige, explica, orienta y aconseja a lo largo del cuento. Los relatos en que el narrador es un personaje representan un porcentaje más modesto (20,87%), como hemos visto. De este porcentaje un 14,09% corresponde a relatos en el que el narrador es el propio protagonista y un 6,79%% se trata de un narrador testigo. Llama la atención, en el caso del narrador protagonista, la escasísima presencia de una fórmula que se utilizó con profusión en el siglo XVIII: la ficción epistolar. Solo un 1,38% de los cuentos que hemos analizado utilizan este recurso. Cuando el personaje toma la voz del narrador, bien como protagonista, bien como testigo, lo hace a través de una memorias, de una autobiografía. Se trata pues de un narrador que es un personaje reminiscente, que por lo tanto, conoce la historia su, pasado, su transcurso y su desenlace, y que por lo tanto, puede hacer observaciones, y la mayoría de las veces las hace, muy en la línea del narrador omnisciente que antes habíamos mencionado. En muy contadas ocasiones nos encontramos con narradores en primera persona que cuenten con inmediatez, sin conocimiento de los hechos de la historia. Estos casos se presentan cuando el autor pretende presentar un personaje en un estado de extrema tensión emocional como puede ser el *malditismo romántico* No hay tampoco un gran interés de los autores de estos cuentos por los experimentos temporales. Una abrumadora mayoría de relatos (78,20%) siguen un estricto orden temporal, cronológico y lineal. Un porcentaje mucho más bajo de relatos (14,29%) son los que llevan a cabo una retrospección, generalmente a través de los recuerdos del protagonista, pero en estos casos el salto temporal se limita al inicio del cuento presentando a un personaje ya maduro que recuerda de alguna forma una historia pasada. Pero una vez efectuado el salto al pasado la historia se desarrolla por completo en ese momento temporal y sigue el orden cronológico y lineal que antes hemos visto. Las historias de las que venimos hablando, perfectamente ordenadas en su orden temporal, se cuentan la mayor parte de las veces (64%) por medio de escenas, que se fijan en los puntos fundamentales de la acción, con mayor tensión y carga dramática, resumiendo en breves líneas los nexos intermedios o prescindiendo de ellos por completo. La tendencia a la presentación de escenas dramáticas comienza en *El Artista,* con los relatos de Pedro de Madrazo entre otros y

se consolida con el *Semanario Pintoresco Español*. El gusto por este sistema lleva a muchos autores a dividir su cuento en escenas con títulos independientes dentro del relato. La predilección que tienen los autores románticos para dividir sus cuento en escenas de fuerte componente dramático se corresponde con una acentuada presencia del estilo directo en las narraciones. Un 78,06% de los relatos recogen los diálogos de los personajes de esta manera. Esta es una de las mayores diferencias con los cuentos de la centuria anterior que en su mayor parte prescinden del diálogo directo y resumen o trasladan las conversaciones de los personajes.

En ocasiones (14,61%) los cuentos de las revistas románticas están inscritos en un marco introductorio que juega con dos narradores: un primer narrador al que se cuenta o que lee un relato y que unas veces lo transcribe y otras cede su voz a un segundo narrador. Esta presentación del cuento adopta diversas formas: a) un cuento tradicional o leyenda que el narrador escucha en un viaje (43,64%); b) un *manuscrito hallado* (23,64%); c) un cuento contado al narrador por uno de sus personajes o por un segundo narrador (12,73%) o d) una leyenda popular que el narrador transcribe sin indicar como llegó a conocerla (10,91%).

Es decir que la presentación en la mayor parte de los casos está ligada a la concepción del relato como tradicional, perteneciente a la historia o a la leyenda: es lo que ocurre en los casos a), b) y d) que conjuntamente suponen un 78,19% de las introducciones. Como consecuencia de esta idea los relatos históricos-legendarios y los fantásticos son los que con más frecuencia incluyen este mecanismo de introducción.

Hay otro sistema de presentación del relato, que aparece por primera vez en estas revistas, y que es producto de la íntima relación que hay entre periodismo y cuento: la explicación de una lámina. Por regla general, en estas publicaciones la imagen está al servicio del texto y sirve para ilustrar artículos de viajes, divulgativos, poemas narrativos y cuentos. Pero en algunas ocasiones los directores solicitan a los autores que procedan al sistema inverso: que a partir de una lámina desarrollen un relato.

