SOCIEDAD DE LITERATURA
· ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX ·

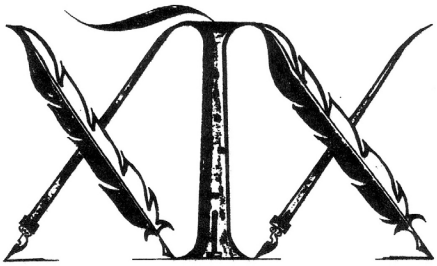
El siglo que no cesa

El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI

José Manuel González Herrán
María Luisa Sotelo Vázquez
Marta Cristina Carbonell
Blanca Ripoll Sintes (eds.)

UBe

El siglo que no cesa



SOCIEDAD DE LITERATURA
· ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX ·

El siglo que no cesa

El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI

José Manuel González Herrán
María Luisa Sotelo Vázquez
Marta Cristina Carbonell
Blanca Ripoll Sintes (eds.)

UBe

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

1.ª edición: noviembre de 2020

ISBN 978-84-9168-415-2

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, el texto de la cual esta disponible en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Índice

Presentación. 10

La narrativa romántica en los siglos XX y XXI

Ecos y resonancias del costumbrismo decimonónico en la novela *La rampa* (1917) de Carmen de Burgos
Antonella Gallo 13

Novela histórica, novela popular, novela rosa: Inés de Torres y sus reinas en la narrativa de los siglos XIX y XX
Montserrat Ribao Pereira 29

La obra de Pedro A. de Alarcón a la luz de los siglos XIX y XX
Enrique Rubio Cremades. 41

José F. Montesinos y el siglo XIX: a propósito de Pedro Antonio de Alarcón
Álex Alonso Nogueira 54

El teatro decimonónico en los siglos XX y XXI

La adaptación del texto *Don Álvaro o La fuerza del sino* para el programa *Teatro de siempre* de Televisión Española en 1967
Ana Isabel Ballesteros Dorado. 68

Recepción y pervivencia del teatro romántico (y decimonónico) en la escena española de las últimas décadas
José Luis González Subías. 83

Reposiciones del teatro galdosiano en la escena madrileña (1901-1919)
Carmen Menéndez-Onrubia 91

La madre tiránica. Representaciones femeninas del fanatismo y el poder (de la narrativa del XIX al teatro de García Lorca)
Margalida M. Socías Colomar. 103

Benito Pérez Galdós y la literatura de los siglos XX y XXI

Francisco Ayala, lector de Galdós
Ana L. Baquero Escudero 118

Cristina Morales: ¿heredera de la novela histórica decimonónica?
Lieve Behiels 128

La continuidad de un sueño: de la España liberal de Galdós a la España republicana de Grandes
Toni Dorca 140

Las huellas de Benito Pérez Galdós en el ensayo del siglo xxi. Ejemplos del *Diccionario del mono leído* y *La casa del caracol* de Juan Carlos de Sancho
Djoko Luis Stéphane Kouadio 152

La resurrección de la visión esperpéntica de Galdós en algunos novelistas españoles del siglo xx
Patricia McDermott 165

Isabel II: personaje novelesco en Benito Pérez Galdós y Ramón del Valle-Inclán
Ermitas Penas Varela 180

Notas sobre Benito Pérez Galdós y Gonzalo Torrente Ballester
Adolfo Sotelo Vázquez 205

Galdós, Portugal y *La Prensa* de Buenos Aires
Dolores Troncoso Durán 217

Emilia Pardo Bazán en la literatura del siglo xx

El modernismo en el proyecto literario conservador de Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra*
Susana Bardavío Estevan 228

Crónicas de la *tierra de hierro y grava*: ferrocarril y automóvil en los trabajos pardobazanianos de entresiglos
Javier López Quintáns 237

Viento del Norte: Elena Quiroga a la luz de *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán
María Luisa Sotelo Vázquez 255

Azorín y Emilia Pardo Bazán: la afirmación del escritor
M. Dolores Thion Soriano-Mollá 264

La literatura europea decimonónica en la literatura de los siglos xx y xxi

Apuntes sobre Balzac y Flaubert en la narrativa de Rafael Chirbes
Teresa Barjau Condomines 281

El arte narrativo de Benjamin Constant en la encrucijada de 1950
Marta Cristina Carbonell 295

La poesía del siglo XIX desde los siglos XX y XXI

El estudiante de Salamanca: Espronceda leído y traducido por Fernando Pessoa
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO 306

J. Gil de Biedma y Espronceda, con Clarín y Luis Coloma al fondo
LAUREANO BONET MOJICA 317

Caminos soñados del poeta moderno
CARLOS MIGUEL-PUEYO 332

Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro en Camilo José Cela: dos poetas y toda la soledad
NOEMÍ MONTETES-MAIRAL Y LABURTA 351

La poesía dedimonónica en el quiosco: la colección Laurel (1953-1962) de la editorial Bruguera
MARTA PALENQUE SÁNCHEZ 366

Lecturas de Espronceda en la Edad de Plata
ANA RODRÍGUEZ FISCHER 390

La escritura como espectro (G. A. Bécquer en J. E. Cirlot)
VIRGINIA TRUEBA MIRA 400

Ideas y palabras: el texto de las *Cartas literarias a una mujer* y la poética becqueriana
JESÚS RUBIO JIMÉNEZ Y JAVIER URBINA. 409

Periodismo, edición, pedagogía y crítica literaria del siglo XIX: su recepción en el siglo XX

Galdós, Larra, Palacio Valdés y Rosalía de Castro en la emblemática revista *Hora de España*
M.ª DE LOS ÁNGELES AYALA ARACIL. 425

Mariano José de Larra en el espejo de Antonio Espina: un arquetipo del intelectual
JESSICA CÁLIZ MONTES 435

Lo nuevo, lo efímero y lo ubicuo: tres categorías de la cultura literaria del XIX
SANTIAGO DÍAZ LAGE 447

El centenario de Concepción Arenal en 1920: una mujer ejemplar. Una *santa laica*
ÁNGELES EZAMA GIL 465

Francisco Giner o la conciencia del ensayo: el legado krausista en el hispanismo norteamericano
Ana González Tornero 483

Dos ensayos de Guillermo Díaz-Plaja sobre el siglo xix
Marcelino Jiménez León 490

El cuento de Navidad: tradición y originalidad en los cuentos periodísticos del siglo xix y del xx
Daniela Pierucci 503

Clarín entre líneas. La presencia del autor de *La Regenta* en la revista *Destino*
Blanca Ripoll Sintes 510

La novela del siglo xix, de la página a la pantalla

Mario Camus lee *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós
José Manuel González Herrán 519

La abeja como vínculo metonímico en la novela decimonónica, la narrativa y el cine del siglo xx: Galdós, Cela y Erice
María Luisa Guardiola Tey 532

Traducir las letras del siglo xix: adaptar mentalidades, trasladar mundos

Aproximación a la vida y obra de Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867 – Menton, 1928) desde un espacio (Cataluña) y tiempo concretos (siglos xx y xxi)
Carles Bastons i Vivanco 541

Traducir el siglo xix: la labor de Rafael Cansinos Assens
Carole Fillière 561

Vicente Blasco Ibáñez y Serbia: historia de una recepción ideológica y de un amor palpitante
Vladimir Karanović 583

La literatura de viajes, del siglo xix a los siglos xx y xxi

Retratos literarios de escritores españoles en dos libros de viajes de Manuel Fernández Juncos y Luis G. Urbina
Montserrat Amores García 600

Atrevidas, valientes y sensuales: la mujer en los relatos de viajes del xix
Nieves Pujalte Castelló 616

El viaje al interior de España entre el siglo XIX y el XX: el Bierzo de Gil y Carrasco y de Valentín Carrera
Julio Peñate Rivero 626

Entresiglos

Algunas formas memoriales entre dos siglos
Cecilio Alonso 639

La feria de los discretos de Pío Baroja: realismo y modernismo mezclados
Giovanna Fiordaliso 651

La brecha decadentista en el taller literario del siglo XIX: la mirada al Romanticismo y al Realismo
Begoña Sáez Martínez. 666

Homenaje al profesor Antonio Vilanova Andreu

Una conferencia de don Antonio Vilanova sobre *Tiempo de silencio* (Santander, agosto de 1971)
José Manuel González Herrán 680

Perfil inacabado de Antonio Vilanova (1923-2008)
Adolfo Sotelo Vázquez. 687

La luz de la inteligencia en un aula triste y oscura
María Luisa Sotelo Vázquez 701

Presentación

En memoria de M.ª Ángeles Ayala

En los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2018 se desarrolló en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona el VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (SLESXIX). Según norma habitual en nuestros coloquios, su tema, "El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI", había sido elegido por votación de los socios entre las propuestas presentadas en la Asamblea General, reunida el 23 de octubre de 2014, durante el coloquio anterior.

Más de sesenta socios, procedentes de Universidades o Centros de investigación y docencia en diferentes países (España, Portugal, Francia, Italia, Inglaterra, Bélgica, Serbia, Suiza, Costa de Marfil, Estados Unidos de América, Costa Rica) acudieron a Barcelona para presentar sus comunicaciones, agrupadas, según sus asuntos y temas, en 22 apretadas sesiones, obligadamente simultáneas, en dos salas diferentes y seguidas de los acostumbrados y animados coloquios. Como suele suceder en casi todos los Coloquios y Congresos, no todas las comunicaciones entonces expuestas y debatidas se han podido recoger aquí, pues, por diversas razones, sus autores no han querido (o no han podido, en el plazo fijado) entregarlas para esta publicación, de modo que reunimos aquí los textos de cincuenta comunicaciones, que hemos agrupado en diez apartados, según los asuntos, géneros, autores, modalidades o tendencias estéticas que en cada una de ellas se abordan: "La narrativa romántica en los siglos XX y XXI"; "El teatro decimonónico en los siglos XX y XXI"; "Benito Pérez Galdós y la literatura de los siglos XX y XXI"; "Emilia Pardo Bazán en la literatura del siglo XX"; "La literatura europea decimonónica en la literatura de los siglos XX y XXI"; "La poesía del siglo XIX desde los siglos XX y XXI"; "Periodismo, edición, pedagogía y crítica literaria del siglo XIX: su recepción en el siglo XX"; "La novela del siglo XIX, de la página a la pantalla"; "Traducir las letras del siglo XIX: adaptar mentalidades, trasladar mundos"; "La literatura de viajes, del siglo XIX a los siglos XX y XXI"; "Entresiglos". Consideramos que la mera numeración de estos apartados, y más todavía, la lectura de los títulos específicos de cada una de las comunicaciones proporcionarán información suficiente para apreciar el interés de los materiales reunidos en las páginas que aquí presentamos.

Para el título hemos adoptado el que, con notable acierto, sugirió uno de los socios, en homenaje a Miguel Hernández: *El siglo que no cesa*; al que añadimos

como subtítulo el que tuvo el coloquio: *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*.

Como parte de la programación del Coloquio, su primera jornada incluyó una sesión especial en homenaje al llorado profesor don Antonio Vilanova, maestro directo de algunos de nosotros (afortunados alumnos de sus clases en la Universidad de Barcelona, discípulos cuyas tesis doctorales dirigió); maestro también de quienes tanto hemos aprendido en sus libros, sus artículos, sus conferencias, su sabia y amena conversación. Por acuerdo de la Junta Directiva, segura de contar con la aprobación de los miembros de la SLESXIX, recogemos también aquí las intervenciones expuestas en aquella emotiva sesión.

Según es costumbre consagrada en nuestros Coloquios, este de 2018 concluyó (inmediatamente antes de la cena de confraternización) con la preceptiva Asamblea General de Socios, en la que se analizó la situación de la Sociedad y sus actividades, se evaluó el funcionamiento y desarrollo del Coloquio, se debatieron sugerencias, opiniones o comentarios, y se sometieron a consideración algunas propuestas referidas a los temas que podrían tratarse en el próximo Coloquio, cuyas fechas y temática quedaron pendientes de las consultas, encuestas y debates que, por encargo de la Asamblea, llevará a cabo la Junta Directiva.

Concluimos con el grato y obligado párrafo de agradecimientos a cuantos han colaborado en la organización, financiación y funcionamiento del Coloquio. En el acto de su apertura pudimos contar con la presencia —muestra de su apoyo y ayuda— del Decano de la Facultad de Filología, Dr. Javier Velaza, y de la Directora del Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación, Dra. María Luisa Sotelo, Vicepresidenta de la SLESXIX. Por otra parte, también queremos agradecer la ayuda de quien ha colaborado muy eficazmente en la preparación de este libro, María del Mar Flórez Flórez, becaria en prácticas de la SLESXIX; y de quienes han contribuido a su financiación: el Decanato de la Facultad de Filología y el Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Universidad de Barcelona.

La Junta Directiva de la SLESXIX

La narrativa romántica en los siglos XX y XXI

Ecos y resonancias del costumbrismo decimonónico en la novela *La rampa* (1917) de Carmen de Burgos

Antonella Gallo
Universidad de Verona

Con este breve estudio, nos proponemos analizar la influencia del costumbrismo decimonónico en la novela larga *La rampa* de Carmen de Burgos con el fin de echar nuevas luces sobre el alcance de su novelística, cuyo pujante contenido ideológico se ha superpuesto con frecuencia a la consideración de cuestiones más propiamente estético-literarias.[1] No es de extrañar que hayamos fijado nuestra atención en el Costumbrismo para esta ocasión, puesto que el Realismo parece ser el ingrediente más definitorio y constante del estilo novelístico de Colombine que, a lo largo de un periodo de más de treinta años, ensaya distintas fórmulas narrativas, todas ellas igualmente difíciles de clasificar y encasillar en moldes ideales o prestablecidos debido a varios factores. En primer lugar, la arrolladora personalidad de Colombine, cambiante y múltiple, reflejada en la pluralidad de matices presentes en la configuración de sus heroínas, secundariamente sus singulares circunstancias vitales y, por último, la época de profundo cambio, a todos los niveles, que le tocó vivir.

Nacida en Rodalquilar en 1867, Colombine desarrolló hasta la muerte, acaecida en 1932, su febril actividad de periodista, escritora y militante feminista en el Madrid del primer tercio del siglo xx, aprovechándose de las posibilidades ofrecidas por la masificación y democratización de la cultura que corrían parejas con la definitiva consolidación de la industria editorial madrileña. Paulatina-

1. Hasta el momento la crítica se ha dedicado principalmente al estudio de las novelas cortas de Colombine (Imboden, 2001 y Núñez Rey, 1989). Su intensísima actividad de periodista, escritora y militante feminista la convierten en una de las protagonistas indiscutibles de ese prolífico fenómeno literario-cultural que se ha dado a conocer entre los especialistas como "la Otra Edad de Plata". Siendo imposible detallar aquí, por falta de espacio, una bibliografía exhaustiva sobre el tema, remitiremos exclusivamente a dos renombradas monografías (Kirkpatrick, 2013 y Mangini, 2001), a las que hay que sumar la biografía más completa de Carmen de Burgos publicada hasta la fecha (Núñez Rey, 2005). Resultan de especial interés con respecto a este tema, la actividad investigadora llevada a cabo por el Grupo de investigación UCM "La Otra Edad de Plata" (LOEP, https://www.ucm.es/loep) y los encuentros y ciclos de conferencias dirigidos por Pilar Palomo, que se celebran periódicamente en la misma universidad: el último de estos seminarios fue dedicado precisamente a Carmen de Burgos ("150 Aniversario. Carmen de Burgos, *Colombine*, novelista", 15-16 noviembre 2018), en cuyo programa figuraba una ponencia sobre *La rampa* a cargo de la Dra. Carmen Servén de la UAM.

mente se convirtió en el modelo de la "nueva escritora" moderna, que vive de su trabajo y cuya actividad intelectual está expresamente dirigida a un nuevo público lector, mayoritariamente femenino y perteneciente a la clase medio-baja y trabajadora. Si bien su escritura estuvo presidida por un embargante afán docente y fue mediatizada por las exigencias del mercado, Colombine no renunció del todo a pretensiones de creación estética, aun cuando escribía manuales de uso práctico, como subraya Kirkpatrick (2003: 182):

> El hecho de que Carmen de Burgos cultivase abiertamente un público lector lo más amplio posible la coloca, por tanto, precisamente en el papel que Huyssen define como el Otro devaluado del arte modernista europeo —explícitamente femenino, parte de la cultura de masas, volcado en la vida cotidiana. Sin embargo —y ésta es su notable aportación a la creación de nuevas identidades estéticas femeninas— Burgos se negó a aceptar la 'enorme brecha' que separaba al arte elevado de la cultura de masas y lo femenino.

En efecto, con su abrumadora producción novelística destinada a las colecciones populares en auge por aquellos años (Sainz de Robles, 1952), Burgos contribuyó tanto a la definitiva consagración de la mujer escritora como una profesional de la escritura como a "normalizar" su presencia en el efervescente panorama cultural español de principios de siglo, manteniendo siempre un prudente equilibrio entre las propuestas vanguardísticas emergentes y corrientes más tradicionales (Realismo y Naturalismo) por no correr el riesgo de defraudar las expectativas de su público lector.[2] La misma tendencia se observa en su orientación ideológica

2. Para una evaluación y balance crítico exhuastivo sobre el arte novelístico de Colombine, remito a la excelente "Introducción" de Establier Pérez (1997: 16-26) a su tesis doctoral, cuya segunda parte confluyó más tarde en un valioso estudio monográfico (2000). Tras examinar detenidamente las aportaciones críticas de varios autores producidas hasta la fecha, así como las reflexiones sobre su quehacer narrativo esparcidas por Colombine en entrevistas y prólogos, Establier sintetiza unos cuantos datos de particular relevancia para el tema que aquí tratamos, que conviene detallar aunque sea de manera somera. Si por un lado la crítica es ecuánime en reconocer la importancia de los temas tratados en sus novelas para la lucha feminista, por otro existe "una casi total coincidencia también en señalar las torpezas e imperfecciones que su estilo presenta" (1997: 18); entre ellas destacan un empalagoso didacticismo y tradicionalismo formal, que se manifiesta precisamente en el apego a la observación minuciosa, típica del cuadro de costumbre, y al tratamiento naturalista de lo patológico, en la excesiva claridad expositiva en menoscabo de la experimentación de técnicas narrativas más osadas y del virtuosismo lingüístico, en el uso reiterado de recursos melodramáticos y folletinistas como, por ejemplo, la delineación de personales maniqueos y la reiteración de momentos de fuerte intensidad emotiva. Como subrayábamos anteriormente, los críticos también vacilan a la hora de adscribir Colombine a una corriente literaria específica, reflejando su arte novelístico la pluralidad de corrientes literarias que se entrecruzan y solapan entre sí en el primer tercio del siglo (el noventayochismo, el modernismo, la novela erótica, el relato vanguardista, la narrativa social, la novela lírica), pero son unánimes en reconocer su parentesco con el costumbrismo decimonónico. Recapitulando, si para Establier Pérez (1997: 25) su concepción de lo literario, principalmente como instrumento pedagógico, merma en parte su libertad creadora y limita la carga simbólica de su crítica social, para Kirkpatrick los rasgos, generalmente reprobados por los críticos, delatan en cambio una indiscutible y meritoria sensibilidad estética moderna. La novela popular, además de temas contemporáneos, exigía

con respecto al "problema femenino", que siguió basculándose por mucho tiempo entre un polo conservador y tradicional, de filiación krausista, y un polo más radical y combativo, más propiamente feminista, que acabará por sobreponerse al primero a partir de 1921.

Si es imposible desligar, al leer los cuentos y novelas de Colombine, la apreciación estética de su insoslayable contenido ideológico como demuestra la crítica más acreditada o más reciente (Establier Pérez, 1997; Rodríguez, 1998; Bieder, 2001; Kirkpatrick, 2003; Díaz-Marcos, 2009; Paredes Méndez, 2009), conviene señalar enseguida que *La rampa*, editada por primera vez en 1917 por la editorial Renacimiento de Madrid, se sitúa cronológicamente en una fase de marcada evolución del pensamiento feminista de la autora.[3] La historia ejemplar y trágica de la emancipación fallida de Isabel, protagonista de *La rampa* (amplificada por los naufragios existenciales de un sinfín de mujeres desvalidas que aparecen en la novela) se transforma paulatinamente en un escalofriante alegato contra la sociedad española de los años veinte, moralmente responsable del terrible abandono, miseria y marginación que sufre la mujer, en particular la perteneciente a las clases sociales obrera y medio-baja de los grandes centros urbanos, en pleno desarrollo industrial a principios del siglo xx.[4]

Veamos rápidamente un breve resumen de la novela. Isabel es una señorita burguesa que, encontrándose de repente sin recursos económicos para subsistir tras la muerte de su madre, acaba por ser contratada como dependienta de un grande almacén, situado en la zona más comercial de la capital. Empujada, pues, por los golpes del destino y los errores causados por su ingenuidad y falta de experiencia y educación, empieza a rodar fatalmente "por la rampa" de su vida hasta parar en la total miseria económica, psicológica y moral después de haber sido abandonada por el padre de su hija; en absoluta soledad y doblegada por las adversidades, renuncia para siempre a su dignidad de clase y a sus sueños de triunfo al ingresar en el Colegio de Criadas de Madrid donde se so-

---

efectivamente "un desarrollo narrativo lineal, estilo fluido y vívido, efectos emocionales intensos, giros inesperados e iluminadores" (2003: 199).

3. Los primeros atisbos de esta evolución se aprecian ya en una conferencia que Colombine dio en Roma para la Asociación de Prensa Italiana (Burgos, 1907: 21 y ss.) que, a medias entre un artículo de costumbres y un estudio sociológico desde el punto de vista formal, se hace eco del reformismo de ilustres defensoras de los derechos de la mujer, como Concepción Arenal (1974) y Pardo Bazán (1999). Como es sabido, Burgos, en la década de los veinte, se pondrá a la cabeza de movimientos y asociaciones nacionales e internacionales feministas que abogan, entre otros, por el derecho al voto (la "Cruzada de las mujeres españolas" y la "Liga internacional de Mujeres Ibéricas e Iberoamericanas"). En 1927 escribirá el tratado más extenso sobre su peculiar visión de 'feminismo', palabra con que se designa el "partido social que trabaja para lograr una justicia que no esclavice a la mitad del género humano, en perjuicio de todo él", sin que ello implique un "deseo de inversión de sexos o de funciones, y mucho menos, la aspiración a la igualdad, que hace imposible la naturaleza" (Burgos,1927: 9). Como obras de referencia para el feminismo español, *cfr.* Scanlon (1976) y Folguera (2007); para la actividad feminista de Colombine, *cfr.* Starcevic (1976).

4. Es evidente el entronque de esta novela con otros estudios contemporáneos sobre la condición social femenina de la posguerra mundial (p. ej. Nelken, 2013) que ha sido objeto de rigurosos estudios por parte de sociólogos e historiadores de distinta formación (Nash, 1983 y Capel Martínez, 1986).

meterá a una nueva forma de servidumbre para costear su escasa comida. El precio más alto que hay que pagar para acogerse a este último refugio es la anulación del propio ego:

> Iba a perderse entre una infinidad de mujeres romas —las recogidas y las monjas—, y que no eran en último término más que otra clase de recogidas también con todos los estigmas de la pobreza femenina. Engrosaría el rebaño de mujeres calladas, falsamente unidas entre sí, interesadas tanto unas como otras en sostener su institución, comprometidas por estúpidos destinos (Burgos, 2006: 206).[5]

Como evidencia acertadamente Martín Pérez (2013: 116), en esta novela Burgos se hizo cargo de denunciar no solo la aterradora mezquindad y precariedad de la condición femenina, sino también las condiciones deshumanas y alienantes en las que vivían miles de trabajadores de la época, explotados en las grandes fábricas o en los establecimientos comerciales a cambio de un mísero jornal. El proceso vertiginoso de arraigo y despegue de la modernización en España trajo consigo una verdadera catástrofe de las relaciones humanas: los vínculos morales entre individuos de distintas clases sociales se vieron destruidos por la competición enconada, el afán de lucro, la ostentación de la riqueza, el egoísmo brutal. En este desolador panorama, donde prima la prevaricación de los más fuertes sobre los más débiles y delicados, la perduración de la vieja ideología patriarcal, con sus prejuicios sexistas y machistas, tiene consecuencias aún más trágicas que en otros tiempos porque la forzada competición laboral entre hombres y mujeres aumenta la sensación de desconfianza, traición y asechanza que latía en las relaciones de pareja o de amistad de antaño. Es más: la emancipación de la mujer, en el caso que no sea frustrada desde el primer momento por la hipocresía de sus tutores, por falta de educación, por miedo o por apego cerril a las costumbres y a la rutina, tiene como contrapartida el acoso, la vejación, la humillación y el envilecimiento continuo de la mujer en la "esfera pública", que desde tiempos inmemorables es un ámbito de acción exclusivamente masculino. Si a todo esto añadimos la incapacidad de las mujeres de distintas clases sociales de luchar unidas por una misma causa común (el reconocimiento de su dignidad y de sus derechos), no parece descabellado pensar que, en opinión de Colombi-

5. Para un estudio detallado de esta novela y una reseña de estudios a ella dedicados, *cfr.* Establier Pérez (1997: 423-461). *La rampa* forma parte de un grupo de novelas escritas en los años veinte donde aparecen las figuras de la ingenua y de la vencida, víctimas indefensas sea de "hombres negros" sin escrúpulos, sea de leyes atávicas, o bien del ostracismo de su misma clase social, en particular, de sus congéneres que se conforman con su destino de esclavas ignorantes y en el fondo despreciadas por sus esposos. Al igual que Isabel, su ruina es determinada no solo por el hecho de ser mujeres en un mundo cortado a medida de los hombres "vejadores", sino también por el condicionamiento psicológico sufrido al asumir de manera incondicional los prejuicios de la clase media, que causan su fundamental inadaptación a la vida. Desde el punto de vista estrictamente literario, la figura de Isabel guarda un cierto parecido con varias heroínas del ciclo de las "novelas españolas contemporáneas" de Galdós, cuyas historias proceden de la reelaboración del motivo tradicional de la "virgen perseguida".

ne, queden muy pocas esperanzas de redención para el género humano y la sociedad moderna.[6]

Sin embargo, esto no es del todo cierto como demostraremos a continuación. Si por un lado es innegable que algunos rasgos de la novela delatan el influjo de un Naturalismo *à la Zola*,[7] por otro es palpable que la narración, en cuanto a su finalidad, está sostenida por un latente deseo de redención, muy maternal, como insinuaba desde el primer momento la conmovedora dedicatoria de la portada: "A toda esa multitud de mujeres desvalidas y desorientadas, que han venido a mí, preguntándome qué camino podrían tomar, y me han hecho sentir su tragedia" (Burgos, 2006: 1).[8]

Sentado este hecho, no parece un caso que, a una rápida y somera lectura de la novela, descuelle la voz de Larra entre todos los ecos costumbristas que se oyen resonar en los recovecos del texto, preminencia que no sorprende en absoluto no solo por ser un clásico del género, de la literatura española de todos los tiempos, y de la madrileña en particular, sino sobre todo por la consabida admiración que Colombine profesaba por el "Fígaro" nacional (Ubach Medina, 2010: 34), reconocido maestro del periodismo liberal-progresista español (Romero Tobar, 2007: 11-23).[9] Como es sabido, los dos se comprometieron en reformar una sociedad vulgar, injusta y opresora, movidos por un idéntico sentimiento de dolorida compasión hacia sus compatriotas, que impregnaba, en el fondo, las abrumadoras previsiones o cáusticos ataques del "Duende satírico del día". No tendrá desperdicio recordar aquí la elogiosa reseña al *Panorama matritense. Artículo*

6. Muy sugerentes a este respecto son tanto las revelaciones sobre la condición ruin y desgraciada de la mujer que Joaquín hace a las dos amigas Isabel y Águeda (Burgos, 2006: 38-39 y 40-41) invitándolas a luchar por sus derechos como la pesadilla que tiene Isabel mientras delira por la fiebre en su cama; casi al final del relato, se percatará de la miserable condición de todo el género femenino, blanco de infinitas injusticias (191-193). A este propósito, es importante subrayar que esta novela supone un ataque manifiesto al "sistema" en sentido lato, y no a los hombres, como oportunamente señalaba Bieder (2001: 244): "Nevertheless, Burgos denounces as myth the idea that men are the enemy of women and takes pains to argue that is not men but the weight of custom and convention that bars women'access to careers and cultural institutions".

7. Esa influencia se hace más patente en la segunda parte del relato donde la ruinosa caída en picado de la protagonista está descrita con un fatalismo implacable y despiadado, dando cabida a detalles harto desagradables e incluso abyectos de la vida de los bajos fondos madrileños. Nos referimos, en concreto, a la descripción del barrio de Embajadores donde se encuentran la Casa de Maternidad y la Inclusa (Burgos, 2006: 101-103) y a la visión desmitificada, repugnante, casi bestial, de la sexualidad y de la maternidad que aflora en la narración del alumbramiento de Fernandita, la hija ilegítima de Isabel, en esa misma Casa (101-132).

8. Como ha señalado Kirkpatrick (2003: 179), la atención hacia los infelices y los pequeños, así como la ternura y la compasión hacia ellos como armas indispensables para construir una sociedad ideal, son justamente los elementos que definen su identidad de "nueva" escritora en función de su género y de su perspectiva política.

9. Parece legítimo suponer que, precisamente por estos motivos, la primacía de Larra entre los posibles modelos costumbristas sea también una estratagema sagaz a fin de aumentar la cuota de las ventas entre un público heterogéneo, que se complacería sobremanera en identificar los guiños intertextuales esparcidos en la novela. Es una buena prueba, además, de lo que hemos señalado anteriormente: Burgos consigue aleccionar sin renunciar al placer estético, propio y de sus lectores, al mismo tiempo que logra consolidar su posición de escritora de éxito y rebatir las acusaciones de ser promotora de una literatura de baja calidad literaria.

segundo y último donde Larra se alegraba de haber tenido una de las pocas ocasiones "de dar descanso a la penca satírica, que por lo regular manejamos con más dolor nuestro que de aquellos mismos a quienes nos vemos en la triste precisión de lastimar" (1997: 548).

Bajo estas premisas, es obvio que Ramón de Mesonero Romanos, con todo que es un monumento del madrileñismo literario, haya tenido menor influencia en la novela que nos ocupa hoy: el conformismo y la actitud equidistante y comedida de moralista ilustrado, que caracterizan al "Curioso Parlante", mal se avienen con un texto que pretende sacudir a sus contemporáneos de su letargo y atontamiento moral a costa de herir su sensibilidad burguesa. Para lograr ese fin, de poco le sirve a Colombine la sátira jovial y dulzona de Mesonero: su delicadeza y temor de ofender que, según observa Larra en la reseña antes citada, son las prerrogativas del buen escritor costumbres (545-547), le impedirían iluminar las partes oscuras del lienzo, o sea ahondar en las tragedias personales de sus personajes femeninos para conmover y sensibilizar.

A modo de general premisa al análisis textual más puntual que vamos a desarrollar seguidamente, cabe destacar que la idea básica, subyacente a la novela tanto a nivel diegético como axiológico, se halla en la producción costumbrista de Larra. Más concretamente nos referimos a los artículos *La sociedad* y *Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos*, que contiene la lastimosa historia de la hermosa trapera (285-291 y 394-398). Como es sabido, Larra, en el primer artículo citado, define a la sociedad como una "reunión de víctimas y verdugos" (291), unidos entre sí por el sentimiento más sincero y duradero que puede concebir el hombre, es decir, el egoísmo, el instinto de prevaricación de los más fuertes sobre los más delicados. El gradual descenso de la infeliz trapera hasta el sórdido paradero de una vejez plagada por la enfermedad y la pobreza, narrado en el segundo artículo (396-397), es causado tanto por su hermosura y vanagloria como por el cinismo y vileza de sus sucesivos amantes, que se aprovechan de ella sin el menor remordimiento de conciencia hasta que la pobre chica pierde para siempre su principal atractivo y recurso para sobrevivir: la lozanía de su juventud. La historia de la trapera contiene, pues, *in nuce* el guion de muchos dramas existenciales representados en *La rampa*: el de Isabel y los de varios personajes secundarios, como Enriqueta la Fusil o la hermana de Águeda, Luisa —amancebada y con un hijo— para terminar con los de simples comparsas como "las chicas de bata" (modistillas, criadas, paletas recién llegadas a la corte), que, asiladas en la Casa de Maternidad, alumbran el fruto de superficiales amoríos o del desliz de una noche, cruelmente desengañadas por sus cínicos amantes (Burgos, 2006: 108).[10]

10. Piénsese, en fin, en las prostitutas que protagonizan la escena nocturna de la "La caza" (183-189), cuyas únicas armas para subsistir son la belleza y la astucia, o en el episodio protagonizado por la anónima borracha, blanco de los insultos y burlas de los transeúntes, mientras dos guardias, indiferentes a su público escarnio, la llevan al calabozo (199-202); como cuenta Larra, la trapera ahoga en aguardiente sus recuerdos de grandeza pasada (1997: 397).

La influencia de Larra se puede advertir también en la construcción del antagonista, el único personaje masculino, junto a Joaquín (personaje con función de "auxiliar"), que pueda considerarse propiamente tal por los datos escuetos que el texto nos proporciona acerca de su carácter, ideas, emociones o circunstancias vitales, distinguiéndose, pues, de la masa indeterminada y anónima de hombres vejadores que figuran en la novela (pretendientes callejeros, antiguos novios, exmaridos, compañeros de trabajo, simples transeúntes, policías, empresarios). Se trata de Fernando, el novio de Isabel que, al quedarse ella embarazada, enseguida la abandona para luego consentir, rogado por Águeda, amiga fraternal de Isabel, a crear un simulacro de hogar que se desmorona definitivamente tras la muerte de su hija Fernandita. Como muchos recordarán, en el artículo *El mundo todo es máscaras, todo el año es Carnaval*, entre los diferentes tipos de hipócritas "al uso", Larra menciona al joven galán que oculta, tras su careta de hombre amable y comedido con las damas en sociedad, su verdadera naturaleza de tirano opresor del corazón femenino en la intimidad (1997: 672). De hecho, Fernando, al contrario que Joaquín ("el amigo sombrío"), engaña a las dos amigas con sus modales de chico apuesto y sensato, respetuoso del orden establecido, al mismo tiempo que las encandila con su conversación frívola y despreocupada, donde "hacía desfilar ante sus ojos figuras de mujeres bellas, atractivas, triunfadoras, que parecían reinar sobre la sociedad toda" (Burgos, 2006: 57). Con el paso del tiempo, mostrará su verdadera naturaleza de hombre vil, brusco e indiferente, caprichoso como un príncipe heredero, cuyo único deseo es que Isabel se conforme con ser gobernanta y nodriza en su casa marital.

Ahora bien, si pasamos a considerar el índice de la novela nos damos cuenta de inmediato de que tanto la trama, en su desarrollo argumental, como los personajes, sean principales o secundarios, delatan su parentesco literario con el mundo urbano y fundamentalmente burgués retratado por los costumbristas románticos y los grandes novelistas del Realismo y Naturalismo.[11] Para realizar el análisis de la primera parte, centrada en el retrato psicológico de la ingenua y en el relato de su itinerario existencial hasta que se queda embarazada de su novio Fernando, hemos consultado además algunas de las colecciones costumbristas que en la segunda mitad del siglo XIX recogen la herencia de los grandes maestros del género, a saber: *Las españolas pintadas por los españoles* (Robert, 1871 y 1872), *Madrid por dentro y por fuera: guía de forasteros incautos* (Blasco, 1873), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (Sáez de

11. La novela se compone de 26 capítulos, rotulados con un título que remite mayoritariamente a tipos, ambientes, espacios públicos, oficios, fiestas y costumbres de viejo y nuevo cuño: "El comedor de todos. Interioridades. El Rincón oscuro. El amigo sombrío. Los bancos públicos. El peinarse los cabellos. La puñalada del hambre. El traje nuevo. Las tertulias tristes. El cinematógrafo. El cochero cínico. Los Reyes magos. Las chicas de bata. El hijo de la máscara. El grito penetrante. La madrina. La nueva vida. La Gota de Leche. La Fusil. El talismán de la reina. La protectora. Separación. La Caza. Pesadilla. El ama seca. La borracha" (Burgos, 2006: pp. V-VI). Es preciso subrayar que, a pesar de una presentación escueta como tipos, todos los personajes de *La rampa* son bien trabajados y trazados con pinceladas certeras gracias a la profunda penetración psicológica de Burgos.

Melgar, 1881). Aunque nos limitaremos a evidenciar pocos y escuetos elementos textuales que podrían hacerse eco de estas obras en su conjunto, cabe destacar que la obra dirigida por Sáez de Melgar resulta aquí de particular interés por presentar un elemento nuevo en la tradición costumbrista del siglo XIX: la reivindicación de la mujer como ha señalado Ayala (1993: 204-205):

> La ausencia de instrucción en la mujer se convierte en el eje central de la mayoría de los artículos de la presente colección. A partir de la idea de denunciar la situación de abandono y desigualdad en la que se encuentra la mujer, las escritoras elaborarán unos cuadros costumbristas en los que se aborda esta cuestión desde ópticas distintas, pero que en definitiva coinciden en un mismo objetivo: denunciar, protestar, rehusar o revisar el papel que la sociedad ha diseñado para sus miembros femeninos. De ahí que sean muy numerosos los artículos que intenten reflejar la escasa preparación que la mujer de la época recibe, páginas desde las que se aboga tanto por un cambio cuantitativo como cualitativo.[12]

En cambio, de los setenta y ocho tipos, presentes en la colección dirigida por Robert, proceden una serie de atributos psicológicos y normas de conducta, tradicionalmente considerados constitutivos del sexo femenino según la mentalidad patriarcal, que a lo largo de la narración serán admitidos, rechazados o cuestionados conforme la intención de la autora —reflejada en la perspectiva ético-ideológica del narrador omnipresente— y de acuerdo con el diseño formal planeado para la novela.

A este propósito, cabe hacer especial hincapié en que el tipo de trama utilizada (la trama de carácter de tipo disfórico) constituye el elemento decisivo en el proceso de selección y transformación de las "piezas" costumbristas presentes en las obras consultadas. Asimismo en el remedo de motivos que le llegan a Colombine por vía literaria influyen fuertemente las convenciones genéricas de la novela realista decimonónica, en particular las del *Bildungsroman*, según las cuales la descripción de espacios y ambientes está cargada de un preciso valor metafórico y simbólico en relación con las distintas etapas de iniciación del protagonista a la vida o a una realidad desagradable (o bien con respecto a su estado anímico) al mismo tiempo que el encuentro y la confrontación con los demás personajes se prestan a iluminar y desvelar las partes más intimas de su conciencia (Marchese, 1990: 101-127 y 185-222).

12. Ayala (217) señala que en otros artículos se insiste, al igual que Burgos, en la responsabilidad de la oligarquía política y de los sectores más influyentes y poderosos de la sociedad respecto a la degradación e ignorancia en que viven las mujeres del pueblo. Entre los tipos que podrían haber influido en la caracterización de tipos y personajes presentes en *La rampa* se encuentran la actriz española, la maestra catalana, la criada (tipos madrileños), la lavandera, la cigarrera, la viuda, a su vez derivados de los tipos femeninos retratados en la primera colección costumbrista de varios autores: *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, Ignacio Boix, 1843-1844, 2 vols.).

Conviene ahora poner algún ejemplo para aclarar lo previamente dicho. La novela comienza *en medias res* introduciendo al lector en uno de los promiscuos establecimientos públicos que han surgido a consecuencia de la modernización urbanística de la capital: "el comedor de todos" (3-12). La imagen utilizada para nombrar al restaurante a bajo precio, situado cerca de la Puerta del Sol, al que acuden cotidianamente Isabel y su amiga Águeda, constituye ya de por sí una acertada metáfora de clara filiación costumbrista, con la que se apunta al fenómeno de la inmigración a la capital por motivos económicos.[13] La vívida escena de costumbres contemporáneas que se desarrolla a continuación, descrita a través de un ingenioso juego de miradas entrecruzadas (de los personajes y del narrador omnisciente), adquiere, sin embargo, matices desconocidos a los costumbristas del siglo XIX, no obstante la presencia de *topoi* y procedimientos formales peculiares de este género literario.

Burgos logra recrear eficazmente toda la atmósfera de un local muy castizo, magistralmente descrito por Larra en un texto archiconocido, *La Fonda nueva* (1997: 99-104), empezando por destacar detalles nimios como la suciedad y la comida rancia, recurriendo luego a un uso desenfadado del diálogo para dar cuenta de los rápidos intercambios verbales entre camareros y clientes, o entre los mismos comensales para, en fin, atrapar la atención del lector retratando la abigarrada multitud de los comensales, diferentes sea por clase social, sea por lugar de procedencia. Entre ellos figuran empleadillos de poco sueldo, dependientes de comercio, estudiantes, soldados de cuota, señoras y señoritas distinguidas que se esfuerzan en aparentar, en la indumentaria y en los modales, una opulencia económica que ya no tienen,[14] unos provincianos recién llegados a Madrid acompañados por su anfitrión, cuatro alemanes y un viejo y honrado caballero quijotesco que guarda aún las formas y el respeto debido a las mujeres. A más de estas certeras pinceladas costumbristas, el "comedor de todos" está configurado por Burgos como un espacio fuertemente sexualizado donde las actitudes de los comensales revelan sus desiguales posiciones respecto a la cultura hegemónica y a las relaciones de poder que la sostienen y que esta mantiene y perpetúa, como se infiere del siguiente fragmento (7):

> No iban allí las mujeres felices, sino las pobres mujeres que trabajaban y no tenían el refugio del hogar. Eran las mujeres lo más triste de aquel comedor, lo más sombrío; se las veía como escondidas en los rincones, amedrentadas y llenas de cortedad. En los hombres había solo miradas de suficiencia, de confianza en su fuerza.

13. Por citar tan solo un ejemplo, Eusebio Blasco (1873: VII) subraya como los forasteros acuden a Madrid, "el gran pueblo y el gran estómago de la nación", porque necesitan tener "ancho campo a sus ambiciones".

14. La obsesión por parte de la mesocracia de imitar la vida aristocrática (el famoso *refrain* "Quiero y no puedo") es un tema recurrente a lo largo de la novela. Doña Nieves, que regenta la lóbrega casa de huéspedes donde se aloja Isabel, doña Evarista con sus seis hijas maestras, doña Enriqueta la Fusil, vecina de Águeda, son todas mujeres que se empeñan tozudamente en conservar alguna apariencia de su antigua opulencia reduciéndose a sufrir mil privaciones.

En otras palabras, las mujeres que, como Isabel y Águeda, se ven obligadas a permanecer en la "esfera pública" sin la protección o autorización masculina, experimentan una intensa sensación de vulnerabilidad física y emocional. Además, ellas tienen que soportar las vulgares galanterías y piropos que les dirigen intencionadamente los otros comensales masculinos, rebajándolas a puro objeto sexual y ridiculizándolas en sus esfuerzos de emancipación.[15] El alboroto y el escándalo provocado por una vulgar escaramuza amorosa entre un gallego enamoradizo y una procaz andaluza, termina por azuzar la preocupación de Isabel, recatada y tímida, por su imagen social porque el egoísmo de los otros comensales "no dejaba a las mujeres ni el placer de gozar su aislamiento en la indiferencia" (12).

Esta penosa turbación ante la mirada agresiva de los otros se acentúa durante los paseos domingueros de las dos amigas por las calles y los parques de la ciudad ("Los bancos públicos", 43-49). Su aspecto físico demacrado y su indumentaria desgastada, en comparación con la belleza y la elegancia ostentada por las otras mujeres para deslumbrar a los transeúntes, les provocan tales sentimientos de vergüenza e inferioridad que se ven obligadas a buscar refugio en los bancos públicos, como las cojas o las impedidas, para ver desde allí un espectáculo del que se sienten tristemente excluidas (44-46). Este deseo de agradar como objeto erótico pone de manifiesto la latente preocupación femenina de acapararse el corazón de un hombre a fin de asegurar su vida, instando a las mujeres pobres a encubrir la miseria con un esfuerzo titánico.[16]

En este capítulo Burgos aborda el tema de las complejas relaciones entre moda, consumismo y coquetería femenina, enfocadas desde la perspectiva de la clase trabajadora, que va a desarrollar con más holgura en los capítulos "El peinarse los cabellos" (51-57) y "El traje nuevo" (63-67). Aunque en esta larga secuencia narrativa, se pueden percibir ecos de artículos costumbristas como *Los escaparates* de Antonio Flores (1968: 192-201), donde el autor consideraba los efectos dañinos del consumismo en relación con la perversión de la virtud femenina y al trastocamiento de las relaciones amorosas, es evidente que el feminismo de Burgos rebasa los límites de un enfoque solo moralizador del tema al considerar la moda un derecho inalienable de la mujer moderna. Para Colombine la

15. Galantería, "que a pesar de su imprudencia e inoportunidad, se ha dado en llamar española, como si fuese uno de los rasgos típicos que más nos honran", comenta el narrador (4). Con paz de Serafín Estébanez Calderón, el Solitario, célebre por su vena epicúrea y voyeurista, sea dicho que para Colombine esta inveterada costumbre es una clara señal de provincialismo reaccionario, como hubo de señalar Gregoria Urbina y Miranda describiendo el tipo emancipado de *La mujer norte-americana* (1881: 711).

16. El capítulo se cierra con la historia de Elenita y Rosa, antiguas compañeras de colegio de Isabel, cuya obra de conspiración matrimonial consiste en engalanarse de manera sexi y provocativa, en aislar a sus eternos novios y a no dejarlos comparar aun cuando paseaban por calles sin cruzar el saludo con nadie (46-48). Las dos hermanas encarnan de manera caricaturesca el tipo tradicional de la "enamorada" o de la "niña casadera" empeñada en contraer un matrimonio ventajoso de modo malicioso. Para el tema de la obsesión de la mujer por conseguir matrimonio en la obra de Robert (1871, 1872), *cfr.* Ayala (1993: 47-50).

moda es un producto de su aspiración a la belleza, un medio ineludible para expresar su personalidad y su potencial artístico y estético; es asimismo un arma de emancipación y un espacio de liberación en el que toma posesión de su cuerpo. Por consiguiente, como evidencia Díaz-Marcos (2009: 121), Isabel y Águeda "sufren precisamente por no poder acceder a ciertos artículos y por la imposibilidad material y económica de (re)presentarse a sí mismas como mujeres *modernas*". Isabel, por ejemplo, en el momento en el que se enamora de Fernando, se duele de no poder comprarse unos afeites y ropa nueva para estar más guapa, ni de poder acicalarse por la mañana delante del espejo porque el adorno femenino en el lugar de trabajo está mal visto (según los empresarios, las empleadas coquetas llegan tarde y encima alborotan a los colegas y clientes). A pesar de las dificultades, las dos amigas no renunciarán del todo a defender instintivamente sus sueños y esperanzas de felicidad. Por amor de Fernando, Isabel se esmerará en componer cada día su único atractivo natural: su rebelde y majestuosa cabellera (55-56). Es más: las dos amigas, entusiasmadas por la llegada de la primavera, no dudarán en pedir prestado a una usurera para cubrir los gastos de dos trajes domingueros, con sus zapatos de tacón y medias de seda.

En el capítulo II ("Interioridades", 13-23) se describe el torbellino de sensaciones y sentimientos que se apoderan del pobre corazón de Isabel al verse pobre, sola y desamparada tras la muerte de su madre. En medio de las privaciones y de la zozobra emocional de los primeros días (humillación, pánico, desconcierto) se aferra como un náufrago a los recuerdos de otras mujeres desgraciadas, que le rodeaban en los días de esplendor de su casa, o de las que había oído hablar, o que veía en la calle, casos de miseria en los que había apenas reparado creyéndose favorecida (la profesora de piano, la mujer que fabricaba y vendía jabón, la cigarrera ciega, las criadas, la lavandera, la planchadora, la costurera). Todos estos ejemplos de mujeres desdichadas sirven de polo catalizador para los sentimientos encontrados de Isabel, que todavía conserva íntegra su mentalidad burguesa y dignidad de clase: por un lado le suscitan repulsa y hastío, aunque la habían conmovido en su momento, por otro le causan envidia por sentirse más indefensa que todas ellas ahora que "había entrado en aquel mundo sin protección de las mujeres solas. En aquel mundo en el cual ni el ingenio ni la voluntad podían hacer nada" (17). El desaliento aumenta cuando pide consejo a sus amigas o las antiguas amigas de su madre, quedándose no solo pasmada ante las disparatadas soluciones propuestas por las primeras al acuciante problema de encontrar trabajo, sino también avergonzada a las observaciones de las segundas sobre la conducta imprudente de sus padres o la suya propia (20-21). La humillante y desigual relación que ve instaurarse entre las protectoras, que se creen más virtuosas por encontrarse en una situación económicamente ventajosa, y las protegidas, o sea las parientes o amigas venidas a menos, causa a Isabel una profunda desazón, que la empuja a buscar sola un trabajo sin más dilación. Recurriendo al esquematismo de los tipos, Burgos remarca aquí la aterradora indi-

ferencia del género humano, y en particular la de las mujeres, hacia sus semejantes, hipertrofiada por la rígida división estamental.[17]

En todo el capítulo se aprecian evidentes ecos de la literatura costumbrista previamente reseñada. Por ejemplo, en el artículo *La señorita cursi*, pobre y con parientes ricos, Robert (1871: 88-89) evidencia certeramente el abuso emocional y extravío moral padecido por la joven, que se empeña inútilmente en evitar a toda costa el ostracismo de su misma clase social:

> Veíase pobre entre muchos parientes ricos, y el temor, muy natural, de verse además menospreciada, la indujo a conservar ciertas apariencias […] y en su estado menesteroso se acomodó a opiniones, dichos y hábitos que eran el sarcasmo más cruel de su propio estado. […] Cursi hasta la muerte adivina lo que piensan, aman, temen, sueñan y fingen aquellos parientes ricos que son lo bello ideal para ella; y ya identificada con ellos, como ellos piensa, ama, teme, sueña y finge. […] Ella habría vestido mal y discurrido poco; pero habría sentido bien, y ahora que se ha sacrificado a los suyos viste peor, no discurre, condena sus mejores sentimientos, y el premio de ese heroísmo consiste en que sus sacrificadores la califiquen de cursi en grado heroico y eminente.