Si tuviéramos que describir el cuento «tipo» de los años 1831-1850 (independientemente del tema), diríamos que es un relato con narrador omnisciente (78,35%), los diálogos recogidos en estilo directo (76,02%), con una ordenación temporal estrictamente cronológica (78,77%), estructurado en una serie de escenas con importante carga dramática (61,43%), y en el que el asunto fundamental es la evolución del perso-

naje central (90,91%), bien sea en un proceso de superación (44,67%) o degradación (55,33%). Lo que llamo el «cuento dramatizado».

Los autores que se lanzaron al cultivo del cuento en estos veinte años necesitaban nuevas fórmulas para el desarrollo de sus historias. La narración dieciochesca, resumida, escasamente dramática, sin diálogos ni puntos culminantes no les satisfacía. La búsqueda de nuevas formas de expresión narrativa va a hacerse después de 1831, en los años en que el teatro romántico se impone en los escenarios y es el elemento más importante en la batalla literaria. Esa importancia se refleja en la estructura de los cuentos. De hecho el cuento dramatizado se desarrolla y consolida en los años 35, 36 y 37, años en que los que los escenarios españoles presencian los tumultuosos estrenos de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (1835), *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco (1835), *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez (1836) y *Los Amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1837).

La fórmula narrativa romántica es el cuento dramatizado. Presenta a un personaje central que triunfa o es derrotado en una contienda contra la sociedad (el enfrentamiento entre individuo y sociedad es el caso más escaso: un 16,33%, y más escaso aún conforme los años transcurren y el romanticismo conservador se impone) o contra un rival. (el hecho de que en la mayoría de los casos el antagonista sea negativo —55,10%— nos revela la peligrosa tendencia que tiene el cuento romántico al maniqueísmo). Un narrador omnisciente nos indica los pensamientos, motivaciones e historia pasada de los personajes. La narración se detiene en unas pocas escenas culminantes, en las que se condensa la historia. En la mayoría de los casos esas escenas son dialogadas y hay un clara tendencia a presentar escenas enteras en forma de diálogo.

Habitualmente los estudios sobre el romanticismo se centran siempre en un número bastante reducido de obras. Por ello algunos personajes que aparecen en esas obras se han considerado como emblemáticos y típicos del romanticismo. Pero la lectura de los cuentos de esa época no avala esas conclusiones. Por ejemplo los personajes cantados por Espronceda (el cosaco, el pirata, el verdugo, el reo de muerte, el mendigo) son prácticamente inexistentes en la narración breve. El verdugo aparece en «Amor Paternal» un cuento de Miguel de los Santos Álvarez, pero se trata de un verdugo tratado con el humor negro de Álvarez, muy distinto de la figura sombría de Espronceda.

Otros personajes tan característicos como el trovador, o el proscrito se encuentran en muy raras ocasiones.

De 1835 (la aparición de *El Artista)* a 1850 se va produciendo un fenómeno: la paulatina desaparición del héroe romántico. Este héroe puede adoptar diversas manifestaciones en el mundo de la narración breve: el rebelde, el hombre dotado de una sensibilidad especial, el huérfano ignorante de su origen y apartado de la sociedad, el artista incomprendido.

El personaje rebelde es el que primero desaparece de los cuentos españoles: nunca es muy abundante porque rara vez se presenta un conflicto del hombre con una sociedad opresora e injusta, y prácticamente no se le encuentra a partir de 1841. Esta desaparición de este tipo de héroe es necesaria porque el héroe romántico en su manifestación de rebelde no es fácilmente integrable en la sociedad. En otros casos es diferente: el protagonista sensible, capaz de advertir realidades diferentes y captar distintas sensaciones que los demás, el ser escogido y espiritual, es integrado en la estructura religiosa. Pasa de ser un ser que rechaza a la sociedad por su extrema sensibilidad a estar perfectamente integrado en la religión católica. Al final este tipo de relatos se convierten en hagiografías. El personaje sin padre, abandonado, desconocedor de su origen ya no es un ser rechazado por la sociedad ni vive aparte de ella: el descubrimiento de su auténtica identidad termina el conflicto con la plena integración del personaje en el estatus social que le corresponde, aceptando la justicia de la estructura social. El artista, que es la manifestación más abundante en los relatos del héroe romántico, evoluciona y no se trata ya de un ser aparte de la sociedad. Su mala fortuna y sus desgracias provienen de hechos fortuitos, de las maquinaciones de enemigos, o, con más frecuencia, de la maldición que acompaña al genio, y que le hace ser infeliz a causa de su arte y al mismo tiempo no poder dedicarse más que a él. El artista enfrentado a la sociedad y rechazado por ésta rápidamente desaparece del cuento romántico.