Obsérvese, además, que, en el artículo *La amiga*, el mismo Robert argumentaba que la amistad entre las mujeres generalmente no existe a causa de la rivalidad amorosa que suele haber entre ellas, ni les hace falta gracias a la gran consideración social de la que goza la mujer en la civilización presente, asegurándoles el apoyo y la protección incondicional del hombre (padre, hermano, amigo o tutor). Las supuestas "amigas" de una mujer no suelen ser ni confidentes dignas de fiar en asuntos amorosos ni buenas consejeras en los apuros de todo tipo: "Los peores pasos que dan las mujeres en la vida, suelen darlos aconsejadas por una amiga" (1872: 237).[18] La atrofia de espíritu, que caracteriza a la señorita cursi de Robert, es la misma enfermedad moral de la que adolecen las antiguas amigas de Isabel, las hijas maestras de la viuda doña Evarista, aturdidas por la educación infecunda recibida en la Escuela Normal de Maestras que, a pesar de sus esfuerzos y la mutilación de su libre pensamiento, no les ha garantizado el ansiado puesto de trabajo ("Las tertulias tristes", 70-72). Esta nota tenebrosa, amplificada por el esfuerzo patético de la madre y de todos los asistentes a la tertulia organizada para celebrar el santo de una de las hijas, de olvidar su miseria por

17. Todo el retrato psicológico de Isabel, y de su clase social, evoca de cerca un texto muy célebre de Pardo Bazán, *La mujer española* (1890), en particular la parte en la que se describe a la señorita burguesa que, por algún tipo de infortunio, vive de una renta miserable (Pardo Bazán, 1999: 100-101).

18. Solamente la amistad entre Isabel y Águeda desmiente por completo las aseveraciones de Robert: el afecto fraternal y sincero, que las une entrañablemente por la semejanza de sus destinos y por una parecida sensibilidad, es de hecho su único baluarte y bálsamo espiritual frente al acoso laboral y sexual que sufren cuotidianamente en todos los espacios públicos de la novela (Burgos, 2006: 30-33).

una tarde, justifica la tristeza de Isabel que, si bien advierte algo falso y fútil en aquel mundo del que ha sido expulsada como mujer trabadora, no acaba de perder los prejuicios de señorita burguesa.[19]

Con el capítulo "El rincón oscuro" (25-33) se da inicio a un larga secuencia narrativa, que abarcará tres capítulos en total ("El amigo sombrío", 35-41 y "la Puñalada del hambre", 59-62), donde se describen el encuentro y la confrontación de Isabel con los inquilinos de la casa de huéspedes en la que está alojada: en primer lugar doña Nieves, viuda venida a menos y regente del piso, secundariamente su hija Juana y sus tres nietos, y por último el "amigo sombrío", Joaquín. Toda la secuencia se configura como una reflexión sobre la lamentable falta de educación de las mujeres españolas y sus deplorables consecuencias, tanto a nivel familiar como social, engarzada con la expresión de las dudas y angustias de Isabel por su propio destino, alimentadas por la trágica muerte de doña Nieves, "apuñalada" por los disgustos y privaciones padecidos. Todos estos componentes se encuentran enhebrados en el magistral estudio de carácter de la anciana, que evoca varios textos costumbristas de Mesonero Romanos (1993), a saber: *La patrona de huéspedes* (441-460) y *De Tejas Arribas* (369-387), con el personaje de madre Claudia, para la etopeya del tipo, *Antes, ahora y después* (332-351) en relación con el contenido ideológico subyacente y *El duelo se despide en la iglesia* (268-282) para algunos elementos secundarios de varia índole.

A su vez, el núcleo temático-argumental constituido por la relación conflictiva entre doña Nieves y su hija Juana, es quizá el elemento que mejor ejemplifica tanto la sutil trabazón compositiva de los tres capítulos como la capacidad de Colombine de superar los límites ideológicos de sus modelos literarios costumbristas. Doña Nieves tiene sus defectos (es avara, sucia, medio alcahueta y farsante), pero para Isabel, que proyecta en la anciana una fantasmal imagen de su madre difunta y de sí misma, ello no les da a los otros el derecho de abusar de su miseria moral y condescendencia. Para el narrador-Colombine, la anciana es una víctima no solo de una hija, ingrata, insensible y agresiva, sino también de una sociedad despreocupada por los apuros de una "pobre buscona" o en el peor de los casos de una "planta parásita" (Lustonó, 1872: 62). Es más: ella viene a ser el fruto malogrado, junto con toda su prole, de una cultura retrógrada y de un sistema económico arrollador que no permite a las mujeres pobres formarse una dignidad y un alma independiente por falta de tiempo, serenidad y firmeza en sí mismas ni, por ende, de desempeñar adecuadamente su misión de educadoras de las generaciones futuras, estimulando en los hijos actitudes y comportamientos encaminados a lograr su madurez como personas. Mediante la historia patética de doña Nieves,

19. En línea con la tradición festiva y pintoresquista inaugurada por Mesonero, ningún atisbo de denuncia social se nota, en cambio, en un texto costumbrista de Antonio San Martín (1873: 301-314) que retrata una misma situación de sociabilidad burguesa, es decir la "tertulia de confianza" que se establece en la casa del cesante de un oficio en el Ministerio de Hacienda, don Pantaleón de la Sierpe y Castañeda, para encontrar un marido a sus dos hijas solteras de treinta y un y veintiocho años.

Burgos rompe definitivamente con el paternalismo socarrón de Mesonero, que no estaba exento (y es justo recordarlo aquí) de sincera compasión por la fragilidad constitutiva de la condición femenina ni de certeras intuiciones acerca de su papel decisivo, como madres, en el progreso cívico de una nación.

En fin, después de este rápido recorrido por las páginas de *La rampa*, hemos podido comprobar no solo la habilidad de la Colombine escritora en revitalizar su estilo novelístico con un apreciable juego intertextual, sino también su empeño, como intelectual, en sacar a sus congéneres de esa lóbrega mansión, acechada por la ignorancia y la soledad, donde el sistema patriarcal aspira a segregar a las anticonformistas, por libre elección o por necesidad.

Bibliografía

Arenal, Concepción (1974), *La emancipación de la mujer en España*, Mauro Armiño (ed.), Madrid, Júcar.

Ayala, M.ª de los Ángeles (1993), *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Universidad de Alicante.

Bieder, Maryellen (2001), "Carmen de Burgos: Modern Spanish Woman", en Lisa Vollendorf (ed.), *Recovering Spain's Feminist Tradition*, New York, The Modern Language Association of America, pp. 241-259.

Blasco, Eusebio (dir.) (1873), *Madrid por dentro y por fuera: guía de forasteros incautos*, Madrid, Antonio de SanMartín – Agustín Jubera.

Burgos, Carmen de (1907), *La mujer en España. Conferencia pronunciada en Roma en la Asociación de Prensa Italiana, el 28 de abril de 1906*, Valencia, Sempere.

Burgos, Carmen de (2006) [1917], *La rampa*, Susan Larson (ed.), Buenos Aires, Stockcero.

Burgos, Carmen de (1927), *La mujer moderna y sus derechos,* Valencia. Sempere.

Capel Martínez, Rosa María (ed.) (1986), *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura.

Díaz-Marcos, Ana María (2009), "La 'mujer moderna' de Carmen de Burgos: feminismo, moda y cultura femenina", *Letras Femeninas*, 35, 2, pp. 113-132.

Establier Pérez, Helena (1997), *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos (*"*Colombine*"*)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Guillermo Carnero Arbat, Alicante, Universidad de Alicante-Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Filología española, 2 vols.

Establier Pérez, Helena (2000), *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos (*"*Colombine*"*)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

Flores, Antonio (1968), *La sociedad de 1850*, Jorge Campos (ed.), Madrid, Alianza.

Folguera, Pilar (coord.) (2007), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias.

Imboden, Rita Catrina (2001), *Carmen de Burgos "Colombine" y la novela corta*, Bern, Peter Lang.

Kirkpatrick, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931*), Jacqueline Cruz (trad.), Madrid, Cátedra.

Larra, Mariano José de (1997), *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Alejandro Pérez Vidal (ed.), Leonardo Romero (estudio preliminar), Barcelona, Crítica.

Lustonó, Eduardo de (1872), "La que viene a menos", en Roberto Robert (dir.), *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Imprenta a cargo de J. E. Morete, II, pp. 57-62.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Marchese, Angelo (1990), *L'officina del racconto*. *Semiotica della narratività*, Milano, Oscar Saggi Mondadori.

Martín Pérez, Ángela (2013), "La conquista frustrada de lo urbano. *La rampa* de Carmen de Burgos", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 5, 2, pp. 115-124, [en línea] http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen 05-2/varia02.htm (fecha de consulta: 15 de octubre 2018).

Mesonero Romanos, Ramón de (1993), *Escenas y tipos matritenses*, Enrique Rubio Cremades (ed.), Madrid, Cátedra.

Nash, Mary (1983), *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos.

Nelken, Margarita (2013) [¿1922?], *La condición social de la mujer en España,* Madrid, Horas y Horas.

Núñez Rey, Concepción (2005), *Carmen de Burgos "Colombine": en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara.

Núñez Rey, Concepción (ed.) (1989), *La flor de la playa y otras novelas cortas. Carmen de Burgos "Colombine"*, Madrid, Castalia.

Pardo Bazán, Emilia (1999), *La mujer española y otros escritos*, Guadalupe Gómez-Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra.

Paredes Méndez, Francisca (2009), "Elisa se ha comprado zapatos de tacón: moda, género y clase social en *La Flor de la playa* de Carmen de Burgos", *Anales de literatura española contemporánea*, 34, 1, pp. 203-228.

Robert, Roberto (dir.) (1871, 1872), *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Imprenta a cargo de J. E. Morete, 2 vols.

Robert, Roberto (1871), "La señorita cursi", en Roberto Robert (dir.), *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Imprenta a cargo de J. E. Morete, I, pp. 83-91.

Robert, Roberto (1872), "La amiga", en Roberto Robert (dir.), *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Imprenta a cargo de J. E. Morete, II, pp. 233-242.

Rodríguez, María Pilar (1998), "Modernidad y feminismo: tres relatos de Carmen de Burgos", *Anales de Literatura española contemporánea*, 23, pp. 379-403.

Romero Tobar, Leonardo (2007), *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostrum.

Sáez de Melgar, Faustina (dir.) (1881), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons.

Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.) (1952), *La novela corta española: promoción de "El Cuento Semanal" (1901-1920)*, Madrid, Aguilar.

Sanmartín, Antonio (1873), "La tertulia de confianza", en Eusebio Blasco (dir.), *Madrid por dentro y por fuera: guía de forasteros incautos*, Madrid, Antonio de SanMartín – Agustín Jubera, pp. 301-314.

Scanlon, Geraldine (1976), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI.

Starcevic, Elisabeth (1976), *Carmen de Burgos, defensora de la mujer*, Almería, Cajal.

Ubach Medina, Antonio (2010), "Carmen de Burgos y Ramón Gómez de la Serna", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, clxxxvi, núm. extra junio, pp. 31-36.

Urbina y Miranda, Gregoria (1881), "La mujer norte-americana", en Faustina Sáez de Melgar (dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, pp. 706-713.

Novela histórica, novela popular, novela rosa: Inés de Torres y sus reinas en la narrativa de los siglos XIX y XX

Montserrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo

Ninguno non aya pessar nin afán
por ser apartado de altas privanças;
que todas las onras e buenas andanças
quieren en sí el medio e razón,
e los que traspasan, segunt mi opiñón,
es puesta su vida en fuertes balanças.

(*Ferrant Manuel de Lando quando echaron de la corte del rey á Inés de Torres, su prima*. Cancionero de Baena, ID0456)

El valido del rey, de Rafael Pérez y Pérez, se publica en 1948. Se trata de la primera novela histórica de una trilogía ambientada en la primera mitad del siglo XV (desde la muerte de Enrique III hasta la de Juan II, padre de Isabel I de Castilla), que se completa, ese mismo año, con *La bastarda del condestable* y *El castillo de Escalona*.[1] El reclamo publicitario de todas ellas es el mismo:

> Esta novela histórica es una magistral evocación […] de uno de los periodos más movidos y dificultosos que recuerda la historia de España. Todo era entonces un proceloso mar de conspiraciones e intrigas, de desatadas ambiciones que, a veces, no vacilaban en llegar hasta el crimen (*El valido del rey*, contraportada).

El alicantino es uno de los autores más prolíficos de la denominada novela rosa en los años treinta y cuarenta del siglo XX y el nombre más relevante de la nómina de la barcelonesa Editorial Juventud. Solo entre 1930 y 1936, la editorial publica treinta y seis novelas diferentes de Pérez y Pérez, de las que se ponen

1. Este trabajo se inserta en el ámbito investigador del proyecto PGC2018-093619-B-100.

a la venta hasta tres ediciones al año hasta alcanzar un volumen de ejemplares lanzados al mercado superior a los setecientos mil (Azorín Fernández, 1983: 40-41). Cuando el novelista firma su contrato con Juventud, los autores de su conocida colección "La novela rosa" son variopintos: extranjeras como Concordia Merrel o Evelin Le Maire y españolas, como Carmen de Icaza o María Sepúlveda, comparten protagonismo con escritores poco sospechosos de adscripción al género, como Gabriel Miró, Rosalía de Castro o Armando Palacio Valdés (Azorín Fernández, 1983: 39).

La trilogía sobre el reinado de Juan II conecta al receptor de su obra, fundamentalmente femenino, con el universo histórico que le había dado fama, años atrás, de la mano de una de sus primeras novelas de ambientación medieval, *Los cien caballeros de Isabel la Católica*, publicada en 1934 y reimpresa en ocho ocasiones, hasta 1977. Las tres nuevas novelas de 1948, ambientadas en la Castilla de la primera mitad del siglo xv, ven la luz en la "Nueva Colección Hogar", vuelven a editarse en 1952 en la colección "Novelas" y en el 67 en la colección "Hogar". La tirada inicial de todas ellas fue de casi cuarenta y cinco mil ejemplares (Espinós, 1983: 40).

En la España de la posguerra, los héroes nacionales que la literatura rescata de la Edad Media no son, habitualmente, los primeros Trastámara, llegados al trono de Castilla tras los hechos de Montiel y la muerte de Pedro I, bajo el signo de la bastardía y del fratricidio. Solo sus penúltimos representantes, Isabel y Fernando, que comparten protagonismo con reyes y héroes de la reconquista y el imperio, sobreviven en el imaginario popular al que acuden, sin gran pretensión historicista, los novelistas populares de la época.

Por ello resulta sumamente interesante rescatar, de entre la abundantísima producción de Rafael Pérez y Pérez, estas novelas sobre (remito al reclamo que reproduzco al principio) el dificultoso y movido inicio del siglo xv, en especial la primera de ellas, que menciona en el título (y en la ilustración de portada) al valido del rey Juan II, el condestable Álvaro de Luna.

Dicha alusión es heredera, probablemente, de la rica tradición decimonónica en torno a Luna, al que teatro, romances, coplas, novelas por entregas y folletines populares convirtieron en adalid tanto del liberalismo como del carlismo y en personificación de la lealtad a las instituciones, hasta el heroísmo, en unos casos, o en paradigma de la ambición política y de las funestas consecuencias del mal gobierno, en otros (Ribao Pereira 2018a).

Todavía en los años veinte del pasado siglo la corte de Juan II está presente en la cultura española. Siguen reeditándose las novelas históricas populares del siglo anterior, como por ejemplo las del prolífico Fernández y González; coincidiendo con el fin de la guerra de África, y apenas unos meses después de la Semana Trágica, Marquina coloca teatralmente el foco de atención nacional en la Castilla de 1453, con el relevante estreno de su *Doña María la Brava* (1909); algunos poemas del siglo anterior a propósito del condestable ven la luz nuevamente, como el de Blanca de los Ríos en *Raza Española* (1922). En los años trein-

ta, la mirada sobre el tiempo de Juan II se vuelve conservadora y comienza a valorarse en él la fractura política que el XIX contemplaba con desconfianza, y ello porque se radica en esa crisis de principios del XV el surgimiento de la España nueva que cristalizaría con el advenimiento de los Reyes Católicos, trasunto histórico de la nueva España a la que invocaba un sector de la intelectualidad en vísperas de la guerra civil:

> En los periodos que parecen más desquiciados y caóticos, bajo la superficie agitada por banderines y egoísmos, fermenta y bulle calladamente el germen que ha de alumbrar un nuevo ciclo histórico (Silió, 1939: 8).

Estas que acabo de mencionar son palabras, inquietantemente premonitorias, de Silió en su célebre ensayo *Don Álvaro de Luna y su tiempo*, que ve la luz en 1933 y se reedita en 1939. Similar es el espíritu de las biografías sobre el condestable para enseñanza de la juventud publicadas en esos años, como la de la editorial Araluce en 1929, en su colección *Páginas brillantes de la historia* (*Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, por Juan Gutiérrez Gili), espíritu que pervive en la colección de tarjetas de Barsal, en los años treinta, donde se destaca la ejemplaridad de la vida y muerte de son Álvaro, al igual que ocurrirá en los cromos distribuidos por diferentes fábricas de chocolates, como Trens (del obrador de Joan Trens i Ribas), en Vilafranca, y Orús (de Joaquín Orús), en Zaragoza, divulgadores efímeros de los episodios más destacados de la historia de España, entre ellos la suerte del condestable (cromo 57).

Sin embargo, en la novela de Pérez y Pérez que me ocupa Luna no es el protagonista, sino el hilo conductor de una trama protagonizada, en realidad, por las mujeres de la corte durante la menor edad de Juan II, esto es, la regente Catalina de Lancaster, la reina María de Aragón (primera esposa del rey), Elvira de Portocarrero (primera esposa del condestable) y, sobre todo, por Inés de Torres, personajes todos ellos presentes en las novelas populares de la segunda mitad del XIX y que a su través, y de modo ciertamente peculiar, como pretendo argumentar en las próximas páginas, conducen la narrativa histórica romántica hasta las fronteras de la novela rosa de posguerra.

De acuerdo con la tipología que establece Amorós en su estudio sobre la novela rosa, la de Pérez y Pérez se adscribiría al grupo que sigue los esquemas narrativos del XIX y busca la verosimilitud con finalidad lúdica (Amorós, 1968: 11). Sin embargo, en *El valido del rey*, a diferencia de lo que es habitual en la novela rosa convencional, el marco histórico no es un telón de fondo, sino que, por el contrario, incide sobre el devenir de los protagonistas y, aun cuando recoja todos los tópicos y estereotipos de la narrativa histórica romántica (Ferreras, 1972), innova en el tratamiento de los mismos, se aleja del maniqueísmo plano de los géneros populares y excluye su deriva moralizante.

El valido del rey, más breve que los folletines decimonónicos (*Don Juan el segundo o el bufón del rey*, de Fernández y González, por ejemplo, alcanza las

ochenta entregas en su primera aparición en prensa; Del Préstamo Landín, (2018) consta de doce capítulos, estructuralmente divididos en dos partes bien diferenciadas. Los siete primeros (aproximadamente la mitad de la novela) presentan los antecedentes de la acción, su contexto y el conflicto esencial de la misma: la influencia y poder en la corte de Inés de Torres, favorita de Catalina de Lancaster, pretendida en amores por Álvaro de Luna y por el propio rey Juan, amante de uno de ellos y madre de una niña cuya paternidad es el gran misterio de la trilogía. La muerte de la joven, envenenada para favorecer el matrimonio del monarca con su prima María, hermana de los belicosos infantes de Aragón, marca un punto de inflexión en la trama, que abandona la proximidad a la historia y a la historiografía de la primera parte para avanzar, desde una verosimilitud extrañamente cuidada, hacia contenidos esencialmente sentimentales.

Como digo, el universo de esta novela es femenino y la focalización de los hechos se lleva a cabo desde la perspectiva de las damas que contemplan y analizan el devenir de los hechos, bien en el interior de alguno de los palacios en que se refugia la corte itinerante de don Juan, bien desde un *locus amoenus* de tonalidades modernistas y cierto decadentismo:

> Vestiduras azules, blancas, verdes, rosa, amarillas, marfileñas, color lila pálido… Velos que flotan delicadamente como nieblas ligeras cuando la brisa pasa, susurrante, entre el grupo de damas recostadas sobre la verde alcatifa de musco salpicada de multicolores florecillas… (179).[2]

Desaparecen las extrapolaciones sociopolíticas al presente del receptor, habituales —en mayor o menor grado— en la novela histórica del XIX (sea esta romántica o de aventuras). Del mismo modo, la hipertrofiada sucesión de misterios, anagnórisis y crímenes de la novela popular deja paso a un conflicto amoroso esencial que se anuda y teje a partir de dos o tres tramas paralelas, asimismo sentimentales. La presencia de magos, encantamientos y físicos conocedores de filtros y ungüentos se minimiza en *El valido del rey* y solo al final de la novela aparece una anciana menesterosa, temida por bruja, que lee el porvenir a doña María (146) y coloca en el horizonte de lectura, en paralelo a la sombra de Inés de Torres, la de la futura reina Isabel:

> —La sombra de doña Inés de Torres se proyectará sobre tu vida como un castigo de Dios, infanta […]. Pagarás lo que no debes, duramente… […] Perderá tu linaje esa corona conquistada para ti a fuerza de torcer lo escrito en el libro de la Providencia. […] la corona saldrá de tu estirpe para ceñir otras sienes (150).

2. Cito en adelante por la edición de 1967.

La particularidad de *El valido del rey*, y de ahí su interés, estriba en la cuidada inserción, en sus páginas, de todos los motivos asociados a sus personajes en la narrativa decimonónica, así como en el tratamiento de las fuentes, todo ello en el ámbito de la llamada novela rosa que, por su propia definición, no necesita de ninguna de estas dos premisas para cumplir las expectativas depositadas en ella tanto por el engranaje empresarial de edición como por el horizonte lector de la misma.

Sea rosa, blanca (Signes, 1971), o de ningún color, como reivindicaba Pérez y Pérez (Espinos, 1983: 27), la lista de títulos de la editorial Juventud en las colecciones "Hogar" publicadas en los años cuarenta no suele dar pie, ni tiene por qué hacerlo, a análisis hipertextuales. Sin embargo, como digo, determinar la *trazabilidad* de *El valido del rey* apuntala tanto la especificidad de este título como la naturaleza del género al que se adscribe.

El narrador da cuenta, por extenso y sin desviaciones históricas reseñables, de los nombres propios y circunstancias que las crónicas medievales, editadas nuevamente desde el siglo XVIII, y las historias de la literatura más comunes en el primer tercio del XX, refieren a propósito de la menor edad de Juan II, como el valimiento de Leonor López de Córdoba, la política matrimonial de Castilla, los hechos que conducen al compromiso de Caspe o a la configuración del Consejo Real al inicio del XV. La recreación de la corte se hace siguiendo las pautas codificadas por la literatura decimonónica del ciclo de Juan II, esto es, a partir del planteamiento de sus fastos, su belleza y su podredumbre moral. Del rey se menciona insistentemente su afición por las trovas y se le presenta en constante acto de escribir o recitar;[3] de los entretenimientos se desatacan los bailes, funciones y justas, sin que falte, en este sentido, la habitual mención del paso honroso de Suero de Quiñones (78).

En auxilio del historicismo de la trama, el narrador acude, expresamente, a las fuentes historiográficas, a "la crónica de este rey" (en páginas 14, 82, 237), a "su *Crónica*" (138, 237), a las crónicas en general (31), a los cronistas de don Álvaro (20, 122) o a "un ilustre cronista" (58), si bien completa con su particular interpretación los hechos cuando de ellos no dan "las crónicas grandes pormenores" (77). De la *Crónica de don Álvaro de Luna* se cita, entre comillas, un fragmento del título 6 a propósito de los divertimentos de corte y otro del 11 sobre la defensa moral que Luna hace del adelantado Pedro Manrique. En otros casos, el narrador acude a historiadores modernos, como el ya mencionado César Silió, del que la novela cita fragmentos entrecomillados en diferentes momentos y

3. El propio rey Juan exagera, incluso, su pasión por los versos cuando le interesa desviar la atención de otros asuntos más graves. Así, cuando recibe la drástica orden de desposar, por fin, a su prometida, la infanta María de Aragón, exclama: "¡En Dios y en mi ánima, que lo mejor será casarme! Casi lo prefiero a tener que aguantar vuestras monsergas un día sí y otro no. Porque estoy convencido de que entre todos vais a hacerme la vida imposible, ¡hasta vos, don Álvaro!, para no dejarme componer mi poema sobre *Las cruzadas*… ¡Casadme en buena hora y dejadme a solas con mi inspiración, voto al demonio!" (142).

a propósito de distintos episodios, como la muerte de Catalina de Lancaster (57) y la irrupción de los partidarios de don Enrique en el palacio de Tordesillas para prender a los hombres del rey y poner a este bajo su custodia (121). Las referencias, en alguna ocasión, son incluso más sutiles: con motivo de la cacería que se prepara como pretexto para la huida del rey de su encierro en Tordesillas, uno de los oficiales convocados es Pedro Carrillo de Huete; la pregunta del rey ("¿Pero Carrillo? ¿Mi halconero mayor?", 189) evoca, inmediatamente, la *Crónica del Halconero*, del señor de Priego.

Llaman la atención, sin embargo, ciertos matices y alusiones que el narrador incorpora a su discurso y que nos ponen sobre aviso de la influencia, en esta, de las novelas populares decimonónicas que el escritor, a buen seguro, conoce o ha leído. Uno de ellos tiene que ver con la descripción de Catalina de Lancaster, habitualmente caracterizada como una dama de elevada talla, gruesa, de rubio y colorado semblante, pero de la que los folletines destacaban, además, al igual que la novela de Pérez y Pérez, "la rudeza de sus movimientos, marcadamente hombrunos". La alusión, que se completa con indicaciones sobre la forma con que la regente mira a Inés de Torres en diferentes capítulos, procede de una lectura sesgada de la semblanza de Fernando del Pulgar en sus *Claros varones de Castilla*[4] y llega, con irregular fortuna, incluso al siglo XXI y a textos muy alejados de la novela popular y del relato rosa, como *El pedestal de las estatuas*, de Antonio Gala.[5]

De entre los motivos asociados recurrentemente en la literatura ochocentista a la regente Catalina no falta ninguno en *El valido del rey*, cuyo narrador busca pretextos argumentales para incluir en el relato episodios cronológicamente alejados del tiempo interno de la novela. Uno de ellos, el más habitual en la reescritura de Enrique el Doliente, es el relacionado con el gabán del rey.

En efecto, mientras la corte asiste a los oficios religiosos de los Santos Inocentes, don Álvaro acompaña a don Juan, niño aún, en sus aposentos y, para distraerle, le refiere esta leyenda asociada a su padre, surgida de la confluencia de diferentes tradiciones cultas y populares, folclóricas, migratorias y pluriculturales (Pedrosa, 2012: 106), transmitida por la propia literatura española y auténtico nodo literario con manifestaciones europeas muy diversas. Enrique III, desposeído del control de su reino y de su propio palacio por la ambición de los nobles, se ve obligado a vender su capa, su gabán, para poder cenar, mientras sus principales cortesanos alardean de sus riquezas y se jactan del dominio ejercido so-

4. "Fue esta reyna alta de cuerpo, mucho gruesa, blanca y colorada e rubia, y en el talle y meneo del cuerpo tanto parecía hombre como mujer" (Pulgar, ed. 1779: 209).

5. En los primeros capítulos de la novela el narrador lleva a cabo un breve e irónico resumen del tiempo de los Trastámara. A propósito de Enrique IV, concluye: "En una época en la que sucedían tales historias como las que hoy mismo suceden, y lo que dicto es una prueba, ¿a quién iba a extrañar o asombrar o escandalizar que se amaran dos hombres o dos mujeres (como doña Catalina de Lancaster e Isabel Torres) o que un hombre no pudiera penetrar a su esposa?" (Gala, 2007: 37).

bre el monarca. Conocedor este de tales demasías, planea una venganza terrible que se convierte en motivo axial de una docena de textos decimonónicos (cuentos, novelas y dramas), desde Telesforo de Trueba y Cosío en 1830 ("The retributive banquet" en *The Romance of History, Spain*) hasta Luciano García del Real en 1898 ("El gabán de don Enrique el Doliente", en *Tradiciones y leyendas españolas*), y que reaparece en *El valido del rey* en forma, como digo, de narración enmarcada. El tiempo narrativo se detiene mientras don Álvaro evoca el episodio, y no solo por la propia naturaleza del excurso, sino también por las precisiones ambientales en las que se recrea el narrador primero. Este explica cómo las campanas de la catedral "tocaban, lentas y graves, el acompasado toque de alzar a Dios" (41) mientras el joven rey abandona toda acción, olvida sus pesares y se enfrasca en el relato que con encantadora oratoria le ofrece Luna. En la línea habitual de los cuentos y consejas tradicionales, este comienza con la evocación idealizada de un pasado armónico en el que, inesperadamente, irrumpe un elemento perturbador: "Al principio de su gobierno", "Era muy aficionado a la caza", "Aconteció que cierto día", "[…] aconteció bien presto que" (42) son las fórmulas que introducen el episodio del disfraz del rey, el ardid para comprobar, con sus propios ojos, los excesos de sus nobles y el plan de su venganza: don Enrique finge encontrarse "muy doliente" (43) y les convoca a todos, pero en lugar de recibirles en el lecho lo hace en el salón del trono, "enfundado en su armadura de batalla y en la mano su espada desnuda" (43). A medida que crece la intensidad de lo narrado se anima también el contexto de la narración y comienzan a repicar jubilosamente las campanas de la catedral. Don Álvaro da cuenta, en su relato pormenorizado, de todos los detalles de la venganza. Don Juan se enardece, palmotea y entusiasma al escuchar cómo su padre decide ajusticiar a todo el que se niegue a entregarle vida y hacienda. En una de sus réplicas, el comentario del joven rey incide en una de las líneas interpretativas más habituales del mito del gabán de Enrique III, en concreto la que explica su intersección con los hechos protagonizados por el rey Ramiro el Monje y el ajusticiamiento de los nobles rebeldes: "¡Voto va, que si eso hicieran conmigo se habían de acordar y la campana de Huesca había de ser un cascabel insignificante al lado de la que yo hiciera!" (42-43).

Otro de los personajes fundamentales de la novela es la infanta Catalina, hermana de Juan II e históricamente esposa de Enrique de Aragón, quien intrigó y guerreó durante toda su vida para hacerse con la corona de Castilla. En las circunstancias que conducen al matrimonio entre ambos primos encontraron los narradores del XIX materia más que suficiente para diferentes narraciones, como el relato "Crónica. Año de 1420", de Jerónimo de la Escosura (1839), o la novela breve "El trovador y la infanta", de Miguel López Martínez (1846) (Ribao Pereira 2018b). En ambos, como en *El valido del rey,* se hace hincapié en las inexplicables fluctuaciones afectivas de la infanta, sí, pero también en la importancia de estos amores en el tablero matrimonial peninsular: don Enrique secuestra al rey y se hace con el control temporal de Castilla, fuerza el matrimonio

de don Juan con María de Aragón y el suyo propio con Catalina de Castilla, reforzando con esta doble alianza matrimonial entre primos el posicionamiento frente a Portugal. Todos estos datos, más o menos históricos, que servían a los narradores del XIX para connotar políticamente sus textos, perviven en Pérez y Pérez, eso sí, sin trasunto político alguno.

El conocido como rapto o golpe de Tordesillas de 1420 ocupa los capítulos centrales de la novela y estructuralmente posibilita el tránsito verosímil desde la primera parte de la misma, protagonizada por Inés de Torres, hacia el desenlace del conflicto, inmerso en la rivalidad entre la reina María y Elvira Portocarrero. La infanta Catalina, que se niega a corresponder los requerimientos amorosos de don Enrique pide asilo en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas y posteriormente, ante las amenazas del infante, decide abandonarlo voluntariamente, tal y como recoge la tradición literaria del XIX en todos los relatos sobre este episodio. En el caso de *El valido de rey*, la salida del convento es el pretexto novelístico para separar físicamente a la infanta de su dama Inés, que se siente indispuesta. Esta última decide permanecer en el claustro y a los pocos días es envenenada. Tras la muerte de la favorita, las mujeres que ocuparán el corazón de sus amantes (el rey y Luna) pasarán a ser, asimismo, las protagonistas de la trama, si bien el fantasma de la primera (y su hija) condicionan, hasta el último capítulo, el decurso de la acción.

De doña Inés de Torres las crónicas que sirven de inspiración a los escritores del XIX destacan su influencia en la corte, su ambición, su ascenso tras la caída en desgracia de Leonor López de Córdoba y su desaparición final, fruto también de sus intrigas.[6] Aun presente en diversas novelas ese siglo, ninguna de ellas destaca nada positivo de la cortesana; no así en *El valido del rey*, donde el cambio comienza ya por la diversa consideración de sus rasgos físicos. Así, mientras en *Doce años de Regencia*, de Blanch e Illa (1863), por ejemplo, leemos:

> El cutis fino y sonrosado de sus mejillas contrastaba admirablemente con su fina cabellera de azabache, y el brillante negro de las aterciopeladas pupilas de sus grandes y rasgados ojos. Vestía con suma elegancia un magnifico traje de corte, muy escotado, inci-

6. "En este tiempo la reina tenía en su casa una doncella que llamaban Inés de Torres, que allí había puesto doña Leonor López, de quien la Historia ha hecho mención a quien la reina mucho amaba, e después la aborresció a causa desta Inés de Torres que ella había puesto con la reina, la cual Inés de Torres hubo tan gran privanza con la reina, que todas las cosas se libraban por su mano, de tal manera, que los negocios se hacían no como cumplía a servicio de Dios, ni a bien de sus reinos. Y en este tiempo estaba en la guarda del rey un caballero que se llamaba Juan Álvarez de Osorio, que era mucho privado de la reina, el cual tenía grande amistad con Fernán Alonso de Robres, contador mayor del rey, y estos dos con esta Inés de Torres hacían todos los negocios como les placía, sin acuerdo de los Grandes ni de los otros del Consejo, e afirmábase que Juan Álvarez de Osorio había ayuntamiento con esta Inés de Torres, sobre lo cual los dichos señores acordaron de hablar con la reina e le decir, que a su servicio no cumplía que Juan Álvarez de Osorio ni Inés de Torres estuviesen en su casa, lo cual le porfiaron tanto, que la reina hubo de mandar a Juan Álvarez de Osorio que se fuese a su tierra, e a Inés de Torres que se fuese a meter monja en un monasterio de Toledo, pues que no quería su esposo con quien había seído desposada ante que a la corte viniese" (Galíndez de Carvajal, 1779: 151).

> tando a que fuera a deslizarse por su seno de rosas y jazmín la profana mirada de los que se le acercaban a hablarla, encendiendo sus deseos. Estaba muellemente sentada en un sitial, guardando el más voluptuoso abandono (Blanch, 1863: 357-358),

en Pérez y Pérez la dama es rubia, angelical y de ojos claros, sensual pero recatada. El narrador la describe, ya en el primer párrafo del capítulo I, como la "muy alta, noble y hermosa favorita de la reina madre doña Catalina":

> […] y era joven, y apuesta, y entendida, y tan discreta y aprovechada que, adentrándose en el ánimo de la soberana hasta dominarle la voluntad, puede decirse que era ella quien a la sazón gobernaba en Castilla (Pérez y Pérez, 1967: 5).

La presentación primera del personaje tiene lugar, de acuerdo con la ortodoxia romántica de estirpe teatral, en el decurso de una charla tabernaria entre viajeros tapados que exponen motivadamente para el receptor la prehistoria de los hechos, los rasgos esenciales de sus protagonistas y el posicionamiento de cada uno de ellos frente al conflicto que se anuncia. Así, con el telón de fondo de la fiesta que se vive en las calles y el bullicio de la alberguería, dos caballeros dan cuenta de los datos esenciales para la adecuada contextualización de la historia: del estado de Castilla tras la marcha de Fernando de Antequera a Aragón para convertirse en rey (Fernando I, abuelo del Rey Católico), del exilio de la valida Leonor López de Córdoba, del fervor que comienza a despertar en el pueblo y en el niño rey un joven doncel llamado don Álvaro, hijo del copero del difunto Enrique el Doliente y de una mujer de baja condición, por mal nombre la Cañeta, que con el tiempo llegará a ser el hombre más poderoso del reino, de las banderías de la corte, y del testamento de Enrique III, de sus disposiciones sobre la regencia y de los enfrentamientos entre la nobleza y la corona por el control del poder.

De doña Inés aparece en la novela cuanto de ella refiere la literatura decimonónica. Además de su privanza en tiempos de la reina Catalina, *El valido del rey* se hace eco de un episodio de especial fortuna literaria. Me refiero a las justas que tuvieron lugar en Madrid en 1419 con motivo de la mayor edad de Juan II en las que la dama ocupó un relevante papel, rescatado para la poesía y la novela por el romanticismo español. En duelo singular se enfrentaron varios pretendientes de Torres, a saber, Juan Álvarez de Osorio y Gonzalo de Quadros (o Cuadras, como anota Pérez y Pérez y los ephemera del siglo XX a que antes me he referido) y este, a su vez, con Álvaro de Luna, que lucía en su aderezo unas tranzaderas de oro de la propia doña Inés. De resultas de este combate Luna es gravemente herido, el rey suspende los festejos y traslada al doncel a palacio; don Juan otorga a su favorito, en adelante, el privilegio de dormir a sus pies. Estos hechos históricos, que habían servido de inspiración, entro otros, a Arolas para su poema "Las tranzaderas", de 1840 (Codeseda Troncoso, 2018), es recreado con detalle a lo largo de varios capítulos en *El valido del rey.*

Otros, por el contrario, innovan los argumentos en torno a la cortesana, siempre, en estos casos, a partir de ingredientes sentimentales que, a buen seguro, habrían de satisfacer las expectativas de los lectores (y lectoras, sobre todo) de la novela en mayor medida que las precisiones historicistas y la referencialidad literaria de un buen número de capítulos.

Los relacionados con la secreta maternidad de la protagonista son los más interesantes, en este sentido. El nacimiento de la niña, Celina, se relata de forma ágil, con el humor derivado de las alusiones, elisiones y sobreentendidos en el discurso del narrador, cuya mirada oscila entre la contemplación de las luces que entran y salen por disimulados accesos al castillo y la del callado ir y venir de sirvientes y amigos. La conclusión llega cargada de ironía: "El señor de Torres había sido llamado con urgencia a la corte por aquellos días, y cuando vino de Valladolid, terminado su negocio, hallose con la hija pálida y enclenque de resultas de su catarro mal curado" (111).

Cuando, poco más adelante, sea necesario sacar subrepticiamente de la fortaleza a la recién nacida, el encargado será un misterioso guerrero con antifaz que, inevitablemente, remite al personaje de tebeo creado por Manuel Gago en 1943 e inspirado, según sus propias palabras, en *Los cien caballeros de Isabel la Católica* de Rafael Pérez y Pérez. Leemos en *El valido*:

> El hombre del antifaz arrimose al ventanillo de la poterna. […] El caballero […] ha logrado poner el bulto bajo su manto y, sosteniéndolo con un brazo, esgrimir su espada con el otro. Y esta espada es como un ariete: es la espada invicta y gloriosa de uno de los mejores y más valientes justadores de la corte de don Juan II de Castilla. […] —¡La espada de don Álvaro de Luna jamás rehusó un combate!— declaró con altivez el caballero, desembozándose y arrancando su antifaz de un tirón (Pérez y Pérez, 1967: 113).

Además de ello, la ficción se encarga de subrayar, constantemente, la influencia de Inés de Torre en la corte: sobre Catalina de Lancaster y don Álvaro primero, y sobre el rey tras la muerte de la regente después. Como ya he mencionado, el envenenamiento de la favorita marca un punto de inflexión en la novela, que se libera en su segunda parte de la fidelidad a las fuentes y de la proximidad a los modelos populares del siglo anterior.

Pese a la inesperada exactitud del contexto histórico de la trama y a la rica intertextualidad de esta novela, *El valido del rey* escora, sin poder ni querer evitarlo, hacia la novela rosa. El punto de deriva procede siempre del binomio amor/celos que se encarna en determinados personajes. Así ocurre con una de las damas de la corte, Constanza Barba, de la que comienza hablándose del carácter legendario de sus ancestros y termina comparándosela con una *madonna* italiana, indecisa ante sus pretendientes: "¿Ambición? ¿Romanticismo? ¿Esperaba un enlace principesco que subiera de punto su alcurnia o el príncipe ideal de los cuentos azules que le trajese el amor? (35). Otro tanto sucede con la in-

fanta María de Aragón, que antes de convertirse en esposa de don Juan siente por este en "sus pocos años […] la ilusión de un amor romántico… El primer flechazo" (63). En el último capítulo, tras las bodas, acude con el rey a Santiesteban de Gormaz para agradecer a don Álvaro su lealtad y decisiva participación en las campañas que han devuelto a don Juan el control de Castilla. Desde su caballo, primero, y desde la escalinata del palacio más adelante, la reina analiza e interpreta los hechos que contempla y los pensamientos que adivina en los actores de la grandiosa puesta en escena con que da fin la novela: los apenas exteriorizados sentimientos de don Álvaro por su esposa, las furtivas miradas cómplices de Elvira Portocarrero, la imperceptible turbación de don Juan cuando observa a la pequeña Celina, un fugaz gesto de dolor contenido: "—¡Cuánto ha debido de amarla!— murmuró doña María para sí misma, con mordeduras de celos en lo mejor del alma. Pensaba en doña Inés de Torres" (229).

Probablemente las lectoras de la novela encontrasen más interesantes estas libertades de la narración que la fidelidad histórica tan insistentemente buscada en la primera parte de la obra. Con todo, la estructura general de la misma, la fina ironía del narrador y su estilo sin excesos acaso fueron razones suficientes para su éxito. Su lenguaje es vivo y preciso y los buscados arcaísmos ("hais" por "habéis", 4, 113), anacronismos ("voto a tal", "voto a bríos", "voto va", 22, 44; "voto a Sanes", 132; "malandrín", 133; "ser menester", 179; "Válate Dios", 182; "Pardiez", 198), vulgarismos (referirse al joven rey como "el zagal", 41) e invenciones remiten a una *fabla* de indudable rentabilidad desde la literatura histórica decimonónica. A ello hay que sumar el recurso a adagios y refranes constantes, cuadren o no a la naturaleza de lo narrado ("Preciso es nadar y guardar la ropa", 20; "Afortunado en el juego, desgraciado en amores", 35; "Donde no hay cabeza todo son colas", 60; "Bástale al día su trabajo", 200) e incluso lo que el narrador denomina "un antiguo aforismo jurídico: *Averigua a quién aprovecha el crimen*" (136). Con todos estos ingredientes dando forma a argumentos y motivos vivos en la memoria de los receptores merced a la relevancia de los mismos en la centuria anterior, Pérez y Pérez desarrolla una fórmula narrativa de enorme repercusión popular y susceptible de un, cada vez, mayor interés literario.

Con todo, los personajes femeninos de la literatura histórica del siglo XIX han de esperar, sin duda, a la reescritura que el XXI lleva a cabo de su tiempo para verse reivindicados. Solo en los últimos diez años, *Catalina de Lancaster*, de María Teresa Álvarez, *La valida*, de Vicenta Márquez de la Plata, o relatos infantiles como *Leonor y la tumba escondida*, de Ángeles Aliaño, recuperan para el lector actual a las mujeres de la corte de Juan II, aun cuando ninguna de ellas confiere a Inés de Torres el protagonismo del que goza en la trilogía de Rafael Pérez y Pérez. Las novelas del alicantino contemplan, desde la atalaya de la posguerra, los modelos decimonónicos de los que beben, al tiempo que redirigen nuestra mirada hacia la narrativa histórica actual, cuya relación con la decimonónica está todavía pendiente de estudio. Pero esa es ya otra historia.

Bibliografía

Amorós, Andrés (1868), *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.

Azorín Fernández, María Dolores (1983), *La obra novelística de Rafael Pérez y Pérez*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

Blanch e Illa, Narciso (1863), *Doce años de regencia. Crónica del siglo xv*, Gerona, Imprenta de El Gerundense.

Cabello, Ana *et al*. (2011), *En los márgenes del canon: aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español, siglos 20 y 21*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Charlo Repiso, Ramón (2013), *La novela popular en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones.

Codeseda Toncoso, Fátima (2018), "Álvaro de Luna en combate. La presencia del condestable en *Las tranzaderas* (1849), de Juan Arolas", *Hesperia. Anuario de Literatura Española*, 21-2 (11-33).

Espinós Ferrándiz, Consuelo (1983), *Rafael Pérez y Pérez: hacia un análisis estructural de su novela*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

Ferreras, Juan Ignacio (1972), *La novela por entregas*, Madrid, Taurus.

Gala, Antonio (2007), *El pedestal de las estatuas,* Barcelona, Planeta.

Galíndez de Carvajal, Lorenzo [reimpr. 1779], *Crónica del señor rey don Juan, segundo de este nombre,* Valencia, Monfort.

Pedrosa, José Manuel (2012), "Wamba, Ramiro II, Enrique III y Carlos I: relecturas políticas de leyendas medievales en la Edad Moderna (siglos xviii-xx)", *Memorabilia*, 14 (99-143).

Pérez y Pérez, Rafael (1967) [1948], *El valido del rey*, Barcelona, Juventud.

Préstamo Landín, María Teresa del (2018), "El castillo de Juan-sin-Alma: la influencia de la novela gótica en Fernández y González", comunicación en el Congreso Internacional *Castillos en el aire. Los castillos en la historia y la ficción*, Xàtiva, 16-19 octubre 2018, pendiente de publicación.

Pulgar, Fernando del (impr. 1779), *Claros varones de Castilla*, Madrid, Imprenta de la Gazeta.

Ribao Pereira, Montserrat (2018a), "*¿Qué se hizo el rey don Juan?* Catálogo de la literatura decimonónica sobre el tiempo de Juan II de Castilla", en Antonio Chas Aguión (ed.), *Escritura y reescrituras en el entorno literario del* Cancionero de Baena, Berlín, Peter Lang (215-251).

Ribao Pereira, Montserrat (2018b), "En tiempos del condestable Dávalos: Enrique de Aragón, poeta quejoso en *Crónica. Año de 1420*, de Jerónimo de la Escosura", *Romance Quarterly* 65-2 (49-58).

Signes, Miguel (1971), "Sobre Rafael Pérez y Pérez", *Asamblea Comarcal de Escritores*, Alcoy, Instituto de Estudios Alicantinos y Diputación Provincial (s.p.).

Silió, César (1939) [1933], *Don Álvaro de Luna y su tiempo*, Madrid, Austral.

La obra de Pedro A. de Alarcón a la luz de los siglos XIX y XXI

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

Pedro A. de Alarcón es uno de los casos más singulares desde el punto de vista de la historiografía literaria, desde la perspectiva histórica decimonónica y crítica de sus publicaciones.[1] Singular por no adecuarse a los parámetros de su generación, pues si bien es verdad que la obra literaria está sujeta a una especie de limbo en espera de su reivindicación por parte de escritores o críticos de generaciones posteriores, en el caso de Alarcón este hecho se manifestó de forma extraordinaria, extraña, pues se produjo de manera brusca, áspera, destemplada, tal como el propio escritor confiesa en *Historia de mis libros* a raíz de la publicación de su novela *La Pródiga*:

> […] me di cuenta exacta de que existía contra mis obras la precitada *conjuración del silencio* […]. Sus periódicos o los periódicos seducidos por ellos en nombre de una mala llamada *independencia de la Prensa,* no se dignaban ni tan siquiera a censurarme, combatirme, condenarme desde el punto de vista de sus ideas y sentimientos […], negábanme ya, estoy por creer, hasta el derecho de existir sobre el planeta […]. Pero ¡quién sabe! ocúrreseme ahora decir, para terminar alegremente,- ¿Tal vez entonces estará otra vez de moda confesar la existencia de un sumo Dios y la inmortalidad (Alarcón, 1943: 27-28).

1. La obra de Alarcón se ha analizado desde múltiples ópticas. Para un sector de la crítica sus novelas son claramente tendenciosas, espiritualistas, ancladas en el tiempo; para otros, su obra está inmersa en un romanticismo trasnochado y caduco. Los marbetes que aparecen en su obra desde época temprana son, de igual forma, variados, múltiples: prerrealista, posromántico, novelista puente entre el romanticismo y el realismo, novela tendenciosa… El mosaico de opiniones que a continuación exponemos es de por sí harto elocuente. Valera (1958, II: 1363) lo considera restaurador e iniciador de la novela española decimonónica; Pardo Bazán (1973, III: 1361) lo define como escritor puente entre la estética romántica y realista y, más tarde, a raíz de la publicación de *El Escándalo*, como escritor idealista, espiritualista. Manuel de la Revilla señala el sesgo psicológico, espiritualista (1884). Azorín define a Alarcón como fiel transcriptor del cruce de las corrientes ideológicas y estéticas de su tiempo (1954-1960). Blanco García insiste en la incidencia histórica e ideológica que motivaron sus novelas (1909). J. A. Balseiro (1933), Soria Ortega (1951; 1952), Baquero Goyanes (1958), A. Ocano (1970), Montesinos (1977) y la crítica de las últimas décadas rebaten, matizan o insisten en todos estos aspectos señalados, corroborando dichas apreciaciones desde variadas visiones y referencias estéticas e ideológicas (Rubio, 2001: 71-137).

Es curioso ver cómo el propio escritor reflexiona sobre el éxito o fracaso de sus novelas en contextos históricos futuros. Tras un amplio periodo de tiempo de silencio, la figura de Alarcón se enseñoreará en la España del siglo xx, en la época de la dictadura de Franco, fundamentalmente durante los años posteriores a la guerra civil española. Es evidente que los postulados ideológicos que subyacen en sus novelas se adecuaban con total perfección a la moral social de la época, a la religiosidad imperante de los años cuarenta, como en el caso de *El Escándalo*, cuya adaptación al cine tuvo gran acogida en dicho contexto histórico. La filmografía basada en sus novelas proyectaría su nombre a cotas de gran popularidad no solo en España, sino también en el resto de Europa, en especial determinadas creaciones literarias exentas de postulados ideológicos o religiosos, como en el caso de *El sombrero de tres picos*, tal como se podrá comprobar en posteriores líneas del presente trabajo. Cabe apuntar, de momento, que no solo nos limitaremos a estudiar los diversos periodos históricos referidos a la recepción y edición de su obra a partir del preciso momento de su publicación, fundamentalmente del siglo xx, sino también la proyección de la misma en el séptimo arte, en el cine, pues su fama se acrecentó de manera inusitada gracias a las múltiples adaptaciones que de sus obras se llevaron a cabo.

El mejor parámetro para conocer con exactitud la trayectoria de la obra alarconiana es, sin lugar a dudas, el seguimiento puntual de las ediciones llevadas a cabo, desde el fallecimiento del escritor hasta estas últimas décadas. Si nos guiamos por el concepto de edición, sin señalar por razón de espacio los múltiples aspectos analizados por la crítica que subyacen en su obra desde el momento de aparición hasta los albores del siglo xxi, se puede afirmar que la obra de Alarcón tuvo una excelente difusión durante el último tercio del siglo xix y primeras décadas del xx gracias a la Colección Hernando (1881-1928). Tras la finalización de la guerra civil española aparece, en opinión personal, la edición más cuidada de sus obras, con un estudio preliminar de Luis Martínez Kleiser (Madrid, Ediciones Fax, 1942). Tres décadas más tarde, año 1974, la editorial Aguilar publicaría las *Novelas Completas* y en años posteriores el hispanista Cyrus C. DeCoster, autor de varias monografías referidas a la recopilación y publicación de textos o relatos olvidados y no incluidos en volúmenes rotulados con el marbete de *Obras Completas* de autores del xix, daría a la luz en el año 1984 el volumen *Pedro Antonio de Alarcón* (Madrid-Potomac, José Porrúa Turanzas-Studia Humanitatis). Cabe señalar también la edición de sus novelas completas publicadas por Joaquín Gil en Buenos Aires, 1942, cuya ordenación, estudio crítico y didactismo ayudó a difundir la novela alarconiana en buena parte de Hispanoamérica.

Desde el punto de vista de difusión, de aceptación o éxito editorial de la creación literaria, dos son los relatos que acaparan la atención: *El sombrero de tres picos* y *El escándalo*. Del resto de sus creaciones literarias cabe señalar también por su difusión y adaptación al cine la novela *El capitán Veneno*, el relato breve *El clavo* y, en menor medida, las denominadas *Narraciones inverosímiles*

—*El amigo de la muerte* y *La mujer alta*—. Bien es verdad que en colecciones o antologías de cuentos se incluyen además de estas dos narraciones otras que también son merecedoras de estudio, como el cuento amatorio *La Comendadora* y las denominadas *Historietas nacionales*, especialmente las tituladas *El carbonero alcalde*, *El afrancesado* y *El extranjero*. Por el contrario sus crónicas de guerra y los libros de viaje, a pesar del enorme éxito que tuvieron en su época, pues le otorgarían una fama hasta entonces inusitada y pingües beneficios, yacen hoy en día casi en el olvido, aunque muy buscadas por los bibliófilos, como, fundamentalmente, sus obras *De Madrid a Nápoles*, *La Alpujarra* y *Diario de un testigo de la Guerra de África*. Del resto de su producción literaria, como su rica producción poética que entronca, en ocasiones, con la poesía jocosa y humorística de nuestros clásicos, cabe destacar el drama histórico *El hijo pródigo*, *El final de Norma* y *Cosas que fueron*, libro, este último, configurado por cuadros de costumbres de excelente valor literario y del que apenas se tienen noticias críticas desde el momento o inicio de su publicación hasta bien entrado el siglo xx. Otro tanto sucede, por ejemplo, con *La Pródiga*,[2] publicada en 1882, en Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, y editada en 1975 por Editora Nacional. En parecido caso estaría también *El final de Norma* que desde la edición príncipe (1855) hasta finales del siglo xx solo la editorial Espasa-Calpe ha acercado dicha obra al lector, a pesar de haber tenido excelente acogida en el extranjero gracias a la edición llevada a cabo en Nueva York por la editorial Appleton (1916).

Existe un corpus literario que puede situarse en un justo medio desde el punto de vista editorial y de la filmografía, como en el caso de sus novelas *El Niño de la Bola*, *El capitán Veneno* o determinados relatos breves o cuentos, como, por ejemplo, *El clavo*, *El Niño de la Bola*, cuya edición príncipe, año 1878, tuvo una cierta resonancia en Francia y en Estados Unidos gracias a las traducciones realizadas, respectivamente, por la célebre editorial Hachette (1882) y Heath and Cº. (1899). En Méjico fue acogida con gran aceptación, pues no solo fue editada por la editorial Botas (1943), sino que también fue llevada al cine un año antes de su edición (1942) bajo la dirección de Julio Bracho con el título *Historia de un gran*

2. Las versiones cinematográficas realizadas sobre la novela *La Pródiga* proyectaron su fama en Argentina. La primera versión se llevó a cabo en 1944, bajo la dirección de Ernesto Arancibia, e interpretada por Mercha Ortiz y Juan José Míguez. Se trata de un largometraje de 35 mm, en blanco y negro. En 1945 aparece de nuevo en la filmografía *La Pródiga*, dirigida por Mario Soffici, cuya productora fue San Miguel. El guionista sería Alejandro Casona y los decorados fueron obra de Gori Muñoz. Los principales intérpretes serían María Eva Duarte, Juan José Míguez, Ernesto Raquén y Alberto Closas, entre otros.

La versión que mayor difusión alcanzó tanto en España como en Hispanoamérica fue la realizada en 1946, bajo la dirección de Rafael Gil y producida por Cesáreo González. La productora, la célebre Suevia Film, difundiría al público de la época lo más granado del mundo del cine español, desde el fotógrafo Alfredo Fraile, hasta los decorados de Enrique Alarcón o la música de Juan Quintero. El elenco de actores y actrices también es digno de elogio, pues figura un reparto en el que se entrecruzan veteranos actores y actrices con futuras promesas del cine: Guillermo Marín, Irene Caba, Paola Bárbara, Fernando Fresno, Fernando Rey, Francisco Rabal… El estreno del filme tuvo lugar en Madrid, el 27 de septiembre de 1946.

amor. El filme fue un clásico en la España de la posguerra civil española gracias al protagonista de la película: el celebérrimo Jorge Negrete. De nuevo, en 1956, la novela de Alarcón sería llevada al cine en México, bajo la dirección de Emilio Fernández. Existe con anterioridad una versión muda española de *El Niño de la Bola* con el título *Curro Vargas* (1923), dirigida por José Busch. La popular editorial Magisterio Español la editaría en 1972 y años más tarde, en 1990, aparecería la edición del Ayuntamiento de Guadix como un claro homenaje a su autor.[3]

El capitán Veneno tuvo una mayor aceptación por parte del público y la crítica en general si nos atenemos a la cadencia editorial y al cómputo de reseñas y citas a la obra en la prensa periódica española. Las ediciones de Gaspar y Roig (1881) y Pérez Dubrull (1885) fueron muy difundidas entre los círculos literarios españoles de finales del XIX y principios del XX. Fue editada también en Uruguay (1888), en Estados Unidos e Inglaterra —Editorial Heath and Cº. (1899), American Book Company (1901), Cleveland (1914), Allyn and Bacon (1917), Holt (918), Samborn and Company (1920)—, Argentina —Biblioteca Pluma de Oro (1930), Kapelusz (1954)—, Francia, cuya primera edición se llevó a cabo con el curioso título *Le capitain Hérisso* (1900) en la célebre Librairie Flammarion, y, fundamentalmente, en España gracias a la difusión de la novela en editoriales de gran tirada, desde Magisterio Español, Acervo hasta Espasa-Calpe. Difusión de *El capitán Veneno* al mediar el siglo XX debida a su adaptación al cine argentino, mexicano y español, muy receptivo por estas fechas a las adaptaciones de las novelas alarconianas. A este respecto contamos con tres adaptaciones. La primera se llevó a cabo en 1943, en Argentina, bajo la dirección de Henry Martinent; la segunda en México (1944), dirigida por Carlos Orellana, con el título *El Capitán Malacara*; la tercera y última (1950) la realizada por Luis Marquina, que tuvo un gran éxito en España gracias a los diálogos excelentemente adaptados por W. Fernández Flórez y al elenco de intérpretes elegidos para protagonizar la película: Fernando Fernán Gómez, Sara Montiel, Amparo Martí, Pepe Isbert y Julia Caba.

De sus relatos breves —*Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y *Cuentos inverosímiles*— el que mayor difusión ha obtenido ha sido *El clavo*, a pesar de que otros relatos o cuentos son de gran valor literario, como *El amigo de la Muerte*, *El extranjero, El carbonero alcalde*, *La Comendadora*, *La mujer alta*… Narraciones que con no poca frecuencia aparecen en antologías de cuentos y en estudios referidos a dicho género. *El clavo* es hoy en día de fácil acceso al lector gracias a editoriales relacionadas con el mundo académico, de ahí que su acceso al relato alarconiano no ofrezca ningún problema para el público, tanto en épocas pasadas como en la actual. Sin embargo, a pesar de ser bien conocida su his-

3. El teatro musical adaptó varias obras de Alarcón, tal como se constata en el presente trabajo. Así, *El Niño de la Bola* se convirtió en una celebrada zarzuela —*Curro Vargas* (1898)— gracias al célebre compositor Ruperto Chapí. Precisamente, la adaptación que Buchs llevó a cabo de la obra de Alarcón fue tomada de la zarzuela de Chapí con libreto de Joaquín Dicenta —célebre por su drama *Juan José*— y Manuel Paso.

toria, este relato breve tuvo un momento áureo, de esplendor y gran difusión gracias a la filmación y producción llevadas a cabo por Cifesa en 1944. Rafael Gil dirigió esta obra alarconiana sin ajustarse plenamente a lo dictado por su creador, pues su desenlace, ajusticiamiento de la protagonista, es eliminado en el film. El éxito del relato de Alarcón no solo se debió al excelente pulso narrativo tan característico y peculiar del escritor al convertir el objeto, un clavo, en el punto de atención del lector, creando al mismo tiempo un ambiente misterioso, de suspense, que cautiva tanto al lector como al espectador. La trama detectivesca y el perfecto engarce entre los personajes de ficción y el reparto de actores posibilitaron en la España de la posguerra civil un éxito inusitado, siendo frecuente su reposición en la filmografía española hasta la época presente, en los espacios televisivos actuales dedicados al cine clásico español. No se debe olvidar tampoco que la parte artística estuvo bajo la dirección de Francisco Nieva, la música de J. Quintero y en el reparto figura lo más granado del cine del momento: Amparo Rivelles, Rafael Durán, Juan Espantaleón, Milagros Leal, Irene Caba, Rafael Bardén, Nicolas Perichot y Joaquín Roa. Todo un conjunto de personas cuyo buen hacer cinematográfico hizo posible el éxito de *El clavo.*

En un corpus editorial aparte estarían las piezas más señeras de su producción: *El sombrero de tres picos* y *El escándalo*. Lo más relevante del hispanismo e investigadores en general han dedicado numerosos estudios a *El sombrero de tres picos* desde el momento de su publicación por entregas en la *Revista Europea* (1874). El mismo Alarcón comenta de forma detallada en *Historia de mis libros* la génesis y elaboración de su relato, mostrándose asaz sorprendido por su rápida difusión en los medios editoriales de la época. Alarcón constata el éxito de la obra, mostrándose orgulloso no solo por el rédito económico obtenido, sino también por las múltiples traducciones que de su obra se llevaron a cabo:

> *El sombrero de tres picos* ha sido, que yo sepa, traducido al portugués (con preciosas ilustraciones), al alemán, al ruso, al francés, al inglés y al rumano, como también ha dado argumento a dos operetas cómicas, la una francesa y la otra belga; y en vista de tanto ruido y de tantas nueces, he tenido que acabar por decir: "¡Pues, señor, el asunto era de oro! ¡estoy en deuda con la musa popular, o sea con los ciegos que componen romances!" (Alarcón, 1943: 20).

Un seguimiento puntual de las traducciones completaría el cómputo o conjunto de idiomas referidos a la citada relación, cuento o relato de *El sombrero de tres picos*, como la temprana edición realizada en Italia en 1879 con el título *Il capello a tre punte,* traducido al italiano por Daniele Rubbi (Milano, Typografia Editrice Lombarda di Menozzi, 1879). Fallecido ya Alarcón, la obra alcanzaría gran difusión en dicho país gracias a ediciones posteriores, fundamentalmente, la llevada a cabo por Giannini en 1920 (Lancian G. Carabba). Adaptaciones del relato alarconiano que explicarían el éxito de dicha obra en Italia al ser trasladado su argumento a la filmografía en época temprana, como la versión llevada a

cabo en 1934 por Mario Camerini. Lido Film sería la productora encargada de reunir un célebre elenco de actores y actrices —Eduardo y Pepino De Filippo, Leda Gloria, Arturo Falconi, Guisepe Pierozzi, Dina Parbellini— para recrear la célebre historia del corregidor y la molinera. Adaptación que sería ensombrecida por la llevada a cabo en 1955 por la empresa Lux Film, cuyos productores Carlos Ponti y Dino de Laurentis eligieron a las actrices y actores italianos más célebres del momento, cuya fama trascendería, prácticamente, a toda la filmografía internacional —Sofia Loren, Vittorio de Sica, Marcelo Mastroianni—. Junto a este elenco de intérpretes habría que añadir otro grupo de merecida fama en la filmografía italiana, como Paolo Stoppa, Mario Passante, Carletto Sposito, Virgilio Riento y Silvio Bagolini, entre otros. Película estrenada en Barcelona el 12 de diciembre de 1957 y en Madrid, el 3 de diciembre de 1958.

En España la primera adaptación al cine fue llevada a cabo en 1934, bajo el título *La traviesa molinera*, dirigida por el ayudante de Charles Chaplin, el francés Harry d'Abbadie d'Arrast. El citado director se unió a Ricardo Soriano para producir la película, rodada en Madrid y cuyo guion fue debido a Edgar Neville. El autor de los decorados fue Santiago Ontañón. La música correspondería al célebre Rodolfo Halffter y la fotografía estaría al cuidado del alemán Jules Kruger y al español Macasoli. A fin de ser competitivos con el mercado cinematográfico europeo se llevaron a cabo tres versiones: una española, titulada *La traviesa molinera*; una francesa, *Le Tricorne*, y una inglesa, *It Happened in Spain.* Para su filmación no se escatimaron esfuerzos de índole económica, pues en el reparto figuraban célebres actrices de Hollywood, como Eleonor Boardman, y afamados intérpretes españoles como Alberto Romea, Hilda Moreno y Manuel Arbó. La crítica la acogió con no poco beneplácito, aunque fue censurada por la inclusión de varias escenas que daban a la cinta un claro estereotipo andaluz, fundamentalmente por la abundancia de bailes, que si bien pudieran ser aplaudidos o celebrados por espectadores extranjeros, en la versión española eran excesivos e innecesarios, en especial al final del filme.

En el año 1944 *El sombrero de tres picos* es adaptado en México bajo la dirección de Juan Bustillo Oro, con el título *El amor de las casadas*. El guion fue obra del propio Bustillo y la música del afamado compositor Manuel Esperón. Fue interpretada por célebres actrices y actores, como Julio Ahuet, Lauro Benítez, Roberto Cañedo, Conchita Gentil, Amparo Morillo, Manuel Noriega, Salvador Quiroz, María Luisa Serrano y Alfredo Varela. Años más tarde, en 1954, el director de origen argentino y asentado en España, León Klimovsky dirigió la versión del relato alarconiana bajo el título *La pícara molinera.* Se trata en realidad de una coproducción hispano-francesa. Por un lado, Producciones Benito Perojo; por otro, Inter-Productions. Los decorados y la ambientación fueron debidos a Enrique Alarcón, y la música a Cristóbal Halffter. Coproducción que aspiraba a tener una amplia difusión en el mercado hispanoamericano y europeo, de ahí la presencia de un reparto internacional que contaba no solo con intérpretes harto conocidos por el público español, como Carmen Sevilla, José Isbert o

Francisco Rabal, sino también con celebridades del cine americano, como Mischa Auer, o francés, Madeleine Lebeau. Tanto su director como su guionista, Jesús María de Arozamena, incidieron en la bis cómica del texto alarconiano, prescindiendo de la sutil mordacidad y argucia de los personajes de ficción del texto original, a fin de producir la risa y la carcajada en el espectador. *La belle campesine* se estrenaría en Madrid el 3 de febrero de 1958.

El sombrero de tres picos es, sin lugar a dudas, la obra más universal de Alarcón, pues no solo se difundiría su contenido en el cine, sino también en otras parcelas estéticas correspondientes a diversos géneros. De todas ellas la más famosa, como es bien conocido, es la versión del compositor Manuel de Falla, cuya coreografía fue debida a Léonide Massine. Su estreno, el 22 de julio de 1919, en el Alhambra Theatre de Londres, bajo la batuta de Ernest Ansermet y decorados y figurines de Pablo Picasso, hicieron posible la universalización de *El sombrero de tres picos*. En la historia de la danza teatral el relato alarconiano ocupa un lugar señero, idéntico al de la *Petrushka* de Stravinski. Obras producidas por el célebre empresario Serguéi Diáguilev para sus denominados *Ballets Rusos*. Las referencias bibliográficas referidas a las representaciones ocuparían por sí solas una copiosa monografía. Solo indicar, insistir, en la universalización de dicha obra tanto en el mundo del espectáculo como en el de la filmografía.

Respecto a la edición de *El sombrero de tres picos*, publicada por entregas en la *Revista Europea* en 1874, aparecería también en dicho año la edición en formato de libro de Medina y Navarro. En 1876 la editaría de nuevo Eduardo Medina, en 1879 Víctor Saiz, y en 1882 Pérez Dubrull. Evidentemente el texto alarconiano fue reeditado en numerosas ocasiones por las citadas imprentas y editores, pues Pérez Dubrull dio a la luz la novena edición en 1888 y Tello la décima en 1891. En 1894 sale la undécima edición de Rivadeneyra, idéntica en todos los aspectos —formato, páginas, tipografía y dibujos— a la de Manuel Tello. Todo este corpus figuraba en las bibliotecas españolas tanto privadas como oficiales a primeros del siglo xx. En fecha temprana (1877) se edita en portugués tomando como referente la versión francesa *O chapeau de tres picos*, por Meyrelles do Canto e Castro, y en 1879 en italiano, tal como se ha señalado con anterioridad. El mundo editorial dio a conocer también el relato alarconiano al mundo anglosajón gracias a las ediciones llevadas a cabo, entre otras, J. S. Fassett Jr. (Alfred A. Knoph, 1919), J. P. W Crawford (Tamesis Books, 1930), E. de Chasca (Boston-Ginn, 1958), H. E. Hespelt (Health, 1958), C. Hamilton (New York – Rinehart and Winston, 1960). El mercado editorial francés también se hizo eco de la novela alarconiana. Cabe destacar la bellísima edición ilustrada por Marcel North en 1946, muy cotizada por el bibliófilo. Más académica sería la llevada a cabo por M. Lacoste en 1961. En Hispanoamérica *El sombrero de tres picos* fue leído en el siglo xx gracias a editoriales españolas de gran difusión, como en el caso de Espasa-Calpe, Planeta, Aguilar, Salvat, Taurus, Bruguera, Alianza Editorial, Cátedra, Castalia, entre otras. Evidentemente esa difusión del texto alarconiano no hubiera sido posible sin la presencia de otras editoriales radicadas en Hispanoamérica, como, entre

otras, las argentinas Huemul y Kapelusz, o la mejicana Porrúa, que dio también a conocer la casi totalidad de sus novelas.

Si bien es verdad que *El sombrero de tres picos* es la creación literaria más difundida y la que mayor número de entradas bibliográficas tiene respecto al resto de su corpus literario, *El escándalo* ensombreció su fama durante la posguerra de la guerra civil española, convirtiéndose dicha novela en un auténtico éxito gracias a su adaptación al cine (Berthier, 1998; Castro, 2002 y 2011; Pérez, 2004; Rubio, 2018). Desde el punto de vista editorial y de la crítica cabe señalar que dicha obra ha merecido una especial atención, comparable en ciertos momentos a la de *El sombrero de tres picos*, incluso, superándola en específicas décadas del siglo xx gracias a su contenido ideológico, a su tendenciosidad. El material noticioso existente sobre el proceso de redacción y la relación de su argumento con un hecho real son constatados por el propio Alarcón en *Historia de mis libros* (1943: 21-22) y analizados por la crítica en el siglo xx. De igual forma se ha prestado especial atención a la estructura de la novela y a sus personajes de ficción a fin de corroborar y defender una determinada tesis ideológica (Baquero, 1958; Montesinos, 1977). Interpretaciones de *El Escándalo* que convergen en múltiples ocasiones en la utilización de un personaje religioso, un jesuita en el caso de Alarcón, para defender una determinada conducta basada en principios religiosos (Dendle, 1968; Pérez Gutiérrez, 1975). Si bien es verdad que la crítica referida en estas líneas es concisa, no por ello es menos cuantitativa si nos referimos a entradas bibliográficas existentes hasta el momento presente, pero ello nos desviaría de nuestro propósito en el presente artículo. Aun así, se puede citar a un elenco de investigadores para corroborar el interés que *El Escándalo* ha despertado no solo desde el punto de vista editorial o cinematográfico, sino también crítico, como en el caso entre otros de los estudios debidos a DeCoster, Cate-Arries, Dendle, Feal Deibe, G. Gullón, Hafter, Ignacio J. López…

En lo referente al mundo editorial cabe señalar que en el inicio del siglo xx todavía se podía leer *El Escándalo* gracias a las ediciones publicadas en el último tercio del siglo xix, como las llevadas a cabo en Madrid por Medina y Navarro (1875), Guijarro (1878), Saiz (1882) y Pérez Dubrull (1883). Existe un vacío editorial de la novela hasta el año 1939, siendo hasta esta fecha fundamental la Colección de Escritores Castellanos (Tipografía Sucesores de Rivadeneyra – Editorial Hernando) para la lectura de *El Escándalo*, al igual que las ediciones llevadas a cabo por las editoriales Fax (1943) y Aguilar (1974). A partir de los años sesenta y comienzo de los setenta la novela es editada por casi la totalidad de las editoriales españolas e hispanoamericanas. La explicación, en opinión personal, se debe a la liberación de los derechos de autor. Si bien es verdad que en la actualidad la Ley de Protección Intelectual marca setenta años después del fallecimiento de la persona autora de la publicación, es necesario, sin embargo, recordar que la ley de 1879 establecía un periodo de protección de las obras hasta los ochenta años, computo que ha sido respetado en dicha ley de 1987 mediante diversas disposiciones transitorias. Esto posibilita que el plazo

efectivo de la mayoría de las obras próximas a su expiación sea de ochenta años. Ello explicaría la difusión de *El Escándalo* por las editoriales, entre otras, Salvat (1969), Magisterio Español (1971), Espasa-Calpe (1973), Aguilar (1974), Editorial Ferni. Colección "Círculo de Amigos de la Historia" (1974). Años más tarde, editoriales pertenecientes al ámbito universitario de gran difusión dentro del hispanismo posibilitarían su acceso en numerosos círculos de lectura, como las ediciones llevadas a cabo por Cátedra (1980) o Planeta (1989) y reeditadas en el siglo XXI. Cabe recordar también para la difusión de la novela las ediciones realizadas por la editorial argentina Losada (1939) y la mejicana Porrúa (1969), fundamentales para la lectura de *El Escándalo* en Hispanoamérica. Evidentemente las nuevas tecnologías del siglo XXI han permitido que la obra de Alarcón llegue a todos los rincones del mundo gracias a la digitalización de sus obras difundidas, como en el caso de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y la Biblioteca Virtual de Andalucía.

La novela de Alarcón a pesar de tener una relativa difusión en el siglo XIX, su época áurea corresponde, tal como hemos señalado con anterioridad, a los años inmediatos a la finalización de la guerra civil española, pues primaba un tipo de filmografía cuyo objetivo era difundir la esencia del cristianismo, la apología de la figura del religioso como un claro alegato espiritual, en ocasiones de contenido heroico, que supone para los ideólogos del franquismo la piedra angular de las gestas heroicas en España. La adaptación llevada a cabo por José L. Sáenz de Heredia cumple esta premisa, pues se adecuaba también a los gustos del espectador de la época y encajaba perfectamente en la línea ideológica del contexto histórico en el que se estrena, año1943. De hecho, la prensa de la época destacaba las premisas que subyacían en el texto alarconiano: la ortodoxia católica española y la honda raigambre del carácter español basado en los valores espirituales. En el filme se acentúan dichos valores, aunque no siempre se sigue con fidelidad el texto alarconiano. Incluso Sáenz de Heredia se permite ciertas licencias, recreando con detenimiento pasajes que en la novela tienen poca relevancia. Así, por ejemplo, en su adaptación al cine los decorados, el engranaje ambiental concerniente a los centros de ocio y juego más importantes de Madrid cobran vida a través del relato de Fabián. Lo que en la novela es un episodio más para indicar que Fabián es un don Juan, un hombre de moda, un ser de origen incierto, en la cinta cinematográfica se recrean sus modales, sus vivencias y galanteos amorosos con mayor detenimiento. El inicio del filme, tras el brevísimo episodio del encuentro de Fabián con el padre Manrique en su celda, Sáenz de Heredia sitúa la acción en el campo de honor, en un duelo. Fabián, de disparo certero, da muerte a su contrincante y sus fieles e íntimos amigos, Diego y Lázaro, reflexionan de distinta forma sobre el cruento lance. Diego le aplaude, le felicita. Lázaro, por el contrario, muestra contrariedad. En el filme, esta secuencia permite ver desde el principio la disparidad de criterios entre dichos personajes, mientras que en la novela se ofrece de forma gradual, sutil y con más detalle. Tras el duelo, Sáenz de Heredia traslada la acción a un lujoso edificio, a un Ca-

sino, donde se baila y juega. Damas y caballeros engalanados que hablan y beben en animada conversación. Un interlocutor mayor, un petimetre entrado en años que galantea a una joven, Leonor, que le abandona en cuanto irrumpe Fabián en el salón. Imágenes que se entrecruzan con la mirada amorosa de otra dama que le envía a través de un lacayo un bombón como clara señal insinuante de sus sentimientos amorosos. Ambientación claramente denotativa, recreada y construida para destacar la figura y porte donjuanesco de Fabián que, al igual que su modelo literario, será un empedernido jugador, un admirado personaje y temido rival. Contexto ambiental que nada tiene que ver con el texto alarconiano, pues sus aventuras y desventuras recreadas por Sáenz de Heredia solo ocupan un breve párrafo en la novela alarconiana.

La imagen que el espectador percibe a través del filme de Sáenz de Heredia se adecua con exactitud a la figuración que el lector moldea en su mente a través de la lectura del relato novelesco. Solo, en ocasiones, la adecuación difiere en ligeros matices, casi imperceptibles. Así, en la novela de Alarcón, el padre Manrique se muestra más crítico con la sociedad en general y con el Gobierno de España, en particular, que en el filme. Incluso censura la expulsión de los jesuitas decretada por Carlos III y expone sus teorías y doctrinas con sumo acierto y profundidad. Hombre de Dios que es admirado hasta en los círculos sociales más distantes del espíritu cristiano que él mismo propugna. Hombre de fe que conoce con total exactitud los problemas del pontificado y sus relaciones con el recién creado estado de Italia. El conflicto entre el papado y el régimen italiano alcanza, precisamente, en el año de redacción y publicación de la novela su punto culminante. En la novela se percibe con claridad el enfrentamiento entre una corriente de pensamiento europeo, heredada de la Ilustración y génesis de la Revolución francesa, y la ortodoxia católica que Alarcón defendía y que obligaba a una defensa de la unidad doctrinal de la Iglesia. Los debates acalorados del Concilio Vaticano I también subyacen en las reflexiones del jesuita Manrique. Un personaje que se hace entender con gran facilidad, sin derroche doctrinario, que conoce a la perfección —gracias a las sutiles referencias a las obras de teólogos españoles y europeos que solo un lector avezado percibe— las doctrinas filosóficas y corrientes ideológicas de su tiempo. Sáenz de Heredia no vio o no quiso ver la profundidad de su pensamiento, pues tal vez ahogaría el ritmo irreflexivo y apasionado de las aventuras y desventuras de Fabián Conde. De ahí que el actor Ricardo Calvo se limitara a seguir el guion establecido por su director y guionista, el propio Sáenz de Heredia. Un actor que sería dirigido más tarde por Rafael Gil en la película *La Fe* (1947), basada en la novela homónima de A. Palacio Valdés. Un actor de tics y rasgos caracterizadores propios de la escena teatral, como el resto de los actores y actrices, familiarizado con obras clásicas de la literatura española, como sus célebres interpretaciones de las obras *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Don Juan Tenorio* y *La vida es sueño*.

La figura de Diego está perfectamente pergeñada y Manuel Luna capta la esencia del personaje de ficción creado por Alarcón. De tono declamatorio, como

solía ser habitual en esta época entre los actores que provenían del teatro, como el ya citado caso de Armando Calvo, protagonista del filme de Sáenz de Heredia, Manuel Luna era un actor conocido, célebre por sus papeles en las películas *Nobleza baturra* (1935), *Morena clara* (1936), *Carmen, la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939), estas dos últimas rodadas en Berlín. Un actor clásico del cine español que captó la esencia del personaje alarconiano, especialmente desde el punto de vista de su carácter y temperamento. Actor que si bien difiere de la fisonomía original, del personaje creado por Alarcón —alto, calvo, de músculos de acero, de barba espesa y bronca— su temperamento y ademanes son idénticos a los de la novela

El actor elegido por Sáenz de Heredia para el papel de Lázaro, Guillermo Marín ofrece las mismas peculiaridades que las del Manuel Luna en su papel de Diego, pues se adecua más en el temperamento, en su idiosincrasia y en sus tics caracterizadores a lo ideado por el propio Alarcón, es decir, en un hombre poco común, distinto a los demás, de ideas sublimes, ingenioso, el reverso, en definitiva, de Diego. Desde el inicio mismo del filme tenemos noticias de Lázaro, testigo de un duelo en el que Fabián Conde da muerte a un marido despechado. En una escena en la que los tres personajes principales —Fabián, Lázaro y Diego— contrastan sus opiniones acerca del duelo, dispares, distintas, pues Lázaro está a favor de la vida, de la virtud, del perdón, no de la ira y de la venganza. El actor Guillermo Marín supo captar con exactitud todos estos aspectos, a pesar de no tener ninguna experiencia en el cine, siendo *El escándalo* su primer papel como actor, pues su porte y figura encajaban parcialmente con la etopeya que del mismo realiza Alarcón, ofreciéndolo a lector como un hombre pequeño, frío, rubio, blanco, pálido, de mirada misteriosa y de carácter varonil a pesar de la suavidad de sus correctas facciones. Como es bien sabido, Guillermo Marín era de porte elegante, alto, enérgico a la par que afable, tal como se percibe en sus actuaciones teatrales. Cabe recordar que fue el actor que más veces interpretó el papel del don Juan Tenorio de Zorrilla, siendo su presencia habitual en el repertorio de actores que representaron los dramas o comedias clásicas de la literatura española y extranjera. Excelentes actuaciones como principal actor en obras de Calderón de la Barca, Lope, Shakespeare, Pirandello, Brecht, Camus, Galdós, Valle-Inclán, Lorca… La filmografía de la década está muy dignamente representada por sus actuaciones en *La torre de los siete jorobados* (1945), *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de Carnaval* (1945) y *Don Quijote de la Mancha* (1947).

Respecto a las actrices cabe apuntar que la adecuación entre la ficción alarconiana y la determinación de Sáenz de Heredia a la hora de engarzar y plasmar dicha ficción en una actriz, en un personaje de carne y hueso, fue un total acierto. En el caso de Matilde, la *Generala* en la novela, la adecuación es perfecta, pues el papel le correspondió al arquetipo de *femme fatal* que interpretaba en la época Mercedes Vecino. El papel de Gabriela, la heroína de ficción, bella y pura, de mirada ingenua, angelical, la niña convertida en mujer, púdica por instinto, será representado por Trini Montero. Actriz que aparecería más tarde en el filme

El capitán Veneno, cuyo texto pertenece a la obra homónima de Alarcón. De todo este elenco de actrices la que más se asemeja al modelo creado por Alarcón es Porfiria Sanchiz en el papel de Gregoria, mujer odiosa y la causante de todos los males al acusar falsamente a Fabián Conde de haberla requerido de amores. Despecho amoroso que provocará el enfrentamiento entre su marido, Diego, y Fabián Conde. Porfiria Sanchiz siempre fue contratada por sus directores para realizar papeles de mujer maltratadora o perversa. Su presencia en la pantalla era casi diabólica. Ella misma era consciente del odio que despertaba entre los espectadores y mostraba su pesar por interpretar este tipo de mujer, "de ser el Boris Karlof femenino español", según sus propias palabras. Trabajó bajo las órdenes de los directores más afamados de la época, como en el caso de Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Manuel Mur. Perteneció a la compañía de teatro de Margarita Xirgu y en época temprana apareció en los filmes *Don Quintín el amargao* y *La hija de Juan Simón*. Fue una actriz que además de desempeñar papeles secundarios en más de cincuenta películas, entre ellas *Fortunata y Jacinta*, fue esencial en el ciclo de cine negro de Manuel Mur.

En definitiva, público y crítica de la época posfranquista darán fe del éxito proverbial de *El Escándalo* en el día de su estreno, proyectándose durante cuarenta y nueve días en el Palacio de la Música de Madrid. El vaticinio que de su novela llevó a cabo Alarcón en *Historia de mis libros* se vería cumplido varias generaciones después. Trayectoria de su obra literaria que figura hoy en día en un lugar destacado entre la gran novela española del siglo XIX.

Bibliografía

Alarcón, Pedro A. (1943), *Obras completas. Con un comento preliminar por Luis Martínez Kleiser*, Madrid, Ediciones Fax.

Azorín [Martínez Ruiz, José] (1954), "El centenario de Pedro A. de Alarcón", en *A voleo. Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. IX, pp. 1340-1344.

Azorín [Martínez Ruiz, José] (1960), "Alarcón", en *Andando y pensando. Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. V, pp. 208-213.

Balseiro, José A. (1933), "Pedro Antonio de Alarcón", en *Novelistas españoles modernos*, New York, The McMillan Co., pp. 117-139.

Baquero Goyanes, Mariano (1958), "La novela en la segunda mitad del siglo XIX", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, vol. V, pp. 53-143.

Berthier, Nancy (1998), *Le franquismo et son image. Et propagande Cinema*, Toulouse, PUM.

Blanco García, Francisco (1910), "La novela contemporánea. Alarcón y el Padre Coloma", en *Literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, vol. II, pp. 449-472.

Castro de Paz, José Luis (2002), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós.

Castro de Paz, José Luis (2011), *El destino se disculpa: el cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia, Generalitat Valenciana.

DeCoster, Cyrus C. (1984), *Pedro Antonio de Alarcón. Obras olvidadas*, Madrid-Potomac, José Porrúa Turanzas – Studia Humanitatis.

Dendle, Briand J. (1968), *The Spanish novel of religious thesis (1876-1936)*, New Jersey – Madrid, Princeton University Press – Castalia.

Gil, Joaquín (1942), *Alarcón. Novelas completas. Ordenación, ideario e índice general analítico de temas*, Buenos Aires.

Montesinos, José F. (1977), *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia.

Ocano, Armando (1970), *Alarcón*, EPESA.

Pardo Bazán, Emilia (1973), *Obras completas. Introducción bibliográfica, selección de material crítico, prólogo, clasificación de cuentos, notas y apéndices de Harry KIRBY*, Madrid, Aguilar, 3 vols.

Pérez Bowie, José Antonio (2004), *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Gráficas Cervantes.

Pérez Gutiérrez, Francisco (1975), *El problema religioso en la generación de 1868. Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, Clarín, Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.

Quesada, Luis (1986), *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones J. C.

Revilla, Manuel de (1884), "*El escándalo*", en *Críticas*, Burgos, Timoteo Arnáiz, pp. 6-20.

Rubio Cremades, Enrique (2001), "Pedro A. de Alarcón", en *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia, pp. 71-137.

Rubio Cremades, Enrique (2018), "La novela decimonónica como texto y pretexto ideológico en el cine español de posguerra: José L. Sáenz de Heredia y la novela *El Escándalo* de Alarcón", en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor, pp. 1052-1072.

Soria Ortega, Andrés (1951), "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", *Boletín de la Real Academia Española*, xxxi, pp. 45-92 y 461-500.

Soria Ortega, Andrés (1952), "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", *Boletín de la Real Academia Española*, xxxii, pp. 119-145.

Valera, Juan (1958), *Obras completas. Estudio preliminar de Luis Araujo Costa*, Madrid, Aguilar.

José F. Montesinos y el siglo XIX: a propósito de Pedro Antonio de Alarcón

Álex Alonso Nogueira
Brooklyn College, City University of New York

1. Unamuno y la guerra

En un ensayo muy brillante, publicado en *Hora de España* en 1937, José F. Montesinos reflexiona en papel impreso después de la muerte de Unamuno. Su desaparición y sus controvertidos últimos días abrían no solo la posibilidad, sino la obligación, de revisar y, sobre todo, de leer su obra, por más y esto quiero subrayarlo, que el crítico andaluz deje muy claro lo que separaba a Unamuno, y sus circunstancias históricas, del angustioso momento que se vivía en la Valencia de 1937.

> [La juventud española ha de volver a enfrentarse con la ingente obra de Unamuno, tan irritable y atractiva, lectura tónica en estos tiempos de guerra, lectura necesaria cuando llegue la paz.] Se nos hace necesaria la frecuentación de los libros más significativos del siglo XIX español y de los primeros años del presente, inagotables de sugestiones; han de deparar sorpresas sin número a los que habiendo hecho profundamente la experiencia agotadora de la guerra civil, se acerquen a ellos con propósito de comprensión. […] ¡Qué mal se leyó a Galdós, a Ganivet, a Unamuno, a Ortega, por no citar sino algunos artistas y pensadores ejemplares! ¡Cuántos dolores se hubiera ahorrado nuestra España si hubiera sido más atenta y asidua lectora, y hubiese sabido leer generosamente! (Montesinos 1937: 14).[1]

Paradójicamente el esfuerzo bélico exigía una meditación histórica cuyo fin último era reinterpretar la identidad nacional que en aquel momento agónico parecía doblemente escindida de un modo insuperable: por un lado, dividida en dos bandos enfrentados a muerte, y, por otro, atravesada por un hiato de incomprensión que separaba las elites de las clases populares. Estas dos escisiones, que

1. Sobre este ensayo, de una bibliografía muy escasa, *vid*. los comentarios de Antonio Chicharro Chamorro (2004: 89).

el obituario de Unamuno vuelve visibles, ayudan a entender la trayectoria investigadora de José Fernández Montesinos que habría de seguir después de lo que él ya por estas fechas denominaba guerra "plus-quam-civil" (Montesinos 1937:13).[2] Su dedicación inicial a la obra de Lope de Vega, y sus esmeradas ediciones de clásicos, como los diálogos de los hermanos Valdés, que siguieron circulando sin su firma en la España del franquismo —con cierta sorna decía de sí mismo que se había convertido en el anónimo de Hamburgo, donde había sido lector de español entre 1920 y 1932— dan paso, tras unos años de silencio editorial, a una incompleta pero casi ininterrumpida serie de volúmenes dedicados a la narrativa del siglo XIX.[3] Si, como él mismo explicó, los primeros volúmenes parecen haber surgido de la necesidad de preparar a sus estudiantes de Toulouse para los exámenes de estado, su ensayo sobre Unamuno da un marco intelectual y político más preciso a estos trabajos: una reflexión implícita sobre el fracaso republicano, del cual él fue víctima directa, que no podía resolverse metafísicamente, como de un modo casi simultáneo plantearían Pedro Laín Entralgo y Rafael Calvo Serer, sino a partir de un análisis, de una lectura comprensiva, en cierto sentido de una hermenéutica del siglo XIX; el momento en que se constituye la conciencia de la identidad nacional y, al tiempo, el proyecto de estado moderno.[4]

> La lectura de esos libros puede educarnos para dos menesteres importantísimos en nuestra vida de españoles de hoy, de españoles antagónicos de otros españoles, vivos por el anhelo de transfigurar a España; puede educarnos para la percepción del enemigo y para la comprensión de lo transrevolucionario, de los transhistórico español, de lo que en su permanencia apoya las revoluciones (191).

Más allá de las desgastadas historias de las dos Españas, más allá también de los "noventayochismos", término que aparece repetidamente en su texto con

2. Para la biografía de José F. Montesinos, *vid*. el ensayo introductorio de Álvarez de Miranda en Montesinos (1996, 4-56). Hay, además, muchas otras referencias autobiográficas en los prólogos de sus obras. *Vid.*, por ejemplo, la "Carta prólogo a la primera edición" de (1959), *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, la "Nota preliminar" a *Costumbrismo y novela. Ensayo* sobre *el redescubrimiento de la realidad española*, (1960), Berkeley y Los Angeles, University of California Press, o, en las cartas que anteceden las dos ediciones, 1951 y 1969, de sus *Estudios sobre Lope de Vega*.

3. *Vid.* La bibliografía recogida por John H. Silverman en Montesinos (1970: 39-53). A la proyectada e incompleta historia de la novela en el siglo XIX se refiere, por ejemplo, en la "Advertencia preliminar" a (1961), *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*. México DF, El Colegio de México: "Mi primera intención no fue hacer un libro, sino un capítulo de aquella mirífica historia de la novela que un día intenté, abortada, et *pour cause*, pues no era posible humanamente darle cima". (1961: VII).

4. La II República y la guerra civil echaron por tierra los relatos modernos de la historia de España y dieron paso a una sucesión de interpretaciones de la cultura española que eran fruto, paradójico, de una lucha en el vacío, de José Antonio Maravall, a Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz, pasando por Pedro Laín o Rafael Calvo Serer. Para el caso de la ultracitada polémica de estos dos últimos, *vid*. Onésimo Díaz Hernández, (2008), *Rafael Calvo Serer y el grupo Arbor*, València, Universitat de València.

un sentido claramente despectivo, y en el que tal vez haya, cuando aparezca en los años cincuenta, una velada referencia a una polémica de época, era preciso buscar una base común a aquello que deshiciera, por decirlo en terminología de hoy, el aparente antagonismo irreconciliable de la guerra y del conflicto social, y lo volviera un agonismo descifrable, una base común permanente desde la que elaborar un relato moderno de la historia, que es la autoconciencia del país. Frente a la reflexión solipsista, o frente a la engañosa calificación de la guerra como una lucha fratricida, que de un modo alegórico plantearía muy temprano Francisco Ayala en su "Diálogo entre los muertos" (Ayala, 1939), era precisa una interpretación: un acercamiento que diese cuenta del "otro", de la tradición conservadora sin la que no podría llevarse a cabo una rearticulación de la historia contemporánea de España:[5] "Es necesario el re-engarce de nuestros desconectados planos históricos para que nuestra historia sea verdadera historia nuestra y aliente la voluntad de ser que alienta en la tradición eterna", un problema que Unamuno señala, aunque no fuera capaz de solucionar y convierte en el sueño, de acuerdo con la lectura un poco forzada de Montesinos, de "un resurgir de todas las patrias hispánicas, noblemente ambiciosas cada una de ellas con respecto de las otras, es decir, anhelantes de penetrarse y fecundarse, no dadas a esquivos apartamientos particularistas" (1937: 19).

Desde luego la imaginería es discutible, y la interpretación de la obra de Unamuno, que en 1936 ya no era ni el del epistolario con Maragall ni el republicano de 1930, no es muy convincente, pero proporciona una referencia muy valiosa para interpretar el trabajo crítico del propio Montesinos: sus sucesivas publicaciones sobre el siglo XIX, que se iniciarían con su *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* y sus volúmenes sobre Fernán Caballero y sobre Alarcón, son parte de un proyecto en cierto sentido político que necesariamente implica, muy unamunianamente, la reevaluación del concepto de tradición, y, por tanto, de la literatura tradicionalista. Tener en cuenta esta situación histórica tan contingente en que estos libros fueron escritos ayuda a entender los implícitos que están detrás del trabajo crítico, que a veces se descontextualiza. Así, contra este fondo histórico, se puede poner en relación sus estudios con los de Vicente Llorens, por citar un crítico muy próximo a él, amigo personal, y cuya trayectoria —Alemania, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Guerra y exilio Americano— guarda un paralelismo muy claro: mientras el crítico valenciano dedicó sus años en el exilio a pensar la interrumpida tradición del liberalismo, sobre el que proyectaba su propia circunstancia personal (y aquí hay un hilo en común con Américo Castro), a través de libros tan trascendentales como *Liberales y románticos*, *El romanticismo español* o su edi-

5. El texto, datado en 1938, se publicó por primera vez en *Sur*, 63, 1939, según refiere la "Historia editorial de los libros que componen este volumen" (2007: 1515). En él hay una interpretación de la guerra como discurso fratricida, muy anterior a su consolidación como relato oficial a partir de 1962, con la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información.

ción de otro ilustre exiliado, José María Blanco White;[6] Montesinos, por su parte, piensa un trabajo crítico radicalmente diferente: histórico y sociológico, pero que no excluya esa tradición conservadora, que para Llorens es casi irrelevante, como José-Carlos Mainer subraya en el prólogo al muy valioso libro de Derek Flitter (1995: IX-X).[7] Hay detrás de su reflexión, y en esto no puedo extenderme, un concepto intersubjetivo de identidad nacional, que lo separa de casi todos los críticos de su época y de muchos de los actuales.

2. Ortega: sociología, historia, filología

Si el texto sobre Unamuno constituye en mi lectura el preámbulo reflexivo a sus estudios sobre la novela española del siglo XIX, el ensayo en que explicita su nuevo "proyecto crítico", creo que sus reflexiones sobre Ortega y Gasset son la segunda piedra de toque que puede ayudar a perfilar el sentido de su trabajo. Así lo reconoce en la carta-prólogo a John H. Silverman, situada al frente de su volumen *Ensayos y estudios de literatura española*, publicado en la editorial Revista de Occidente en 1958 y significativamente dedicado a Ortega. Para Montesinos, los artículos del catedrático de metafísica de la Universidad Central eran una interpelación directa, una llamada a abrir un nuevo tipo de labor crítica, que Ortega venía planteando desde, al menos, sus *Meditaciones* de 1914, y que atraviesa tanto su trabajo más "fenomenológico", como el más "historicista": la necesidad de dejar atrás un positivismo académico que era solidario de la vieja política de la Restauración, su representación intelectual (Ortega y Gasset, 1914: 83-89), y que, al ahogar los valores auténticos de la nación, era responsable de dejarla caer en un letargo en el que la sensibilidad "para lo verdaderamente fuerte, excelso, plenario y profundo" se había abotargado; este giro crítico llevaba consigo, además, una propuesta pospositivista, en cierto sentido una hermenéutica, que interpretando en profundidad la cultura española, la llevase a su plenitud, en palabras de Ortega que Montesinos se guarda de utilizar, la "salvase":

6. Para la biografía de Vicente Llorens puede verse la entrada "Vicente Llorens Castillo" en Aznar Soler y López García, eds. (2016: 181-183), la extensa y documentada introducción de Manuel Aznar a Vicente Llorens, (2006), *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento y el reciente volumen de Manuel Aznar Soler, Manuel y Fernando Durán López, *Espejos retrospectivos y avatares anticipados. Estudios sobre Vicente Llorens y oras relecturas de las emigraciones políticas del XIX por los exiliados republicanos de 1939*, Biblioteca del exilio, Renacimiento, Sevilla, 2017.

7. Montesinos (1955b) dedicó una extensa reseña al trabajo de Vicente Llorens donde analiza cuidadosamente los capítulos del libro y, además, abre una reflexión sobre la necesaria discriminación de los romanticismos españoles y de los efectos tan distintos que tuvieron los retornos de los dos exilios, el inglés y el francés, de Inglaterra en el primer tercio del siglo XIX.

> Todo lo que he podido cumplir después de 1946, cuando puse los pies en este país, no ha sido sino una tentativa de historia literaria en el sentido en que Ortega me hacía imaginarla. Creo haber sido fiel a su pensamiento, pero temo que la realización no le hubiera gustado. Ortega era poco amigo de erudiciones y eruditos. Escrupuloso siempre en la documentación en cuanto hacía, detestaba las exhibiciones eruditas, sin hacerse siempre cargo de que en ocasiones eran indispensables. En materias históricas es a veces inevitable poner muy en claro de qué se habla. Creo que la Introducción citada, mi Alarcón y algunos de mis ensayos últimos le hubieran parecido correctos en la intención, pero indigestos y plúmbeos en el desarrollo (Montesinos, 1970 [1958]: 15-16).