No obstante resulta evidente que el artista es el personaje predilecto de los autores románticos españoles y entre ellos, cómo no, los que publicaban en la revista *El Artista*. Los protagonistas masculinos de sus historias manifiestan en su mayor parte una especial sensibilidad hacia las artes y si no son artistas, son al menos homologables a ellos. Seres sensibles, inocentes, apasionados, entregados a la melancolía.

La protagonista femenina de los relatos románticos, la amada del héroe triste y melancólico, responde también a un claro estereotipo. La clave de su carácter es la pasividad. Mujer delicada, temerosa, no toma en ningún momento la iniciativa. Como hija o hermana o ahijada es incapaz de enfrentarse a su familia para defender su amor, y depende en todo y para todo de su enamorado. Las lágrimas son su habitual recurso de defensa que normalmente de poco le sirven.

Los ambientes en que se mueven estos personajes son muy significativos: un 54,86% de los relatos se desarrolla en ambientes aristocráticos y un 31,94% burgueses. Sólo un 13,19% de los cuentos ocurren en ambientes populares con personajes del pueblo. Además estos relatos son en general costumbristas, humorísticos y en la mayoría de los casos antipopulares, presentando unas capas sociales incultas, estúpidas, brutales y viciosas. Sólo cuando se quiere presentar una escena idílica con fines morales se positiviza la vida popular.

Los cuentos de estos años tiene unas características que llaman poderosamente la atención: antiromanticismo, extrañamiento temporal, exotismo, violencia, el tema del amor prohibido, erotismo, el recurso del misterio personal y la figura del artista.

La visión negativa de lo romántico, y, sobre todo, de los románticos, es una constante en los cuentos de esos años.

La afición a la literatura romántica hace incurrir en el exceso y en el ridículo, tal es la tesis de este relato y de otros muchos. Al hablar de los cuentos humorísticos ya vimos con que frecuencia ese humorismo se centra en la ridiculización de un personaje romántico. Pero las críticas al romanticismo no se quedan sólo en el humorismo, la ridiculización y la sátira. Es presentado como un auténtico peligro que llega a empujar al lector al pecado, al suicidio y a la desgracia. Y no son sólo autores antirománticos los que lo dicen. Relevantes autores del romanticismo se arrepienten de sus excesos y presentan los vicios del movimiento.

La preferencia por la Edad Media de los autores románticos se ve confirmada una vez más, De los relatos situados en épocas diferentes a la contemporánea, un 53,25% ocurren en los años medievales. Si le añadimos un 3,25% que ocurren en la antigüedad, un 3,90% en el reinado de los Reyes Católicos y un 27,28% en la época de los Austrias, nos encontramos con un 87,68% de relatos históricos convenientemente alejados de la realidad del momento.

Entre los relatos históricos los ambientados en la Edad Media suponen un 59,15% y los que ocurren en la época de los Austrias un 28,88%. Son, con amplia diferencia las épocas que más placen a los autores románticos a la hora de desarrollar sus narraciones. También los cuentos fantásticos manifiestan una definida propensión al alejamiento temporal y de nuevo la Edad Media es su época más frecuentada: un 42,86% de los relatos fantásticos se sitúan en los años del medievo.

La afición a la Edad Media de los relatos históricos y fantásticos tiene un protagonista fundamental: el castillo. El castillo es sumamente importante en los cuentos del romanticismo hispano. En estos escenarios de castillos, palacios, conventos e iglesias se mueven personajes de la más alta sociedad: reyes, condes, duques y marqueses pueblan las páginas de los relatos románticos ambientados en épocas distantes del siglo XIX. Si en la media de los cuentos analizados en este trabajo, los personajes fundamentales de la acción pertenecen a la clase alta (aristocracia o similar) en un 54,86% de los cuentos, en los relatos de ambientación histórica, el porcentaje sube hasta el 89,92%.