Para esta tarea, que era una respuesta a las preguntas sobre la identidad nacional que Unamuno fue capaz de formular pero no de responder, Montesinos emprende una reinterpretación de la cultura del siglo XIX que oscilará siempre entre estos Scila y Caribdis: por un lado, la importancia del trabajo positivo que había aprendido en los seminarios del Centro de estudios históricos y, por otro, la necesidad de dejar atrás aquella cultura académica que era —que es— el último fuerte de la reacción; una tensión que trasparentemente se representa en el doble título que si no cronológicamente, sí lógicamente abre la serie: su *Introducción a la Historia de la novela en España en el siglo XIX*, seguida, en el mismo volumen, de un "Esbozo de una bibliografía de traducciones de novelas (1800-1850)". De este modo tenso que atraviesa sus trabajos, y especialmente el estudio sobre Pedro Antonio de Alarcón que he tomado como excusa, sus monografías intentaban ir más allá de esa "necesaria erudición", pero no podían dejar de "hacer erudición", y fueron leídas muchas veces como trabajos positivos y ateóricos, en parte por la misma opacidad de sus referentes críticos que en este ensayo estoy intentando evidenciar.

Su propuesta, sin embargo, como la referencia a Ortega subraya, no era el regreso sin más a un positivismo romo; muy al contrario, sus cuidadosos estudios de las tradiciones impresas, en prensa y en libro, intentaban, además, introducir un giro material y sociológico en los estudios de filología, dominados por una pulsión posromántica a la altura de los años cincuenta, cuando Montesinos trabajaba en su primer Alarcón (Montesinos, 1955a). Frente a una crítica tradicional que se autorrepresentaba como positivista, pero en la que pesaba más la matriz idealista que la metodología positiva (*vid*. Portolés, 1988 y García Isasti, 2004), Montesinos propondrá otro tipo de acercamiento a la historia textual, una de las cifras de la escuela filológica española: mientras que para la filología intuitiva las últimas versiones salidas de la mano del autor "perfeccionan" su intención, para Montesinos los cuidadosos estudios de variantes y versiones, que desarrolla en los capítulos de sus libros, y muy en especial, en sus dos trabajos sobre Alarcón (Montesinos 1955a y 1977), como por ejemplo el estudio de las versiones de "El clavo", hacen ver que las diferentes variantes textuales no son el fruto de una voluntad de depuración, sino que remiten a estratos de sentido,

a diasistemas podría decirse, caóticamente complementarios: el primero es el resultado de un modo de trabajo apresurado, poco atento, que le lleva a introducir variantes y enmiendas no motivadas, las cuales acaban por perjudicar su trabajo (Montesinos, 1977: 98 y ss.); el segundo diasistema, simultáneo pero distinto del anterior, sobrepone a los textos originales una reescritura que, en el caso de las diferentes versiones de sus hoy olvidadas *Historietas nacionales* (Montesinos, 1977: 129), permita ocultar el liberalismo casi exaltado y la francofilia de la juventud, especialmente a partir del momento en que "el furibundo progresista de 1854 se hace conservador y biempensante, con extraño empeño en borrar toda traza de pasado revolucionario y aun en hacer creer que siempre había pensado lo mismo. La última lima fue implacable con todo cuanto pudiera recordar la demagogia juvenil del escandaloso autor de *El látigo*" (Montesinos, 1977: 129). Son estos los estratos de sentido que quedan ocultos en la solemne edición de las obras completas que el hoy olvidado académico Luis Martínez Kleiser había publicado en Madrid en 1954.[8]

La palabra que parece condensar esta tensión entre conocimiento positivo y conocimiento crítico es "filología": una disciplina que estaba en el centro de la renovación de los estudios históricos, y que podía permitir librarse de las generalizaciones y ligerezas que atravesaban, por ejemplo, los ensayos de Unamuno, un filólogo paradójico. En el sentido que le dio Ortega y Gasset, la palabra, además, cobra un nuevo sentido, o tal vez sería más preciso decir recobra un sentido viejo, oculto debajo de la retórica positivista: un sentido que podría haberle permitido, y en parte le permitió, ser una de las piedras angulares de un proyecto de renovación de las humanidades, que, como el de Montesinos, quedaría suspenso, y no habría de ser seguido ni siquiera por los propios discípulos de Ortega, y pienso claro en Julián Marías, y a partir de Marías de la singular hibridación de escolástica y fenomenología en la que acabó derivando no solo el Orteguismo, sino la reflexión estética y, en particular, la llamada "Teoría de la literatura". Apenas un año después del artículo que Montesinos publicó en *Hora de España* sobre Unamuno (Montesinos 1937), Ortega escribe a Ernst Robert Curtius y cuestiona su disciplinaria separación de filología y filosofía (Ortega y Gasset, 1974: 106 y ss.): para Ortega se trata de una falsa oposición, ya que la filología es "una condensación particular" —nosotros tal vez diríamos un campo y un lenguaje— dentro del "orbe filosófico" (Ortega y Gasset, 1974: 107); ha sido la pérdida de la conexión con la reflexión filosófica, la que está detrás de "la crisis de la historia literaria y de la filología", en la medida en que el trabajo crítico permite hacer un sinnúmero de operaciones a los filólogos que no necesitan ser va-

8. A esa multiplicidad de variantes de Alarcón se refiere, por ejemplo, Enrique Rubio Cremades (2001: 494-495); aún hoy la tendencia a considerar las últimas ediciones en vida del autor como textos base de cualquier edición crítica ayuda a oscurecer las trayectorias y las contradicciones de autores clásicos del XIX cuyas trayectorias los llevaron de un lado a otro del campo político.

lidadas teóricamente.[9] De aquel camino sin salida —aunque tal vez sería mejor decir de "este"— solo se saldría, de acuerdo con Ortega, cuando la filología dejase atrás "la consideración y estudio de un texto como enunciado de ideas", dejase de ser "abstracta", y adquiriese una nueva dimensión, que en este Ortega de finales de los treinta es la "histórica":

> La filología tiene, pues, si, de verdad quiere entender un texto, que entenderlo como hacer de un hombre. Ahora bien, si un hombre piensa una cierta idea, es porque tales o cuales razones o motivos procedentes de su circunstancia vital, le llevaron a ello. Es decir, que la piensa *por* algo y *para* algo. […] De aquí que, rigurosamente hablando, no podemos entender una frase si no reconstruimos la estructura de la vida del hombre que la dijo o escribió. Porque, repito, su función en esa vida es su realidad, o es ella en cuanto realidad y no en cuanto "mera idea". Es evidente que una misma idea puede ser pensada por hombres distintos y aun de época diferente y, sin embargo, es máximamente probable (prácticamente seguro) que su realidad fue en cada uno de ellos diferente (Ortega y Gasset, 1974: 110-111).

La imbricación de filología, sociología e historia abre la posibilidad de un giro hermenéutico más materialista, en parte un camino no seguido hasta muy recientemente por la investigación en humanidades en España, y permite entender cuáles eran los referentes del proyecto personal que Montesinos emprende en 1946, cuando llega a los Estados Unidos: esa, por recordar sus propias palabras, "tentativa de historia literaria en el sentido en que Ortega me hacía imaginarla" (Montesinos, 1970: 15-16). El giro histórico y sociológico explícito en la reflexión de Ortega, y que fue en parte seguido por los historiadores de los años cuarenta, fue desoído por los filólogos e historiadores de la literatura, incluso por aquellos de filiación orteguiana, que siempre se mostraron más receptivos a los trabajos fenomenológicos que a sus ensayos de historiología. De entre los historiadores de la literatura formados en el entorno del Centro de Estudios Históricos, tal vez solo Montesinos y algún otro como Vicente Llorens intentaron ser fieles a la propuesta histórica de Ortega.[10] Este énfasis explica también su tensa relación con otros modelos críticos y filológicos que había conocido en la Alemania en los años cuarenta y con los que se reencontraría en los Estados Unidos después de la guerra: referentes que por su a-historicidad son excluidos de su trabajo, como de un modo casi explícito señalará posteriormente, en el prólogo a la segunda edición de su libro sobre Pedro Antonio de Alarcón (Montesinos, 1977):

9. La carta está datada en París el 4 de marzo de 1938.

10. Una propuesta histórica y hermenéutica, profundamente antipositivista, hay también en el crítico que se convirtió en el referente central de los estudios hispánicos en el exilio americano, Américo Castro; de este autor puede verse los trabajos de historiografía incluidos en (1956), *Dos ensayos*, Porrúa, México DF.

> En otra parte he aludido de pasada a que, cuando yo andaba por Alemania, imperantes una *Literaturwissenschaft* y una *Idealistische Philologie* —de la que alguien dijo que no era una *contradictio in adiecto*, sino una disciplina—, maneras de proceder científico que se pretendían antihistóricas (!) nada menos, oí cosas notables. Entonces llegué a conocer a algunos ilustres eruditos que hacían lo imposible por no parecerlo. Eruditos con extraño complejo de inferioridad, siempre dispuestos a hacer creer a cuantos quisieran persuadirse, que en lo íntimo de sus almas animaba, como un pájaro prisionero, un pudoroso poeta que no hacía versos, pero interpretaba los ajenos obediente a una inspiración; curioso neo-romanticismo al que no faltaron, bohemia, cachimba y melenas. No pocas actitudes neo-críticas de hoy proceden de aquel tráfago —y, por supuesto, la desgana del trabajo minucioso, del primor detallista. Alarcón (Montesinos, 1977: 14).

La sátira hacia ese modelo de neocrítico cuya autoridad se representa paradójicamente con las estrategias del creador —y del cual hay en la filología española más de un caso— es una alusión nada velada al filólogo alemán Leo Spitzer. Una referencia irónica, casi una *boutade*, porque la obra de Spitzer cuya trayectoria guarda también cierto paralelismo con la de Montesinos es muy compleja y se cruzan en ciertos momentos de un modo no tan simple como puede parecer. Por poner un ejemplo, Spitzer asumía que los estudios filológicos eran una suerte de solución de compromiso entre investigación —positiva o no— y circunstancia histórica y que por eso su forzado exilio en Baltimore exigía una aproximación diferente a la que orientaba sus trabajos cuando era aún un romanista vienés; y esa misma idea, que subrepticiamente introduce la inscripción histórica de las prácticas críticas, será explicitada por Montesinos en su introducción a su primer Galdós. Al mismo tiempo, sin embargo, la interpretación estilística propuesta por Spitzer habría de ejercer una gran influencia sobre la crítica española, tanto en el exilio como en Argentina y en España, donde sus trabajos fueron leídos como un oráculo, a través de Pedro Salinas, Amado y Dámaso Alonso, pero era inaceptable en su reivindicación de un autotélico y muy fenomenológico círculo de la comprensión, provocadoramente antihistoricista.[11] Siguiendo aquí de nuevo a Ortega y esa razón histórica que intentaba rearticular a partir de sus ensayos de historiología y aún más después de *Historia como sistema*, Montesinos piensa no solo en la historicidad de las prácticas, sino de los mismos conceptos con que las racionaliza. Así, deplora "la manía de algunos eruditos de empeñarse en aplicar sus ideas de ficción a las novelas de todos los tiempos es la causa de que no comprendan la inten-

11. Una reivindicación y contextualización de Leo Spitzer en el ensayo de Fernando Lázaro Carreter "Leo Spitzer o el honor de la filología" en Spitzer (1980), donde se subraya, sin embargo, que en el crítico vienés siempre hay un referente histórico explícito que lo aleja de otras lecturas de época más estrictamente formalistas. Para su importancia en la historia de la filología hispánica, especialmente a través de Pedro Salinas, puede verse el trabajo muy valioso de Andrés Soria Olmedo (2013).

ción de los autores" (Montesinos, 1970: 226, núm. 4). Y reivindicará, de un modo muy historicista, también en el prólogo a Alarcón, una estricta visión historicista que permita "explicar unos años del siglo XIX como la documentación de que dispongo permite imaginarlos, sin medirlos por los cánones de nuestros días" (Montesinos, 1977: 23).

Esta actitud radicalmente material, que ve el texto como una sucesión de estratos y variantes en las que está inscrita la historia, y no como una representación cerrada, suponía también para Montesinos un giro sociológico: de nuevo el Ortega de los años cuarenta, el mismo que de algún modo tuvo tanta influencia sobre José Antonio Maravall, el que abrió el camino de una historia y de una sociología interpretativas y no empíricas, que la escuela filológica española dejó al margen. No hay más que pensar en los ensayos que en la época publicó Dámaso Alonso (1950).[12] Los conceptos son históricos, como los textos mismos y esta historia remitía en última instancia a la sociología, una bestia negra para la tradición idealista; de un modo expreso lo subraya Montesinos:

> Yo no podía olvidar que, en sus años de más admirable madurez, Ortega nos enseñaba que la historia de las ciencias y de las disciplinas del espíritu no podía ser otra cosa que alta sociología, ya que ninguna de estas actividades podía darse en el vacío. […] El que escribe se dirige a un público, y las apetencias de ese público condicionan su obra. La perduración literaria es la diagonal entre dos fuerzas: fuerza creadora, fuerza receptora. No había escape. Hacer historia literaria era hacer sociología literaria. Y el campo estaba apenas desbrozado. Había que volver a la erudición (1970 [1958]: 14-15).

3. Finalmente, Alarcón

Lejos, por tanto, de una erudición puramente positiva, el proyecto crítico de Montesinos tenía una orientación doble: por un lado, y de un modo consciente y reflexivo, aspiraba a ser una propuesta metodológica, un intento de giro hacia la sociología y hacia la historia; por otro, en la medida en que se ocupaba de los autores que representaban la cultura tradicionalista, era un intento de incorporar y evaluar el trabajo de esos autores, lo que era tanto como hacer una genea-

12. Aun a pesar de que Montesinos, explícitamente, dice salvar a Alonso de esa tendencia a ignorar los contextos históricos (Montesinos, 1970 [1958]: 14). *Cfr.*, en general, Dámaso Alonso, 1950, *Poesía Española: Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Madrid, Gredos; un libro que tuvo una importancia trascendental en la crítica de la época y en la que las referencias históricas son muy débiles. Entiendo que Montesinos no quería crear un conflicto con su propuesta, que apunta a Dámaso Alonso, y en cierto sentido, también a Amado Alonso, más que a ningún otro crítico. Otro de los trabajos que se puede pensar como referente de esta toma de posición, en el sentido de Pierre Bourdieu, de Montesinos es el muy referido trabajo de Leo Spitzer "Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*" incluido en su *Lingüística e historia literaria*, pero originalmente publicado en 1948.

logía de la cultura conservadora. Se trataba de no permitir que se articulasen dos relatos paralelos, de nuevo dos Españas, cada una de las cuales reivindicaba su propia tradición: los liberales, la fallida y truncada tradición liberal, y los conservadores, en el contexto de la inmediata posguerra, la reaccionaria, como el texto de Martínez Kleiser (1954) o, por ejemplo, el proyecto y edición de las obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo en los años cuarenta, ejemplarmente representan.

De este modo, el inacabado proyecto de Montesinos quería crear un relato nacional complejo, del que formaran parte, aunque fuera para juzgarlos severamente, autores que estaban en sus antípodas estéticas e ideológicas, como de un modo u otro Antonio de Trueba, Fernán Caballero, Mesonero Romanos, Pedro Antonio de Alarcón o José María de Pereda.[13] Además, lejos de situarlos dentro de un monolítico bloque conservador, de cada uno de ellos va a intentar hacer una lectura que singulariza su valor, sus límites y sus contradicciones; de ahí, por ejemplo la diferente interpretación que hace de Fernán Caballero y de Pedro Antonio de Alarcón: si ve en Caballero una autora reflexiva y sensible a la cultura popular y por tanto dentro de un Romanticismo conservador, *sensu stricto*, en Alarcón verá una vocación literaria más representada que real, descuidada, inconsistente, marcada más por una retórica romántica vacía de "simulaciones y aspavientos" que por el alto romanticismo.[14]

En las primeras páginas de su segundo Alarcón, Montesinos ve su trabajo, este del que dijo que era el que estaba más cerca del proyecto historicista de Ortega, como un proyecto fallido (Montesinos, 1977: 12): ni erudito ni crítico, y además no fue capaz de suturar esa obsesiva escisión entre élites y lector popular a la que hacía ya referencia en su texto sobre Unamuno. "Yo tenía que moverme en un círculo vicioso: no podía prescindir de todo aquello, cuya novedad justificaba para mí el ímprobo trabajo realizado y, manteniéndolo todo, me privaba de lectores." Un proyecto fallido sobre un proyecto fallido, porque su confesada incapacidad para dejar atrás el positivismo, se reflejaba irónicamente, en la incapacidad del propio Alarcón para dejar atrás el lenguaje romántico, y dar cuenta de forma veraz de ese núcleo tradicional que aspiraba a representar, el hilo temático que atraviesa, a veces expreso, a veces latente, todo su

13. Los límites del relato de José F. Montesinos los constituyen otros autores como Clarín, Pardo Bazán o, por supuesto, Narcís Oller, de quienes hay referencias sueltas, pero a quienes no dedicó ninguna monografía. En el caso de Pardo Bazán, aunque alabase su pionero estudio sobre Alarcón (Montesinos, 1977) y la cite en varios lugares, nunca pareció ser un autor prioritario en su proyectada historia de la narrativa del siglo XIX.

14. Sobre Trueba puede verse "Trueba y su realismo" (Montesinos, 1970: 227-246), un texto lleno de propuestas que apenas han sido desarrolladas; sobre Mesonero, el cap. III, de *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, (Montesinos, 1960: 41-74), un texto muy crítico con el Curioso impertinente, a quien considera uno de los lastres intelectuales más importantes en el desarrollo del realismo en España; a Fernán Caballero y Pereda dedicaría dos volúmenes monográficos que han sido la piedra de toque de toda crítica posterior, publicados en el mismo año (Montesinos, 1961a y 1961b).

trabajo. El posromanticismo de Alarcón era también un *décalage* entre el lenguaje romántico y la experiencia romántica, que aparecía en los textos del autor granadino como un fantasma, una parodia: carente de la autenticidad que había definido la vida, y la conexión entre experiencia y lengua propias del alto romanticismo, o al menos del romanticismo normativo. En Alarcón aquel lenguaje romántico que había aspirado a una verdad absoluta se ha vuelto una pose, una farsa, y añadirá:

> Aquella inseguridad, malamente disfrazada de capricho romántico, se manifestaba en la vida como en el arte —así el gusto por la bohemia— o se exhibía como una pose ventajosa que engañaba a los hombres ingenuos. Trueba escribirá en 1858: "Alarcón nunca escribe con los ojos enjutos, este es su mayor elogio". Sí, escribía con los ojos enjutos, aunque tal vez llorara en público —su generación ya no tuvo el don de lágrimas romántico y hubo de simularlo—; escribe con los ojos enjutos y jugaba a la literatura, aunque pasara por la vida como un torbellino alardeando de un frenesí africano, que en él mismo tuvo siempre consciente y cuidadoso cultor (Montesinos, 1977: 52-53).

No es muy complejo reconocer en esa comunicación de literatura y vida que echa en falta en Alarcón esa imbricación de literatura, de palabra y vida, que de cuando en cuando reaparece incluso en el Ortega más historicista. El relato del fracaso es una manera de sobrepujarlo, de ponerlo en circunstancia y en valor. ¿Por qué dedicar entonces no uno sino dos libros a Alarcón y otro a Fernán Caballero y otro a Pereda, quienes en aquellas alturas eran, podría decirse irónicamente la anti-España de la anti-España?

En el ya citado artículo de 1937 Montesinos había subrayado la necesidad de leer los ensayos de Unamuno, aunque estos pudieran ser recusados "línea por línea", para percibir ese sustrato común que, desde mi punto de vista hace posible la comunidad política, y dirá: "Los motivos de disensión saltarán en cada página por docenas. Pero una juventud española que se proclama revolucionaria debe tener el valor de la lectura dialéctica —que no es la lectura negativa y rencorosa—" (Montesinos, 1937: 14).

Tal vez sea esta una de las líneas de fuerza que atraviesa los estudios de José F. Montesinos: la necesidad de un esfuerzo de lectura, de un intento de comprensión que en el fondo era profundamente utópico y político; una confianza en la filología en el sentido etimológico y en el sentido que Ortega parece darle en su correspondencia con Ernst Robert Curtius. Estas preocupaciones, que en muchos de sus prólogos explicita, dan un contexto más preciso a su estudio sobre Alarcón (Montesinos, 1977) cuya primera página subraya cuál podía ser el papel de la lectura en la superación de las insalvables barreras que dividían la comunidad nacional —tal vez sería mejor decir el estado— en partidos y clases irreconciliables:

> ¿Quién lee aquí? En pocas instancias como esta se ha observado una tan profunda escisión de minorías y masas. Trocados los papeles: aquellas minorías, muy ignorantes seguramente, de lo mismo que denuestan, pueden en ocasiones —también he tenido testimonio de ello— mostrar una saña desproporcionada a la vigencia actual de las cuestiones que Alarcón suscita; aversión, por lo visto, heredada, trasmitida, convertida en empedernido prejuicio. Nunca he sabido explicarme por qué (Montesinos, 1977: [11]).

Bibliografía

Alarcón, Pedro Antonio de, (1954), *Obras completas*, Luis Martínez Kleiser, ed., Fax, Madrid.

Ayala, Francisco, (2007), *Obras completas.1. Narrativa*, edición de Carolyn Richmond, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores.

Blanco Aguinaga, Carlos, (1956), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 10, n.º 3/4 (jul.-dic.), pp. 442-445.

Chicharro Chamorro, Antonio (2004), *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, CSIC. 2004.

Flitter, Derek, (1995), *Teoría y crítica del romanticismo español*, prólogo de José-Carlos Mainer, Madrid, Akal.

García Isasti, Prudencio, (2004), *La España metafísica: lectura crítica del pensamiento de Menéndez Pidal*, Bilbo, Euskaltzaindia.

López-García, José-Ramón, (2016), "Montesinos, José F[ernández], (2017)", *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, 3, Renacimiento, Sevilla, pp. 338-340.

Llorens, Vicente, (2006) *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.

Martínez Kléiser, Luis, (1943), *Pedro Antonio de Alarcón. Un viaje por el interior de su alma y a lo largo de su vida*, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1943.

Montesinos, José F, (1937), "Muerte y vida de Unamuno", *Hora de España*, IV, pp. 11-21.

— (1951), *Estudios sobre Lope*, México DF, El Colegio de México.

— (1955a), *Pedro Antonio de Alarcón, novelista romántico*, Librería General, Zaragoza.

— (1955b), "Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834) por Vicente Llorens Castillo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 9, n.º 3 (jul.-sept.), pp. 283-292.

— (1958), *Estudios y ensayos de literatura española*, John H. Silverman, ed., pról. y bibliografía, Madrid, Revista de Occidente.

— (1960), *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

— (1961a), *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, University of California Press – El Colegio de México, Berkeley – Los Ángeles y México DF.

— (1961b), *Pereda o la novela idilio*, University of California Press – El Colegio de México, Berkeley – Los Ángeles y México DF.
— (1969), *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.
— (1977), *Pedro Antonio de Alarcón*, 2.ª ed., Madrid, Castalia.
Ortega y Gasset, José, (1914), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
— (1974), *Epistolario*, Madrid, Revista de Occidente.
Portolés Lázaro, José, (1988), *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.
Soria Olmedo, Andrés, (2013), "Para leer las cartas de Spitzer a Salinas", *Vox y Letra*, XXIV/2, pp. 93-126.
Spitzer, Leo, (1980), *Estilo y estructura en la literatura española*, Fernando Lázaro Carreter, intr., Crítica, Barcelona.

El teatro decimonónico en los siglos XX y XXI

La adaptación del texto de *Don Álvaro o La fuerza del sino* para el programa *Teatro de siempre* de Televisión Española en 1967

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo

1. Introducción

Don Álvaro o La fuerza del sino no solo fue una obra muy representada en España a lo largo del siglo XIX, como demuestran las carteleras estudiadas hasta el momento (Ballesteros, 2017a: 18-19), sino que las solicitudes de permisos conservadas en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares prueban su mantenimiento en los escenarios después de la guerra civil española (Ballesteros, 2014: 28). Esta pervivencia explica que el drama de Ángel Saavedra se juzgara digno de conformar el grupo de obras del teatro universal elegidas para emitirse en el programa *Teatro de siempre* de la segunda cadena de televisión.

En trabajos anteriores (Ballesteros, 2014, 2017b), se han estudiado las modificaciones de este grabado dramático por lo que respecta a la escenografía y a los aspectos relacionados con el personaje de Leonor. Con el presente estudio, en la medida en que el espacio lo permite, pretenden completarse los análisis anteriores centrándose en el texto reproducido en este grabado.

Todos los montajes teatrales exigen reformas en los textos, de acuerdo con el propósito y el público de las funciones, cuando no con la personal perspectiva o interpretación que adopta el director, y no ocurría de otra manera en los grabados dramáticos del franquismo. Algunos de los condicionantes implicados en los arreglos de esta producción se examinaron con algún pormenor en trabajos precedentes (Ballesteros, 2014, 2017b). Aquí se ampliará el estudio de los criterios en que se basó la versión y cómo se aplicaron al conjunto del texto declamado por los actores.

2. Criterios para los arreglos y cortes en el texto

En primer lugar, convenía, entonces como hoy, tener en cuenta el nivel de comprensión del público, su cultura y valores, y así puede entenderse, por ejemplo, la modernización del lenguaje y cierta simplificación de algunos pasajes.

En segundo lugar, había que ajustar el drama a la duración habitual del programa *Teatro de siempre*. En su estreno, la representación había requerido aproximadamente cuatro horas, en parte porque los trece cambios de decorado suponían largos intermedios en los años treinta del siglo XIX. Un grabado dramático permitía ahorrar ese tiempo, pero aun así, se hubiera prolongado en exceso. Ya en las primeras representaciones el duque de Rivas acortó el drama, de modo que el texto de las sucesivas ediciones y el empleado como base para el grabado dramático del siglo XX resultaba más ágil (*cfr.* Ballesteros, 2017b: 198). Pero además, una característica de esta producción que sin duda tiene que ver con la cantidad de visualizaciones en Internet de que goza, estriba en el dinamismo de la locución y, en general, en el *tempo* de la ejecución.

En lo referente al condicionante que suponían los criterios de la censura, el grabado dramático se sujeta estrictamente a los publicados en 1963. Tales criterios se cuidaban particularmente en la televisión, puesto que si en las proyecciones cinematográficas podía controlarse hasta cierto punto el público asistente, en mucha menor medida podía hacerse cuando se trataba de emisiones por cable (Baget, 1993: 109; Neuschäfer, 1994: 54; Curry, 2006: 11-22, 36-37, 51-68). De hecho, de entre las obras clásicas, se seleccionaban para programas de la primera cadena, como Estudio 1, aquellas que se acomodaban a las normas de censura más estrictas, correspondientes a todo tipo de público, incluido el infantil. Y esto, por el número de repetidores que conectaban con esta cadena, un millón a mediados de los años sesenta. Solo para su emisión por UHF y en horario nocturno, accesible para muchos menos espectadores, se admitían ciertas obras por su relevancia cultural, aunque no se juzgaran del todo adecuadas para el público infantil, ni para un público de escasa formación intelectual. En concreto, parece que *Teatro de siempre*, desde el 10 de noviembre de 1966 en que se emitió por primera vez, podía verse los viernes a partir de las diez y media de la noche y era seguido por trescientos mil espectadores (Calvo Carilla, 2010: 345-347; VV. AA., 1969: 13-32; Fernández, 2014: 146-147). *Don Álvaro o La fuerza del sino* retrasó algo más el inicio de su emisión, pues comenzó a las diez de la noche y cuarenta y nueve minutos el viernes 24 de noviembre de 1967 (Sanz Esteban, 1967: 5).

En estos tres tipos de arreglos se percibe la participación de las cuatro figuras responsables de la dirección y montaje, a saber, el guionista José Manuel Fernández Fernández; el realizador de la segunda cadena Carlos Jiménez Bescós; el director de escena y encargado de la escenografía Roberto Pérez Carpio, y la ayudante de dirección Josefina Molina, que aún no había obtenido su título en la Escuela Oficial de Cine.

2.1. Modernización y actualización del texto

Una de las diferencias más fácilmente perceptibles en la adaptación se refiere a la pronunciación de los personajes populares andaluces que alternan con otros personajes más cultos en las primeras escenas dentro de las jornadas primera y segunda del drama. Ángel Saavedra, pese al verismo y al costumbrismo de su drama, no consignó en su texto indicación alguna referente a la dicción de los actores, y en ninguna de sus intervenciones presentó marca alguna de las que identificaban en la época, como hoy, a la mayor parte de los andaluces. En el montaje del grabado dramático, sin embargo, se añadió este componente y se procuró que la gitana Preciosilla, el dueño del aguaducho, el paisano y el habitante sevillano (en lugar de los dos que se suponen presentes en el drama original) de las primeras escenas, pero también los posaderos y el arriero de la segunda jornada, ofrecieran rasgos propios de la que desde 1978 se estima norma andaluza, pero que en 1967 aún se juzgaba dialecto vulgar. El oficial, el estudiante y el canónigo, personas de estudios, nacidos o no en tierras andaluzas, emplean la dicción castellana, que era la juzgada norma culta en la época del grabado.

Así, los personajes populares mencionados hablan cada uno de un modo propio, combinando diferentes, aunque limitadas, peculiaridades de la pronunciación andaluza. Son características generalizadas entre todos los intérpretes:

a. Aspiración de la /s/ en posición implosiva. Por ejemplo, "esta – e'ta" (Saavedra, 1967: 52),[1] "mismo - mi'mo" (Saavedra, 1967: 5' 24''), "asco – a'co" (Saavedra, 1967: 3' 15''), "cascos-ca'co'" (Saavedra, 1967: 30' 08'').
b. Vibración de las laterales, como en "delante del balcón – delante der barcón" (Saavedra, 1967: 2' 59''), "algo – argo" (Saavedra, 1967: 25' 42''), "maldita – mardita" (Saavedra, 1967: 28' 46''), "espalda – esparda" (Saavedra, 1967: 29' 44'').
c. Caída de la /d/ intervocálica. Entre otros ejemplos, "sudado – sudao" (Saavedra, 1967: 2' 34''), "templada la he bebido – templá la he bebío" (Saavedra, 2' 38"-39'') "marido – marío" (Saavedra, 1967: 4' 10''), "demasiado - demasiao" (Saavedra, 1967: 3' 13'').
d. Omisión de las consonantes finales de los vocablos. Se dice, por "merced", "mersé" (Saavedra, 1967: 1' 41'', 2' 2''), por "muy", "mu" (Saavedra, 1967: 2' 33'').
e. Aspiración de las guturales, como "Jesús – hesú" "los ojos – lo' oho'" (Saavedra, 1967: 1' 55"-59''), "mejor – meho'" (Saavedra, 1967: 3' 28'').
f. Sonido /ʃ/ para el dígrafo ch, pronunciación que se advierte en "pecho -

1. En este trabajo, a diferencia de los anteriores (Ballesteros, 2014, 2017b), se consigna el momento de locución de cada cita según se contabiliza en el grabado accesible por YouTube, para mayor comodidad de los lectores.

peʃo" "noche – noʃe" (Saavedra, 1967: 2' 40''- 45''), "bicho - biʃo" (Saavedra, 1967: 3' 11''), "mucho – muʃo" (Saavedra, 1967: 28' 14'').

g. Seseo y ceceo. En el grabado dramático, con independencia del auténtico uso en las provincias andaluzas, parece haberse estipulado que el habla de los sevillanos de las primeras escenas se caracterizara por su seseo, como en "encele - ensele" "encelar – enselar" (Saavedra, 1967: 1' 57''- 2'), y que los cordobeses de Hornachuelos emplearan el ceceo: "peseta-pezeta", "yo no sé latín, pero sé guisar… sopa – yo no zé latín, pero zé guizá … zopa" (Saavedra, 1967: 25' 56''- 26' 2'') "usted – uzte" (Saavedra, 1967: 26' 16''), "yo no sé […] que sea lo que sea […] como un sol – yo no zé […] que zea lo que zea […] como un zo" (Saavedra, 1967: 28' 6''-17'').

En otros casos, cuando su ausencia no impedía la cabal comprensión del fragmento, en esta versión se procuró excluir las expresiones en franco desuso o aquellas en las que se había verificado algún tipo de cambio semántico. Por poner solo algunos ejemplos, el dueño del aguaducho, en la jornada primera no sabe cómo referirse al linaje de don Álvaro según lo ha oído a unos contertulios, y así lo expone: "No lo puedo declarar" (Saavedra, 1994: 86),[2] expresión que debió de parecer extraña a mitad del siglo xx, y que se suprimió. Más adelante, el oficial aludía a la destreza de don Carlos con las armas, y para hacer ver lo arriesgado de enfrentarse con él en un duelo, se servía de una expresión habitual en el siglo xix, a saber, "se le puede ayunar" (Saavedra, 1994: 86). Más adelante, se prescindió del verso "dadme el postrimer abrazo" (Saavedra, 1994: 142) con que don Álvaro moribundo se despedía de su amigo, el supuesto don Félix, seguramente por parecer a un tiempo sentimental y anticuado.

Del mismo modo se procedió con diversos dicterios e improperios, aparte de los del marqués hacia su hija y hacia don Álvaro (Ballesteros, 2017b: 206). Por ejemplo, en el drama, don Álvaro profiere dos contra el que aún cree su amigo, don Félix, cuando este insinúa conocer el auténtico nombre de aquel: "¡Ah, traidor…!, ¡Ah, fementido!" (Saavedra, 1994: 150). El actor Francisco Valladares, quebrando absolutamente el ritmo octosilábico —pues el verso se quedaba en solo cuatro sílabas—, y dejando coja la rima de la redondilla, mantenía únicamente el primer insulto, sin duda por lo pasado de moda del segundo: "¡Ah, traidor! / Violaste, infame, un secreto" (Saavedra, 1994: 1h 10' 54''-59''). También raro era en el siglo xx llamar a nadie "Galopo", como le suelta el hermano Melitón a uno de los mendigos y, en su lugar, el actor José Franco le llamaba "pícaro" (Saavedra, 1967: 1h 19' 52''-54'').

Mucho más extraña resultaba la expresión "sea su alma" del hermano Melitón en la última jornada del drama: "¿Y por qué tiene seis chiquillos? Sea su al-

2. Se desconoce cuál de las ediciones se utilizó como texto base del guion. Aquí se ha optado por citar según la de Miguel Ángel Lama, que recoge la versión más divulgada de 1835 y además cuenta con un aparato crítico riguroso.

ma" (Saavedra, 1994: 168), y la intervención se dejó en la pregunta (Saavedra, 1967: 1h 18' 58'').

En ciertos contextos se sustituyeron ciertos términos por otros más habituales en el siglo xx, como se ha visto con el término "pícaro". Por ejemplo, no se hubiera entendido bien qué significado podía tener el ser "el coco de la Universidad" (Saavedra, 1994: 87) y el sevillano se refiere a don Alfonso como "el loco de la Universidad" (Saavedra, 1967: 6' 56''). Igualmente, el marqués de Calatrava decía de sus hijos, "lo tienen [gusto], y muy sobrado" (Saavedra, 1994: 90), lo cual se trasmutó por "sí lo tienen bien probado" (Saavedra, 1967: 10' 34''-36'').

También muy obsoleto resultaba un verso de Leonor, referente a cómo había estado a punto de revelar a su padre el plan de fuga, solo deseando "que su perdón me acordase" (Saavedra, 1994: 93), cuyo verbo se cambió por otro más frecuente en el siglo xx que no alteraba el metro del verso, y Ana María Vidal decía "que su perdón me otorgase" (Saavedra, 1967: 14' 14'').

Del mismo modo, don Álvaro utilizaba un apelativo propio de la literatura clásica española para animar a Leonor en la huida, "para ti está, mi dueña, enjaezada" (Saavedra, 1994: 97), que se reemplazó por otro menos arcaico, a saber "para ti está, mi bien, enjaezada" (Saavedra, 1967: 19' 11''-14'').

El verbo "sufrir" en el sentido de "aceptar", empleado en la tercera jornada por don Carlos para acusar a los timadores, muy habitual todavía en el siglo xix, "y trampas no sufro yo" (Saavedra, 1994: 129), también se conmutó por el verbo "soportar", pese a quebrar el ritmo del verso: "y trampas no soporto" (Saavedra, 1994: 51' 21'').

Muy antiguo debió de parecer un adjetivo en su variante no apocopada, "grande" en una exclamación de don Álvaro, aunque no dificultara la comprensión del verso, "¡qué grande mal me habéis hecho!" (Saavedra, 1994: 139). Prescindir de él acarreó una ruptura del ritmo octosilábico y de la melancolía impresa en el verso original, de reminiscencias medievales "qué gran mal me habéis hecho" (Saavedra, 1967: 59' 33''-35'').

Trasnochado también estaba, a mediados del siglo xx, el verbo "guardar" en el sentido y contexto de "conservar la vida", "guardad a ese hombre la vida" (Saavedra, 1994: 146), y el sentido dado por don Carlos se transmitía mejor por el modo habitual de transmitirlo en el siglo xx, "salvad a este hombre la vida" (Saavedra, 1967: 1h 07' 50'').

Nueva reminiscencia de la literatura clásica resultaba la pregunta retórica de don Carlos, cuya ira sube de punto cuando don Álvaro se manifiesta inocente de la muerte del marqués de Calatrava: "¿Y me la osáis recordar?" (Saavedra, 1994: 152). Sin perder el ritmo ni la rima, se sustituyó el verso por otro actualizado de sentido semejante, en el que se evitaba completamente el ya desusado verbo "osar": "¿Me lo vais a recordar?" (Saavedra, 1967: 1h 12' 9''-10'').

El verbo "chancearse", muy frecuente en el siglo xix con el sentido de "reírse de", "burlarse de", "divertirse con" o "bromear", ya a mitad del siglo xx se ha-

bía olvidado en el lenguaje cotidiano, así que también se modificó la frase "el rey Carlos de Nápoles no se chancea" (Saavedra, 1994: 156) de un oficial al comentar el bando referente a los desafíos, y quedó en "El rey Carlos no bromea" (Saavedra, 1967: 1h 8' 14'').

El adjetivo "regular" se empleaba con el sentido de "correcto" o "admisible" o "legal" en el siglo XIX, pero en el siglo XX se había producido un cambio lingüístico. De ahí que se optara por cambiar una frase del mendigo que juzgaba mal a otra mendiga por tomar tres raciones, y en lugar de "y no es regular" (Saavedra, 1994: 169), el actor decía "y eso no está bien" (Saavedra, 1967: 1h 18' 50'').

Tampoco la expresión "enhoramala" ni su apocopada y vulgar "noramala" formaban parte del lenguaje común en 1967, de ahí que una orden del hermano Melitón "váyanse noramala y tengan modo" (Saavedra, 1994: 169) se convirtiera en "váyanse y tengan modo" (Saavedra, 1967: 1h 19' 27'').

Otra forma de actualizar el lenguaje consistió en prescindir de los hipérbatos. Así, el verso con que Leonor contestaba a Curra "no mi pecho despedaces" (Saavedra, 1994: 93) se convirtió en "no despedaces mi pecho" (Saavedra, 1967: 14' 42''), pese a romperse con ello la rima asonante del romance que conformaba la estrofa sobre la que estaba construido el diálogo entre las dos mujeres. De la misma manera, se deshizo el hipérbaton con que don Álvaro manifestaba su extrañeza en su último diálogo con don Carlos "mas no / lo que me decís comprendo" (Saavedra, 1994: 150), pese a estar exigido por la rima y el ritmo de la redondilla, que continuaba con la respuesta de don Carlos "os lo está a voces diciendo / más la conciencia que yo" y el verso se trastocó, sin recomponer la rima ni el ritmo "mas lo que me decís no comprendo" (Saavedra, 1967: 1h 10' 36''-37'').

2.2. Adecuación del texto a la duración de los grabados dramáticos

Se prescindió al menos de un diez por ciento del texto en esta versión televisiva, como en parte ya se comentó en trabajos anteriores (Ballesteros, 2014, 2017b). Quedaron fuera aquellos pasajes e intervenciones de los personajes que se juzgaron anecdóticos o que contenían algún tipo de aspecto no comprensible para el público de los años sesenta.

En una enumeración rápida, se encuentran ya en la primera jornada diversos cortes de este tipo, pero también en las primeras escenas de la segunda en la posada de Hornachuelos, así como en el extenso diálogo de doña Leonor con el padre Guardián, como se estudió en otra ocasión (Ballesteros, 2014: 20-22). En la tercera jornada, se omitió gran parte del monólogo de don Álvaro. Como resultado, aparte de otras consecuencias a las que luego se aludirá, hasta el desenlace en que don Alfonso resume la historia de su oponente, se mantenía al espectador en la incógnita sobre el origen del protagonista y, en consecuencia, se subrayaba el romanticismo de este aspecto.

En esta jornada III se abrevió también la escena referente a la batalla de Veletri que los oficiales comentan a distancia mientras se desarrolla. Pasando a la cuarta jornada, faltan en el grabado varios comentarios sobre el duelo de don Álvaro y don Carlos que se desarrollaban en una plaza de Veletri, y así mismo los largos parlamentos en los aposentos que sirven de prisión a don Álvaro entre este y el capitán obligado a custodiarle.

La jornada quinta se simplificó sobre todo recortando un largo diálogo entre el padre Guardián y el hermano Melitón sobre el padre Rafael, y toda la escena final quedó reducidísima de texto, aunque no tanto de movimientos y gestos de los personajes. Con todo, no debe juzgarse que estos cortes de la quinta jornada se debieran a las mismas razones que los vistos anteriormente, sino a las normas de la censura, como se verá.

2.3. Los efectos de las normas de censura

Por orden de 9 de febrero de 1963, firmada por el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, aparecieron en el *Boletín Oficial del Estado* las normas que cuantos participaran en la producción de películas debían tener en cuenta, so pena de ser prohibidas en todo o en parte antes de su exhibición pública.

Las siete primeras se referían al conjunto de las producciones, no a escenas, personajes, situaciones o secuencias concretas. De esta manera, el drama hubiera sido de imposible producción en caso de haberse juzgado altamente peligroso o de presentarse en él el mal de modo justificable, simpático o imitable (1963: 3929).

Con todo, la censura admitía la aparición en escena de lacras sociales, sufrimientos y conflictos humanos, y no se veía necesaria la condena explícita del mal: bastaba con facilitar que surgiera en la propia conciencia del espectador, aunque debía estar contrapesado por el bien a lo largo de toda la acción. De forma más particular, la tercera norma atendía a conductas reprobables de los personajes, que podían ofrecerse como humanamente comprensibles, pero no por eso defendibles.

Por otro lado, en el caso de las obras teatrales de otra época, las normas de censura referentes al teatro del año siguiente señalaban que tales normas debían aplicarse con la debida amplitud, teniendo en cuenta su carácter especial por el distanciamiento histórico y ánimo perceptivo del espectador (Fraga Iribarne, 1964: 2504-2506).

2.3.1. Norma primera de aplicación

Por lo que respecta a las normas de aplicación, el desenlace del drama presentaba un punto crucial problemático: don Álvaro se suicida y el primer criterio de aplicación de las normas aludía precisamente a la prohibición de que el suicidio quedara excusado. Ya ese desenlace había suscitado largas polémicas desde el es-

treno del drama (Navas Ruiz, 1975: XLVI-LVI), pero no podía asegurarse tampoco que en él se defendiera el suicidio. Para evitar equívocos, por un lado se seleccionó el tipo de espectador por el número de repetidores de la época y por la franja horaria de su primera emisión, como se expuso antes. Por lo que respecta al contexto que acompaña la situación del suicidio, se procuró también por otros medios, como se tendrá ocasión de ver más adelante.

2.3.2. Norma tercera de aplicación: se prohibirá la justificación de la venganza y del duelo

La norma rezaba: "No se excluirá su presentación como simples hechos en relación con las costumbres sociales de épocas o lugares determinados, siempre que se evite una justificación objetiva y general" (Fraga, 1963: 3929). Ciertamente, el siglo XVIII en que se ambienta la obra, comportaba la presencia de desafíos como costumbre social implantada, y se evitaba respaldarlos por cuanto en la jornada IV se comentaba un bando del rey que condenaba cualquier forma de participación en ellos, bajo pena de muerte. Por otra parte, don Álvaro procura evitar con buenas y prolijas razones los dos desafíos a que los hermanos de Leonor le retan (Saavedra, 1994: 151-156; 177-180). En el primer caso, el protagonista solo acepta el duelo cuando don Carlos le asegura que tras matarle a él, buscará a su amada para vengar su honor con ella también, es decir, don Álvaro procura impedir el asesinato de Leonor, "liberarla anhelo de su verdugo" (Saavedra, 1994: 156). De ambos duelos sale vencedor, de modo que la advertencia del protagonista "no os neguéis a la razón / que suele funesto ser" (Saavedra, 1994: 152) se convierte en profética y la negativa actitud de ambos hermanos se vuelve contra ellos.

Pero no eran los únicos duelos del drama: ya en la segunda escena, cuando en el aguaducho se enumeran con ejemplos las buenas cualidades de don Álvaro, se borró la intervención del oficial sobre cierto duelo mantenido por el protagonista, signo en la época de valentía y de destreza con las armas, pero que implicaba respaldar su existencia precisamente como demostración u ostentación de tales cualidades: "En el desafío que tuvo con el capitán de Artillería se portó como un caballero" (Saavedra, 1994: 85). En cambio, no se eliminó la afirmación del oficial sobre los desafíos de don Carlos, bastante propenso a ellos (Saavedra, 1994: 86; Saavedra, 1967: 6' 39"-48"), porque no significaba excusarle, y finalmente en el de don Álvaro salía malparado por su empecinamiento.

Se tuvo cuidado en reducir el impacto audiovisual indicado en las acotaciones del autor cuando don Carlos acusa de tramposo al jugador y los compinches le retan:

> DON CARLOS: Vos un vil, y con la espada…
> TODOS: Esta es una casa honrada.
> CAPELLÁN: Por Dios, no hagamos rüido.
> DON CARLOS: Abreviemos de razones (*Echando a rodar la mesa*).

Todos: ¡Muera, muera el insolente! (*Tomando las espadas*).
Don Carlos: (*Sale defendiéndose*) ¡Qué puede con un valiente una cueva de ladrones! (*Vanse acuchillando y dos o tres soldados retiran la mesa, las sillas y desembarazan la escena*) (Saavedra, 1994: 129-130).

En el grabado dramático, don Carlos no hacía rodar la mesa, ni se veía a los actores pelear, sino que tras "abreviemos de razones", los jugadores desenvainaban las espadas y en silencio, orden y tranquilidad salían todos de la escena detrás de don Carlos y de espaldas al espectador (Saavedra, 1967: 51' 38''-42''). Además, cuando don Carlos vuelve a escena con don Álvaro, que ha acudido en su ayuda, no llevan las espadas en la mano, como pedía la acotación, sino que se ven envainadas y semiocultas por la ropa (Saavedra, 1967: 56' 20''-24''). Y si don Álvaro participa en esta pelea de espadas, lo hace para salvar al aún desconocido don Carlos, que se ve ante siete timadores con las espadas en alto frente a él y "en tierra ya una rodilla" (Saavedra, 1994: 133).

Puede entenderse que por los mismos motivos se cortaron varios versos de don Carlos que insistían en su sed de venganza, tanto en el monólogo en el que duda si abrir la caja de don Álvaro: "Mas no, que en ti mi esperanza, / la luz, que me da el destino, / está para hallar camino / que me lleve a la venganza" (Saavedra, 1994: 144), como en su diálogo final con el protagonista: se mantuvo su afirmación "solo anhelo venganza y sangre" (Saavedra, 1967: 1h 12' 38''), pero se tacharon los versos "tras de vos va a morir, / que es de mi venganza ley. / Si a mí vos no me matáis / al punto la buscaré / y la misma espada que / con vuestra sangre tiñáis / en su corazón…" (Saavedra, 1994: 155) y se dejó únicamente el anterior a estos, "ni la infame ha de vivir" (Saavedra, 1967: 1h 16' 01'').

Lo mismo se hizo con dos de las cinco veces que don Alfonso profiere el término "venganza". Se dejaron tanto la primera de ellas, que explica el haberse llegado hasta el monasterio de Hornachuelos en busca de don Álvaro: "De mi padre y de mi hermano / me está pidiendo venganza / en altas voces la sangre" (Saavedra, 1994: 176; 1967: 1h 25' 29''-33''), como la segunda, previa a la bofetada con que consigue que don Álvaro acepte el duelo: "no excusarás mi venganza" (Saavedra, 1994: 181; 1967: 1h 30' 16''-18''). En cambio, sus últimas palabras "muero vengado" (Saavedra, 1994: 188) no se pronuncian en el grabado dramático, pues con ellas contradecía su deseo de reconciliación con Dios. Cierto que el asesinar a su hermana también lo contradecía, pero podía ser que también de eso se arrepintiera un segundo antes de morir. Se dejaron como sus últimas palabras las dirigidas a Leonor, "ves al último de tu infeliz familia" (Saavedra, 1967: 1h 38' 26'').

2.3.3. Norma de aplicación duodécima

Según esta norma, quedaban prohibidas las imágenes y escenas de brutalidad y de crueldad hacia personas y animales. De acuerdo con ella, se dulcificaron o su-

primieron aquellas imágenes que parecían exigir las distintas situaciones, alguna de las cuales ya se ha mencionado. Por ejemplo, el duelo a espadas del último cuadro del drama no llega a verificarse en el grabado dramático: los actores desarrollan su último diálogo con las espadas enfrentadas, pero después de decir don Álvaro "eres monstruo del infierno, prodigio de atrocidades", Valladares simula clavar la punta de su espada en el estómago de su contrincante, sin que medie lucha alguna y sin que don Alfonso reaccione a tiempo (Saavedra, 1967: 1h 34' 12''-16'').

Además, se recortaron incluso los versos alusivos a alguna forma de violencia o brutalidad, como los de don Álvaro que preceden al combate a espada: "¡Muerte y exterminio! ¡Muerte / para los dos! / Yo matarme / sabré en teniendo el consuelo / de beber tu inicua sangre" (Saavedra, 1994: 187); o cuando el marqués le dice a don Álvaro que morirá a manos del verdugo (Saavedra, 1994: 101), o la segunda parte del fragmento en que Curra le pinta a su señora con viveza lo que le hubiera sucedido a don Álvaro en caso de haberle contado a su padre el plan de fuga:

Mañana vería usted
revolcándose en su sangre
con la tapa de los sesos
levantada, al arrogante,
al enamorado, al noble
don Álvaro (Saavedra,1967: 14' 19''-29'').

O arrastrarle
como un malhechor, atado
por entre esos olivares
a la cárcel de Sevilla;
y allá para Navidades
acaso, acaso la horca (1994: 93).

2.3.4. Norma de aplicación decimocuarta. Ideologías e instituciones

Se prohibía también la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atentara de alguna manera contra las instituciones o ceremonias franquistas, que exigían ser tratadas respetuosamente. Por lo que respectaba a la presentación de personajes, había de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representaban, si bien tal distinción no cabía en el caso del cine para menores, según la norma vigesimosexta (Fraga, 1963: 3930).

Así cabe entender que se suprimiera la aparición de un personaje del clero confabulado con los timadores de la tercera jornada para aprovecharse de un recién llegado como don Carlos de Vargas, y el capellán del ejército: "El taimado de nuestro capellán lo marcó por suyo" (Saavedra, 1994: 127), pasó a ser un teniente: "el teniente lo marcó por suyo" (Saavedra, 1967: 49' 20'').

En el comienzo de la segunda jornada, se prescindió de la canción y el baile con que se iniciaba, y así se evitaron las alusiones negativas a los militares: "Poned en estudiantes / vuestro cariño, / que son como discretos / agradecidos. / Dejad a los soldados / que es gente mala, / y así que dan el golpe / vuelven la espalda" (Saavedra, 1994: 103).

2.3.5. Norma de aplicación decimoquinta. El orden social

De acuerdo con esta norma, se prohibirían las películas que propugnaran el odio entre pueblos, razas o clases sociales, o que defendieran como principio general el enfrentamiento en el orden moral o social de unos hombres con otros (Fraga, 1963: 3930).

En el drama, puede advertirse cierto clasismo propio de la época, pero sin resentimiento serio ni consecuencias graves. Aun así, se tacharon las escasas y tangenciales alusiones. Por ejemplo, en la jornada tercera, cuando los timadores parecen justificar su intento de timar a don Carlos dados sus respectivos estatus:

> Oficial 1.º. Ya vamos a ser todos unos… ¿Me entienden ustedes?
> Oficial 2.º. Como que es de la plana mayor y será contrario de los pobres pilíes (Saavedra, 1994: 127).

O en el aparte de don Carlos, cuando llega al grupo invitado por el capellán del ejército y se siente incómodo entre aquellos que no ve como iguales: "¡Qué casa tan indecente! / Estoy, ¡vive Dios!, corrido / de verme comprometido / a alternar con esta gente" (Saavedra, 1994: 128). También se cortaron los dos últimos versos en la alusión de don Álvaro a aquel lugar, después de socorrer a don Carlos, "tal gazapón / donde solo va la hez, / la canalla más soez / de la milicia borrón" (1994: 134; 1967: 56' 49''-52'').

Puede que debido a esta norma, quedara fuera del guion la protesta de don Álvaro sobre su lugar en la escala social, cuando procura evitar el duelo con don Carlos:

> ¡Oh!, Yo os ofrezco, yo os juro
> que no os arrepentiréis,
> cuando a conocer lleguéis
> mi origen excelso y puro.
> Al primer grande español
> no le cedo en jerarquía;
> es más alta mi hidalguía
> que el trono del mismo sol (Saavedra, 1994: 155).

2.3.6. Norma de aplicación decimoséptima: Iglesia, dogma, moral y culto

La prohibición de mostrar en escena cuanto atentara de una manera u otra contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto permiten entender que se cortaran las numerosas alusiones al destino que van intercalándose a lo largo del drama, para evitar cualquier confusión en los espectadores respecto a la predestinación o a un hado contrario a la libertad humana, de acuerdo con lo señalado en un informe de censura solicitado en 1952 al padre Bartolomé Mostaza, cola-

borador habitual y crítico teatral en medios cercanos a la conferencia episcopal. Mostaza había dictaminado que el drama resultaba ajeno a la sensibilidad contemporánea, pero "en lo moral, aparte de la falsa tesis de un sino inevitable, no ofrece peligro" (Ballesteros, 2014: 13).

La primera de las referencias suprimida se encuentra en el primer cuadro del drama, cuando Preciosilla elogia la generosidad de don Álvaro y asegura que a ella le dio una onza de oro. Se dejó el motivo de darle la onza, a saber, "hace pocos días que le dije la buenaventura" (Saavedra, 1967: 4' 14''-20''), pero se cortó lo que seguía "y por cierto que no es buena la que le espera si las rayas de la mano no mienten" (Saavedra, 1994: 84-85), dada la prohibición eclesial de creer en supersticiones y videntes. Como efecto secundario, se reforzaba la intriga del espectador respecto al desenlace y la identidad del protagonista, de manera paralela a lo que ocurre con las supresiones del monólogo de don Álvaro en la segunda jornada referentes a su infancia, citadas más arriba.

Por otro lado, en este monólogo, se omitieron dos redondillas con alusiones a un destino como fuerza autónoma, independiente de la amorosa providencia divina. Esto acarreaba deshacer sendas décimas de las que formaban parte y romper la estructura ideada por Ángel Saavedra de acuerdo con la tradición propugnada por Lope de Vega de que las décimas eran buenas para las quejas. La primera redondilla eliminada era aquella con que se iniciaba el monólogo: "¡Qué carga tan insufrible / es el ambiente vital / para el mezquino mortal / que nace en sino terrible" (Saavedra, 1994: 130), y la segunda empezaba la segunda décima: "Parece, sí, que a medida / que es más dura y más amarga / más se extiende, más alarga / el destino nuestra vida" (Saavedra, 1994: 130-131). En un exceso de celo, llegó a suprimirse un verso en que don Álvaro hablaba de su suerte de un modo común en el habla cotidiana, pero sin mayor trascendencia: "¿Qué tengo? ¡Terrible suerte!". La misma suerte, valga la redundancia, corrieron los versos alusivos a la influencia astral: "Pues busco ansioso el morir / por no osar el resistir / de los astros el furor" (Saavedra, 1994: 132). Pero se dejó una mención a la fortuna: "Si aquel día de placer / (que uno solo he disfrutado) / Fortuna hubiese fijado…" (Saavedra, 1994: 131; 1967: 53' 20''-29'').

Así también desapareció del monólogo de don Carlos en esta misma jornada toda referencia al destino y la redondilla donde aparecía: "Salid, caja misteriosa, / del destino urna fatal / a quien con sudor mortal / toca mi mano medrosa" (Saavedra, 1994: 144).

Por otro lado, se vio necesario un arreglo de tipo teológico que ya había motivado distintas críticas desde el momento del estreno, y era el tipo de vínculo religioso de don Álvaro con la comunidad del convento de los Ángeles. En el drama del duque de Rivas, se le llama "padre Rafael", y el hermano Melitón le atribuye la facultad de celebrar misa (Saavedra, 1994: 170). Sin embargo, solo cuatro años lleva en el convento (Saavedra, 1994: 175), insuficientes para llevar ya tiempo ordenado de sacerdote, y no solo eso: una vez que hiere de muerte al hermano de Leonor y este le pide confesión, se la niega con la excusa de que es

"un réprobo, presa infeliz del demonio", tiene las manos manchadas de sangre y sus "palabras sacrílegas" aumentarían su condenación en lugar de salvar su alma, como don Alfonso le pide (Saavedra, 1994: 187). Naturalmente, según la doctrina eclesiástica, el autor había cometido un grave error en este punto, pues la potestad de absolver los pecados se supone independiente de la santidad o los pecados del sacerdote, habida cuenta de ser Dios quien perdona a través de él y de que el sacramento tiene validez *ex opere operato,* según definición del Concilio de Trento (Lligades, 1983), más todavía estando el penitente en peligro de muerte, de acuerdo con el *Corpus Iuris Canonici* (artículos 976 y el 986 del código de Derecho Canónico actual). Pero todo se resolvió en el grabado dramático convirtiendo a don Álvaro en fraile y, por lo tanto, carente de potestad para perdonar pecados. Solo una de las mendigas se confunde y le llama "padre Rafael" (Saavedra, 1967: 1h 19' 39''), lo que invita a pensar en una corrección del guion posterior al reparto de los papeles.

Por lo demás, el actor Francisco Valladares no niega la confesión, ni contesta siquiera a la petición de don Alfonso, sino que, después de calibrar pasmado durante ocho segundos la situación, corre a la gruta del penitente y llama con insistencia: "Hermano, es necesario salvar un alma, socorrer a un moribundo", pidiendo para él "el auxilio espiritual que yo no puedo darle" (Saavedra, 1967: 1h 34'' 25''- 1h 35' 02'').

La eliminación de gran parte del texto en las últimas escenas deja en la consideración del espectador el suicidio de don Álvaro como cometido en un momento de locura, en la misma línea seguida por Valbuena Prat, para quien el estado anormal le impedía al protagonista el empleo razonado de su albedrío (1946: 980). Para lograrlo, se prescindió, por ejemplo, de unos versos esenciales, inmediatamente anteriores al combate con don Alfonso, a saber: "Yo matarme / sabré, en teniendo el consuelo / de beber tu inicua sangre", como también se borraron los gritos del desesperado protagonista, que en el texto original se enfrentaba e insultaba al padre Guardián y a los otros religiosos antes de precipitarse por uno de los riscos: "Busca, imbécil, al padre Rafael… Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador… Huid, miserables. […] Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción…" (1994: 189). Así se evitaba que el espectador pensara en si sufriría algún tipo de posesión demoniaca, o que optara por pensar, como el hermano Melitón, que fuera el diablo mismo que hubiera vuelto a vivir en el monasterio como había ocurrido en otra época, según los anales de la casa (Saavedra, 1994: 178-183), nada de lo cual se dice en el grabado.

3. Conclusiones

Lo expuesto demuestra que esta versión televisiva, aparte de procurar cierta modernización de algunos giros y expresiones y cierta adaptación a la cultura y for-

ma de pensar de la época de su primera emisión, supone una expurgación del drama de Ángel Saavedra acorde con los criterios que presidían en el franquismo este tipo de grabados dramáticos, y de modo coherente con lo analizado en trabajos anteriores sobre otros aspectos de esta producción. Se redujo o eliminó cuanto, sin tergiversar lo que se entendía como esencial del drama, podía resultar reprensible y no quedaba claramente compensado en el drama por lo que se estimaba correcto, como las imprecaciones que preceden al suicidio de don Álvaro, su creencia en un destino aciago o su asimilación con el diablo; del mismo modo, el sentido de los duelos, la insistencia en las ideas de venganza o el exceso de violencia y, así mismo, cuanto contradecía el dogma católico o podía entenderse como falta de respeto a las instituciones apoyadas por el franquismo.

Bibliografía

Baget Herms, Joseph María (1993), *Historia de la televisión en España (1956-1975)*, Barcelona, Feed-Back Ediciones.

Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2014), "Leonor de Vargas entre censuras", *Acotaciones*, 33 (11-29).

— (2017a), "*Don Álvaro o La fuerza del sino* en Italia: semiología de los cambios escenográficos en una versión publicada en 1870", *Signa*, 26 (16-42).

— (2017b), "Montajes teatrales en la televisión franquista: la escenografía en el grabado dramático de *Don Álvaro o La fuerza del sino*", *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1, 2 (193-218).

Calvo Carilla, José Luis (2010), "Estudio 1 y otros dramáticos", en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara, José Luis Calvo, Luis Miguel Fernández, M.ª Ángeles Naval y Carmen Peña (eds.), *Televisión y cultura en la España de la Transición*, Madrid, IFC (345–56).

Curry, Richard K. (2006) *En torno a la censura franquista,* Madrid, Pliegos.

Fernández, Luis Miguel (2014) *Escritores y televisión durante el franquismo (1956–1975)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Fraga Iribarne, Manuel (1963) "Normas de censura cinematográfica", *Boletín Oficial del Estado,* 58, 8 de marzo, (3929-3930), en: https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf [1 de enero de 2019].

— (1964), "Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las normas de censura", *Boletín Oficial del Estado,* 48, 25 de febrero (2504-2506), en https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1964-3739 [11 de enero 2019].

Lligades, Josep (1983) *La eficacia de los sacramentos: "ex opere operato" en la doctrina del Concilio de Trento*, Barcelona, Facultad de Teología.

Navas Ruiz, Ricardo (1975) "Introducción", en Ángel Saavedra, *Don Álvaro o La fuerza del sino. Lanuza*, Madrid, Espasa-Calpe (vii-lxiii).

Neuschäfer, Hans-Jörg (1994) *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine*, Barcelona, Anthropos.

Palacio, Manuel (2005), *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
Saavedra, Ángel (1994), *Don Álvaro o La fuerza del sino*, ed. de Miguel Ángel Lama, Barcelona, Crítica.
Saavedra, Ángel, Fernández Fernández, José Manuel *et al*. (1967), *Don Álvaro o La fuerza del sino*, Madrid, Radio Televisión Española, en https://www.youtube.com/watch?v=eGcYMi7gKrs [11 de enero de 2019].
Sanz Esteban, María de los Ángeles (1967), *Televisión española. División de realización. Secretaría de emisiones. Parte de emisiones e incidencias correspondiente al programa 375 de la emisora UHF. Madrid, 24 de noviembre de 1967, viernes*, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, sección Cultura, legajo 27641 (5-8).
Valbuena Prat, Ángel (1946), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili.
VV. AA. (1969), *La audiencia de televisión en España*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo.

Recepción y pervivencia del teatro romántico (y decimonónico) en la escena española de las últimas décadas

José Luis González Subías
Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX

En el siglo XIX, el género literario más importante, de mayor prestigio social y más cultivado, sin duda alguna, fue el teatro. Aun así, la dramaturgia no solo romántica, sino decimonónica en general, no despierta un especial interés ni entre los estudiosos ni entre las gentes del teatro desde hace décadas. En el último caso, probablemente por desconocimiento de ese material escénico; en el primero, quizá se necesitaría todo un congreso para reflexionar sobre las causas del rechazo, e incluso desprecio, que provoca hoy el teatro español del siglo XIX en el ámbito académico; con todas las honrosas excepciones que queramos hacer a tan, en apariencia, exagerada afirmación, máxime —como no podía ser de otro modo— entre los estudiosos y amantes de la literatura de dicha centuria.

Este desinterés por el teatro decimonónico, trasladado desde la enseñanza superior a todos los niveles del sistema educativo y, en última instancia, al conjunto de la sociedad, no cabe duda de que tiene mucho que ver con el destierro que esta tradición teatral ha sufrido en la realidad viva de la escena española contemporánea; situación que contrasta sobremanera con el fervor que la dramaturgia de siglos aún más pretéritos despierta hoy entre un amplio público, hasta el punto de haberse convertido el teatro "clásico" español, desde hace ya tiempo, en un reclamo comercial al que muchas compañías se entregan, seguras de encontrar una más que posible salida a sus producciones, al menos en los numerosos festivales de teatro clásico repartidos por buena parte del territorio nacional, especialmente durante los meses de verano.

1. El teatro decimonónico, una parcela olvidada de nuestro teatro clásico

Y es en este aspecto, el de la delimitación y consideración de lo que entendemos por teatro clásico donde se encuentra, en buena medida, la solución —y el pro-

blema— a la situación que estamos planteando. La identificación entre el teatro clásico español y la dramaturgia del Siglo de Oro —o siglos, si añadimos al del XVII el teatro renacentista— está tan arraigada que difícilmente nadie pensará en *Don Álvaro o La fuerza de sino*, o *Los amantes de Teruel*, ni siquiera *Don Juan Tenorio*, al escuchar o emplear la expresión "teatro clásico", cuando en realidad este concepto, desde el nacimiento mismo de tal expresión a finales del siglo XIX, abarca mucho más allá de la escena barroca (Menéndez Onrubia, 1990: 187).

Según los estatutos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, nacida en 1986, esta debe velar por "la recuperación, preservación, producción y difusión del patrimonio teatral anterior al siglo XX, con especial atención al Siglo de Oro y a la prosodia del verso clásico";[1] un "verso clásico" que, sin explicitarlo, parece relacionarse con ese Siglo de Oro, olvidándose quizá que el verso fue la forma tradicional de expresión en la poesía dramática española al menos hasta el siglo XIX, periodo incluido también en ese patrimonio teatral que a este organismo dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música le corresponde conservar y difundir. Sin embargo, más de treinta años después de su fundación por Adolfo Marsillach, la realidad es que la atención prestada al teatro posterior al siglo XVII por esta importantísima institución pública —responsable directa de la salvaguarda de nuestro patrimonio teatral anterior al siglo XX— ha sido mínima.

Por lo que respecta al teatro decimonónico, si nos centramos exclusivamente en los montajes de la CNTC, el resultado es muy revelador y explícito: la única obra del repertorio romántico —en realidad, de todo el siglo XIX— llevada a las tablas por esta, desde su fundación, ha sido el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que ha llegado a montarse hasta en cuatro ocasiones distintas: la versión de Yolanda Pallín, dirigida por Eduardo Vasco, en el año 2000; la de Alfonso Zurro, dirigida asimismo por este, al año siguiente; en 2002, un nuevo *Don Juan Tenorio*, dirigido y versionado por Maurizio Scaparro; y el polémico montaje de Blanca Portillo, en versión de Juan Mayorga, llevado a escena muchos años después, estrenado en el Teatro Calderón de Valladolid el 6 de noviembre de 2014, y en la sede entonces provisional de la compañía en Madrid, el Teatro Pavón, el 9 de enero de 2015. Los tres primeros montajes (los efectuados entre los años 2000 y 2002) fueron el resultado de un proyecto del entonces director del INAEM, Andrés Amorós, pergeñado durante los meses que permaneció al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico entre 1999 y 2000, y que pretendió llevar a escena cinco versiones distintas del *Tenorio*, desde diferentes enfoques. La destitución de Amorós en mayo de 2004 impidió que llegara a completarse su proyecto, al que, junto a los ya citados, se sumó en 2003 un nuevo *Don Juan Tenorio* en versión y dirección de Ángel Fernández Montesinos (montaje en el que no intervino la CNTC ni fue representado en el Teatro de la Comedia).

1. "¿Qué es la Compañía Nacional de Teatro Clásico?", en http://teatroclasico.mcu.es/la-comp/que-es-la-cntc/ (página oficial de la CNTC) (consultado el 22-08-2018).

La llegada de Helena Pimenta en 2011 a la dirección de la CNTC dio un impulso a la recuperación de la dramaturgia decimonónica por esta institución, al ocupar un importante lugar en las dramatizaciones que incorporó la nueva directora a la programación de la compañía. Estas "dramatizaciones" no son otra cosa que lecturas dramatizadas llevadas a cabo por actores profesionales, representadas en una única función; lo que, si no deja de tener interés, dada la posibilidad de dar a conocer textos que quizá, de otro modo, nunca habrían llegado a ser disfrutados por el público, no es menos cierto que se trata de un triste remedo de una verdadera representación teatral, lo que, en buena medida, minusvalora las piezas presentadas al respetable de este modo, casi a escondidas, por la puerta de atrás, como si se desconfiara de la calidad de unos textos que no se consideran dignos de ser llevados verdaderamente al escenario.

De esta forma, en los últimos seis años han visto la luz un total de nueve dramatizaciones de obras españolas del siglo XIX; iniciadas con la comedia de Ángel de Saavedra *Tanto vales cuanto tienes* (1834), presentada el 4 de junio de 2012; a la que siguieron más tarde *Las circunstancias* (1867), de Enrique Gaspar (15-10-2012), *Todo por el dinero* (1841), de Antonio Gil y Zárate (04-03-2013), *El egoísta* (1804), de María Rosa Gálvez de Cabrera (03-06-2013), *Todo es farsa en este mundo* (1835), de Bretón de los Herreros (21-10-2013), *La corte de los milagros* (1862), de José Picón (13-04-2015); *El reconciliador* (*ca.* 1821), de Manuel Silvela (02-06-2014) e *Inquisición* (1811), de Antonio Cabello y Mesa (29-05-2017) —autores, estos últimos, cuya elección sorprende, absolutamente menores en la historia del teatro, de los que solo se conocen un par de obras respectivamente—; y finalmente, el 12 de febrero de 2018, *Caín, pirata* (1842), de José Zorrilla. A estas podemos sumar las dramatizaciones previstas para la actual temporada de *El hombre de mundo* (1845), de Ventura de la Vega, y *La hija de las flores* (1852), de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Tal aluvión de títulos decimonónicos, cercanos a la docena, no debe confundirnos ni hacernos perder la perspectiva de que no estamos hablando de montajes escénicos de obras teatrales que permanecen en escena un tiempo y luego realizan su periplo por diferentes teatros de España para ser conocidos y disfrutados por un amplio público, sino de lecturas dramatizadas en una sola función, cuya recepción no va más allá de un número muy reducido de personas, y de textos que no han sido desarrollados en toda su potencialidad escénica. ¡Qué distinta sería la situación del teatro romántico y decimonónico español, en la escena actual, si el listado de obras que acabamos de mencionar hubiera formado parte verdaderamente del repertorio de la Compañía Nacional de Teatro Clásico! O, al menos, se tratara de piezas representadas en su momento en el Teatro Pavón, hoy en el de la Comedia, por compañías invitadas; como ocurrirá entre el 11 y 14 de abril de 2019 con la puesta en escena de *Traidor*, la versión de *Traidor, inconfeso y mártir* de Zorrilla que Jesús Peña escribió y dirigió en 2017 con motivo de la celebración del bicentenario del nacimiento del autor (se ha perdido una magnífica oportunidad de hacer, en la sede de la Compañía Nacional, un

merecido homenaje al autor del *Tenorio* y montar alguna de sus más de treinta obras dramáticas, desconocidas hoy por el gran público). Lástima también que dicho reestreno se produzca no en el teatro principal de la CNTC, sino en la sala Tirso de Molina, donde normalmente muestra sus trabajos la Joven Compañía, y tan solo durante cuatro días. No es mucho, la verdad.

Lo cierto es que, con la excepción de este futuro *Traidor* —con las salvedades ya citadas—, de los más de ciento veinte montajes llevados a escena en la sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en sus treinta y dos años de vida, solo un drama del siglo XIX —bien es cierto que en cuatro ocasiones— ha sido incluido en su repertorio grande: *Don Juan Tenorio*; la obra más representada en España en los últimos ciento cincuenta años, vinculada a una tradición que, a pesar de sus muchos y crecientes detractores, aún se mantiene viva.

2. Presencia del teatro decimonónico en la escena española contemporánea

La situación descrita respecto a la atención prestada al siglo XIX por la CNTC es bastante representativa de la presencia que ha tenido el teatro decimonónico en la escena española de las últimas décadas. No obstante, es necesario hacer una matización y aclarar que existe un género salvado del desprecio generalizado por la literatura dramática de dicha centuria, el teatro lírico, al que pertenecen algunas de las piezas más representadas del teatro español en los últimos treinta años, con *La verbena de la Paloma* (1894) al frente, *Marina* (1855), *La Revoltosa* (1897), *El barberillo de Lavapiés* (1874) y tantas otras. En este caso, el Teatro de la Zarzuela ha cumplido con creces su función, que se ha visto respaldada por el esfuerzo personal de emblemáticos directores del pasado reciente de nuestra escena; como José Luis Alonso, quien en la última etapa de su vida, en la década de los ochenta, dirigió el citado teatro de la madrileña calle de Jovellanos; o José Tamayo, cuyas *Antologías de la Zarzuela*, entre los años ochenta y noventa del siglo pasado, devolvieron a la actualidad y difundieron, tanto dentro como fuera de España, un género arraigado en la cultura popular de nuestro país que nunca había llegado a desaparecer. Hoy son muchas las compañías lírico-teatrales (tanto del ámbito aficionado como profesional) repartidas por el país, que continúan defendiendo el género, a pesar del alejamiento estético y temático de este respecto a los gustos de las nuevas generaciones.[2]

2. Entre otras, la Ópera Cómica de Madrid, fundada en 1985 por Francisco Matilla; la también veterana Compañía Nieves Fernández de Sevilla, afincada en la capital y nacida asimismo en el siglo pasado, como la segoviana Compañía Lírica Barbieri, o Ditirámbak, dirigida por Óscar Cabañas; así como otras compañías nacidas ya en el nuevo siglo, como la Compañía Lírica de Zarzuela de Madrid, en 2002, o la Compañía Sevillana de Zarzuela, creada en 2009.

Otro fenómeno interesante, ligado a la presencia del teatro decimonónico en la escena contemporánea, es el de la representación, en las últimas décadas, de un nutrido grupo de textos finiseculares pertenecientes al ámbito de la literatura en lengua catalana, cuya difusión escénica debe entenderse como manifestación de la búsqueda de una identidad cultural propia (Torre Espinosa, 2014). Autores como Ángel Guimerá, cuya *Terra baixa* (1896), entre otras piezas, ha sido llevada a escena en numerosas ocasiones y se halla de plena actualidad por la reciente representación en el Teatro de la Abadía de Madrid de la versión dirigida por Pau Miró e interpretada por Lluís Homar, estrenada ya en 2014 en el Teatre Municipal de Girona; o Federico Soler, esto es, Serafí Pitarra, cuyas piezas teatrales forman parte del repertorio habitual de muchas compañías de teatro aficionado dispersas por los pueblos de Cataluña; a los que podemos añadir los nombres de Santiago Rusiñol, Emilio Vilanova o Antonio Ferrer y Codina. También en la Comunidad de Valencia se han rescatado textos de autores valencianos del siglo XIX, escritos en esta lengua, como es el caso de José Bernat Baldoví y de Eduardo Escalante.

Sana envidia produce observar el mimo con que se recupera, conserva y difunde tanto el patrimonio teatral lírico español como el escrito en otras lenguas minoritarias del país, mientras el gran teatro nacional del siglo XIX, aquel que recuperó y honró la gran tradición del teatro barroco, del que se constituyó en digno heredero, yace sumido en el olvido, recordado solo por un puñado de estudiosos que se afanan en demostrar los muchos valores de una dramaturgia que, desde el punto de vista de su interés escénico, no tiene nada que envidiar a la de cualquier otra época de nuestra historia teatral.

Han pasado casi treinta y seis años desde que Francisco Nieva dirigiera el último *Don Álvaro* representado en nuestro país, estrenado en el Teatro Español, el 22 de enero de 1983, en un montaje que no gustó a la crítica ni periodística ni académica. María Francisca Vilches de Frutos, destacada estudiosa del teatro del siglo XX, aludió al escaso éxito de este montaje, equiparándolo al del estrenado cuarenta años antes, en el mismo lugar, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena (Vilches de Frutos, 1983: 20; Lama, 2003: 2090); aunque la opinión de la prestigiosa investigadora, a juzgar por las palabras con las que sentencia el texto del duque de Rivas, estaban cargadas de prejuicios y animadversión tanto hacia la obra como hacia el teatro que esta representa: "Resulta penoso comprobar cómo no ha existido ninguna obra dramática romántica que haya estado a la altura de sus homólogas extranjeras y por supuesto *Don Álvaro o la fuerza del sino* no constituye una excepción" (Vilches de Frutos, 1983: 20; Lama, 2003: 2090). Más duro fue aún —o mejor, más explícito— el crítico de *El País*, Eduardo Haro Tecglen, quien entierra definitivamente la obra del duque de Rivas con esta sentencia: "Con todos los respetos a la memoria del prócer, el duque de Rivas escribió una solemne estupidez" (Lama, 2003: 2090).

Esta descalificación del teatro romántico en general, no solo del *Don Álvaro*, no es en absoluto anecdótica; se trata de un juicio —yo afirmo que un prejuicio—

bastante extendido en el ámbito cultural desde hace décadas, que ha influido sin duda en la incorporación de la dramaturgia de ese periodo a la vida teatral.

Casi treinta y seis años sin montarse el *Don Álvaro o La fuerza del sino* en un teatro español, casi setenta desde que en 1951 se estrenara en el Teatro Calderón de Barcelona *Los amantes de Teruel*; el Centro de Documentación Teatral, cuya base de datos se remonta a 1939, no recoge ninguna representación de *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa en los últimos ochenta años, al igual que de *El trovador* de García Gutiérrez —importante drama romántico que ha sido eclipsado por la ópera de Verdi; esta sí, numerosas veces estrenada en las últimas décadas— ; tampoco se ha estrenado nunca en ese tiempo, el *Macías* de Larra, ni las obras de Rodríguez Rubí, de Romero Larrañaga, de Gil y Zárate y de tantos otros importantes dramaturgos del romanticismo español. ¿Tan malo fue el teatro de aquel periodo, o tan alejado se halla de nuestra sensibilidad e intereses? ¿La escena de hace poco más de cien años, en plena efervescencia y auge de la industria teatral española (González Subías, 2012), se halla más lejos de nosotros que la dramaturgia de hace cuatrocientos años? ¿O juzgamos acaso que la calidad de los miles de obras que se escribieron, publicaron y estrenaron entonces (González Subías, 2010) es inferior a la de muchos de los textos originales que se estrenan en nuestros días o a la de las más numerosas aún adaptaciones que pueblan nuestros escenarios, con frecuencia escritas a partir de textos que poco o nada tienen que ver en su origen, con la escena?

Como un acontecimiento singular y excepcional hay que tomar el estreno en el Teatro Español, en 1993, del *Traidor, inconfeso y mártir* de José Zorrilla, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig; texto que no volvió a ver las tablas hasta 2017, en la versión de Jesús Peña anteriormente mencionada. Durante su periodo al frente del Teatro Español de Madrid, además del drama de Zorrilla citado, Pérez Puig llevó a escena en varias ocasiones el *Don Juan Tenorio*, entre los años 1990 y 2002. Estos montajes se recuerdan hoy no solo por la concepción tradicional de su puesta en escena, sino por haber tenido el director la ocurrencia de utilizar un actor distinto para interpretar el papel de don Juan en cada una de las dos partes de la obra; uno joven (durante varios años, fue Juan Carlos Naya quien encarnó al personaje) y otro maduro (en 1990 lo interpretó Javier Escrivá, pero en sucesivos montajes otros actores dieron vida a este).

No podemos centrarnos en las incontables representaciones del *Tenorio* llevadas a cabo en las últimas décadas; asunto que daría para escribir un libro y que, como hemos señalado, constituye una excepción a la situación real de la dramaturgia decimonónica y romántica en la escena española.

Sin contar las dramatizaciones de la CNTC —que no consideramos verdaderos montajes teatrales—, dejando aparte los *Tenorios* y las citadas excepciones del *Traidor, inconfeso y mártir*, solo muy esporádicamente se ha representado en los últimos veinte o veinticinco años algún texto dramático del siglo XIX: *El millonario y la maleta*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Teatro Victoria de Madrid, 2013); *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus (1996, 2004) y *La locura de amor*

—con el título de *Juana la loca*—, del mismo (2008); o algunos textos de Enrique Gaspar (1999, 2003, 2008); normalmente puestos en escena por compañías de teatro aficionado.[3] Junto a estos, podemos incluir recientes montajes de algunos textos teatrales de Galdós escritos en la última década del siglo XIX; como *La loca de la casa* (1893), dirigido por Nacho Almenar en 2008, o la versión escrita y dirigida por Ernesto Caballero en 2012 de *Doña Perfecta*; aunque, en este caso, a partir no del texto dramático de Galdós, sino de su primitiva composición novelística.

Bretón de los Herreros ha sido uno de los dramaturgos más beneficiados por el intento de recuperación de las figuras locales llevado a cabo por las administraciones municipales, provinciales o comunitarias del territorio nacional en las últimas décadas. *El pelo de la dehesa*, una de sus comedias más conocidas, ha sido llevada a escena en varias ocasiones desde los años ochenta hasta hoy, habiéndose representado recientemente en las Jornadas Bretonianas organizadas en la localidad de Quel, municipio natal del escritor, tanto en 2015 como en 2016. *Una de tantas*; *Por no decir la verdad*; *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*; *Lances de carnaval*; *Dios los cría y ellos se juntan,* y *El Ebro* fueron piezas asimismo representadas entre los años ochenta y noventa del pasado siglo, la mayoría en Logroño y por compañías de teatro aficionado.

En 1996, con motivo del bicentenario del nacimiento del escritor riojano, además del estreno de varias comedias del autor en el Teatro Bretón de Logroño —entre ellas, *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, uno de los más importantes títulos de la producción bretoniana que no ha vuelo a ser llevado nunca a escena—, ese mismo año se celebró en la capital riojana un congreso internacional coordinado por el profesor Miguel Ángel Muro Munilla, en torno a la figura y la obra de Bretón de los Herreros, que supuso un importante espaldarazo a los estudios sobre este dramaturgo y para su prestigio. Con algunos altibajos, las Jornadas Bretonianas —nombre que adoptan en 1999, con la celebración del segundo encuentro— se extenderán hasta hoy mismo, incluyéndose desde 2011 la costumbre de incorporar a los citados encuentros la representación de alguna obra del poeta de Quel. En los dos últimos años (2017 y 2018), la pieza elegida ha sido *Todo es farsa en este mundo*.

Iniciativas como la del profesor Muro Munilla, respaldadas por la universidad y la administración, serían necesarias para insuflar algo de vida a un importante repertorio dramático que sigue, en cualquier caso, a pesar de las excepciones que acabamos de mencionar, lejos de la vida teatral activa.

La conclusión, después del panorama que hemos esbozado someramente, es la de que el teatro romántico español —y con él, el resto del siglo XIX— es un auténtico desconocido en la escena española contemporánea. Solo una obra

3. La base de datos del Centro de documentación teatral (http://teatro.es/) es una fuente privilegiada para obtener este tipo de información, difícilmente accesible de otro modo.

del repertorio decimonónico sobrevive en nuestros teatros, con una vigencia únicamente explicable por un amplio y variopinto conjunto de factores en los que intervienen tanto la necesidad de aferrarse a la tradición, a la costumbre de lo ya conocido, como el magnetismo de un texto que despierta los instintos y emociones más básicos del ser humano —entre ellos el amor y el sentido de la trascendencia y lo divino—; y, por encima de cualquier otra consideración, encarna la esencia misma del teatro. *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, no solo es el único texto del repertorio romántico aún vigente, sino, a pesar de sus muchos detractores y la imparable presencia de nuevos valores y costumbres socioculturales ligados a las generaciones de españoles nacidos desde finales del siglo pasado, muy alejados del siglo XIX, la obra más importante y representada —también en las últimas décadas— del teatro español de los últimos ciento cincuenta años.

Bibliografía

González Subías, José Luis (2010), "El legado bibliográfico del teatro romántico español: imprentas y editores", en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, PUbliCan (115-131).

— (2012), "Nineteenth-century Spanish theatre: The birth of an industry", en Maria M. Delgado y David T. Gies (eds.), *A History of Theatre in Spain*, Cambridge University Press (211-243).

Lama, Miguel Ángel (2003), "Transmisión y recepción del teatro del siglo XIX", en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos (2085-2104).

Menéndez onrubia, Carmen (1990), "El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (187-207).

Torre Espinosa, Mario de la (2014), "El teatro español del XIX en la escena contemporánea", en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Letras del XIX. Encuentro de Investigadores de la Lengua Española*, Alcalá la Real: Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler (243-252), en [https://cvc.cervantes.es/literatura/letras_xix/articulo20.htm] (consultado el 03-09-2018).

Vilches de Frutos, M.ª Francisca (1983), *La temporada teatral española 1982-1983*. Madrid, CSIC.

Reposiciones del teatro galdosiano en la escena madrileña (1901-1919)

Carmen Menéndez-Onrubia
Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA)
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Abordar las puestas en escena de cualquier producción dramática supone una revisión minuciosa de la prensa. Los resultados de esta búsqueda tan fatigosa, por fructífera que resulte para nuestro objetivo, no han de tomarse como definitivos, porque aunque la representación de una obra se anuncie en sueltos o en la cartelera teatral de los distintos rotativos, hay imponderables como la falta de ensayos, la no finalización de los decorados o la indisposición de alguna de las primeras figuras de la compañía, que llevan a que lo representado en un día determinado en las tablas de cualquier coliseo no se ajuste a lo anunciado. Por ello, y aunque creo que el trabajo abordado en el estudio de las reposiciones dramáticas galdosianas en las dos primeras décadas del siglo XX en los escenarios madrileños nos da un panorama bastante ajustado, no debe tomarse como definitivo, porque algún dato, como el número de funciones y días en que se da una obra, puede ser variable.

La elección de los teatros madrileños en las reposiciones de obras galdosianas nos sirve para delimitar el tema de estudio, al par que responde a que, a excepción de *Mariucha*, que recibió los primeros aplausos en el teatro Eldorado de Barcelona el 16 de julio de 1903, el resto de la producción dramática de Galdós se estrenó en escenarios de Madrid.[1] El marco temporal elegido para realizar el estudio que sigue, los diecinueve primeros años del siglo XX, no ha sido fruto del capricho. Partía de la premisa de que las motivaciones para volver a escenificar las obras del grancanario no serían las mismas en vida del autor que cuando este ya hubiera fallecido. Algunas de las conclusiones confirman, a mi entender, que, en efecto, hubo razones de índole literaria, personal y hasta humanitaria para llevar de nuevo a las tablas las producciones dramáticas que Galdós alumbró en el último decenio del siglo XIX.

1. Por no ser obra teatral de verso, queda fuera de esta consideración la versión operística de *Zaragoza*, con partitura del maestro Lapuerta, estrenada en el teatro Principal de la capital aragonesa la noche del 4 de junio de 1908.

Entre 1892, año en que irrumpía el Galdós novelista en las filas de los dramaturgos con la adaptación escénica de su novela dialogada *Realidad* (teatro de la Comedia, Madrid, 15-3-1892), y 1896, año de cierre de su producción teatral del siglo XIX con *La fiera* (teatro de la Comedia, Madrid, 23-12-1896), había estrenado con mayor o menor éxito y algún sonoro fracaso ocho obras (*Realidad*, 1892; *La loca de la casa*, 1893; *Gerona*, 1893; *La de San Quintín*, 1894; *Los condenados*, 1894; *Voluntad*, 1895; *Doña Perfecta* y *La fiera*, 1896). De esas ocho producciones dramáticas solo cinco volvieron a representarse en Madrid en las dos primeras décadas del siglo XX, mientras *Gerona*, *Voluntad* y *La fiera* quedaron relegadas al olvido. De modo particular me centraré en las reposiciones de *La loca de la casa*, comedia objeto del mayor número de representaciones en estos años, ofrecida en distintos teatros por diversas compañías, y en la de *Los condenados*, con la que Carmen Cobeña y Federico Oliver quisieron rendir un homenaje a Galdós, a pesar del riesgo que corrían como empresa por resucitar una obra que se había precipitado al foso en el teatro de la Comedia en 1894, con la Cobeña, como primera actriz, en el papel de Salomé.

1. Compañías teatrales. Actrices y actores. Teatros

Si no siempre fueron primeras figuras de la escena las que repusieron las creaciones dramáticas galdosianas, no fue esto lo común. Cuando tras el éxito de *Electra* en el Español (30-1-1901) finalizó la temporada de otoño-invierno del año cómico 1900-1901 y la compañía de Matilde Moreno y Francisco Fuentes salió de excursión por distintas localidades de la península, el primer actor José González formó un elenco para trabajar en el teatro Novedades y seguir explotando el filón de *Electra*. Con decoraciones nuevas pintadas por el escenógrafo José Martínez Garí y mejorada la luz de la sala, la obra galdosiana siguió cosechando aplausos en ese popular coliseo de la calle de Toledo, "baluarte del melodrama" según Deleito y Piñuela ([1946]: 269), a partir de la noche del sábado 4 de mayo de 1901 (*Electra* en Novedades, 1901). Al calor de este éxito, y por ser "obra que encierra las mismas tendencias y fines" (Novedades, 1901), José González programó la representación de *Doña Perfecta* para la noche del sábado 18 de mayo de 1901, que fue muy bien acogida (Diversiones públicas, 1901). Margarita Monreal, primera actriz de la compañía, encargada del papel principal, fue premiada por el público en las seis representaciones que se dieron de la obra.

El mismo caso del no muy conocido en Madrid primer actor José González, puede aplicarse a Emilio Portes cuando en el año cómico 1919-1920 se encontraba trabajando en el teatro Fuencarral, coliseo también popular al que, por la baratura de sus entradas, acudían gentes humildes que demandaban cambios constantes en la cartelera. Al tiempo que programó *La loca de la casa*, de la que dio siete representaciones en otros tantos días entre el 16 de septiembre y el 26 de

octubre de 1919, ofrecía *Los intereses creados* y *La malquerida* de Benavente, *Amores y amoríos* de los Quintero, o *El loco Dios* de José Echegaray.

Si coliseos como el Novedades y el Fuencarral acercaron el teatro de Galdós a un espectador de pocos recursos económicos y escaso nivel cultural, no fue esta la tónica general. Lo habitual fue que actores y actrices de primera fila dieran nueva vida a los personajes galdosianos en los teatros de verso más prestigiosos de Madrid. Se llevó la palma en cuanto a variedad de obras y funciones dadas la primera actriz Carmen Cobeña, quien tras su matrimonio en 1900 con el escultor y escritor Federico Oliver incorporó a este a la gestión de su compañía dramática, a la que bien puede darse el nombre de empresa Cobeña-Oliver. En su bagaje artístico figuraban los estrenos de *Los condenados* (teatro de la Comedia, Madrid, 11-12-1894) y *La fiera* (teatro de la Comedia, Madrid, 23-12-1896), tan mal acogidos por público y crítica. Aunque es prácticamente desconocida la relación que la actriz y Galdós mantuvieron, fue en estas reposiciones la que presentó un panorama más variado.

Era la Cobeña actriz versátil, de "fértil inspiración" y "gran talento", que, según Flores García (1913: [2]), la facultaban para

> abordar con igual fortuna e idéntico lucimiento todos los géneros, desde la tragedia hasta el sainete, así en lo romántico como en lo clásico, tanto en lo ideal como en lo real, dando a cada personificación simbólica, carácter o tipo, respectivamente, la adecuada forma de expresión, en la palabra, el gesto y el ademán.

El mismo Pérez Galdós, en un rasgo insólito en él, insistía y profundizaba en estas mismas características actorales, cuando, al día siguiente de finalizar la temporada 1909-1910 del teatro Español, publicaba en la prensa madrileña un elogioso artículo dedicado a Carmen Cobeña con el que quería agradecerle su valentía y audacia al incitarle a que llevase a las tablas su novela *Casandra*.[2] Con actrices como ella el teatro español perviviría frente a la amenaza de aquel otro destinado, por cualquier medio que fuese, a estragar el gusto del público.

> […] todos los que padecemos el delirio inocente de enjaretar comedias y dramas debemos homenaje caluroso y parabienes mil a Carmen Cobeña, la insigne actriz, que en todos los géneros descuella y en todas las obras, grandes y chicas, festivas o serias, pone su elevado sentimiento artístico, sus facultades múltiples, su firmísima voluntad y energía […] en la campaña artística que acaba de finalizar] ha interpretado innumerables caracteres contrapuestos y trabajosos, con tan feliz acierto en lo más viejo de lo clásico como en lo más joven de lo moderno. Debemos festejarla y enaltecerla por su histrionismo admirable y por su colaboración en una campaña patriótica, que tam-

2. La adaptación teatral de *Casandra* se estrenó en el teatro Español de Madrid el 28 de febrero de 1910, con Carmen Cobeña y Leovigildo Ruiz Tatay como primeros actores.

> bién en estas luchas del arte escénico hemos de guarecernos todos al pie de la gloriosa enseña. El "Teatro Español" [el coliseo madrileño de este nombre], que propiamente deberíamos llamar "Nuestro Teatro", es el refugio de los que adolecemos de la monomanía dramática, y con ella, afrontando marejadas del público y algún mareo de los críticos, contribuimos a la cultura hispana sin trampa ni cartulina de francesadas más o menos distinguidas y elegantes […]. La razón dramática "Cobeña-Oliver" es garantía de que los nuevos ingenios podrán llevar a la escena los problemas candentes de la sociedad y la familia en relación con la vida moral y económica (Pérez Galdós, 1910).

La Cobeña, en los momentos pasionales, era vehemente en su acento e ingenua cuando convenía al personaje. Su semblante sabía reflejar "el candor, la vergüenza, la altivez, el dolor, la indignación", registros dramáticos que transmitía a través de su "voz armoniosa, limpia, argentina" (Gimeno de Flaquer, 1898: 487). Bien en el teatro Español o en el de la Princesa (actual María Guerrero), con actores como Emilio Thuillier, Enrique Borrás, Francisco Morano o Leovigildo Ruiz Tatay, dio nueva vida a Rosario de Trastamara (*La de San Quintín*), Victoria Moncada (*La loca de la casa*), Salomé (*Los condenados*) o Augusta (*Realidad*).

También Rosario Pino, la actriz preferida de Benavente en sus primeros años de carrera dramática, eligió el personaje de Augusta para la noche de su beneficio (25-2-1904) en el teatro de la Comedia, junto a Francisco García Ortega y José Tallaví. En ese mismo escenario abrió la temporada teatral 1905-1906 con *La loca de la casa*, obra que sirvió de presentación de Enrique Borrás como actor en castellano, tras la breve temporada de la primavera anterior al frente de una compañía catalana.

Por el artículo que le dedicó Manuel Bueno cuando Rosario Pino quiso despedirse de la escena en 1912, tenemos información detallada de los rasgos característicos de su hacer en las tablas.

> Allí donde la ternura y la pasión, los despechos, los celos y las perfidias de la complicada psicología femenina han de ser exteriorizados con la mirada, el gesto y la actitud; allí donde la palabra, sin subir del diapasón normal, ha de traducir emociones profundas de la carne y del espíritu, el arte de Rosario Pino nos impone la plenitud de su soberanía. ¿Talento? ¿Estudio? ¿Disciplina del trabajo? Nada de eso o, mejor dicho, poco de eso. Lo más en los aciertos de la ilustre actriz procede de la intuición, del fondo emocional, que asoma a sus ojos, suena en sus palabras y da carácter a sus gestos sin que ella misma sea dueña de sus facultades. ¿Instinto genial? Esa me parece la más certera definición del motor intenso [*sic*] que determina los éxitos de Rosario Pino (Bueno, 1912).

Tras el estreno de la adaptación que de *Marianela* hicieron los hermanos Álvarez Quintero (teatro de la Princesa, Madrid, 18-10-1916) y del de la postrera obra que Galdós escribiera para el teatro, *Santa Juana de Castilla* (teatro de la

Princesa, Madrid, 8-5-1918), Margarita Xirgu, en unión de Enrique Borrás, en la primera campaña artística que hacían juntos en Madrid, inauguraron la temporada en el teatro del Centro (antes Odeón; hoy Calderón) el 17 de octubre de 1919 con *La loca de la casa*.

Fue Margarita Xirgu, quizá, la actriz más completa de su tiempo. Todos los géneros los dominaba, en particular aquellos que requerían un registro dramático y, más aún, trágico, según confesaba en una entrevista a Colombine (1915, 1916).[3] Su método de trabajo lo explicó muchos años más tarde, 1951, cuando su carrera artística había alcanzado ya la plena madurez. Así se expresaba en *De mi experiencia en el teatro*, conferencia que impartió en la Universidad de Santiago de Chile el 11 de junio de 1951:

> Una vez estudiado a fondo el personaje, empiezan nuevas dificultades. Tenemos que transmitir al público todo lo que hemos estudiado y darlo en forma sencilla y espontánea. La técnica que poseemos, debemos disimularla, no debemos mostrar al público nuestro oficio de comediantes […]. El actor, al penetrar psicológicamente en el personaje que va a representar, debe adueñarse de él. Con nuestra inteligencia, hemos de llevar el personaje nosotros, dándole nuestra sangre, nuestros nervios. Conseguido esto, el personaje teatral cobra entonces nuestra propia realidad y se hace humano […]. Mi método ha consistido en penetrar profundamente el sentido de la obra primero y después en el personaje que he querido representar. He procurado asimismo captar el vuelo poético que no está en las palabras, que va por el aire, entre frase y frase, y he cuidado después que la dicción tuviera resonancia en los espectadores haciéndoles llegar la armonía del verso o de la prosa […]. He procurado […] hablar con sencillez […] para que no se notase el oficio, para que no perdiera fluidez, para que no perdiera la gracia (Foguet i Boreu, 2002: 165-166).

En su interpretación de Victoria de *La loca de la casa* puso este método en práctica. Para Bernardo G. de Candamo (1919: 8), "estuvo perfecta en cuanto se relaciona con la comprensión del personaje: abnegada, resignada al principio, y más tarde, noblemente dominadora, amorosamente imperativa". "Maestra del gesto" la conceptuaba Arturo Mori tras verla interpretar a Victoria Moncada en esa noche inaugural del 17 de septiembre de 1919 en el teatro del Centro. Señalaba, además, que sus silencios, sus mutis, valían tanto como la emoción que transmitía a través de la palabra.

3. Las entrevistas a distintas mujeres de la escena aparecieron en una columna con el marbete genérico de "Confidencias de artistas" en el diario madrileño *Heraldo de Madrid*, entre los últimos meses de 1914 y comienzos de 1916. La ofrecida por Margarita Xirgu a Colombine vio la luz en el citado periódico el 7 de mayo de 1915 (h. 2v, c. 1-2). Estos artículos pasaron a formar parte del libro *Confidencias de artistas*, prologado por Ramón Gómez de la Serna, que Carmen de Burgos editó con seguridad en 1916 en la Sociedad Española de Librería, según se lee en el pie de foto que acompaña al retrato de la escritora dando cuenta de la aparición de esta publicación en el *Heraldo de Madrid* (27-9-1916, h. 1r, c. 3). Las declaraciones de la Xirgu se encuentran recogidas en las páginas 29-38.