Personajes aristocráticos y poderosos, e intrigas amorosas (como ya dijimos antes hablando de los relatos históricos) son elementos básicos de estos cuentos. Pero además el extrañamiento temporal lleva a otras consecuencias. La frecuencia con que coinciden personajes poderosos y el castillo y/o palacio como escenario lleva a dar protagonismo a las intrigas políticas. El hecho de que esos personajes ostenten cargos de responsabilidad conduce a la frecuente presentación en los cuentos de guerras y batallas. La reiteración en el hecho de que esos personajes poderosos aparezcan en momentos de escasa presencia del estado y de respeto a las leyes, es motivo de la frecuente aparición de crímenes (asesinatos sobre todo) y en muchas ocasiones de venganzas. Guerras, política y asesinatos son, por lo tanto, tres elementos estrechamente relacionados con la ambientación histórica.

El exotismo geográfico es mucho más limitado que el temporal, si aceptamos las ideas de Cernuda (1936) sobre el tema: actitud distanciadora y diferenciadora en quien contempla, más que auténtica lejanía; y la búsqueda de atmósferas embriagadoras y de la voluptuosidad como elementos significativos del exotismo, muy escaso y queda casi reducido a la recreación de la España Árabe.

Cuando los relatos se sitúan fuera de España un 57, 65% ocurren en Europa. (Más aún se si suman los relatos ambientados en la España

árabe que suponen un 20%). El autor busca lo cercano: Italia, Francia e Inglaterra son las localizaciones más abundantes. Llama la atención el desinterés de los autores románticos por el ambiente oriental, un 4,71% de los relatos, tan sólo, ocurre en Asia, continente que había sido usado en abundancia por los cuentistas dieciochescos para la situación geográfica de sus cuentos morales.

La violencia, muy escasa en los relatos hasta 1808, se enseñorea de las páginas de los cuentos románticos. En los cuentos que hemos analizado encontramos (desde 1831) 143 guerras, 155 asesinatos en los que se vierte sangre, 77 duelos, 55 suicidios, 47 ejecuciones, 40 venganzas violentas, 32 envenenamientos, 25 secuestros, 24 violaciones, 22 rescates de prisioneros tras combates...

La violencia es particularmente abundante en los relatos históricos, en los que se utiliza en la mayor parte de los casos como elemento resolutorio del conflicto mediante el cual el protagonista se impone al antagonista, hecho que va aumentando conforme el paso de los años convierte los relatos históricos en aventuras históricas de buenos y malos.

El tema de la pareja de enamorados que tienen que enfrentarse a dificultades casi insuperables para conseguir su amor es particularmente grato a los cuentistas: un 34,43% de los relatos utilizan ese conflicto. No obstante hay que decir que el tema del incesto, considerado desde siempre como uno de los iconos románticos aparece en muy escasas ocasiones (4,44%), y que en todas ellas es un incesto causado por el desconocimiento de la auténtica identidad del ser amado, incesto además que no llega a culminarse en ningún relato.

Uno de los motivos clásicos de la prohibición del amor de la pareja es la oposición paterno-familiar (25,19%). La evolución de la figura del padre como impedimento para el amor sigue la misma evolución que ya hemos visto hablando de los relatos históricos. Presente en los años iniciales (1835-1840), se va diluyendo a partir de 1840 cuando el Romanticismo más conservador va dominando las páginas de las diferentes revistas. Es entonces el momento de los parientes, los hermanos y los tutores como personajes opuestos al amor; oposición que no socava la sacrosanta autoridad del padre de familia.

El amor adulterino es otra de las situaciones que aparecen en estos cuentos. Es el más abundante obstáculo para el amor y en la inmensa mayoría de los casos es castigado, de acuerdo a la estricta moralidad que

muchas de las revistas (la mayor parte de ellas se definen como lecturas para toda la familia) proclaman como norma básica de su publicación.

Otro recurso típico del romanticismo es el personaje misterioso, cuya auténtica identidad es desconocida y cuya revelación supone un punto culminante de la trama. Los motivos de este misterio personal pueden ser varios, desde los orígenes familiares oscuros o desconocidos (el caso de *Hernani*) hasta el regreso de incógnito (al estilo del rey Ricardo en su caracterización de «Negro Holgazán» de *Ivanhoe*). Este recurso se utiliza con relativa frecuencia en los cuentos (19,26%) y es muy frecuente el caso del personaje que ignora la identidad de sus padres (25,19%).

El erotismo es otro de los elementos presentes en una buena parte de los cuentos románticos (21,43%). Tiene una relación muy marcada con los cuentos fantásticos, y debido a razones pragmáticas (como ya hemos dicho la mayoría de las revistas hacen una encendida proclama de su moralidad) se presenta velado y escondido tras numerosos filtros.

Una de las formas más habituales de presentar el erotismo es a través de la descripción femenina, con un marcada preferencia por una figura de mujer delicada, delgada, pálida, meditabunda, con blancos ropajes, y flores también blancas...

El tema del artista es particularmente grato a los autores románticos. Aparece en el 12,24% de los relatos. Y desde luego se trata de artistas incomprendidos y en muchos casos, pobres de solemnidad a causa de su arte. Como ya hemos indicado la causa del infortunio de los artistas al principio es la incomprensión social. Pero el dominio del romanticismo conservador en las páginas de las revistas elimina esta razón. No desean los directores de estas publicaciones presentar una sociedad injusta. A partir de aquí se desarrolla toda un teoría de «maldición del genio». De esta forma el artista siempre es desgraciado e incomprendido y no por ningún motivo específico sino porque que el genio creador del artista lleva en sí mismo una maldición.

De entre todos los autores que cultivan el cuento en los veinte años que van de 1830 a 1850 hemos destacado algunos nombres. Ramón de Mesonero Romanos, Serafín Estébanez Calderón, José Negrete, Conde de Campo Alange, Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo, Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, Clemente Díaz, Enrique Gil y Carrasco, José de Espronceda, Miguel de los Santos Álvarez, Antonio Ros de Olano y José Somoza. Por una u otra razón ninguno de estos autores cultiva el

cuento más allá de 1850, con la sola excepción de Ros de Olano que en 1868 da a la luz sus *Cuentos Estrambóticos*.

Las razones son diversas; por un lado la muerte, como ocurrió con Campo Alange (1836), José de Espronceda (1842), Enrique Gil y Carrasco (1846) y —suponemos— Clemente Díaz (¿1841?). José Somoza sólo sobrevive dos años (1852) a la mitad del siglo y en esos dos años no añade nada a su escasa producción narrativa. Tampoco cultivan el cuento con posterioridad a esa fecha Ramón de Mesonero Romanos, Serafín Estébanez Calderón ni Mariano Roca de Togores. Miguel de los Santos Álvarez añade tres cuentos a su obra narrativa con posterioridad a 1850, pero lo más importante y significativo de su obra narrativa es muy anterior. Más allá de 1850 sólo Ros de Olano y Pedro de Madrazo darán alguna obra de importancia al cuento.

Tampoco superarán esta barrera ninguna de las revistas que hemos analizado, con la excepción de los últimos siete años del *Semanario Pintoresco Español*, que no podrá superar a un nuevo competidor: *La Ilustración* dirigida por Ángel Fernández de los Ríos, el segundo gran director del *Semanario*.

Pero lo que no terminará ya nunca será el nuevo estatus del cuento entre los géneros literarios. Muy al contrario, continuará su desarrollo, se perfeccionará, evolucionará y se convertirá en el género que ahora conocemos, con una intensísima producción literaria y una abundante atención crítica.

El cuento más antiguo que veíamos en nuestro estudio es de 1764 y lo insertaba Fray Antonio de la Chica Benavides en el número tres de su *Gazetilla Curiosa o Semanero Granadino* en unos años en que ningún escritor serio perdía el tiempo con un género tan ínfimo. En 1850 las revistas y periódicos están poblados de cuentos y la mayor parte de los grandes nombres del Romanticismo han probado suerte en este campo. A partir de 1850 la historia del cuento se llena de nombres ilustres. En la segunda mitad del siglo XIX, Bécquer, Alarcón, Valera, Pereda, Pardo Bazán, *Clarín*, y Galdós.

Ochenta y cuantro años en los que el cuento cambió en su totalidad y se consolidó en la literatura española: ésa es la historia que hemos pretendido contar.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, F. «Ilustración y Periodismo», *Estudios de historia social*, 52-53, 1991, pp. 9-16.

BAQUERO GOYANES, M., *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Cátedra Mariano Baquero Goyanes, Universidad de Murcia, 1988.

DEACON, P., «La libertad de expresión en España en el período precedente a la revolución francesa», *Estudios de Historia Social*, nº 36-37, 1986, pp. 17-21.

PEERS, E. A., *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1972, 2 tomos.

RUBIO CREMADES, E., *Costumbrismo y folletín: vida y obra de Antonio Flores*, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial, Patronato José María Quadrado del CSIC, 1977.

DR. BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Cantabria