Del papel de Pepet se encargó Enrique Borrás, que en otras temporadas precedentes, junto a actrices como Rosario Pino y Carmen Cobeña, había representado *La loca de la casa* en la Comedia y el Español, apeando en esta ocasión los efectismos que en anteriores interpretaciones se le habían censurado (Mori, 1919).

2. *La loca de la casa*

De las reposiciones que se hicieron entre 1901 y 1919 en la escena madrileña de las obras estrenadas por Galdós en el último decenio del siglo XIX, fue *La loca de la casa* la que más veces se representó por distintos actores y actrices en diversos coliseos y a la que se dedicaron más artículos periodísticos. Si Rosario Pino en la Comedia, en la apertura del año cómico 1905-1906, hizo una Victoria fiel al personaje galdosiano, no ocurrió lo mismo con el Pepet de Enrique Borrás con el que hacía su presentación como actor en castellano. Para el crítico Manuel Bueno (1905), aunque Borrás había tenido momentos afortunados, no había estudiado

> ciertas etapas del carácter de Pepet. El tipo no tiene, no debe tener nunca, la acentuación trágica ni la rudeza pastoril que le presta Borrás. Es un tipo equilibrado, que cuando se enoja no ve rojo ni barrunta sangre. Es ingenuo en su barbarie, pero no malo […]. Borrás acabará por entenderlo así, y estoy seguro que renunciará a poner en juego ciertos recursos indignos de su talento, aunque sean eficaces para la galería.

Más abiertamente apuntaba Caramanchel (1905) en la misma dirección, al advertir que

> Borrás tiene un enemigo peligroso; sus propias extraordinarias facultades, o, mejor dicho, la confianza que en ellas pone. Esto a veces, le lleva a buscar y conseguir el aplauso a destiempo, con *latiguillos* impropios de un artista moderno, o a llamar en su auxilio los tonos trágicos cuando la situación no los requiere, como en la primera escena con Gabriela, y en la última del acto tercero. [… con todo, tuvo] felicísimos instantes en que acertó con el gesto y el ademán.

Debió Borrás atender a estos reparos. Cuando volvió a encarnar el personaje en el teatro Español junto a Carmen Cobeña (25-2-1910; 24-5-1914), el mismo Caramanchel (1914) que pusiera peros a su actuación de 1905, le conceptuaba como el mejor intérprete del personaje, pues sabía equilibrar la fiereza y lo cómico sin rebasar la línea de lo justo.

La peculiar interpretación que de Pepet hicieron Emilio Thuillier y José Talaví, que distaba de la de Borrás, ocupó la atención de la prensa.

Emilio Thuillier, junto a Rosario Pino, inauguró la temporada 1907-1908 en el Español con el José María Cruz galdosiano, que también eligió para la fun-

ción de su beneficio (9-1-1908). Destacaba Manuel Bueno (1907) la distinta interpretación que del personaje hacía el actor malagueño frente a la que recordaba de Miguel Cepillo en su estreno en 1892. Si Cepillo le dio "una rudeza glacial", Thuillier le prestaba "un calor impetuoso y selvático". Sin faltar al respeto al personaje que ideó Galdós, Thuillier le prestó "una rudeza agresiva y una puerilidad que delatan al hombre primitivo que no ha condescendido nunca con las farsas y convencionalismos de la civilización (B[ueno], 1908).

Una vez más subía a las tablas del Español *La loca de la casa* con Matilde Moreno y José Tallaví en su regreso a Madrid tras varios años ausente. Con la obra galdosiana inauguraron la temporada de primavera del año cómico 1912-1913, ya sin el primer actor Francisco Fuentes, y todavía con Galdós como director artístico del coliseo municipal. El Pepet de Tallaví no guardaba semejanza con los interpretados por Cepillo, Borrás o Thuillier. El melillense entendió el personaje como un hombre derrotado, fatigado por su vida trabajosa, con la mirada torva. Sus movimientos, miradas, actitudes, modo de decir, se atuvieron a esta concepción de José María Cruz (Zeda, 1913). Para Manuel Bueno (1913), como espectador, quizá el Pepet de Tallaví no respondiera a "la realidad prevista por Galdós", pero no quebrantaba "la rudimentaria psicología a que ajusta sus actos el tosco personaje […] más estático que dinámico, menos vehemente, sin dejar de ser rudo como los tipos que han creado Cepillo y Borrás". Concluía Manuel Bueno que, aunque estos actores habían enfocado el personaje de maneras distintas, probablemente habían acertado los tres, porque esos "seres representativos de una casta de hombres primitivos, pueden ser interpretados de varios modos sin alterar su interior verdad fundamental".

3. *Los condenados*. Su revisión por Carmen Cobeña

No poco se arriesgó Galdós y los directores de la compañía Cobeña-Oliver resucitando esta obra, estrenada por la Cobeña en el madrileño teatro de la Comedia el 11 de diciembre de 1894. La mala acogida entonces por parte del público y, en particular, de los revisteros de la prensa periódica llevó al dramaturgo canario a escribir un extenso prólogo para la edición impresa, que dio mucho que hablar, y a las compañías teatrales a no incluirla en su repertorio. Deseoso el matrimonio Cobeña-Oliver de rendir un homenaje al gran escritor, programaron para su campaña de primavera del año cómico 1914-1915 en el teatro Español la revisión literaria de la obra (Pérez Lugín, 1915). Distintos artículos periodísticos prepararon el ambiente para la noche del reestreno, confiando en que el público no rechazaría la obra y la acogería como se merecía el autor de una producción literaria tan ingente, el cual, pese a su debilitada salud y muchos años, había de seguir trabajando. En efecto, el público acudió a las representaciones de la obra, sobre todo como un homenaje al autor durante las once funciones que se dieron en el intervalo de nueve días, entre el 6 y el 15 de abril de 1915.

La buena acogida de la revisión de *Los condenados* durante la primavera de 1915 hizo que fuera la obra elegida por Carmen Cobeña y Federico Oliver para inaugurar la temporada siguiente, la de 1915-1916, en el Español el 15 de octubre de 1915. Con las tres funciones que ofrecieron en el fin de semana comprendido entre el viernes 15 y el domingo 17 de octubre, pusieron broche de oro a la puesta en escena de una obra en cuya elección se habían jugado no solo los ingresos de taquilla, sino, además, el que la actriz viera su prestigio puesto un tanto en entredicho.

Benito Pérez Galdós, que tanto venía haciendo por la dramaturgia española, recibió de los actores, del público y de la prensa el reconocimiento a toda una vida dedicada a la producción literaria. A estas alturas de su larga existencia se había ganado la consideración de "patriarca de las letras españolas". Las reposiciones de sus primeras obras dramáticas, sobre todo a partir de 1910, debieron aliviar las penas de un hombre enfermo y ciego, y allegaron a su vacío bolsillo algunos recursos económicos de que tan necesitado estaba. No consiguió el Premio Nobel que para él se pedía desde 1912. La suscripción nacional en su favor abierta en 1914 resultó un fiasco y le dio no pocos quebraderos de cabeza. Al menos, algo le devolvió el mundo del teatro, al que llevó aires de renovación sin condescender con el prosaísmo que invadía a la sociedad española, que demandaba un teatro con fáciles tramas y personajes sin médula, exornado, esto imprescindible, con lujosas decoraciones.

4. Relación pormenorizada de las reposiciones del teatro galdosiano en la escena madrileña (1901-1919)[4]

Doña Perfecta

Año cómico 1900-1901. Temporada de primavera.

1901. Novedades. Compañía de José González. Primera actriz: Margarita Monreal. Primer actor: J. González.

Funciones: 6. Días: 6. Mayo: S. 18 a J. 23.

Año cómico 1911-1912. Temporadas de otoño-invierno y primavera.

1912. Español. Actrices: Lola Bremón (Rosarito). María Morera (Doña Perfecta). Primer actor: Leovigildo Ruiz Tatay.

Funciones: 14. Días: 12. Marzo: X. 27 a D. 31 (el domingo en funciones de tarde y noche). Abril: S. 6 (inauguración de la temporada de primavera) y D. 7 (en funciones de tarde y noche), X. 10 a D. 14.

4. Las producciones escénicas galdosianas van relacionadas por orden alfabético y no por la fecha de su estreno.

La de San Quintín

Año cómico 1901-1902. Temporada de otoño-invierno.

1901. Español. Primeras actrices: Carmen Cobeña. Matilde Moreno. Primeros actores: Emilio Thuillier. Donato Jiménez. Agapito Cuevas.

Funciones: 5. Días: 5. Diciembre: V. 27 (presentación ante el público de Carmen Cobeña tras haber dado a luz) a M. 31.

Año cómico 1907-1908. Temporada de otoño-invierno.

1907. Princesa. Compañía Cobeña-Oliver. Primera actriz: Carmen Cobeña. Primeros actores: Francisco Morano. Ricardo Calvo Agosti.

Funciones: 4. Días: 3. Octubre: D. 27 (en funciones de tarde y noche) a M. 29.

Año cómico 1916-1917. Temporada de otoño-invierno.

1916. Coliseo Imperial. Director de la compañía: Delfín Jerez. Primera actriz: Matilde Asquerino. Primer actor: Manuel Soto.

Funciones: 9. Días: 9. Diciembre: S. 16 a V. 22, D. 24, V. 29.

La loca de la casa

Año cómico 1901-1902. Temporada de otoño-invierno.

1902. Español. Primeras actrices: Carmen Cobeña. Matilde Moreno. Primeros actores: Emilio Thuillier. Donato Jiménez. Agapito Cuevas. Matilde Moreno (Victoria). Donato Jiménez (Pepet).

Funciones: 8. Días: 8. Febrero: S. 15 a M. 18, D. 23. Marzo: V. 7, V. 14, D. 16.

Año cómico 1905-1906. Temporada de otoño-invierno.

1905. Comedia. Primera actriz: Rosario Pino. Primer actor: Enrique Borrás.

Funciones: 12. Días: 10. Octubre: S. 7 (inauguración de la temporada) a D. 15 (domingos 8 y 15 en funciones de tarde y noche). Diciembre: D. 10.

1906. Comedia. Primera actriz: Rosario Pino. Primer actor: Enrique Borrás.

Funciones: 2. Días: 2. Febrero: M. 6 y X. 7.

Total año cómico 1905-1906. Funciones: 14. Días: 12.

Año cómico 1907-1908. Temporada de otoño-invierno.

1907. Español. Primera actriz: Rosario Pino. Primer actor: Emilio Thuillier.

Funciones: 8. Días: 7. Octubre: J. 24 (inauguración de la temporada) a X. 30 (el D. 27 en funciones de tarde y noche).

1908. Español. Primera actriz: R. Pino. Primer actor: E. Thuillier.

Funciones: 1. Días: 1. Enero: J. 9 (beneficio de E. Thuillier).

Total año cómico 1907-1908. Funciones: 9. Días: 8.

Año cómico 1909-1910. Temporada de otoño-invierno.

1910. Español. Compañía Carmen Cobeña-Federico Oliver. Primera actriz: C. Cobeña. Primer actor: Enrique Borrás.

Funciones: 1. Días: 1. Febrero: V. 25.

Año cómico 1911-1912. Temporada de otoño-invierno (tramo final).

1912. Español. Compañía Leovigildo Ruiz Tatay. Primera actriz: Lola Bremón. Primer actor: L. Ruiz Tatay. Director artístico: *Alejandro Miquis* (Anselmo González).

Funciones: 6. Días: 6. Febrero: L. 19 a X. 21; L. 26 a X. 28.

Año cómico 1912-1913. Temporadas de otoño-invierno y primavera.

1912. Español. Temporada de otoño-invierno. Primera actriz: Matilde Moreno. Primer actor: Francisco Fuentes. Director artístico: Benito Pérez Galdós.

Funciones: 5. Días: 5. Noviembre: V. 22 y S. 23, M. 26. Diciembre: D. 8, M. 10.

1913. Español. Temporada de primavera. Primera actriz: Matilde Moreno. Primer actor: José Tallaví.

Funciones: 4. Días: 4. Marzo: S. 22 (presentación de J. Tallaví) a M. 25.

Total año cómico 1912-1913. Funciones: 9. Días: 9.

Año cómico 1914-1915. Temporada de otoño-invierno.

1914. Español. Compañía Cobeña-Oliver. Primera actriz: Carmen Cobeña. Primer actor: Enrique Borrás.

Funciones: 4. Días: 3. Octubre: S. 24 (inauguración de la temporada; D. 25, en funciones de tarde y noche) a L. 26.

Año cómico 1915-1916. Temporada de otoño-invierno.

1915. Princesa. Compañía de Francisco Morano. Primera actriz: Amparo Fernández Villegas. Primer actor: F. Morano.

Funciones: 2. Días: 2. Septiembre: S. 25 y D. 26.

1915. Infanta Isabel. Compañía de José Tallaví. Primera actriz: María Gámez. Primer actor: J. Tallaví.

Funciones: 2. Días: 2. Octubre: X. 27 y J. 28.

Total año cómico 1915-1916. Funciones: 4. Días: 4.

Año cómico 1918-1919. Temporada de otoño-invierno.

1918. Zarzuela. Primera actriz: Rosario Pino. Primer actor: Miguel Muñoz.

Funciones: 1. Días: 1. Diciembre: D. 22.

1918-1919. Centro. Compañía de Enrique Borrás. Actrices: Anita Ferri. Carmen Muñoz. María Morera. Ramona Valdivia. Primer actor: E. Borrás. Otro actor: Leovigildo Ruiz Tatay.

Funciones: 3. Días: 3. Diciembre (1918): S. 28 y D. 29. Enero (1919): X. 1.

Total año cómico 1918-1919. Funciones: 4. Días: 4.

Año cómico 1919-1920. Temporada de otoño-invierno.

1919. Fuencarral. Compañía cómico-dramática de Emilio Portes. Primera actriz: Elvira Pacheco. Primer actor: E. Portes.

Funciones: 7. Días: 7. Septiembre: M. 16 a V. 19. Octubre: J. 23 y V. 24, D. 26.

1919. Centro. Compañía Margarita Xirgu-Enrique Borrás.

Funciones: 17. Días: 16. Septiembre: X. 17 (inauguración de la temporada) a V. 19, D. 21, J. 25, D. 28. Octubre: X. 1 y J. 2, J. 9, V. 24 a D. 26, M. 28, J. 30. Diciembre: J. 25 y V. 26.

Además, el sábado 25 de octubre, en función de tarde, a beneficio de los damnificados por las inundaciones de Cartagena, representaron el cuarto acto de *La loca de la casa*. También el lunes 29 de diciembre, en función de tarde, a beneficio de las casas de socorro de Madrid, pusieron en escena el segundo acto de esta obra.

Total año cómico 1919-1920 (solo están contabilizadas las funciones dadas en el año 1919). Funciones: 24. Días: 23.

Los condenados
Año cómico 1914-1915. Temporada de primavera.
1915. Español. Compañía Cobeña-Oliver. Primera actriz: Carmen Cobeña. Primeros actores: Leovigildo Ruiz Tatay. Alfonso Muñoz.
Funciones: 11. Días: 9. Abril: M. 6 a M. 13 (el J. 8 y el D. 11, en funciones de tarde y noche), J. 15.
Año cómico 1915-1916. Temporada de otoño-invierno.
1915. Español. Compañía Cobeña-Oliver. Primera actriz: Carmen Cobeña. Primeros actores: Leovigildo Ruiz Tatay. Alfonso Muñoz.
Funciones: 3. Días: 3. Octubre: V. 15 (inauguración de la temporada) a D. 17.

Realidad
Año cómico 1903-1904. Temporada de otoño-invierno.
1904. Comedia. Primera actriz: Rosario Pino. Primeros actores: Francisco García Ortega. José Tallaví. Juan Balaguer.
Funciones. 11. Días: 11. Febrero: J. 25 (beneficio de Rosario Pino) a L. 29. Marzo: M. 1 a V. 4, D. 6, V. 11.
Año cómico 1917-1918. Temporada de otoño-invierno.
1917. Español. Compañía Cobeña-Oliver. Primera actriz: Carmen Cobeña. Primer actor: Alfonso Muñoz.
Funciones: 3. Días: 2. Octubre: S. 27 (inauguración de la temporada) y D. 28 (en funciones de tarde y noche).

Bibliografía

Bueno, Manuel (1905), "Función inaugural. Galdós en la Comedia. *La loca de la casa*", *Heraldo de Madrid*, 8-10-1905 (h. 1r, c. 3-4).

Bueno, Manuel (1907), "Reapertura del Español. *La loca de la casa*", *Heraldo de Madrid*, 25-10-1907 (h. 1r, c. 5-6).

B[ueno], M[anuel] (1908), "Teatro Español. Beneficio de Thuillier", *Heraldo de Madrid*, 10-1-1908 (h. 1r, c. 2-3).

Bueno, Manuel (1912), "Rosario Pino", *Heraldo de Madrid*, 9-1-1912 (h. 1r, c. 4-6).

Bueno, Manuel (1913), "José Tallaví", *Heraldo de Madrid*, 24-3-1913 (h. 1v, c. 2-3).

Burgos, Carmen de (Colombine) ([1916]), *Confidencias de artistas*, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Sociedad Española de Librería ([29]-38).

Candamo, Bernardo G. de (1919), "Teatro del Centro. Inauguración. *La loca de la casa*", *El Figaro*, 18-9-1919 (8).

Caramanchel [Ricardo J. Catarineu] (1905), "Teatro de la Comedia. *La loca de la casa*", *La Correspondencia de España*, 8-10-1905 (h. 2r, c. 3-4).

Caramanchel [Ricardo J. Catarineu] (1914), "Los teatros. Inauguración del Español", *La Correspondencia de España*, 25-10-1914 (7).

Colombine [Carmen de Burgos] (1915), "Confidencias de artistas. Margarita Xirgu", *Heraldo de Madrid*, 7-5-1915 (h. 2v, c. 1-2).

Deleito y Piñuela, José ([1946]), *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Teatros de declamación. Español. Comedia. Princesa. Novedades. Lara*, Madrid, Saturnino Calleja.

"Diversiones públicas" (1901), *La Época*, 19-5-1901 (h. 2r, c. 4).

"*Electra* en Novedades" (1901), *El Globo*, 5-5-1901 (h. 1v, c. 4). Sección "Gacetillas teatrales".

Flores García, Francisco (1913), "Carmen Cobeña", *Mundo Gráfico*, 21-5-1913 ([2]).

Foguet i Boreu, Francesc (2002), "Conferència inèdita de Margarida Xirgu", *Assaig de teatre*, n.º 35 (161-171).

Gimeno de Flaquer, Concepción (1898), "Carmen Cobeña, eminente primera actriz del teatro de la Comedia", *El Álbum Ibero-Americano*, 7-11-1898 (486-487). Sección "Nuestros grabados".

Mori, Arturo (1919), "Ante la escena. Margarita Xirgu y Enrique Borrás. En el teatro del Centro. La mejor comedia contemporánea", *El País*, 18-9-1919 (h. 1r, c. 5-6).

"Novedades" (1901), *El País*, 18-5-1901 (h. 2r, c. 4). Sección "De teatros".

Pérez Galdós, Benito (1910), "Nuestro Teatro", *El Liberal*, 4-4-1910 (h. 1v, c. 3-4).

Pérez Lugín, Alejandro (1915), "Notas de un 'reporter'. Galdós y el Español", *Heraldo de Madrid*, 17-3-1915 (h. 2r, c. 3-4).

Zeda [Francisco Fernández Villegas] (1913), "Veladas teatrales. En el Español. Debut de Tallaví", *La Época*, 24-3-1913 (h. 1r, c. 2).

La madre tiránica. Representaciones femeninas del fanatismo y el poder (de la narrativa del XIX al teatro de García Lorca)

Margalida M. Socías Colomar
Universitat de les Illes Balears (UIB)

"Sabemos que la relación madre-hijo es de las más hondas, complejas y oscuras que pueden experimentar los seres humanos, es una relación profundamente arquetipal" (Puig Mares, 2004 :78) señala una de las pocas estudiosas del tema, de ahí que llame la atención la escasa presencia en casi todas las literaturas de las representaciones literarias de la madre como personaje y que su aparición revista gran importancia.

El objeto del presente estudio se concreta en una clase de madre, la tiránica, en la producción literaria de una etapa que abarca desde el inicio de la Restauración hasta el fin de la II República. Un espacio de unos sesenta años. Es precisamente en el inicio y al final de este periodo que encontramos a los dos personajes de ficción que han quedado en el inconsciente colectivo como encarnación de la tiranía materna: *Doña Perfecta* (1876) y *Bernarda Alba* (1936). Pese al constante parangón que la crítica ha intentado establecer entre ellas, espero señalar claramente que son más sus diferencias y que sus puntos de contacto se reducen a menudo a huellas voluntarias, casi homenajes de García Lorca a un Galdós que conocía y admiraba. Al mismo tiempo se aludirá a otras figuras maternas relacionadas de alguna manera entre sí o con dicho tema.

Un punto de referencia obligado en cualquier acercamiento al tema es "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre" (Jung, 1939-1954). La crítica feminista ha llevado a cabo aportaciones importantes tanto en obras generales como en otras circunscritas a autores concretos y a sus criaturas que también se han se ha tomado en consideración.

En el proceso de acercamiento a la misma, la temática se ha ido revelando cada vez más rica, proteica y llena de sugerencias y matices por lo que se ha optado por limitar la perspectiva a dos aspectos esenciales en lo relativo a la literatura del XIX: su génesis en un contexto de confrontación apasionada de ideas políticas y religiosas y la penetración en la mentalidad burguesa del concepto idealizado de la mujer como ángel del hogar cuya máxima expresión era la maternidad.

Al hacer referencia al teatro de Lorca el punto de partida no podía ser el mismo, no tanto por los cambios sociales y estéticos que se producen en los años treinta como por el planteamiento de una cuestión intemporal: el enfrentamiento de atavismos muy arraigados en la sociedad con instintos humanos individuales.

1. Siglo XIX. La cuestión religiosa y "El ángel del hogar"

Desde la Edad Media la situación de la mujer en la sociedad se enmarcaba en unos esquemas que calcaban en el ámbito familiar la estructura jerárquica general imperante en todas las relaciones humanas. La situación de dependencia de la mujer casada con respecto a su marido era total si bien la maternidad le confería cierta dignidad y, a veces, poder "de facto", ya que no "de iure" en el ámbito doméstico. La literatura anterior al siglo XVIII da fe de tan limitada presencia maternal (Puig Marés, 2004).

El antecedente literario próximo de la tiranía materna, con las matizaciones obvias, lo encontramos en D.ª Irene de *El Sí de las niñas,* una madre que ejerce sobre su hija un poder absoluto, según los usos y costumbres tradicionales y es por ello duramente satirizada por el nuevo espíritu ilustrado.

Libertad es la palabra clave que impone el romanticismo a todos los órdenes de la vida. Este afán impulsará cambios tan radicales que llevarán de forma irremediable a la división y al enfrentamiento, a veces cruento, entre los liberales y los tradicionalistas. Pero será la llamada "cuestión religiosa", en torno a los límites de la autoridad eclesiástica lo que dividirá más a los españoles hasta una radicalización de proporciones inauditas.[1] No es posible detenerse en todo ello, pese a su importancia, ya que ha sido ampliamente estudiado por Toni Dorca (1997 y 2004) e Ignacio Javier López (2014 y 2017). Este encendido debate no será ajeno a la familia, como señala Galdós en numerosas ocasiones, y en concreto a la mujer por las consecuencias que se reflejan en su devenir particular, regido por unos padres o personas influyentes que orientarán sus vidas según sus convicciones, pero también según los rasgos específicos de su personalidad.

En medio de la radicalización y enfrentamientos ideológicos mencionados, se daba un acuerdo tácito y casi general entre liberales y tradicionalistas de mantener vigente una concepción de la mujer que había hecho fortuna también en el resto de occidente: "el ángel del hogar" cuya máxima expresión venía conferida por la maternidad. Esta conceptualización había arraigado profundamente en el terreno de las costumbres como ideal transmitido de madres a hijas y por la autoridad eclesiástica a través de la dirección espiritual. Se trata, como es sabido, de un conjunto de preceptos que imponen a la mujer la dependencia y la sumi-

1. Recordemos los asesinatos de frailes en las revueltas revolucionarias y la represión y el castigo de los representantes de las ideas liberales en la vida intelectual y académica por medio de la censura y las destituciones en los inicios de la Restauración.

sión, bajo capa de moneda de cambio para obtener y conservar la protección del varón y cierto reconocimiento social (VV. AA., 1998; Aldaraca, 1992). En consecuencia, es lícito pensar que los novelistas de la segunda mitad del XIX al crear sus personajes femeninos lo hacían según su propio criterio, pero condicionados por el ambiente familiar en que habían crecido.

Por otra parte, los temas de actualidad que la novela ideológica tratará para influir en la conciencia de los lectores irán "envueltos en las pasiones de los personajes" (Javier López, 2014: 192), exhibidos en el transcurso de la trama argumental. Doña Perfecta es un ejemplo de todo ello y a continuación, vamos a rastrear el entramado que se esconde tras un personaje que ha quedado fijado como paradigma de tiranía materna y por ello antecedente, aunque bastante remoto, de la mítica Bernarda Alba lorquiana.

1.1. *Doña Perfecta* (1876-1896)

Doña Perfecta se publicó originalmente en la *Revista de España* en abril de 1876 y en mayo, ya en forma de libro, con el mismo desenlace. Todas las ediciones posteriores presentan otro final que difiere absolutamente del original y es el más conocido.

La adaptación teatral realizada por el mismo Galdós y estrenada en 1896 tiene a su vez otro final distinto de los anteriores, además de cambios importantes en el tratamiento del personaje de la protagonista. Si bien es cierto que no era algo nuevo en el autor realizar cambios, incluso importantes, en otras novelas como por ejemplo en *La Fontana de oro*, en *Doña Perfecta* este hecho resulta capital porque da cuenta de una evolución muy interesante y compleja de la postura del creador frente a su criatura. Como veremos más adelante, dicha evolución ha pasado casi siempre desapercibida para la crítica pese a que, como se ha dicho, esta se ha ocupado con frecuencia tanto de la obra como de su relación con *La casa de Bernarda Alba*.

1.1.1 Doña Perfecta-personaje

Doña Perfecta es la primera de las novelas que Galdós llamaría contemporáneas y después de la "primera época", pero más comúnmente conocidas como novelas de tesis, sociales o ideológicas. En ellas el simbolismo de los personajes, rasgo constante de la novelística galdosiana posterior, que Alvar señala como un proceso de aprehensión de la realidad (Alvar, 1971:71), se manifiesta, sin embargo, como necesidad estructural que les afecta casi siempre negativamente.

La acción transcurre en la década de los setenta cuando todavía existen partidas carlistas, dispuestas a continuar con la tercera guerra civil, muy activas en Orbajosa y sus contornos. La llegada de tropas del gobierno al pueblo cuyos mandos apoyan a Pepe Rey en su propósito escenifica y dota de trascendencia un enfrentamiento privado en relación con ell conflicto nacional, como suele

ocurrir en los Episodios, ya que doña Perfecta no duda en azuzar el levantamiento de los principales guerrilleros de los contornos.

En "la batalla de las ideas" que expone la obra, el autor elije a un personaje femenino como representante del fanatismo católico más intransigente. Esta mujer es madre de una hija a la que arrastrará a la locura por su oposición a que se case con quien considera defensor de ideas peligrosas o contrarias a su fe y al que hostigará duramente en un conflicto que, en todas las versiones, acaba con su asesinato, a pesar de ser este su sobrino carnal.

Veamos a continuación cómo se ha construido el personaje de doña Perfecta. Todo en ella gira en torno a su intransigencia religiosa, llevada a sus últimas consecuencias por un carácter dominante que, sin embargo, despliega entre sus semejantes bajo una capa de bondad. Se trata de una viuda, estado civil que suele compartir con otros personajes femeninos autoritarios en la medida que esta condición, siempre que se dé en un considerable desahogo económico, libera a la esposa del yugo marital y le da un poder efectivo dentro de la familia y en la sociedad. Ha sido víctima de un matrimonio desgraciado, causa quizá de su refugio en una devoción extrema y así en *La familia de León Roch* la encontraremos formando parte del grupo de beatas que en Madrid revolotea alrededor de María Egipcíaca. Gracias a los desvelos de su hermano, abogado, para salvar su hacienda, en la novela ha pasado a detentar una autoridad omnímoda en una pequeña ciudad episcopal. Como se observa en el desarrollo de la acción, la señora posee *potestas* y *autorictas* no solo por sus riquezas, sino por su total identificación con los valores defendidos por los habitantes de Orbajosa, población levítica y temerosa de cuanto proceda de la capital. Doña Perfecta se granjea la simpatía y aún la devoción de unas gentes que considera inferiores, aunque les trate siempre con dulzura y generosidad, lo que en su momento facilitará su manipulación. Como señala Alan E. Smith: "Perfecta recuerda la mujer-ciudad de la imaginación mitológica, caracterizada por Jung. La ciudad es un símbolo materno, una mujer que ampara a sus habitantes en ella misma como hijos" (Smith, 2005: 113), pero que para Pepe Rey no será protectora sino devoradora harpía por su capacidad de levantar a todos en su contra.

1.1.2. María Remedios

La señora viuda de Polentinos solo se somete a una voluntad superior: la de su confesor, el deán D. Inocencio. Este hecho posee una gran importancia en la estructura de la novela, obra concebida también para combatir la influencia del clero en las familias y en la sociedad a través de la dirección espiritual de las mujeres.[2] Pero en este caso, el interés del sacerdote por los problemas de su hija es-

2. En *La familia de León Roch* el P. Paoletti y Luis Gonzaga realizan esta función más allá de toda medida.

piritual está contaminado por el suyo propio que no es otro que encumbrarse, todavía más, socialmente al emparentar con doña Perfecta a través de la unión de su sobrino Jacinto con Rosario Polentinos. Es ahí donde aparece otra madre, María Remedios, también negativa, pero que se diferencia de doña Perfecta en que el móvil de sus actos es, como el de Paula Raíces en *La Regenta*, la pasión desmedida hacia su único hijo. Ella también es viuda, aunque de condición humilde, dignificada por el rango eclesiástico de su pariente; suya será la idea de tenderle una emboscada a Pepe Rey, denominada de forma eufemística "susto" y aunque doña Perfecta la rechaza de plano, no así don Inocencio que acaba por sucumbir a las presiones de su sobrina y le proporciona la ayuda de Caballuco en un capítulo que acaba con un simbólico lavado de manos.

Así pues, la sobrina del deán, "personaje aparentemente menor" (Jagoe, 1994: 57) será la verdadera artífice de la tragedia con la tácita colaboración de su tío y el asentimiento *in extremis* de doña Perfecta cuando se percata de que la huida que Rosario le confiesa (prueba evidente de hasta qué punto llega el dominio que la madre ejerce sobre la hija) está a punto de ser un hecho por la entrada de Pepe en su propiedad.

> For example, the wellspring of the disasters that befall the hero and heroine of *Doña Perfecta* lies, as the narrator reveals at the end of the novel, in the perverted maternal instinct and social inspirations of an apparently minor character, María Remedios. In an emblematic moment of anagnorisis, we learn that questions of class and gender have been the prime movers of a social drama ostensibly centered on religious behaviour (Jagoe, 1994:57).

En consecuencia, Pepe Rey será la víctima de la ambición desmedida de otra "madre terrible" que no se detiene ante nada para lograr el bienestar material de su hijo, aprovechándose del alto grado de fanatismo de doña Perfecta.

1.1.3. Los dos finales de la novela

En las distintas versiones de la novela que han sido cuidadosamente cotejadas (Cardona, 1982) la trama argumental se desarrolla esencialmente de la misma forma. En todo caso parece darse un paulatino endurecimiento de la protagonista.

La novela en sus dos primeras versiones presenta un final tragicómico que Montesinos (1968) considera absolutamente incoherente y fruto de las prisas de Galdós. Este final el lector lo conoce a través de una carta de don Cayetano, cuñado de la señora, en la que se cuenta que, tras la desgracia que culmina con el encierro de Rosario en un manicomio, Perfecta está mejor que nunca y dispuesta a casarse con el antiguo pretendiente de su hija. Sin embargo, un accidente doméstico hace perecer a Jacinto a manos de su propia madre. Este final, muy pronto modificado de forma definitiva por el autor, ha suscitado interpre-

taciones de tipo simbólico-mitológico (Smith, 2005: 117-118) que difieren totalmente de la de Montesinos. Aquí importa la existencia de este primer final como otro eslabón, en este caso ya concluyente, de la conformación del personaje de doña Perfecta. Una mujer capaz de sobrellevar la tragedia reciente no ya con resignación, sino con palpable alegría no puede ser más que un monstruo como persona al que nada, ni siquiera el fanatismo religioso, sea capaz de redimirla a ojos del lector.

El siguiente y definitivo desenlace castiga a la ambiciosa e implacable María Remedios con el fracaso de su plan que le lleva a marchar con su hijo del lugar. Por otra parte, presenta a una doña Perfecta totalmente entregada a la devoción y envuelta en una "especie de nube negra" que no le abandona. A todas luces, este final humaniza a la protagonista lo mismo que a don Inocencio que cae en la soledad y la melancolía. De esta manera Galdós da su merecido a quienes han pervertido el verdadero sentido de la fe religiosa, pero dando cuenta de su arrepentimiento.[3]

1.1.4. El personaje de Doña Perfecta en la adaptación teatral

Después de veinte años, en 1896 Galdós retoma el personaje de doña Perfecta y lo sube a las tablas introduciendo importantes cambios que, más allá de los que son inherentes a la traslación de uno a otro género, afectan a la personalidad de la protagonista y sorprende que este hecho haya pasado casi siempre por alto a los críticos. En este sentido hay que señalar que son también escasas las comparaciones de la novela y la obra teatral.[4]

En primer lugar, la figura de doña Perfecta se ofrece en la adaptación teatral con unos rasgos algo más suaves que en la novela especialmente en lo relativo a la relación con su hija. En la escena I del IV acto asistimos a un soliloquio de la protagonista junto a la hija que finge estar dormida; a través del mismo, se hacen llegar al espectador los sentimientos de una madre entristecida por el distanciamiento afectivo con una hija a la que ama con ternura. En este sentido el autor no quiere que dudemos de la sinceridad de doña Perfecta porque se encuentra sola y, por otra parte, las acotaciones escénicas son muy explícitas: "(Se aproxima al sofá, inclinándose y mirando a su hija con amor)", "(Se arrodilla ante ella)", "(Le toca el rostro suavemente para no despertarla), "(La besa en la frente, tocándola apenas con sus labios)", etc. Nada parecido se halla en la novela en ninguna forma.

Así, llama la atención que Alvar pase por alto el importante soliloquio de la protagonista en el acto IV, que García Lorenzo, quien si alude al mismo, diga sin embargo que "doña Perfecta es la misma de la novela" (García Lorenzo, 1970-

3. Esta visión coincide con la de Correa (1974:48).

4. Entre las escasas comparaciones de la novela y la obra teatral cabe destacar a Alvar (1971), García Lorenzo (1970-1971) y Cortina (1973).

1971: 458), o que Ortiz Armengol señale que, tras el estreno "en general se creyó ver que la figura de la protagonista, la madre orbajocense, aparecía en escena aún más dura de carácter que en la novela" (Ortiz Armengol, 2000: 338).

Es Cortina quien señala taxativamente que Galdós "… se dio a la tarea de hacer una nueva obra, independiente hasta cierto punto de la novela" (Cortina, 1973: 74) y ofrece como motivo de los cambios tan solo necesidades de orden técnico que le habrían obligado a presentar el conflicto más en términos de conflicto personal y amoroso. Este crítico pone de relieve el proceso de suavización de los rasgos más punzantes de la protagonista de la novela y sobre todo la importancia del papel de María Remedios, auténtica asesina por persona interpuesta, al ser ella y no doña Perfecta, como en la novela, quien da a Caballuco la orden de disparar a Pepe Rey.

De todo ello se puede deducir que Galdós, como hemos visto, fue cambiando al personaje de doña Perfecta en un sentido menos negativo desde el punto de vista humano ya desde la misma novela (importancia del distinto final) y sobre todo en la adaptación teatral. Para realizar este cambio y mantener la tensión dramática de la peripecia amorosa, da mayor peso a un personaje, menor en apariencia, como era María Remedios en la novela, madre también, pero movida por la ambición y los celos.

Paralelo al proceso anterior, D. Inocencio no aparece en escena en ningún momento en los dos últimos actos mientras en la novela tiene parte activa tanto en la inducción al levantamiento de los jefes de las partidas carlistas como en la emboscada que María Remedios tiende a Pepe Rey, aunque se lave significativamente las manos.

Por último, aunque no menos significativo, la relación madre-hija, fundamental para establecer la existencia de componentes tiránicos en aquella, es algo diferente. En ambos casos, la madre ejerce sobre la hija un poder total que la tiene aterrorizada y sometida hasta tal punto que siente la obligación moral de confesarle su huida con lo que, paradójicamente, la pone más en guardia y facilita los propósitos de María Remedios. Sin embargo, en el transcurso de la obra teatral, como se ha dicho, el amor maternal es manifiesto, cosa que no ocurre en la novela.

La respuesta sobre las verdaderas motivaciones de Galdós para hacer evolucionar así a un personaje cuyo valor simbólico le proporcionó un casi general aplauso desde su primera aparición, las encontramos a la luz de la doble perspectiva que se ha decidido adoptar en este análisis.

Por una parte, la obra teatral, aun con los cambios señalados, mantenía a finales de siglo la validez de su crítica política, social y religiosa y así lo entendió el regeneracionismo. El mismo Galdós dirá en una carta al pintor Beruete tras el estreno de 1896:

> Veinte años ha que fue sacada de las Tinieblas esta castiza y turbulenta población y muy lejos de extinguirse su fama y de oscurecerse su historia, han crecido una y otra

> a tal punto que ya no hay en España provinciano capital que no sea más o menos orbajosoído. Orbajosa encontrará usted en las aldeas. Orbajosa en las ciudades ricas y populosas. Orbajosa vive en las cabañas y en los dorados palacios. Todo es y todo será mañana Orbajosa, si Dios no se apiada de nosotros… Que no se apiadará (Weber, 1963: 348-49).[5]

Entre 1876 y 1896 Galdós ha dado al público casi todas sus obras más significativas siempre en constante evolución y experimentación de métodos y técnicas y aunque fiel a sus principios liberales ha sido la tolerancia y la comprensión hacia el género humano la tónica del tratamiento de sus criaturas. No es de extrañar que en un estado anímico de madurez personal releve definitivamente a doña Perfecta de su inicial inhumanidad y evite situar a D. Inocencio entre aquellos que preparan y llevan a cabo el asesinato. Eso no significa que la intolerancia religiosa sea exculpada, solo que ni una madre ni un clérigo llegan por ella y de forma explícita hasta el asesinato de un inocente. Serán otras pasiones insanas como la ambición, el odio y los celos, personificadas en María Remedios los verdaderos artífices de la tragedia.

1.2. La figura materna en la narrativa posterior

Realizando un salto temporal, volvemos a los años de la novela ideológica y observamos que *Doña Perfecta* se publicó en 1976 y *Gloria* en dos partes en enero y junio de 1877, pero en realidad la primera parte de esta última se terminó en diciembre de 1874. Es decir que *Doña Perfecta* se sitúa entre medias de las dos partes de *Gloria*. Este hecho interesa aquí en la medida que Galdós en la segunda parte de esta última novela hace surgir por sorpresa a Esther Morton, otra madre tiránica mucho menos conocida que la de la infeliz Rosario, pero igualmente digna de esta denominación. Al parecer Galdós quería con ello dejar bien claro su repudio del fanatismo y la intransigencia a los que se sumaba la xenofobia tanto por parte de los Lantigua y los habitantes de Ficóbriga como por la de los Morton y los judíos en general. Esta madre, por medio de la astucia y el poder que da la riqueza, no dudará en deshonrar públicamente a su hijo con calumnias y difamaciones, precipitando con ello la tragedia de Gloria y de Daniel.

A partir de esta novela, casi ninguna otra madre tiránica encontramos en Galdós (doña María de Aransis en *La desheredada* es una de las pocas excepciones) aunque su lucha contra la opresión de cualquier tipo, incluida la intransigencia religiosa, permanezca inalterable. Los personajes que pasarán a simbolizar esta lacra serán otros tales como viudas sin hijos doña Juana Samaniego (*Casandra*) o también hombres como Pantoja (*Electra*).

5. Nótese que Tinieblas (con mayúscula en el texto de Galdós) es el apellido de don Inocencio, tío de María Remedios, instigadora de la tragedia.

En el conjunto de la narrativa del siglo XIX resulta como mínimo extraño que las heroínas sean casi siempre huérfanas de madre y ellas mismas o bien se nos presentan sin hijos o con una vivencia peculiar de la maternidad. Frente a Emma Bovary o Anna Karenina en las que el abandono físico o moral de su progenie es un ingrediente de suma importancia para que el lector perciba la magnitud de sus respectivos procesos de degradación, nuestra adúltera por antonomasia, Ana Ozores, exclama ya al principio de la novela: "¡Ni madre, ni hijos!", si bien en esta gran novela Paula Raíces, como señalamos al mencionar a María Remedios, ejerce su poder a través de su hijo, el Magistral, y tampoco es ajena a los turbios manejos que persiguen la tragedia final de Ana Ozores.

Fortunata, por su parte, es también huérfana y sabemos que su fecundidad se planea nada menos que como moneda de cambio para conseguir a Juanito; Asís Taboada y Pepita Jiménez, resueltas y "liberadas" en materia sexual, son viudas y la primera vive su apasionado romance lejos de su hijo y la otra no ha sido madre; Clarín termina su segunda novela con el bautizo del primogénito de la terrible Emma Valcárcel y cuando un moralista como Coloma quiere castigar a la deliciosa Currita lo hará de la forma más dolorosa, con la muerte accidental de su hijo.

Esta relación podía ser más amplia, pero desbordaría los límites de este trabajo por lo que, a modo de conclusión, conviene recordar que es en la novela ideológica o de tesis de Galdós donde la maternidad o su ausencia adquieren un rendimiento funcional y simbólico muy importante. Así, entre tanta huérfana como abundará en la narrativa posterior, a la pobre Rosario le tocará en suerte una madre del calibre de doña Perfecta, capaz de labrar a conciencia su infeliz destino. Gloria, también huérfana, pero madre, y Daniel Morton se las tendrán que ver con la maquiavélica e inflexible Esther. Por último, María Egipcíaca, la "odalisca mojigata", será estéril y Pepa Fúcar, también huérfana de madre, madurará como mujer por su maternidad.

La respuesta a la constatación de lo antes expuesto podía ser quizá la salvaguarda del prestigio de la madre-ángel del hogar, como concepto profundamente arraigado en nuestros novelistas decimonónicos.

2. Siglo XX. Madres en el laberinto de la honra. El teatro de García Lorca

Tanto doña Perfecta como María Remedios representan lo que años más tarde, Concepción Arenal definirá " como un ideal erróneo" el de "la mujer de su casa", ya sea por "el fanatismo religioso y político de las mujeres respetables que influyen sobre hombres honrados" (Arenal, 1895: 166), ya sea porque "el amor de madre, tan puro y tan sublime a veces, como tiene tanto de apasionado y de instintivo, si no se ilumina mucho por la razón y se contiene muchísimo por la idea del deber, es un poderoso elemento de desorden moral y de injusticia" (Arenal, 1895: 174).

La representación de la tiranía materna más extrema la crea García Lorca en *La casa de Bernarda Alba* con una protagonista que va más allá de lo que hemos visto hasta ahora, fruto de la exploración que el autor lleva a cabo de los rincones más oscuros y negativos del arquetipo de la madre. En el que, según Jung, se albergan también sentimientos malsanos, considerados masculinos, como el poder, la imagen social, la venganza, además de los celos femeninos, y todos ellos pueden agravarse por factores externos de carácter social y que la crítica feminista señalará como exigencias de la sociedad patriarcal. Paradójicamente será la mujer la que a menudo sirva de correa de transmisión, no solo de lo positivo, sino también de la perpetuación de usos y costumbres ancestrales que, por perversidad o ignorancia, subsisten en lugares pequeños y alejados de las ciudades. En estos casos sí que se impone la represión de todo esto en la medida que atenta contra los derechos más elementales del ser humano. Estas reflexiones deberían tenerse en cuenta al seleccionar a un actor y no a una actriz para representar el papel de Bernarda o incluso al decidir que casi todo el elenco fuese masculino.[6] Es cierto que se trata de lecturas expresionistas, freudianas y marxistas o, en el último caso, abiertamente feministas[7] y sin negarles méritos y aciertos artísticos especialmente a la más reciente, *Esto no es la Casa de Bernarda Alba*,[8] el subrayado de la identificación de la tiranía con el patriarcado parece una obviedad innecesaria que además oculta un aspecto que potencia la denuncia social, el papel de la madre —precisamente— depositaria y transmisora del cruel atavismo.

2.1. Bernarda Alba, el lado más oscuro de "la mujer de su casa"

En el primer tercio del siglo xx en las ciudades españolas se producía un lento cambio hacia formas de vida más libres para las mujeres, gracias a su incipiente acceso a la cultura, pero eran todavía muchas las madres que, con la excusa de procurar el bien de sus hijos o hijas, les imponían su voluntad de la forma más violenta. En la España rural, ambiente que Lorca conocía de cerca por sus circunstancias familiares de arraigo campesino, se mantenían intactas bárbaras tradiciones y ya en los años de la República, en sus giras con la Barraca pudo percatarse del alcance y extensión de ciertos atavismos fuertemente presentes todavía en los pueblos. El Lorca dramaturgo aborda en su teatro el tema de la tiranía materna en el contexto de la vivencia de la honra en el ambiente rural contemporáneo, lo que de entrada establece ya una notable diferencia con la obra de Galdós, aunque se sitúe en la misma línea de pensamiento libe-

6. *La casa de Bernarda Alba* (11 noviembre 1976). Dir. Ángel Facio. Teatro Eslava de Madrid.

7. Grupo de investigación de Teoría de la literatura y sus aplicaciones. Universidad de Granada, "El teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena" en (VV. AA., 2000: 209-92)

8. *Esto no es la casa de Bernarda Alba* (14 diciembre 2017). Dir. Carlota Ferrer y José Manuel Mora. Teatros del Canal. Madrid.

ral.[9] El de la honra es tema que *La casa de Bernarda Alba* comparte con *Bodas de sangre* y en cierta manera con *Yerma*, pero en su tratamiento se produce un importante salto cualitativo porque tanto Yerma como la Madre sacrifican a sus hijos, potenciales o reales, con dolor extremo, pero Bernarda permanece en todo momento insensible ante el que inflige a sus hijas. Desde esta perspectiva hay que considerar todo lo que tiene relación con el personaje de esta madre paradigma de la tiranía en el ámbito familiar.

El paratexto más inmediato de *La casa de Bernarda Alba* es el siguiente: "Drama de mujeres en los pueblos de España", relación de "Personas" (no "Personajes" como en el resto de sus obras y todas mujeres, sin excepción, con nombres concretos, a diferencia de *Bodas de sangre*), al final de la cual "el poeta[10] advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico" y el título mismo, *La casa de Bernarda Alba*, coloca al espectador en un horizonte de expectativas bastante alejado de los dramas rurales, tan en boga entonces.

Solo mujeres protagonizan y sufren este drama —que no tragedia—, mujeres que conviven, a partir de la muerte del padre, solo con otras mujeres en la que ha pasado a ser la casa de su madre, en un sentido no solo de dominio y posesión legal sino personal y efectivo sobre ellas. Todas las connotaciones positivas de casa como hogar, refugio, calidez afectiva que se ligan a los dos conceptos, casa y madre, hasta hacerlos metonímicos quedan destruidas por el poder omnímodo que la matriarca detenta. Aquí, casa es sinónimo de tradición inexorable, en *Bodas de sangre* el apego de la Madre a su casa es también significativo en este sentido de identificación.

El espectador va conociendo a Bernarda por lo que oye decir de ella, principalmente a la Poncia, quien mejor la conoce, antes de que aparezca en escena. Es una mujer que acaba de quedar viuda por segunda vez, rasgo el de la viudez que, como hemos visto, suelen compartir las madres autoritarias, pero que ya en vida de su marido se ha labrado una fama pésima entre sus vecinas y conocidas. Su característica más destacada es la prepotencia que sustenta en el prurito de perfección y limpieza llevado hasta los detalles más nimios (el autor dota de simbolismo su apellido). Demuestra un egoísmo atroz que no conoce la caridad para con los necesitados, una dureza de trato que se goza en provocar sufrimiento innecesario a los demás y, sobre todo, un desprecio profundo hacia los hombres, como potenciales destructores de la honra, al tiempo que se erige en guardiana y transmisora de los más rígidos valores masculinos que en su caso simboliza el bastón que siempre lleva consigo. También el clasismo, presente ya también en *Bodas de sangre*, donde se alude a la situación económica inferior de Leonardo como motivo de la ruptura, es causa suficiente para sacrificar a sus hijas al con-

9. Parece claro que la obra de Galdós estaba en la mente de Lorca como demuestran algunas similitudes de nombres y situaciones que denotan una mirada cómplice. Por otra parte, existen testimonios de la devoción familiar hacia Galdós (García Lorca, I., 2002).

10. Resulta como poco sorprendente esta denominación junto a tanta declaración de realismo.

siderar que no existen en el pueblo pretendientes apropiados. Así, Martirio cuyos celos y envidia desencadenarán la terrible decisión de Adela, había sido víctima a su vez de los manejos de su madre para apartar con mentiras a un pretendiente considerado inferior ("su padre fue gañán" dirá Bernarda a Poncia cuando esta se lo recrimina).

A propósito de la honra, cabe señalar que este concepto para Bernarda y los seres como ella estaba desde siempre ligado al sexo y a la mujer, como tantas veces recordaría Quevedo con sorna, y dependía no tanto de la realidad como de la apariencia, es decir, de la buena opinión o fama y su pérdida alcanzaba a todos los integrantes de una familia. La honra era pues la excusa para el gobierno despótico de una casa en la que habitan hijas que, a excepción de las dos pequeñas, Martirio de veinticuatro años y Adela de veinte, en aquel tiempo se consideraban solteronas.

En *Bodas de sangre* el concepto de honra como opinión lleva a la Madre a incitar al Hijo a tomar venganza porque sabe que si no lo hace caerá sobre él el desprestigio general y por esto, cuando la Novia diga a su suegra que sigue siendo virgen a pesar de todo, ella le responderá con desprecio. De ahí también el empeño de Bernarda en hacer creer que Adela ha muerto siéndolo, como único subterfugio para evitar una deshonra inevitable. En ambos casos Lorca deja claro lo perverso del concepto así entendido al calor de la hipocresía.

Bernarda, como doña Perfecta, es un ejemplo de lo que Jung llama "hipertrofia de lo materno" en la que "un eros inconsciente se manifiesta como poder porque donde falta el amor el poder ocupa el lugar vacío" y puede llegar hasta la aniquilación de la personalidad y la vida del niño" (Jung, 1981: 80-81). Desde esta terrible condición psicológica, Perfecta vivía la religión como fanatismo y Bernarda el atavismo de la honra como un conjunto de formas que ofrecer a la opinión pública. Sin embargo, a diferencia de aquella, cuyo enemigo era Pepe Rey y sus ideas, Bernarda tiene como potenciales oponentes los instintos reprimidos que adivina en sus hijas y solo al final en un desesperado intento de venganza, ella misma dispara al Romano. Como en la adaptación teatral de *Doña Perfecta*, el verdadero artífice del fatal desenlace será alguien que, como María Remedios, está dominada por la envidia y los celos, pasiones humanas individuales, su propia hija Martirio que tan buena maestra ha tenido en el arte de odiar.

Llama la atención en *La casa de Bernarda Alba* la casi total ausencia del elemento religioso. El son de las campanas tocando a muerto es un mero elemento conformador de la escenografía que acompaña al luto y los oficios fúnebres serán aludidos, casi de forma cómica, por la Poncia como "gori gori". Todo revela una visión de la religión reducida a prácticas externas, vacías de contenido. Bernarda, en coherencia con los rasgos de carácter aludidos, manifiesta su dureza de corazón en actitud tan poco evangélica como en su entusiasta participación en la turba que pretende matar a la infanticida, premonitorio final del segundo acto. El último se inicia también con la clara postura de Bernarda frente a las hijas que no acaten su voluntad ("una hija que desobedece deja de ser hija para

convertirse en enemiga") y ya avanzado el camino del trágico final serán las dos hermanas, enfrentadas por un mismo hombre, las que se sientan abandonadas por cualquier sentimiento que no sea el odio en el caso de Martirio y en el de Adela una fuerza incontrolable como la que arrastra a la Novia en *Bodas de Sangre* ("… A un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con mi dedo meñique…", "Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad…"). El simbólico personaje de María Josefa, que en su lúcido extravío aborrece por igual a todas aquellas mujeres cuya represión las lleva al egoísmo y la maldad, recuerda que otro tipo de familia es imposible en aquella casa.

Federico García Lorca hacia el final de su corta vida presenta en *La casa de Bernarda Alba* el conflicto intemporal entre la opresión de una normativa social inhumana hasta la crueldad y unos instintos naturales irreprimibles que arrastran a la aniquilación de forma inexorable. Sin embargo, el final de Bernarda como personaje, a pesar de aferrarse como siempre a la apariencia frente a la realidad, se adivina como un fracaso. Muere Adela, pero tras romper el bastón de mando materno, se hace difícil imaginar en aquella casa a un grupo de mujeres que sigan bordando sábanas en silencio.

3. Conclusiones

Dentro de la exigua presencia de la figura materna en la literatura, la de la madre tiránica en el espacio temporal objeto de estudio aparece ligada a los cambios de mentalidad con respecto a la mujer y a la familia que se inician en el XVIII y se desarrollan ampliamente en el XIX y el XX.

El debate ideológico de la España decimonónica propicia la creación de este tipo de personajes, dominados por el fanatismo religioso, cuyo paradigma será la doña Perfecta galdosiana, aunque como se ha podido observar en los cambios de la novela a la adaptación teatral y en la restante obra de Galdós y otros novelistas de su tiempo, el fuerte arraigo del concepto del "ángel del hogar", identificado con la maternidad regula la representación, no solo de la tiranía, sino de los aspectos negativos de las madres en general.

En la misma línea de defensa del pensamiento liberal, el teatro de Lorca coloca a las mujeres y a las madres en concreto como salvaguardas y víctimas del atavismo de la honra como opinión que pervive todavía en ambientes rurales. En un proceso de esquematización cargada de densidad y poesía aparece el personaje de Bernarda Alba, símbolo de la más cruel tiranía materna, cuya casa reproduce la perversión de los anhelos de dignidad, libertad y felicidad que trascienden el espacio y el tiempo.

Bibliografía

Aldaraca, Bridget (1992), *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Antonio Machado.

Arenal, Concepción (1895), *La mujer del porvenir; La mujer de su casa*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.

Alvar, Manuel (1971), "Novela y teatro en Galdós" en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea,* Madrid, Gredos, pp. 52-110.

Cardona, Rodolfo (1982), ed. Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra.

Correa, Gustavo (1974), *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

Cortina, José Ramón (1973), "Dos dramatizaciones de Galdós: *El abuelo y Doña Perfecta*" en *Ensayos sobre el teatro moderno*, Madrid, Gredos, pp. 52-74.

Dorca, Toni (1997), "Reformulando la poética de la novela española del xix: el caso del relato de tesis" en *Revista Hispánica Moderna*, 50, 2, pp. 266-279.

Dorca, Toni (2004), *Volverás a la región: El cronotopo idílico en la novela española del siglo xix*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

García Lorca, Isabel (2002), *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets.

García Lorenzo, Luciano (1970-71), "Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta*. De la novela a la obra teatral", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-251-252, pp. 445-471.

Jagoe, Catherine (1994), *Ambiguous Angels. Genders in the Novels of Galdós*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.

Jung, Carl Gustav (1981), "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre" en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1934-1954), Buenos Aires, Paidós.

López, Ignacio Javier (2014), *La novela ideológica (1875-1880). La literatura de ideas en la España de la Restauración*, Madrid, Ediciones de la Torre.

López, Ignacio Javier (2017) ed. Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra.

Montesinos, José F. (1968), *Galdós I*, Madrid, Castalia.

Ortiz-Armengol, Pedro (2000), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.

Puig Marés, M. del Pilar (2004), *Madres en la literatura española: eros, honor y muerte*, Caracas, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

Smith, Alan (2005), *Galdós y la imaginación mitológica*, Madrid, Cátedra.

Weber, Robert, J. (1953), "Galdós and Orbajosa", *Hispanic Review*, 21, pp. 348-349.

VV. AA. (1998), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo xix*, ed. C. Jagoe, A. Blanco, C. Enríquez de Salamanca, Barcelona, Icaria.

VV. AA., (2000), "El teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena", *Federico García Lorca clásico moderno (1898-1998). Congreso internacional*, coord. Soria Olmedo, A., Sánchez Montes, M.ª J., Varo Zafra, J., Granada, Diputación de Granada, pp. 209-292.

Benito Pérez Galdós y la literatura de los siglos XX y XXI

Francisco Ayala, lector de Galdós[1]

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

Considerado hoy como uno de los autores canónicos de nuestras letras, Benito Pérez Galdós no gozó siempre, sin embargo, de una favorable recepción en el pensamiento literario español. Percival (1984) ya dio cuenta de la escasez de aproximaciones críticas a su obra, en su propia época, entre las que destacó, como las más sobresalientes, las de los propios escritores. Tras su muerte, y pese a la revisión llevada a cabo actualmente, acerca de la refutación de los nuevos autores de principios de siglo,[2] no hay duda de que se inicia un periodo de olvido y oscurecimiento, cuando no de desprecio, hacia él que se mantendrá todavía en la época franquista (Percival, 1991: 184). Frente a ello, a partir de 1920 se inicia en Estados Unidos, como indica Turner (2009: 842), lo que se catalogó como un verdadero "rescate" del escritor canario que fraguó en un sostenido interés por su obra, mantenido y prolongado hasta hoy. No deja de resultar, así, significativo, como ha señalado Fuentes (1993: 36), que los tempranos intentos aislados de revalorización de Galdós se den en autores que escriben fuera de España, como Pérez de Ayala, Madariaga o De Onís. De hecho, en ese lento proceso reivindicativo del autor canario de la labor de los exiliados, especialmente desde América,[3] se constituye en uno de los hitos esenciales.[4] Tal como ha estudiado Fuentes (1993), la revalorización galdosiana de los escritores en el exilio responde, en gran medida, a la búsqueda del imaginario nacional, de esos símbolos fundacionales de la identidad hispana.[5]

1. Trabajo encuadrado en el marco del GREGAL – Grupo de Estudios Galdosianos.

2. Pérez López y Cabezas (1977) defienden que Galdós supuso una excepción en la hostilidad de los del 98 hacia la generación anterior.

3. Bly ha puesto de relieve, a tal respecto, el muy distinto panorama, en cuanto a la revisión crítica galdosiana, de los españoles en Estados Unidos y Europa (2009: 818).

4. Gullón ha trazado un panorama general sobre la recepción de Galdós en España (1993, 2009), mientras que Ripoll Sintes se ha ocupado de la singular legitimación de su obra, en el semanario *Destino*, en su época barcelonesa (2016).

5. Analiza Fuentes en su artículo las aproximaciones de los exiliados liberales en las que, en ocasiones, prima una valoración más ética que estética.

Es, precisamente, entre estos autores exiliados donde hay que situar, en gran medida, la producción tanto literaria como teórico-crítica de Francisco Ayala. Especialmente abundante esta última, en ella cabe encontrar interesantes aproximaciones a algunos de los grandes clásicos de nuestra tradición literaria, como Cervantes, Unamuno o el mismo Galdós. A sus acercamientos al canario se refirió el autor en varias ocasiones. En un estudio de 1970 admite, así, las intermitencias de sus aproximaciones a Galdós, si bien defiende una fidelidad lectora hacia su obra inquebrantable. Con una mayor distancia temporal, en 1990 juzga sus trabajos sobre Galdós de la siguiente forma:

> Creo haber aportado, con independencia y a mi manera —que es la que me consiente, o me impone, mi propia condición de escritor—, observaciones, percepciones y puntos de vista peculiares, destacando así en la novelística galdosiana aspectos singulares que no habían sido tenidos antes en cuenta (1990: 3).[6]

De tales palabras conviene destacar, de manera especial, su significativa matización y subrayado en su ejercicio de crítico literario, de su condición de creador. De hecho el caso de Ayala es similar al de otros muchos escritores que ejercieron también en algún momento la crítica literaria. Recordemos que para Percival las mejores aproximaciones críticas decimonónicas a Galdós fueron las de los creadores. Si dicha crítica, precisa, no fue siempre sistemática ni disciplinada, sí fue idiosincrásica, de manera que además de aclarar aspectos de la obra galdosiana, ilumina aspectos creativos de los mismos críticos (1984: 65). El propio Ayala no pudo dejar de admitir tal situación, al abordar el análisis de la crítica de Galdós sobre Clarín. Escribe allí: "Según suele ocurrir con las opiniones que un autor vierte a propósito de la obra de otro, acertadas o no, explican antes la suya que la ajena".[7] Verdaderamente, como intentaré mostrar, el acercamiento ayaliano a la obra del escritor canario viene claramente mediado por su propia estética literaria, de tal forma que el lector conocedor tanto de sus ensayos sobre la ficción literaria como de su propia obra creativa no puede dejar de reencontrar sus huellas en sus estudios galdosianos.

En la obra teórico-critica de Ayala se percibe, de forma clara, un principio básico de clara filiación fenomenológica.[8] Que la realidad de la literatura se fundamenta en la aproximación a ella del lector se constituye, así, en una idea nuclear en los ensayos de Ayala, analizada con su característica agudeza crítica por Darío Villanueva (1992a).[9] Si Francisco Ayala concede una singular atención al destinatario, en lo que constituye el proceso de comunicación literaria, antici-

6. Este texto aparecerá más ampliado en la Conferencia de apertura del IV Congreso Internacional galdosiano (1993: 16).

7. "Sobre el realismo en literatura" (2007: 836).

8. Viñas Piquer recuerda, incluso, la referencia directa a Hussler en algún trabajo ayaliano (2003: 31).

9. También han incidido en ello Urbina Fonturel (1992) y, posteriormente, Viñas Piquer (2003).

pándose, incluso, a formulaciones de importante calado posterior en la teoría literaria (Villanueva, 1992a: 171), su personal situación como lector no deja de ser verdaderamente excepcional. En su condición de lector de textos literarios confluyen en él sus experiencias como creador, crítico y docente. De forma que si Chicharro Chamorro (1992) apuntó que la base que nutre su experiencia teórico-crítica es su práctica novelesca, a ello hay que sumar su profundo conocimiento de la historia literaria. De hecho, como bien ha precisado Viñas Piquer (2003: 45), los ensayos ayalianos se basan en cuatro ejes básicos: la abstracción teórica, la concreción crítica, la extensión comparativa y el refuerzo histórico, a menudo acompañado del enfoque sociológico propio también del autor. Junto al acercamiento teórico-crítico a la obra estudiada, en los ensayos de Ayala se da, pues, siempre una contextualización histórica, a menudo acompañada de un enfoque comparatista tanto de índole nacional como supranacional. Sus trabajos sobre Galdós son una buena muestra de ello.

El más temprano apareció en una fecha tan representativa como 1943, primer Centenario del nacimiento del escritor.[10] Prácticamente silenciado en España (Granados Palomares, 1993; Fuentes, 1993), obtuvo una mayor repercusión fuera de nuestras fronteras. En *La Nación* publica, así, Ayala un artículo, bajo el título "Conmemoración galdosiana", que parte de la idea del desfavorable juicio sobre Galdós en los medios intelectuales españoles. Superada, según él, tal postura y defendida la indiscutible calidad literaria de su obra, en dicho breve artículo el autor esboza ya algunas de las que se constituirán en sus ideas básicas, en torno a la valoración e interpretación del autor canario. Para él Galdós fue, esencialmente, un escritor dotado para la novela, de manera que va a ser esta especie literaria la que ocupe, siempre, su interés como lector galdosiano. Género fundamental en sus ensayos y en su propia creación literaria, aparece ya aquí delineado como una especie verdaderamente difícil de aprehender y caracterizada por su ambigüedad, constituyéndose la propia producción galdosiana como una sólida apoyatura para entenderlo. Por lo demás se desliza ya en las páginas de dicho artículo esa compleja categoría estética del realismo que, sin duda, vincula con la obra galdosiana a la que aleja, no obstante, del ámbito costumbrista. Para Ayala el costumbrismo se detiene solo en la superficie pintoresca de la realidad y es, en el caso galdosiano, mera cobertura de, escribe, "esa humanidad viva, que constituye el verdadero centro de interés de su creación artística" (2007: 790).

A la novela y a la categoría literaria del realismo dedicaría Ayala varios estudios, desde fechas tempranas. En 1955 publica así un ensayo titulado "El arte de novelar y el oficio del novelista" en que se perfila, con claridad, su personal concepción antropológica del género que Bobes Naves destacó y vinculó con la

10. Como práctica habitual en la publicación de los ensayos ayalianos, los mismos aparecieron en diversos medios —fundamentalmente prensa y libro—, con títulos, a veces, incluso modificados. En el presente trabajo hemos optado, de forma generalizada, por remitir a la última recopilación llevada a cabo en sus últimas *Obras completas*.

adoptada por otro gran novelista como Forster (1992: 29). Como escribe allí Ayala, la novela se caracteriza por reflejar hechos que encaran al lector "con la cuestión del humano vivir como un problema abierto, auténtico problema cuya solución no está prevista, sino que debemos buscar nosotros, poco seguros, por supuesto, de dar al final con ella" (2007: 158). Ya en dicho artículo incide el autor en los problemas de definición de la especie para abordar, a la vez, su análisis desde una perspectiva histórica. La mencionada concepción ayaliana del género se ajusta a lo que considera novela moderna, anunciada por el *Lazarillo* y creada por Cervantes, de forma que en su pensamiento teórico resultan sinónimos los conceptos de novelista moderno y cervantino.[11]

Contemplada la especie desde el panorama de la historia literaria, la visión historicista de Ayala suele ir acompañada de un enfoque sociológico. Entiende, así, el género como una forma nueva surgida en una época que rompe con la visión teocéntrica del mundo y que aparece ligada al desarrollo de la mentalidad burguesa. No en balde, pese a considerar el *Quijote* su origen, considera que es en el siglo XIX cuando se consolida. Por lo demás, si Ayala insiste en las dificultades para definir el género en su configuración formal, sí encuentra, como apunta Viñas, una marca distintiva del mismo en el nivel pragmático. Esta se constituiría como la intención trascendental del novelista para comunicar su visión de la experiencia humana, con el fin de ayudar a sus lectores a orientarse en su praxis vital (Viñas Piquer, 2003: 354). Aunque tal orientación, como bien matizaba en el temprano artículo galdosiano, no genere nunca la certeza total en la interpretación de la realidad humana. La ambigüedad se erige, por consiguiente, en una seña de identidad para Ayala, propia del género.[12] Marca frecuente en su propia creación narrativa, su presencia entra, asimismo, en íntima consonancia con su defensa de la creación de la ilusión de autonomía de los personajes y la consecuente ausencia de juicios de valor del autor, que debe dar completa libertad a sus lectores.

Si el pensamiento teórico ayaliano sobre la novela responde, con marcada evidencia, a su propia praxis del género, el mismo se aprecia también, notablemente, en su acercamiento a otros novelistas. En nuestro caso a Benito Pérez Galdós.

En su ensayo "Sobre el realismo en literatura" (1959) la figura galdosiana se convierte, sin duda, en el centro de su interés, de forma que, tras manifestar lo complejo de dicha categoría estética, el crítico dirige su atención a la época en que, según él, aparece: el siglo XIX.[13] Sus apreciaciones sobre la manifiesta distan-

11. En otros estudios como "Nueva divagación sobre la novela", "Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela", "Perspectivas de la novela o el cuento de nunca acabar" o "El lenguaje de la novela y otros lenguajes" vuelve a manifestar ideas similares.

12. En general el autor confronta, desde una visión más amplia, la finalidad del mensaje práctico, de significado inequívoco, con la ambigüedad característica de la obra de arte literaria. "Presencia y ausencia del autor en su obra" (2007: 99).

13. Sobre las distintas visiones sobre el realismo literario, véase el clásico estudio de Villanueva (1992b).

cia del naturalismo español respecto al francés anticipan, desde luego, posiciones defendidas por la crítica posterior, para destacar la reivindicación sostenida por los autores españoles, entre ellos el mismo Galdós, del tradicional realismo hispánico. Si esboza, pues, un panorama literario general de índole supranacional donde los nombres de los autores españoles aparecen vinculados a las nuevas tendencias y escritores europeos, al aproximarse a Galdós se detiene a perfilar su concepto de realismo. Para Ayala el autor canario no pudo dejar de recibir las influencias de sus coetáneos —especialmente de Balzac—, junto a las procedentes de la propia tradición nacional. Si el nombre de Cervantes aparece ya mencionado,[14] con posterioridad el crítico incidirá mucho más en tal relación. De nuevo Ayala trazará la relación de la obra galdosiana con el costumbrismo en la que encuentra, incluso, el origen de la tradicional e injusta acusación acerca de la vulgaridad del autor canario. Para el granadino Galdós no se limita, como ya vimos, a esa reproducción superficial de lo real. Según él el autor canario cree "que la realidad sensible está preñada de significaciones transcedentales, y que la visión del artista consiste en detectarlas y exponerlas incorporadas en su obra" (2007: 835). La búsqueda del sentido trascendente de la realidad aparece, así, ligada a la concepción novelesca galdosiana, en términos muy similares a la ya mencionada concepción antropológica del mismo Ayala. Confróntese, por ejemplo, lo sostenido respecto a la novela de Galdós con la defensa personal que en uno de sus ensayos lleva a cabo acerca del lenguaje novelesco "mediante el cual el artista de la palabra consigue darle a su mundo imaginario una proyección transcendente, que ilumine para sus lectores el sentido de la existencia humana".[15]

En un trabajo posterior,[16] Ayala volverá a analizar la producción galdosiana en el contexto literario de su época. Incide, ahora, de manera especial, en la íntima relación establecida entre el autor y lo que denomina la burguesía ilustrada. Tal tipo de lector se configura muy alejado de ese lector "adocenado" que gusta solo de una subliteratura que nunca inquieta su ánimo ni incita dudas ni perplejidades. Frente a ello, la concepción novelesca galdosiana arraiga en el modelo propuesto por Cervantes, que supuso un rechazo del dogmatismo y sentido único de la tradición narrativa anterior. De hecho, considera Ayala que Galdós fue quien verdaderamente restauró el género novelesco de estirpe cervantina que, con anterioridad, se había venido desplegando en Europa. Una forma de concebir la ficción literaria que rompía con el principio de verdad única para llevar a cabo una profunda exploración de la conducta humana. Incluso en aquellas primeras incursiones de Galdós, catalogadas como novelas de tesis, el escritor es capaz de crear a unos personajes poseedores de "una sustancia humana que los hace creíbles y que convoca a simpatía a los lectores" (1978: 27). Es el caso, para el crítico, de doña Perfecta que suscita en él una simpatía estética más fuerte que

14. En el presente ensayo se detiene, sobre todo, en Quevedo y en la picaresca.
15. "El lenguaje de la novela y los otros lenguajes" (2007: 149).
16. *Galdós en su tiempo* (1978).

la concitada por el propio héroe. O el de *La familia de León Roch*, en donde descubre, bajo la tesis latente, "desajustes de temperamentos, un mundo de inadaptación sexual que [...]nos coloca en el terreno del gran arte, del arte complejo capaz de hacer hablar a la vez varios lenguajes complementarios" (1978: 27). Y es que para el crítico granadino en la obra galdosiana los personajes —incluso los de sus novelas tendenciosas— nunca son meras encarnaciones de ideas y se mueven según una ley propia, y no sometidos a los designios de su creador.[17] El principio de autonomía concebido por él como básico en la novela forma parte de las técnicas narrativas galdosianas. Como también percibe, como rasgo característico del canario, la actitud a la vez irónica y piadosa del narrador hacia sus personajes (2007: 789), su "cálida identificación" con estos, que confronta con la actitud propia de los escritores de la nueva generación (2007: 992).

En un estudio específico sobre su novelística, "Los narradores en las novelas de *Torquemada*" (1970), Ayala parte, como idea nuclear, de la moderna concepción del género en el *Quijote* y de su manifiesta huella en la producción galdosiana. Para él uno de los valores más destacable de la obra magna de nuestras letras es la incorporación de diversas perspectivas, en la narración de los hechos, lo que provoca esa, para él, ambigüedad última inherente a la especie. El subrayado de tal aspecto en la obra cervantina no puede extrañar en la apreciación crítica de un autor fuertemente influido por el magisterio de Ortega y Gasset. Como bien apreció Senabre (1992: 392), la estirpe orteguiana de la noción de perspectivismo en Ayala resulta evidente.[18] El propio autor se aproximó al *Quijote* en alguna ocasión para subrayar ese enriquecimiento de la presentación de lo real a través del uso de diferentes puntos de vista. La multiplicidad de enfoques en la narración de los hechos se constituye, por lo demás, en técnica fundamental en la construcción del universo novelesco ayaliano, cuya bilogía *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* da buena cuenta de ello. En ambas novelas la buscada fragmentación perspectivista, como concluye Senabre (1992: 395), aparece como un artificio compositivo, integrado en la órbita del pensamiento orteguiano, que evidencia, en fin, la insuficiencia y parcialidad de nuestros conocimientos, y pone de relieve, en última instancia, la insalvable ambigüedad de la realidad.

Precisamente este es uno de los aspectos que resulta más fascinante, para el crítico, en su aproximación a las novelas de *Torquemada*. Conforme a la bien aprendida lección cervantina, Galdós hace uso aquí de una pluralidad de perspectivas en la narración de la historia, sagazmente analizada por el crítico. Como también subraya, como propio del modelo iniciado por Cervantes, el interés ya no en los hechos sino en los personajes y la búsqueda de la creación de autonomía de estos. Sin duda en el ciclo de *Torquemada* Galdós lo consigue a través de diversas técnicas. Entre estas recuerda la tan característica de la novela del

17. "Ramón Pérez de Ayala. Ante el centenario" (2007: 989).
18. Véase también Cáceres Sánchez (1992).

XIX, de la reaparición de personajes —ya presente en Cervantes— o aquella que persigue difuminar las fronteras entre el mundo de ficción y la realidad exterior, con esos singulares trasvases dentro y fuera del universo novelesco, del narrador y del lector. El concepto de *lector ficcionalizado* defendido por el autor en otros ensayos, aparece aquí en su aplicación directa a los textos galdosianos.

La conclusión final a la que llega el crítico, no puede exponer de manera más clara su valoración e interpretación del ciclo galdosiano. Para Ayala esa variedad de perspectivas usada por el escritor:

> Tiene por objeto proyectar sobre su asunto puntos de vista diversos, enriqueciendo poderosamente la ilusión de realidad, y muestra cuán fecundos han sido los frutos de la lección cervantina en la obra de su madurez de novelista (2007: 849).

A la cadena trazada por él, en torno al manejo de dicha técnica narrativa, Cervantes-Galdós, habría que añadir, sin duda alguna, el nombre de Francisco Ayala.

A esa incorporación ficcionalizada del autor y del lector en las novelas galdosianas volvería a referirse Ayala en otro estudio,[19] en donde recuerda, junto a las novelas de Torquemada, una obra tan singular, en lo que concierne a la incorporación del autor, como *El amigo Manso*. Ayala no puede dejar de evocar la interesante aproximación a esta de Ricardo Gullón, con la inexcusable mención a *Niebla* de Unamuno. Es en la valoración de una técnica similar utilizada por ambos autores cuando se inclina el crítico por conceder mayor sutileza al autor canario, al conseguir crear, según su apreciación, una mayor autonomía en la configuración de su protagonista. Uno de los objetivos, recordemos, fundamentales para él en la escritura novelesca.[20]

Por lo demás, en este estudio revisa el crítico otras obras galdosianas, a partir también de un enfoque característicamente ayaliano. La novela que ocupa fundamentalmente aquí su interés es *Tristana* y su análisis se centra en evidenciar la fuerte presencia en ella de la tradición literaria. Como muestra de la singular concepción del realismo de Galdós, el crítico se detiene en el estudio de esos personajes claramente ligados a prototipos literarios, como don Lope, en torno a los cuales detecta un simbolismo onomástico que conecta también con Cervantes. Para Ayala en el caso de *Tristana* no hay duda de que el escritor estableció como precisa una sólida competencia lectora. Tal como escribe, esta práctica manejada en diversas ocasiones por Galdós —y recuerda también el crítico el Ponte de *Misericordia*—,

19. "Galdós entre el lector y los personajes". Publicado en *Anales galdosianos*, V, 1970, el texto aparecerá posteriormente con el título de "La creación del personaje en Galdós".

20. En la Conferencia de apertura del IV Congreso Internacional Galdosiano el crítico se explayaría en el análisis de la influencia de *El amigo Manso* en *Niebla* (1993: 13-14).

> comporta una exigencia del autor frente a sus lectores, quienes no podrán captar por completo la intención de su proyecto, a menos que sean capaces de penetrar las alusiones y percibir al trasluz las figuras literarias sobre las cuales ha sido montado (2007: 856).

Solo, pues, un lector buen conocedor de nuestros clásicos literarios podrá establecer esos nexos intertextuales que Ayala, lector sobradamente competente, va poniendo de relieve. Que sea también este aspecto de la novela galdosiana uno de los que atrajo especialmente al autor granadino se justifica, nuevamente, por su propia praxis novelesca. Es, precisamente, la llamativa presencia en la misma de las alusiones literarias, una de sus marcas, quizá, más significativa (Hiriart, 1972).

La huella, por otra parte, de la novelística galdosiana en su propia ficción literaria ha podido ser evocada por un crítico como Baquero Goyanes (1981: 14), a propósito de la complementariedad de títulos en el ciclo de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. Recuerda a tal propósito este autor la relación del ciclo galdosiano *La incógnita* y *Realidad* que, sin duda, el granadino conocía, para subrayar los logros conseguidos por ambos escritores en la técnica de la utilización de diversos puntos de vista en la presentación de los hechos. Es al destacar esta práctica novelesca de la complementariedad de los relatos cuando vincula también Baquero Goyanes los nombres de Cervantes y Galdós, recordando los estudios al respecto del propio Francisco Ayala.

En estos, como he intentado brevemente mostrar, ambos autores aparecen ligados de forma recurrente, elevado el segundo, como el primero, a la categoría de clásicos. Para el escritor granadino la obra galdosiana posee, sin duda, la virtud propia de las obras clásicas

> que con riqueza al parecer inagotable, dan respuesta a las demandas cambiantes de diferentes épocas y dicen algo a muy diferentes sensibilidades, consistiendo la prueba de los más variados puntos de vista.[21]

Con Galdós, pues, la novela española, para Francisco Ayala, recupera el enorme retraso sufrido por la especie en nuestras letras y asimila, de forma magistral, el modelo cervantino. De tal manera, y esta podría ser la conclusión última de su valoración de la obra de Galdós, que "a distancia de dos siglos y medio, su nombre vendría a colocarse bajo el de Cervantes para señalar una segunda cumbre en el arte narrativo de nuestra lengua" (1978: 42).

21. "La creación del personaje en Galdós" (2007: 851).

Bibliografía

Ayala, Francisco (1978), *Galdós en su tiempo*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Ayala, Francisco (1990), "Mi Galdós", *ABC,* 22 de abril (3).

Ayala, Francisco (1993), "Mi Galdós", en *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*. vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (11-16).

Ayala, Francisco (2007), en C. Richmond (ed.), *Obras completas. Estudios Literarios*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.

Baquero Goyanes, Mariano (1981), Introducción a F. Ayala, *Muertes de perro y El fondo del vaso*, Madrid, Espasa-Calpe.

Bly, Peter (2009), "Galdós y los críticos europeos", en Y. Arencibia (coord.), *Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano. Galdós y el siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (816-832).

Bobes Naves, M.ª del Carmen (1992), "Teorías sobre la novela en Francisco Ayala", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada (23-38).

Cáceres Sánchez, Manuel (1992), "Francisco Ayala y los estudios sobre el pensamiento estético-literario de José Ortega y Gasset", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada (239-251).

Chicharro Chamorro, Antonio (1992), "Francisco Ayala crítico y crítico de la crítica", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada (253-264).

Fuentes, Víctor (1993), "La revisión crítica de Galdós en la guerra y el exilio. Significados éticos y culturales", *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (35-44).

Granado Palomares, Vicente (1993), "Galdós entre el 27", *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (57-66).

Gullón, Germán (1993), "Galdós y la lectura posmoderna del texto literario: '*El amigo Manso*' como ejemplo", *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (681-694).

Gullón, Germán (2009), "La imagen actual del galdosismo en España", en Y. Arencibia (coord.), *Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano. Galdós y el siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (833-841).

Hiriart, Rosario (1972), *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, New York, Eliseo Torres.

Percival, Anthony (1984), "Tendencias de la crítica sobre Galdós: 1870-1920", *Anales galdosianos*, XIX (61-65).

Percival, Anthony (1991), "Recent Currents in Galdós Studies", en A. H. Clarke, J. Rodgers y D. Mckenzie (eds.), *Galdós' House of Fiction*, Llangrannog Dolphin (169-219).

Pérez López, Manuel/Cabezas, José Luis (1977), "Azorín y Galdós", *Actas del I Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (305-315).

Ripoll Sintes, Blanca (2016), "La legitimación galdosiana en la novela española de posguerra", *Moenia*, 22 (109-126).

Senabre, Ricardo (1992), "Teoría y práctica de la novela en Francisco Ayala", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada (391-403).

Turner, Harriet S. (2009), "Galdós y sus críticos en el siglo xx. Diálogos con Galdós: del descubrimiento al diseño", en Y. Arencibia (coord.), *Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano. Galdós y el siglo xx*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (842-847).

Urbina Fonturel, Raúl (1992), "Aspectos pragmáticos en la reflexión teórico-literaria de Francisco Ayala", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada (371-375).

Villanueva, Darío (1992a), "La fenomenología literaria de Francisco Ayala", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada (167-177).

Villanueva, Darío (1992b), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

Viñas Piquer, David (2003), *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*, Sevilla, Fundación Francisco Ayala, Ediciones Alfar.

Cristina Morales: ¿heredera de la novela histórica decimonónica?

Lieve Behiels
KU Leuven

1. Introducción

La tercera novela de Cristina Morales, titulada *Terroristas modernos* (2017), se centra en una de las conspiraciones fracasadas contra Fernando VII que tuvieron lugar entre 1814 y 1820, la llamada "conspiración del Triángulo" de 1816.[1] La novela fue acogida favorablemente por la crítica, y en alguna que otra reseña apareció una alusión a los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós (Carrero, 2017: s.n.). En efecto, la segunda serie de los *Episodios* trata de la época fernandina, aunque la conspiración del Triángulo solo queda mencionada de paso en el primer capítulo de *La segunda casaca*, en las supuestas memorias de Juan Bragas de Pipaón, absolutista y oportunista, que enumera las trece conspiraciones fracasadas entre 1814 y 1819 y describe la del Triángulo del siguiente modo:

> Sexta. Conspiración de Richard en Madrid (1815). —Fue misteriosa, grave, atrevida, y la condujeron con destreza sus autores, que eran lo más perdido de todo el Reino, un comisario de Guerra y un sargento de Marina, un soldado y un fraile, diversa gente animada de brutales deseos. Los angelitos querían asesinar al mejor de los reyes durante su paseo a las Ventas del Espíritu Santo o en casa de Juana la Naranjera. La cabeza de Richard estuvo mucho tiempo clavada en un palo en la carretera de Aragón. Funcionó la horca, y algunos sufrieron un tormento muy simpático y persuasivo, que se llamaba *los grillos a salto de trucha* (Pérez Galdós, 2006: 246).[2]

Pasemos por alto la ortografía del nombre del jefe de la conspiración, Ramón Vicente Richart, y el año erróneo. Los acontecimientos de la historia externa entre 1814 y 1819 no se discuten ya más adelante en *La segunda casaca*, puesto que el relato propiamente dicho arranca en "los últimos de octubre de 1819"

1. Otras novelas son *Los combatientes* (Barcelona: Caballo de Troya, 2013) y *Malas palabras* (Barcelona: Lumen, 2015).

2. Véase Dorca (2017: 269) para una discusión del uso de la antífrasis por este personaje.

(Pérez Galdós, 2006: 247). Así, pues, Galdós había dejado la conspiración del Triángulo libre y dispuesta para que otros escritores escribieran el *Episodio* sobre un movimiento revolucionario descartado por él.

2. Cuestiones de género literario

¿Es Cristina Morales esta escritora y puede considerarse su novela un episodio nacional? Si consideramos que es decisivo para un episodio nacional la proximidad en el tiempo —o sea que los acontecimientos narrados no puedan estar más alejados de una o dos generaciones del momento de la enunciación literaria—[3] es evidente que no, ya que entre los hechos relatados en la novela y su redacción miden dos siglos. En este sentido, la empresa narrativa de Almudena Grandes, *Episodios de una guerra interminable*, obedece mucho mejor a este criterio. Tanto la propia novelista como la crítica han subrayado la importancia de la herencia galdosiana para la serie de novelas que se inicia con *Inés y la alegría* (2010).[4]

Cristina Morales se niega a insertar su novela en el género de la novela histórica porque no quiere asociar su obra a los productos de entretenimiento que salen en las series que ofrecen las grandes editoriales bajo este rótulo y que en el fondo corresponden a lo que Juan Ignacio Ferreras llama "novelas de aventuras históricas" (Ferreras, 1976: 100-101): "La novela histórica se refiere a un género muy concreto editorialmente. Pero esta novela no está en una colección de novela histórica, ni llega a los lectores de novela histórica. No creo que responda al modelo. Es más una novela de revisión crítica de la historia" (Riaño, 2017: s.n.). La revisión crítica de la historia con medios literarios, al modo galdosiano, podría ser la definición de la novela histórica con letras de nobleza literarias, como veremos a continuación.

A pesar de las propuestas de la autora, estimamos que es posible situar la obra de Cristina Morales en una tradición que arranca desde Galdós, pero no en primer lugar de las primeras series de *Episodios*, sino más bien de las últimas,

3. Carlos Mata Indurain quiere reservar el término de "episodio nacional contemporáneo", "para aquellas obras que no alejan demasiado su acción en el tiempo, esto es, para aquellas que novelan acontecimientos históricos vividos —o que pudieron llegar a ser vividos— por el autor, como sucede con las cinco series de *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós" (Mata Indurain, 1995: 19); el hecho es que Galdós, nacido en 1843, no pudo haber vivido lo que cuenta en las primeras series de los *Episodios*, que narran la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII, anteriores a su nacimiento.

4. Véase la entrevista de la autora con Campos Fernández Fígares y Rodríguez (2011), Santamaría Colmenero (2012), Miller (2013) y las declaraciones de la autora al final de *Inés y la alegría*: "*Inés y la alegría* es la primera entrega de un proyecto narrativo integrado por seis novelas independientes que comparten un espíritu y una denominación común, 'Episodios de una guerra interminable'. Su primera palabra no es fruto de una elección casual. Si he querido llamarlas 'episodios' ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los 'Episodios nacionales' de don Benito Pérez Galdós, que para mí es, como he declarado en muchas ocasiones, el otro gran novelista —después de Cervantes— de la literatura española de todos los tiempos" (Grandes, 2010: 719).

por su tratamiento literario de la materia histórica. Kurt Spang, en sus "Apuntes para una definición de la novela histórica", basándose en un criterio manejado tradicionalmente para calificar obras teatrales, distingue la novela histórica ilusionista de la novela histórica antiilusionista (Spang, 1995: 86). Mientras la primera crea "la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado" (Spang, 1995: 88), la segunda tiene "dos objetivos autónomos: crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia" (Spang, 1995: 95). La cesura entre los dos tipos se produce a finales del siglo XIX (Spang, 1995: 87). No obstante, no se trata de categorías excluyentes, cada novela es un mundo, cada novelista hace su selección de recursos. Spang clasifica los *Episodios nacionales*, sobre todo las últimas series, y la trilogía de *La guerra carlista* de Valle-Inclán entre las novelas históricas antiilusionistas (Spang, 1995: 99). Estas abandonan la ilusión de objetividad y enfatizan la subjetividad del narrador (Spang, 1995: 96). Según Spang: "La tendencia es la de una presentación de historias en plural, no de la historia o por lo menos de una historia, sin embargo, no se abandona completamente el afán totalizador" (Spang, 1995: 96). Hace su entrada "la intrahistoria del mundo cotidiano" (Spang, 1995: 97). Se fomenta la desalienación del lector "a través de la intercalación de comentarios y reflexiones sobre lo narrado y la propia narración, hasta reflexiones metahistóricas o introduciendo con frecuencia palabras y oraciones en idiomas extranjeros, expresiones dialectales en los diálogos de las figuras de estamentos bajos" (Spang, 1995: 98). En cuanto a su estructura, la novela antiilusionista muestra "una organización atectónica que refleja claramente la consideración de la historia como acumulación de acontecimientos inconexos de igual valor, es decir, el 'bloque' de la historia tradicional se convierte en ensamblaje de historias más o menos independientes en los que se destaca la discontinuidad y la heterogeneidad" (Spang, 1995: 101).

Galdós supo dar su propia lectura del adagio *Historia magistra vitae*. Su propósito, tal como lo define al despedirse a los lectores de la primera serie, en el epílogo a la primera edición de *La batalla de Arapiles* (1875) en la que introduce la segunda serie, viene a ser el "ofrecer un cuadro lo más completo posible de la transformación de la sociedad española en el presente siglo. La historia anecdótica de la generación que ha precedido a la nuestra podrá parecer a algunos una frivolidad, pero no lo es ciertamente" (Pérez Galdós, 2006: 22). Galdós quiere que su lector reflexione con él sobre las raíces del presente. Según la acertada expresión de Montesinos: "Historia, historia viva, pero hasta el punto en que pueda iluminar ese otro modo de conocer que es la novela" (Montesinos 1968: 81). Esta finalidad didáctica no está reñida con la presencia, cada vez más llamativa conforme se van sucediendo las series, de procedimientos literarios que tienden a romper la ilusión, llegando a la quinta serie claramente experimental que desazona a los amantes del Galdós realista (Ribbans, 1993: 193).

3. ¿Cómo "presenta historia" Cristina Morales? Un hilo que enlaza los peritextos

¿A qué tipo de reflexión nos invita Cristina Morales con *Terroristas morales*, una novela cuyo tiempo de la historia abarca algo más de una semana de febrero de 1816? ¿Cómo cumple el primer objetivo de la novela histórica antiilusionista que consiste en "presentar historia"? Empecemos con el peritexto que da entrada al libro, el título. Teniendo en cuenta nuestra actualidad, el sintagma "terroristas modernos", en la acepción corriente del adjetivo, no evoca en primer lugar los inicios del siglo XIX. Suena a paradoja, hasta que el lector se dé cuenta de que el terrorismo actual es en realidad el contemporáneo o el posmoderno, con lo cual la referencia a la modernidad cobra cierto sentido. El título queda explicado en la contraportada, cuyo primer párrafo provoca en el lector una vacilación del mismo tipo:[5]

> Las nociones de terrorismo, modernidad, burguesía y democracia conviven pacíficamente en el tránsito de los siglos XVIII a XIX. El primer acusado en la Historia de *terrorista*, esto es, de ser *un agente o partidario del régimen del terror* (según reza el diccionario de la Academia Francesa de 1798, que inaugura el término), no fue ni un anarquista, ni un comunista, ni un neonazi, ni un abertzale, ni un yihadista, sino el neonato Estado liberal francés, la primera democracia moderna de Europa (Morales, 2017: contraportada).

Si es evidente que el régimen de Robespierre conocido como "la Terreur" entre 1792 y 1794 puede calificarse de terrorismo de estado, la asimilación de esta fase turbulenta de la Revolución francesa al liberalismo lo parece mucho menos. El liberalismo tradicional representado por figuras como Benjamin Constant y Madame de Staël tiende a excluir a Robespierre debido a su política "liberticida",[6] de la que el terror fue la emanación. Pero la autora no entra en este tipo de sutilezas y en una entrevista declara que: "Decir terrorismo de Estado sería […] una reiteración. No es hasta bien entrado el siglo XIX que el Estado se desmarca de su labor terrorista y pasa a considerar como tal al que cuestiona los cimientos de su poder" (Soane, 2017: s.n.). Según ella, "Los *terroristas modernos* son los estados" (Vidal, 2017: s.n.). La continuidad sin fisuras sugerida entre los años más negros de la Revolución francesa y la democracia contemporánea provoca nuevas

5. Este paratexto no firmado es, sin embargo, oficial: puede emanar del autor o del editor, pero es asumido públicamente por ellos; autor y editor son jurídicamente responsables (Genette, 1987: 15).

6. "L'historiographie traite généralement de la question de la liberté chez Robespierre selon deux schémas dominants et apparemment antagonistes. Le modèle « libéral » exclut Robespierre du camp des « libéraux » parce qu'il aurait été l'artisan d'une politique liberticide; le modèle marxiste de la « révolution bourgeoise », conduit à faire de Robespierre un libéral, en particulier en ce qui concerne ses conceptions économiques" (Bosc, 2013: 96).

preguntas acerca de la definición del concepto de democracia a lo largo de los siglos pasados. De este modo se lleva la discusión con el lector acerca de los valores básicos de la convivencia política, del pasado decimonónico a la actualidad. Aunque la autora rechace cualquier pretensión pedagógica —"No creo que esta novela dé una lección de Historia. No tengo una finalidad didáctica como autora" (Riaño, 2017: s.n.)—, su lección bien podría ser la siguiente:

> Diría que [nos sirve] para recordarnos que de aquellos polvos románticos vienen estos lodos neoliberales. Para pertrecharnos contra los reiterados envites del monstruo del status quo, para estar a la altura de un rival como ese, creo que debemos ser muy críticos con la historia de nuestro entorno y revisar los mitos nacionales. La llamada "Nación en armas" de 1808 y la constitución de 1812 son algunos de esos muchísimos mitos en los que se basa el relato nacional español y que no han variado desde hace 200 años, independientemente de quien ocupara el sillón del poder (Seoane, 2017: s.n.).

El hilo metahistoriográfico que va de la portada con el título a la contraportada se continúa en otros peritextos: los títulos de los capítulos. Después de una breve presentación de los personajes ("Terroristas principales. Por orden de aparición", Morales, 2017: 9-12), sigue el título del primer capítulo: "I. Nacimiento del Estado moderno en España: de la conspiración liberal al terrorismo constitucional. Ciudadanos indignados" (Morales, 2017: 13). Cabe observar que estos títulos internos constituyen una especie de contrapunto abstracto e irónico por parte de una instancia que podríamos identificar como "autor implícito" frente al texto novelístico que se atiene a lo concreto. El término "terrorismo" no es utilizado ni por el narrador ni por los personajes. El hilo de la reflexión ideológica se sigue a través de los títulos: "II. Conspirar y enamorar son lo mismo: la propaganda de la libertad" (Morales, 2017: 73); "III. Nacimiento del terrorismo moderno en España: del terrorismo constitucional al terrorismo popular. Cualquiera puede ser terrorista" (Morales, 2017: 117); "IV. Conspirar y montar un fiestón son la misma cosa: financiación del terrorismo" (Morales, 2017: 151); "V. Fiesta terrorista y divisiones internas: ¿cuánto matar?" (Morales, 2017: 239); "VI. Resaca terrorista y represión por el clásico terrorismo de Estado: matar mucho" (Morales, 2017: 351); "VII. Triunfo del periodismo" (Morales, 2017: 389).

Mediante estos títulos, el nivel metahistoriográfico irrumpe en el texto y desazona al lector, exactamente lo que se propone la novela histórica antiilusionista. En la novela galdosiana se utilizan otros procedimientos para llegar a desalienar al lector, como la presencia de varias figuras de historiadores más o menos dignos de confianza, hasta locos visionarios como Juan Santiuste alias Confusio en la cuarta serie, o la introducción de Mariclío, la musa de la historia para andar por casa, en la quinta.

4. ¿Cómo se crea "un mundo de ficción" en *Terroristas modernos*?

El segundo objetivo de la novela histórica antiilusionista es crear un mundo ficticio. El epígrafe de la novela, una cita de Tierno Galván sacada de *Anatomía de la conspiración* (1962), constituye el tránsito entre la reflexión ideológica y metahistoriográfica provocada por los peritextos y lo que la ficción va a contar:

> Hay una situación política especial que suele darse cuando están acabando las dictaduras personales […]. En estas situaciones conspirar y vivir son casi lo mismo. La conspiración tiende a ser un quehacer literario popular en el que se ejercita la imaginación. Si no se conspira se dice que se conspira y prácticamente es igual (Citado en Morales, 2017: 5).

Conspirar, vivir y ejercitar la imaginación constituyen la síntesis de las acciones de los personajes. Las relaciones entre los hombres quedan estructuradas y desestructuradas por los triángulos de la conspiración en las que las mujeres no intervienen de hecho, aunque por ello su importancia en la novela no es menor.

En los capítulos que comprenden la primera parte leemos cómo se instala la conspiración desde arriba según un modelo triangular: "cada uno solamente conoce a otros tres: su superior, del que recibe órdenes e información, y dos subordinados, a los que transmite las mismas órdenes y la misma información" (Morales, 2017: 29). En la cúspide se encuentran figuras como Francisco Espoz y Mina, desde el exilio en Francia, y Juan Antonio Yandiola, exdiputado de las Cortes de Cádiz (figuras históricas realmente existentes en la enciclopedia histórica de aquellos años), de los que dependen figuras medias como Vicente Plaza y Diego Lasso, un excapitán y un exteniente de Húsares que combatieron en la guerra de la Independencia, de los que dependen a su vez unas figuras situadas más abajo aún en la jerarquía social como el exguerrillero José Vargas, reducido a la mendicidad. Los ángulos superiores reciben instrucciones sobre la repartición del dinero que se les entrega: pueden guardar una parte y repartir el resto a sus ángulos inferiores. Queda confirmada así la desigualdad social fundamental, hasta entre los conspiradores. Incluso cuando la estructura triangular intenta romper la jerarquía establecida, como en el caso de Diego Lasso, exteniente, pero ángulo superior de Vicente Plaza, excapitán, es el segundo el que prevalece, ya que Plaza no acepta órdenes de alguien que ha sido su inferior en rango militar. Los valores nuevos en los que supuestamente se basa la revolución no han calado en los ánimos de los conspiradores.

Tratándose de una novela coral, no hay protagonista propiamente dicho y para la mayoría de los personajes se sugiere un antes y un después de la semana de la conspiración relacionado con una actividad en Madrid. La excepción es Catalina Castillejos, una granadina que de repente se encuentra sola, sin dinero y sin protección en la capital. La novela empieza con su llegada y se termina una semana después cuando, después de unos días movidos que la enfrentan consigo

misma y le abren unas perspectivas personales de acción antes impensables, sube a la diligencia de vuelta a su casa, incluso sin saber en qué ha quedado el golpe.

Madrid es el teatro del mundo ficticio en que se mueve durante la semana de la conspiración. La metáfora teatral queda explicitada en la novela, pero no en su vertiente noble que sería la tragedia, sino en su vertiente infantil y popular: un teatrillo de cartón. Catalina mira los tejados de Madrid y observa: "Las buhardillas se hacen endebles, de juguete. Un tragaluz parece un recortable de papel que se dobla por les esquinas y se adhiere al tejado con una pestaña. Los tejados parecen de cartón. Las cúpulas y los campanarios parecen decorados de un teatro de marionetas" (Morales, 2017: 84).[7] Catalina recuerda las figuras que guarda en casa: "unos mosqueteros, unos mariscales, unas princesas", y cuando en la buhardilla de Diego Lasso descubre una caja de figuras de soldados, empiezan a jugar juntos.

La voz narradora también se sirve de la metáfora del teatro de figuras, al describir los movimientos de algunos personajes la noche del baile en el teatro de los Caños del Peral, el momento culminante de la novela. Es como si las idas y venidas fuesen dirigidas por una instancia externa, una niña: "El coronel Rovira va desde la verdadera fachada principal del teatro a la fachada lateral del palacio como la figurita que la niña meticulosa hace caminar en su juego de lo perfecto […]" (Morales, 2017: 280). La niña "que juega a lo perfecto" vuelve a aparecer cuando el baile ha terminado:

> La niña estaba agotada de su juego de anoche, de lo bien jugado, y no llegó a poner los muñecos a dormir cuando a ella le entró sueño. Todavía exhibió su saber jugar, como obligada por el deber, hasta que no pudo más y se quedó dormida encima de los juguetes derribando algunas chimeneas del palacio, haciendo tambalear el pararrayos del Caños, cayéndosele la baba (Morales, 2017: 353).

Este personaje alegórico en el que podríamos ver una contrafigura de la instancia auctorial, queda definido finalmente: "Esta niña gorda y con hirsutismo que juega con Madrid y que es Madrid" (Morales, 2017: 354). El uso de la metáfora teatral para dar a entender la realidad histórica del siglo XIX era además frecuente en la novela histórica galdosiana (Behiels, 1993).

Como hemos visto, conspirar significa vivir. En la novela, de modo muy concreto, conspirar ayuda a vivir, gracias a la cantidad de dinero que empieza a circular y que permite a los personajes pagar el alquiler, hacerse un traje, ir al peluquero, comprar comida y objetos para la casa. La historia externa no puede relacionarse más directamente con la historia interna de los personajes. El so-

7. La imagen vuelve al final, en las últimas horas que pasa Catalina en Madrid: "Ve, al otro lado, otro balcón acristalado y a una mujer que, como ella, mira la calle desde dentro, y le parece una vitrina que guarda una muñeca. Amplía la visión y descubre más balcones, astillados y herrumbrosos como bubones secos de los edificios, guardando sus caras muñecas" (Morales, 2017: 381).

borno sirve para combatir temporalmente la penuria que influye en la dureza, la crudeza y la brutalidad que caracterizan, con pocas excepciones, las relaciones domésticas y eróticas en la novela. Llama la atención la manera en que la autora da sentido a ínfimos detalles de la vida cotidiana en el Madrid de principios del siglo XIX: el comercio, la higiene, las manifestaciones religiosas, la vida literaria y teatral, el funcionamiento de la policía. Para ello, la autora se ha documentado ampliamente.[8] "La intrahistoria del mundo cotidiano", en palabras de Kurt Spang, se despliega, pues, en toda su riqueza, como lo hacía ya en la novela galdosiana. Recordemos, por ejemplo, los cambios gastronómicos en la sociedad madrileña documentados en el episodio *O'Donnell* de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*.

Conspirar es ejercitar la imaginación, en primer lugar, para pensar una estructura conspirativa práctica y lo menos arriesgada posible, en este caso la triangular, al menos si se pone en pie de manera rigurosa. Si el lector no supiera de antemano que la conspiración iba a fracasar, el comportamiento de los personajes ya le pondría en la pista, puesto que el primero en romper las reglas es el propio Richart, juntando a una serie de personas que en teoría no deberían tener noticias unas de otras para "ahorrar tiempo en canales de comunicación" (Morales, 2017: 99). Conspirar necesita idear estratagemas para explicar a los familiares la repentina entrada en fondos, para comunicarse, para evitar sospechas.

Al lado de la conspiración del Triángulo en la que intervienen los hombres, se describe en la novela otra intriga femenina no dirigida a derrocar un régimen político dictatorial y retrógrado, sino a defender su concepto de la religiosidad popular. La líder es Petra Montes, costurera, esposa de un sastre, que recoge a Catalina una noche que esta decide pasar en el hueco de una escalera porque no quiere ser tratada como una prostituta. Petra la lleva a un taller de costura clandestino donde una serie de mujeres se ocupa literalmente de vestir santas. El arzobispo de Toledo había prohibido vestir a las vírgenes que se sacaban en procesión en Semana Santa según la moda contemporánea, estimada contraria al decoro, pero Petra y sus compañeras están decididas a perpetuar la tradición de presentar a Nuestra Señora de Gracia con sus mejores galas. Contrariamente a la de los hombres, la organización de las mujeres no falla. En la procesión del Jueves Santo, la imagen se lleva tapada por un manto que se quita delante del palacio real:

> Nuestra Señora de Gracia, voluptuosa y escotada, envuelta en una mantilla de encaje, coronada por una peineta de nácar, llorando lágrimas maquilladas como las de una pretendienta rechazada. Lo que se rumiaba en la balconada regia remató en un alarido: ¡Viva la Virgen de Gracia! Tronaron entonces los balcones y el más allá de los guardias, el sastre Álvarez, los porteadores y las camareras, y la niña gorda que

8. La autora se ha documentado sobre todo en la prensa de la época: "En este caso he acudido a interrogatorios de los individuos apresados, careos, hasta el boletín de la asociación de los Amigos de la agricultura para ver cuáles fueron las cosechas buenas y las malas" (Riaño, 2017: s.n.).

> juega con Madrid dejó su juego de lo perfecto y jugó sin más. ¡Viva! ¡Guapa la Virgen de Gracia! ¡Guapa! ¡Guapa, guapa y guapa! (Morales, 2017: 394).

Las simpatías femeninas por la conspiración no impiden, pues, la defensa de una devoción considerada retrógrada según la ideología revolucionaria de los conspiradores liberales. Se puede conspirar de más de un modo en esta novela.

La riqueza imaginativa de los conspiradores llega a su punto culminante en un baile clandestino que se va a celebrar en el teatro de Caños del Peral, oficialmente cerrado porque amenaza ruina. En una noche se van a encontrar en un mismo espacio todos los implicados en la conspiración y sus simpatizantes, manteniendo el secreto. Petra Montes invita a Catalina a esta mascarada y ante la sorpresa de esta, ya que el carnaval está prohibido en toda España, Petra advierte que la fecha no ha llegado todavía "y lo que no está prohibido en Madrid ni en ningún sitio es el precarnaval" (Morales, 2017: 233). Es la ocasión de la inversión de las relaciones jerárquicas, así como del desenfreno en todos los ámbitos (bebida, opio, sexo). Se suceden escenas altamente cómicas, grotescas, hasta esperpénticas. Aunque se trate de un éxito de organización logística clandestina y de improvisación, implícitamente no presagia nada bueno sobre el éxito de la conspiración, debido a la inevitable ruptura del secreto y del derroche de una energía que tal vez se hubiera debido economizar para otros propósitos.

La desalienación del lector también se consigue mediante la imbricación cada vez más estrecha de momentos cada vez más breves de los acontecimientos en que están envueltos los personajes. Si al inicio del libro los subcapítulos son cortos y relatan lo que les pasa a unos pocos personajes, conforme la novela avanza hacia el momento central del baile, se alargan los subcapítulos y se intensifica el ritmo caleidoscópico de la novela, pasando de una situación a otra en el espacio de pocas frases. Esta tendencia a la imbricación cada vez más compleja se nota también en el nivel del discurso. Se crea un universo de palabras y reflexiones, muchas veces en discurso indirecto libre. La reproducción del discurso directo es constante y los diálogos se entrecortan, lo que detiene forzosamente la lectura, ya que faltan los signos ortográficos al uso. Un ejemplo: "[Plaza] la hizo retroceder en la tabla de madera, se sentó a su lado y dijo al otro vete. Eh que yo he llegado antque te vayas, ordenó Plaza, y el hombre obedeció quejoso" (Morales, 2017: 19). Esta oralidad es una estrategia consciente de la autora que le permite arremeter contra la estructura de poder de la tradición literaria.[9] *Mutatis mutandis,* también en las últimas series de los *Episodios nacionales*, llama la atención la constitución de un universo hablado, mediante, entre otros, la reproducción de

9. Declara en una entrevista: "Creo que *Terroristas modernos* es una novela eminentemente oral: hay un intento de reproducción de la expresión oral hasta sus últimas consecuencias (no existen marcas de diálogo en el texto, los personajes son muy malhablados, se interrumpen entre sí y al hacerlo aparecen palabras nuevas, por citar algunos ejemplos). Dar prevalencia a eso frente a la claridad expositiva, positivista, de la narración, era mi objetivo" (Seoane, 2017, s.n.).

diálogos que pueden durar capítulos enteros, como en *Los duendes de la camarilla* (Behiels, 2001: 250-251).

Otro rasgo de desalienación mencionado por Spang es la introducción de fragmentos en otras lenguas. En esta novela el jefe de la conspiración, Richart, habla en valenciano con la prima que lo aloja y los tres jóvenes gallegos que transportan el piano a la sala del teatro de los Caños del Peral se hablan en gallego (Morales, 2017: 229 y 334-336). La intertextualidad es usada con varias funciones. Se insertan varias cartas que se entrecruzan los conspirados (p. ej. Morales, 2017: 21-30) y que informan sobre todo sobre la marcha de la trama conspirativa. La autora introduce adecuada y burlonamente textos literarios existentes de María Manuela López de Ulloa y de Bretón de los Herreros, pero la sorpresa más grande que se lleva el lector es descubrir en el relato del baile clandestino la letra de una canción de Jim Morrison, *Horse Latitudes*, en traducción española (Morales, 2017: 287). Además se citan los autos de procesamiento cuando han caído los conspiradores, haciendo hincapié en que el rey autorizara explícitamente el uso de la tortura (Morales, 2017: 383-388).

Por descarnadas que sean las relaciones humanas descritas en la novela y por inmisericorde la sociedad en que se desenvuelven los personajes, la elección de elementos descriptivos y el uso del discurso indirecto para seguir la corriente de conciencia de los personajes los hace de alguna manera entrañables. Así, la voz narradora nos hace partícipes de sus deseos, sus sueños y su sensualidad, como en este diálogo entre Ana Luisa Gil y un verdulero que le hace oler una alcachofa:

> ¿No nota el olor a roca húmeda y a tierra oreada? Ana Luisa Gil cierra los ojos y responde sí, y a caracol que sale cuando llueve. El verdulero hace un gesto envolvente alrededor de la alcachofa y dice a hocico de gato. A principio del óxido, dice el verdulero. A tabaco mojado, dice ella. A polvo, dice el vendedor, y le pasa el tallo. La alcachofa es la flor que huele a más cosas distintas, añade. Gil boquea intentando decir algo hasta que resuelve sopa de flores […] (Morales, 2017: 136).

5. Conclusión

Kurt Spang observa que para los autores de novelas históricas antiilusionistas "no son unívocos los acontecimientos en el tiempo, por un lado, y tampoco la historia que de ellos proyectan y elaboran los historiadores, por otro; es decir, que existe una cesura, un 'hiato' entre historia y ficción" (Spang, 1993: 95). En *Terroristas modernos*, este hiato se sitúa entre el aparato peritextual y epitextual en el que se ofrece el estímulo a la reflexión metahistoriográfica e ideológica y la misma narración que nos da a conocer el mundo de ficción.

Sería a todas luces exagerado pretender que la novela histórica que practica Cristina Morales es la emanación necesaria de una trayectoria que empieza a fi-

nales del siglo XIX con Galdós y Valle-Inclán. Su perspectiva libertaria ni es ni pudo ser la galdosiana; su visión descarnada de la historia de España encuentra un paralelismo en la valleinclanesca. Lo que sí podemos afirmar es que la literatura como instrumento de investigación y conocimiento de la historia para meditar sobre el presente cuenta con antecedentes decimonónicos, como Galdós, para quienes, salvando todas las distancias, la desalienación del lector mediante técnicas literarias de punta y la meditación crítica sobre el presente a partir del pasado iban a la par.

Bibliografía

Behiels, Lieve (1993), "Las imágenes teatrales en la cuarta serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós", en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos (1990),* Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, vol. 1 (67-82).

Behiels, Lieve (2001), *La cuarta serie de los* Episodios Nacionales *de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Bosc, Yannick (2013). "Robespierre libéral", *Annales historiques de la Révolution*, 371 (95-114).

Campos Fernández-Fígares, Mar y Rodríguez, Juan Carlos (2011), "Entrevista con Almudena Grandes", *Álabe,* 3, en http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/57 (21-1-2019).

Carrero, Natalia (2017), "Novela sin opresiones", *Letras libres,* en https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/novela-sin-opresiones (21-1-2019).

Dorca, Toni (2017), "La restauración del absolutismo (1814-1820) en la historiografía liberal decimonónica y en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (261-276), en https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/2372 (21-1-2019).

Ferreras, Juan Ignacio (1976), *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-1870,* Madrid, Taurus.

Genette, Gérard (1987), *Seuils*, París, Gallimard.

Grandes, Almudena (2010), *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.

Mata Indurain, Carlos (1995), "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica" en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra (13-63).

Miller, Stephen (2013), "Los ciclos de la novela histórica de Galdós, Pérez-Reverte y Almudena Grandes: apuntes sobre semejanzas y diferencias", *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria (596-601), en https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1232 (21-01-219).

Montesinos, José F. (1968), *Galdós I*, Madrid, Castalia.

Morales, Cristina (2017), *Terroristas modernos,* Barcelona, Candaya.

Pérez Galdós, Benito (2006). *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*, Barcelona, Destino.

Riaño, Peio H. (2017), "Cristina Morales: 'El DNI es un artefacto terrorista'", *El Español*, 27 de junio de 2017, en https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170627/226977710_0.html (21-9-2019).

Ribbans, Geoffrey (1993), *History and Fiction in Galdós's Narratives,* Oxford, Clarendon Press.

Santamaría Colmenero, Sara (2012), "El orgullo de ser español y de izquierdas", en Ismael Saz y Ferran Archilés (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València (463-479).

Seoane, Andrés (2017), "Cristina Morales: 'El disgusto es el motor principal de mi escritura'", *El Cultural*, 22 de diciembre de 2017, en https://www.elcultural.com/noticias/letras/Cristina-Morales-El-disgusto-es-el-motor-principal-de-mi-escritura/11587 (21-1-2019).

Spang, Kurt (1995), "Apuntes para una definición de la novela histórica", en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra.

Vidal, Javier (2017), "Cristina Morales: 'Los 'terroristas modernos' son los Estados", *infoLibre,* 27 de octubre de 2017, en https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/ 10/27/entrevista_cristina_morales_71153_1821.html (21-1-2019).

La continuidad de un sueño: de la España liberal de Galdós a la España republicana de Grandes

Toni Dorca
Macalester College

Cumplido recientemente el cuarenta aniversario de la Constitución de 1978, es innegable que la Segunda República, la guerra civil y la Dictadura continúan siendo todavía objeto prioritario de reflexión en la novelística contemporánea, hasta el punto de haber generado una "crisis of overproduction" (Martín-Estudillo y Spadaccini, 2012: 9). La mayoría de las obras que abordan esos periodos, y entre ellas las de Almudena Grandes que analizaremos aquí, ensalzan la conciencia ética de perdedores y víctimas subrayando los valores que los definen: la solidaridad universal; la subordinación del individuo a la colectividad, con el establecimiento de "redes de apoyo y solidaridad" (Calderón Puerta, 2017: 18); la creación de vínculos afectivos; y, en fin, la legitimidad de su lucha contra el fascismo. La plenitud del pasado se contrapone además a las carencias de la España democrática de nuestro tiempo: "un momento pretérito único e intenso que contrasta con los límites, deficiencias, errores e incongruencias del presente" (Gómez López-Quiñones, 2006: 202). Hay asimismo una polarización maniquea entre republicanos y golpistas que se resuelve en la apología de los primeros, junto con la subsiguiente aversión a los segundos. Dicha toma de postura comporta que el narrador extradiegético se confunda casi siempre con el autor implícito, por no decir con el propio autor. Así se desprende de la declaración de Grandes respecto de una de sus obras: "El tercer narrador es un personaje real, porque soy yo" (Grandes, 2014a: 723).

Por más que los novelistas afirmen su compromiso con la materia de la que tratan, su labor está forzosamente sujeta a las exigencias de un mercado global sobre la guerra civil. Esta vende bien dentro y fuera de nuestras fronteras, llegando a derivar en ocasiones en una descarada comercialización de las desgracias ajenas: una "exploitation of past tragedies in order to increase sales" (Leggott, 2015: 21). Algunos creadores no vacilan en recurrir a técnicas y motivos procedentes de la cultura popular, todo ello aliñado con escenas de pasión romántica, sexo y melodrama. Su objetivo es llegar a un destinatario cada vez más alejado temporal, espacial y emocionalmente de unos hechos que no ha vivido, y, por tanto, "detached from the political issues surrounding the *national* question of

Spanish Fascism" (Sánchez, 2012: 194). Da la impresión de que el escritor tiene en mente a un lector joven o de mediana edad, poco versado en los mecanismos de la literatura culta y buen conocedor, en cambio, del lenguaje visual de las series de televisión que consume de modo compulsivo.

Grandes ejemplifica como nadie la voluntad de satisfacer los gustos del público, mediante la acumulación de incidentes extraordinarios que cautivan la imaginación por su misma inverosimilitud. La caracterización de los protagonistas se reduce a unos estereotipos con los que la mayoría de habitantes del planeta se identifica fácilmente: mujeres independientes que piensan y actúan por su cuenta, mientras disfrutan de una sexualidad sin restricciones (Inés Ruiz Maldonado, en *Inés y la alegría*; Manolita Perales, en *Las tres bodas de Manolita*); hombres que reúnen valentía y ternura a partes iguales (Fernando González Muñiz, alias Galán, en *Inés y la alegría*; José Moya Aguilera, alias Pepe el Portugués, en *El lector de de Julio Verne*; Guillermo García Medina y Manuel Arroyo Benítez, en *Los pacientes del doctor García*); villanos que abusan de su poder maltratando a mujeres y subordinados, o traicionando a sus camaradas (el comandante Garrido, en *Inés y la alegría*; Michelín, en *El lector de Julio Verne*; Roberto el Orejas, en *Las tres bodas de Manolita*; Renato Bley, en *Los pacientes del doctor García*); y niños de inteligencia despierta que encuentran el camino verdadero a través de un doble aprendizaje: el de sus mentores y el de la lectura (Nino, en *El lector de Julio Verne*). La exaltación de la alteridad de género, en particular la homosexualidad (la bravura del Ninot en *Inés y la alegría*; la bondad de Francisco Román Carreño, alias la Palmera, en *Las tres bodas de Manolita*), así como la condena del machismo (en la figura de los ya mentados Garrido y Bley), son otras vías de conexión con la sensibilidad de nuestros días. La división entre buenos y malos se fundamenta en patrones similares que provienen de la literatura de masas, tales como el folletín romántico, la novela de aventuras (Verne, Stevenson) y la de espías nazis. Las explosiones sentimentales que aparecen por doquier buscan, finalmente, conmover a un lector pueril al que se le ofrece el desenlace que anhela: el triunfo del amor —*omnia vincit amor*— en un medio hostil (Inés y Galán, en *Inés y la alegría*; Nino y Maribel, en *El lector de Julio Verne*; Manolita y Silverio, en *Las tres bodas de Manolita*; Guillermo y Rita Velázquez, Manuel y Simona Gaitán, en *Los pacientes del doctor García*).

De lo esbozado en el párrafo anterior, se deduce que la recreación de la vida cotidiana durante los años de la Segunda República, la guerra civil y la Dictadura tiene poco de realista. El defecto principal que se le ha achacado a Grandes radica precisamente en la sublimación que lleva a cabo del pasado. Pese a la violencia de algunos pasajes, la suavización del "horror" (Moreno-Nuño, 2012: 236) conlleva una "*liquidación o debilitamiento de la historicidad*" (Becerra Mayor, 2013: 258). La exactitud en el manejo de nombres y fechas no se complementa tampoco con la descripción de la dinámica social en que se mueven los personajes. La historia de España sirve únicamente de decorado exótico de unas acciones que no reflejan a la gente, las costumbres y el espíritu de una época. Es-

tá ausente, pues, la imbricación entre individuo y realidad histórica que Georg Lukács ensalza en la obra de Walter Scott: "la estructuración del amplio fundamento vital de los acontecimientos históricos en su entrelazamiento y complejidad, en sus variados efectos recíprocos con las personas actuantes" (Lukács, 1966: 46). La habilidad de la autora reside, en suma, en la intercalación de narraciones secundarias que entretienen por su inventiva, aunque no convenzan por culpa de un exceso de fabulación.

En otro orden de cosas, cabe subrayar que el interés por la historia reciente de nuestro país ha contribuido a la recuperación literaria y política de Galdós, superado ya el menosprecio en que lo tenían autores de la talla de Juan Benet o Francisco Umbral. Rafael Chirbes, Antonio Muñoz Molina y Grandes, entre otros, lo han vuelto a erigir no solo en el maestro indiscutible del realismo, sino en el paladín del liberalismo que en su día formuló H. Chonon Berkowitz en el título de su biografía de 1948: *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. La vinculación con el canario es especialmente fuerte en el caso de Grandes, como lo demuestra la publicación en curso de un ciclo de seis novelas titulado *Episodios de una guerra interminable*. Con gran éxito de ventas y de crítica, han salido a la luz hasta la fecha *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014) y *Los pacientes del doctor García* (2017), flamante ganadora esta del Premio Nacional de Narrativa 2018.[1] La acción del conjunto se desarrolla de 1944 a 1964, con la adición de eventos anteriores y posteriores que ponen de relieve, según confesión de la madrileña, su "debilidad casi enfermiza" (Grandes, 2014b: 412) por la época que va de la Segunda República al tardofranquismo.

Los episodios de Grandes son "un homenaje y un acto público de amor" (Grandes, 2014a: 720) a Galdós, "uno de los autores que más ha influido" (Grandes, 2014a: 720) en ella. Su idea era denominarlos "nuevos episodios nacionales" (Grandes, 2014a: 720), mas desistió de hacerlo por las connotaciones negativas que en su opinión tiene el marbete: "Franco y el franquismo han desvirtuado, tal vez para siempre, el adjetivo *nacional*, que Galdós supo dignificar como nadie" (Grandes, 2014a: 720). La trama se inserta dentro de "la crónica de un acontecimiento histórico real" (Grandes, 2014a: 722), con un enfoque en unas acciones tan "pequeñas" como "heroicas" (2014a: 720) que han merecido apenas unas líneas en los libros de historia. Una "epopeya modesta en apariencia" (Grandes, 2014a: 720) deviene así "gigantesca" (Grandes, 2014a: 720), máxime si se repara en que su "duración" (Grandes, 2014a: 720) se prolongó casi cuatro décadas. Dado el desconocimiento general de dichos lances, las partes novelesca e histórica se presentan por separado en *Inés y la alegría* y *Los pacientes del doctor García*. Los personajes se encargan de narrar la primera, en tanto que la autora toma

1. Las dos restantes se llamarán *La madre de Frankestein* y *Mariano en el Bidasoa*. El precedente de estos episodios se encuentra en *Corazón helado* (2007), inicio de una nueva etapa en la producción de Grandes que se propone "novelar la historia de España en el siglo xx" (Basanta, 2011: 150).

las riendas de la segunda. La fusión de los dos planos que hallamos en Galdós se rompe en aras de transmitir al lector "una versión personal" (Grandes, 2014a: 723), "una hipótesis verosímil" (Grandes, 2014a: 723), de unas gestas silenciadas por los contendientes de una y otra facción. El recurso no ha gustado a algunos críticos, quienes lo han censurado por su obsolescencia: "la voz omnisciente resulta chocante: la novela también tiene su historia, y lo que en el siglo XIX era ley, en el siglo XXI desentona de manera estridente" (Caistor, 2010); o bien porque rebaja la primacía del componente ficticio: "La parte histórica se acerca más al ensayo, incluso en ocasiones demasiado" (Díaz Pérez, 2010: 27).

Independientemente de nuestras preferencias estéticas, es justo reconocer que la selección de un referente sobre el cual existe escasa documentación obliga a nuestra novelista a desempeñar, con mayor o menor acierto, la función de historiadora. Este desdoblamiento no entraña ignorancia de las innovaciones formales del relato que han acaecido en el siglo XXI, en especial la experimentación con la llamada "docufiction" (Winter, 2012: 16). La premisa de esta es que la novela gana en autenticidad, y por ende en calidad, cuanto más se aproxima al discurso histórico. Otro ejemplo de dominio de la técnica narrativa consiste en el tratamiento del tiempo, más allá de la trabazón argumental entre los episodios y la reaparición de personajes que nuestra autora toma prestadas de Galdós. Una diversidad de instantes confluye simultáneamente a modo de "tranhistorical shifting" (Winter, 2012: 24), yuxtaponiéndose "secuencias alejadas cronológicamente" (Rivas, 2012: 81). La acción se transporta súbitamente de un momento a otro, sin la mediación de ningún indicador textual. La superposición de segmentos temporales establece una relación de causa y efecto que ilustra cómo la democracia actual ha arraigado gracias a la tenacidad de los opositores al franquismo. La sincronía se manifiesta asimismo en la alternancia de narradores: uno, homodiegético, cuenta los hechos en los que participa; otro, heterodiegético ubicado en el pasado, focaliza los hechos a través de múltiples personajes; y un tercero, heterodiegético ubicado en el presente, resume, clarifica e interpreta el material histórico sobre el que se levanta el relato de ficción. Por último, la linealidad de la narración se quebranta a menudo con la inserción de analepsis y prolepsis, así como con el uso de la frecuencia repetitiva.

Grandes propugna que la marcha de la nación y las vivencias de la gente se determinan mutuamente. Esta relación de interdependencia ya la explicitó Galdós en el episodio *Montes de Oca* de la tercera serie: "No hay acontecimiento privado en el cual no encontremos, buscándolo bien, una fibra, un cabo que tenga enlace más o menos remoto con las cosas que llamamos públicas. No hay suceso histórico que interese profundamente si no aparece en él un hilo que vaya a parar a la vida afectiva" (Pérez Galdós, 2010: 1054). Los episodios de la madrileña, como los de su antecesor, se articulan a partir de la inextricable ligazón de "lo político" y "lo doméstico" (Santamaría Colmenero, 2011: 6), patente en el *leitmotiv* que se va repitiendo a lo largo de *Inés y la alegría*: "La Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales" (Gran-

des, 2014a: 23). En el contexto de dicha novela, el fracaso de la invasión del valle de Arán en 1944 se atribuye al amor de Dolores Ibárruri por Jacinto Antón. La propia Pasionaria se arrepiente de haber delegado la dirección del Partido Comunista en Francia en Carmen de Pedro, sin prever que esta la entregaría a los ambiciosos designios de Jesús Monzón: "Se habrá llevado las manos a la cabeza antes de gritar y torturar su mesa a puñetazos delante de sus íntimos" (Grandes, 2014a: 236). La que la autora aclama como "la mujer más importante del siglo xx" (Grandes, 2014a: 689) comete así "uno de los mayores errores" (Grandes, 2014a: 236) de su carrera, a cambio de disfrutar en Moscú de la compañía de un hombre que después la abandonará.

En *El equipaje del rey José*, Galdós plasma la escisión de la conciencia nacional que desarrolla luego por extenso en los restantes episodios de la segunda serie. El "tema central" (Regalado García, 1966: 85) del ciclo fernandino se plasma en la rivalidad amorosa y las desavenencias ideológicas que enfrentan a los hermanastros Salvador Monsalud, liberal, y Carlos Navarro, absolutista. Sin embargo, antes de que el cisma se materialice en las postrimerías de la guerra de la Independencia, el pueblo de Madrid participa en una hazaña colectiva que ha de perdurar en la memoria de las generaciones venideras. Me refiero al alzamiento contra el invasor francés, que revela la indisolubilidad del "sentimiento patrio" (Pérez Galdós, 2005: 363). La jornada del 2 de mayo de 1808, recordada en *El lector de Julio Verne* (Grandes, 2014b: 366), entronca en el imaginario de Grandes con "la ejemplar resistencia" (Grandes, 2014c: 755) de "casi tres años" (Grandes, 2017: 62) de los republicanos contra las tropas rebeldes que asedian la capital. La actitud de los defensores se cifra en ambos casos en salvaguardar la soberanía de la nación frente a las amenazas de un enemigo intruso: el imperialismo napoleónico, por un lado; y el fascismo europeo —con su variante hispana, el falangismo—, por otro.

Consignados los orígenes del conflicto, Grandes compendia la historia contemporánea de España a partir del esquema de Galdós, o sea, la dramatización de la pugna sempiterna entre dos bandos antagónicos. Y al igual que su maestro, toma partido a favor de las corrientes de pensamiento liberal que recorren los siglos xix y xx. En primer lugar están los ilustrados y los afrancesados, auténticos "patriotas" (Grandes, 2014b: 197) que se quedaron solos, según explica la republicana Elena a Nino, "en medio de ninguna parte" (Grandes, 2014b: 197); vienen a continuación los diputados que promulgaron la Constitución de Cádiz; más tarde, los revolucionarios de 1868; antes de la guerra civil, los intelectuales que congeniaron con la Segunda República; después, los comunistas que siguieron combatiendo clandestinamente durante la Dictadura, ya en tareas organizativas, ya propagandísticas, ya en la guerrilla; y en el extranjero, los exiliados que dejaron constancia en sus obras de la catástrofe que les tocó vivir. Fruto del estímulo de estos, Grandes adopta el "modelo formal" (2014a: 720) de los seis volúmenes de *El laberinto mágico* (1943-1968) de Max Aub: *Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Campo del Moro*, *Campo francés* y *Campo de los*

almendros. Hay también una mención especial para la novela *El fin de la esperanza* (1951) de Marcelino Saporta, en la que se narran las experiencias de unos jóvenes españoles que en 1946 quisieron derribar el régimen franquista. Al recrear esta tentativa abortada de golpe de estado en *Los pacientes del doctor García* (Grandes, 2017: 388-390), Grandes deplora el olvido en que yace esta obra de Saporta, que a su juicio debería ser "lectura obligatoria en los institutos de enseñanza media" (Grandes, 2017: 385). Nuestra autora elogia, en fin, la dignidad de los compatriotas suyos que sacrificaron vida y hacienda en pro de un programa modernizador, igualitario y laico de nación.

Frente a ellos, las filias ultramontanas que se suceden desde 1814 de la mano de absolutistas, apostólicos, carlistas, falangistas y nacionalcatólicos merecen su desprecio más absoluto. Grandes acusa a sus líderes de haber forjado una mitología étnico-religiosa que falsea la realidad histórica. Una muestra de esta mixtificación sería la obsesión del general Franco por "la esencia de lo español, el concepto mismo de los españoles, los atributos de su raza y otra considerable porción de tonterías" (Grandes, 2017a: 231-232). La ultraderecha se caracteriza además por su falta de escrúpulos hacia la disidencia: encarcelamientos arbitrarios, condenas absurdamente largas, torturas y fusilamientos sin garantías legales, métodos de represión que ocupan un espacio notable en las páginas de la madrileña.

Al encabezar cada uno de sus episodios con el poema "Díptico español" de Luis Cernuda, nuestra autora declara inequívocamente que el liberalismo del que se considera heredera tiene su máxima expresión en el canario. La España que el poeta añora desde su exilio mexicano es la "viva y siempre noble / Que Galdós en sus libros ha creado" (Cernuda, 2014a: vv. 1-3), "Heroica viviendo, heroica luchando / Por el futuro que era el suyo" (Cernuda, 2014a: vv. 8-9); se trata de una España "Más real y entresoñada que la otra" (Cernuda, 2014a: v. 3), la "obscena y deprimente / En la que regentea hoy la canalla" (Cernuda, 2014a: vv. 11-12). Puesto que la historia sirve de guía espiritual a sus conciudadanos,[2] Galdós brinda a los protagonistas de Grandes una provechosa lección que está en las antípodas del adoctrinamiento franquista. Nino tiene ocasión de comprobar hasta qué punto su perspectiva de la guerra de la Independencia concita las iras de su preceptor, don Eusebio, tras confesarle que la información procede de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*: "¡Galdós nada, y Napoleón nada y las Cortes de Cádiz nada, y la Constitución de 1812, nada de nada!" (Grandes, 2014b: 195-196).

Libre de las adulteraciones de la historiografía oficial, la riqueza de matices galdosiana permite discernir las causas por las que España ha llegado a la situación en que está. La comprensión del pasado resulta de gran utilidad a los personajes de la madrileña a la hora de sobrellevar la asfixiante atmósfera de la pos-

2. Recordemos que "la máxima *historia magistra vitae*" es para él "una convicción indudable" (Hinterhäuser, 1963: 29-30).

guerra. Igualmente, la adquisición de un bagaje histórico ajustado a la veracidad de los hechos propulsa su maduración como individuos. El conocimiento que adquieren de sí mismos los dota, en última instancia, de un fuerte sentido del deber hacia la familia y la comunidad a la que pertenecen. Inés solicita los tomos de las *Obras completas* de Galdós en el convento donde está encerrada, deseosa de afianzar un sentido de pertenencia por si alguna vez tiene la fortuna de regresar al mundo (Grandes, 2014a: 179); Nino, después de devorar *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, vislumbra cuánto se parece "aquella guerra suicida de civiles mal armados y mamelucos a caballo" (Grandes, 2014b: 366) a la que el maquis ha entablado con la Guardia Civil en la Sierra Sur de Jaén; Manolita guarda en su casa la primera serie de *Episodios nacionales* que le regaló su amigo Antonio de Hoyos, en la cual descubre una verdad universal que la marca para siempre: "el amor hace mejores a las personas" (Grandes, 2014c: 397); finalmente, Guillermo estrecha los lazos con su hijo José Antonio cuando le lee en voz alta *Trafalgar* (Grandes, 2017: 666-667), despertando en el muchacho una afición que lleva a este a *La corte de Carlos IV* (Grandes, 2017: 668). Otras alusiones incluyen al librepensador Nicolás Franco, padre del caudillo y ávido "lector de Galdós" (Grandes, 2014a: 231); las *Obras completas* que forman parte de la biblioteca de Elena (Grandes, 2014b: 185); la edición de bolsillo de los *Episodios nacionales* que se reparte a los soldados del Ejército Popular de la República Española (Grandes, 2014b: 412); y un ejemplar de la edición de *Bailén* del Quinto Regimiento, que se utiliza para cifrar los mensajes de la resistencia comunista (Grandes, 2017: 125).

El episodio nacional posee una dimensión totalizadora que exige de sus cultivadores un diagnóstico de "la nación entera" (Ferreras, 1997: 221). Fiel a esta consigna, Galdós lamenta que el asentamiento de la nacionalidad española tras la guerra de la Independencia no haya asegurado el orden y la armonía. La hostilidad entre liberales y absolutistas se ha agudizado más si cabe en el reinado de Fernando VII. Más de medio siglo después de la derrota de Napoleón en la península ibérica, la Revolución de Septiembre de 1868 representa una oportunidad única de limar las diferencias en aras del bien común. El novel escritor sostiene en una serie de catorce artículos que publica en *Revista de España* entre 1871 y 1872, que la conciliación solo será posible si las diversas fuerzas parlamentarias apoyan unánimemente la Constitución de 1869 encarnada en Amadeo I. Así lo expresa, sin mucho optimismo, en una crónica fechada el 28 de junio de 1872:

> Para este fin [la consolidación de la actual dinastía], que traería consigo la solución de muchos problemas, todos los sacrificios nos parecerán escasos y juzgaríamos día fausto para la nación española aquel en que la implacable pasión de partido, sin abandonar su lucha en todos los terrenos, respetara aquel vínculo común cuya conservación aconsejan a la vez los compromisos y la conveniencia (Pérez Galdós, 1982: 140-41).

Sus ilusiones se esfuman definitivamente con el colapso del Sexenio Demo-

crático a finales de 1874, al que sigue el retorno de la dinastía borbónica en la figura de Alfonso XII. El desaliento del autor se hace evidente si se compara el episodio que clausura la primera serie, *La batalla de los Arapiles*, con el que abre la segunda, *El equipaje del rey José*. Escritos con pocos meses de diferencia, el desenlace de uno y otro es radicalmente opuesto: eufórico en *La batalla de los Arapiles*, con el clímax de una conquista épica en la cima del Arapil Grande; sombrío en *El equipaje del rey José*, con la desbandada de los franceses en Vitoria que desencadena la violencia indiscriminada de los vencedores contra los vencidos. En *La batalla de los Arapiles*, el triunfo de los aliados asegura "la pervivencia de la nación", al tiempo que sanciona "el ascenso" de Gabriel Araceli (Dorca, 2015: 16); en *El equipaje del rey José*, la huida de José I no hace sino augurar un enfrentamiento fratricida entre liberales (Monsalud) y absolutistas (Navarro), el cual ha de rebrotar periódicamente a lo largo de la centuria "como una enfermedad mal curada" (Dorca, 2015: 17).

Grandes se amolda a la poética del episodio cuando da su veredicto acerca de las vicisitudes de España en el siglo xx. Sus reflexiones hacen hincapié en "la paciente lucha por la libertad" (Acín, 2010: 82) que vigoriza a los partidos de izquierda tras su descalabro en 1939. Esta labor ha propiciado, en su opinión, el cambio de régimen que se produce a la muerte de Franco. El marido de Manolita, Silverio, no duda que los padecimientos han merecido la pena, ya que "nadie habría llegado hasta aquí sin nosotros" (Grandes, 2014c: 741). La estabilidad de la coyuntura coetánea es tal que la propia autora se atreve a motejarla de "aburrida" (Grandes, 2014a: 721), como si echase de menos otras épocas heroicas. Cierta crítica de orientación marxista se ha apresurado a censurar que una autora que se define de izquierdas, pase por alto el malestar que aqueja a nuestra sociedad desde la crisis financiera de 2007: "la reconstrucción del pasado que se lleva a cabo en las novelas de Almudena Grandes supone […] una invisibilización [*sic*] de los conflictos presentes" (Becerra Mayor, 2013: 245). Da la impresión, en efecto, de que la España del siglo xxi ha culminado con éxito la regeneración que Monsalud creía factible en un futuro remoto: "Los días mejores —dijo señalando con su bastón el horizonte— están aún tan lejos que seguramente ni usted [Benigno Cordero] ni yo los veremos" (Pérez Galdós, 2012: 1093). El acomodamiento burgués de los protagonistas de la madrileña, que coincide en el tiempo con la implantación de un sistema parlamentario en 1977, así parecería confirmarlo: Inés y Galán se instalan en Madrid, donde ella regenta un conocido restaurante con su hija y él trabaja en la boyante empresa de transportes de Guillermo; Nino es profesor universitario; Silverio es un mecánico especializado que se gana bien la vida; Manuel ha escapado de la Argentina de Videla y acaba de regresar a Madrid, siendo más que probable que su amistad con Guillermo le proporcione pronto una buena colocación.

Habría que puntualizar, sin embargo, que la constatación de una España "aburrida" no sugiere tanto la aquiescencia de la autora, cuanto el propósito de sacar al país del marasmo en que se encuentra. Si bien presentan una nación

plenamente instalada en la modernidad, sus episodios rezuman de hecho un profundo desencanto. La insatisfacción de Grandes con la —según ella— conformidad que impera en la segunda década de nuestro siglo, hinca sus raíces en el pacto de silencio de las fuerzas políticas a la muerte de Franco, por lo que implica de olvido de los crímenes cometidos por el bando nacional durante y después de la guerra civil. El "turbio espíritu" (Grandes, 2014c: 752) de la Transición se manifiesta, entre otros sucesos, en la concesión de la Medalla de Oro al Mérito Policial a Roberto Conesa (Grandes, 2014c: 732), antiguo jefe de la Brigada Político-Social con un amplio historial de delaciones, interrogatorios y torturas. El reconocimiento otorgado a los servidores del franquismo contrasta con la omisión de que son objeto los excombatientes comunistas, cuya presencia asegura Grandes que resultaba "muy incómoda" (Escobedo, 2012: 131) en aquellos años.

La crítica de la Transición es inseparable de la recuperación de la Segunda República como "mito fundacional" (Santamaría Colmenero, 2011: 4) y garante del pluralismo que disfrutamos hoy en día. Las protestas estudiantiles en las calles de Madrid en 1968, al grito de "España, mañana, será republicana" (Grandes, 2017: 687), dan fe de una aspiración que la Dictadura no pudo erradicar. La celebración de un concierto-homenaje a la República en 2004 en Rivas, municipio gobernado desde 1991 por Izquierda Unida, indica que la monarquía borbónica —tan odiada, como se sabe, por Galdós— dista mucho de tener el respaldo de toda la ciudadanía. El multitudinario acto contó con la participación de nuestra autora, quien en un parlamento a los asistentes se mostró orgullosa de "pertenecer a la mejor tradición de la historia de este país" (Grandes, 2014c: 747-748). Lejos de atemperarse, su compromiso se ha vuelto más fuerte con el paso de los años. El último de sus episodios publicados, *Los pacientes del doctor García*, se remata con una expresión de Marcelo Saporta que da nombre al tercer volumen de una trilogía del historiador Ángel Viñas sobre la guerra civil: "Por el honor de la República. Madrid, 22 de mayo de 2017" (Grandes, 2017: 752).[3]

El descontento de Grandes justifica el apelativo "guerra interminable" que engloba la serie. Que la contienda no concluye con el triunfo de los rebeldes en 1939 se percibe en cada uno de los episodios, sobre todo en *El lector de Julio Verne*. En esta novela, jóvenes de Fuensanta de Martos huidos a la sierra lanzan ataques por sorpresa que siembran el pánico entre las autoridades y fuerzas de seguridad de la comarca. Cuentan con el apoyo de sus paisanos, además del de agentes comunistas venidos de fuera que se han integrado en la vida del pueblo (Pepe el Portugués), o infiltrado en las filas de la Guardia Civil (Miguel Sanchís). Como el narrador, Nino, enuncia en varias ocasiones, la pertinacia del maquis significa

3. La nota de Saporta, firmada con el seudónimo de Juan Hermanos, apareció en diciembre de 1949 en el volumen 50 de *Les Temps Modernes*, revista fundada y dirigida por Jean-Paul Sartre. El título completo del tomo tercero de Viñas es *El honor de la República: entre el acoso fascista, la hostilidad británica y la política de Stalin* (Barcelona, Crítica, 2010).

que "la guerra no había terminado todavía" (Grandes, 2014b: 36). La tranquilidad solo retorna a Fuensanta cuando la guerrilla se disuelve por voluntad propia y sus miembros cruzan a salvo la frontera, camino del exilio en Toulouse: "Aquella guerra que no iba a acabar nunca, se había acabado" (Grandes, 2014b: 374). A Nino le aflige el desenlace de la guerrilla porque lo juzga "definitivo" (Grandes, 2014b: 382), sin saber que años después, en 1960, él mismo va a afiliarse al Partido Comunista en Granada con intención de emular a los héroes de su niñez. Se percata entonces de que Pepe el Portugués ya lo reclutó para la causa a los diez años: "Yo siempre he estado dentro" (Grandes, 2014b: 391). El espacio idílico de la sierra, reducto de libertad frente a la opresión del llano, ha estado igualmente presente en su imaginación desde la infancia: "Yo había abandonado el monte, pero el monte nunca me había abandonado a mí" (Grandes, 2014b: 397). El título de la cuarta sección, "Esto es una guerra y no se va a acabar nunca", restituye de este modo el espíritu original de la novela, trasladándolo de un marco rural a otro de urbano.

Aun cuando la desazón que sienten Galdós y Grandes no acarrea la desgracia de los protagonistas de sus respectivos episodios, la felicidad que aguarda a estos personajes se reduce al ámbito doméstico. Todos renuncian a la actividad bélico-política que ha consumido buena parte de sus energías, a fin de acogerse en su madurez a la dorada medianía de un trabajo, un hogar y una familia estables. Al cansancio de tantos años de brega se suma una razón psicológica de mayor peso: la conciencia de que sus esfuerzos han sido insuficientes para erradicar a los grupos de la reacción. Araceli reaparece en *Memorias de un cortesano de 1815* para impugnar el Sexenio Absolutista, tildándolo de la "esterilidad más espantosa" (Pérez Galdós, 2011: 341) en que ha incurrido nunca un gobierno. Y en cuanto a Monsalud, ya hemos visto que no ve ningún indicio en 1834 que permita pensar en una solución a corto plazo. La insurrección carlista es un hecho en la novela que cierra el segundo ciclo, *Un faccioso más y algunos frailes menos*, de ahí que el marbete "guerra interminable" pueda aplicarse con toda propiedad a los treinta y dos años que transcurren desde el inicio de la guerra de la Independencia hasta el final de la primera guerra carlista. Para Grandes, la democracia actual no ha conseguido borrar el funesto legado del franquismo, condición *sine qua non* para que dejemos de ser una anomalía en el concierto de los países de Europa occidental. La verificación de la, a su juicio, perniciosa excepcionalidad de España atraviesa la serie entera, hasta constituirse en uno de los motivos de la misma: "Un país anormal, que circula a su aire, a trompicones, en dirección contraria a la del resto de las naciones del continente" (Grandes, 2014a: 483).

En conclusión, las cuatro novelas de Grandes que hemos analizado aquí se atienen mayormente a los postulados del episodio galdosiano: la correlación entre los acontecimientos de la historia grande y las peripecias de los personajes; el enquistamiento de las disputas que enfrentan a partidarios y detractores de la libertad; la imposibilidad de encauzar el rumbo de la nación por la senda del

progreso; y el retiro de los protagonistas a los placeres de la domesticidad burguesa. El ideario de ambos autores guarda asimismo muchas semejanzas: la defensa del liberalismo —moderado el de Galdós, claramente de izquierdas el de Grandes—, así como el rechazo del absolutismo en todas sus manifestaciones. Ambos escritores han visto cómo se evaporaban las ilusiones que tenían depositadas en la democracia constitucional: en el caso del canario, porque la rivalidad de los partidos ha desmantelado el programa revolucionario de 1868; en el caso de la madrileña, porque se ha desatendido a las víctimas de la Dictadura con el pretexto de salvaguardar el consenso alcanzado durante la Transición. Los dos tienen también algo que decir acerca del porvenir de España. Mientras que Galdós pone en boca de Monsalud que el liberalismo podría triunfar en un futuro lejano, Grandes se abstiene de hacer predicciones. Esta, no obstante, abriga en su fuero interno la esperanza de que sus compatriotas apuesten firmemente por la Tercera República. En última instancia, pues, el proyecto novelístico de uno y otro escritor se cimienta en la continuidad de un sueño que les gustaría que algún día se hiciera realidad.

Bibliografía

Acín, Ramón (2010), "Historia de los cuerpos mortales cuando se cruzan con la historia inmortal", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 724 (81-89).

Becerra Mayor, David (2013), "*Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica?", *Kamchatka*, 2 (241-270).

Berkowitz, H. Chonon (1948), *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Caistor, Nick (2010), "Estridencias", en https://www.revistadelibros.com/articulos/ines-y-la-alegria-novela-de-almudena-grandes (30 de enero de 2019).

Calderón Puerta, Aránzazu (2017), "La Historia en clave emocional en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes", *Studia Romanica Posnaniensia* 44, 1 (7-19).

Cernuda, Luis (2014a), "Díptico español", en Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets (s.p.).

Díaz Pérez, Eva (2010), "La España que pudo ser", *Mercurio* 124 (26-27).

Dorca, Toni (2015), *Las dos caras de Jano. La Guerra de la Independencia como materia novelable*, Madrid, Iberoamerica-Vervuert.

Escobedo, María (2012), "Entrevista a Almudena Grandes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 744 (127-135).

Ferreras, Juan Ignacio (1997), *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*, Madrid, Endymion.

Gómez López-Quiñones, Antonio (2006), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana.

Grandes, Almudena (2017), *Los pacientes del doctor García*, Barcelona, Tusquets.

— (2014a), *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.
— (2014b), *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets.
— (2014c), *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets.
Leggott, Sarah, (2015), *Memory, War, and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women*, Lewisburg, Bucknell University Press.
Lukács, Georg (1966), *La novela histórica*, México DF, Ediciones Era.
Martín-Estudillo, Luis y Spadaccini, Nicholas (2012), "Introduction: Memory and Its Discontents: A Central Debate in Contemporary Spanish Culture", *Hispanic Issues On Line*, 11 (1-11).
Moreno-Nuño, Carmen (2012), "Grandes, Almudena. *Inés y la alegría: Episodios de una guerra interminable*. Barcelona: Tusquets, 2010. 729 pp", *Letras Femeninas*, 38, 1 (236).
Pérez Galdós, Benito (2012), *Un faccioso más y algunos frailes menos*, en Ermitas Penas (ed.), *Episodios nacionales. Segunda serie, II*, Madrid, Biblioteca Castro (865-1095).
— (2011), *Memorias de un cortesano de 1815*, en Ermitas Penas (ed.), *Episodios nacionales. Segunda serie, I*, Madrid, Biblioteca Castro (201-371).
— (2010), *Montes de Oca*, en Dolores Troncoso (ed.), *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*, Barcelona, Destino (997-1106).
— (2005), *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, en Dolores Troncoso y Rodrigo Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (263-390).
— (1982), *Los artículos políticos en la "Revista de España", 1871-1872*, Lexington, Dendle y Schraibman.
Regalado García, Antonio (1966), *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española*, Madrid, Ínsula.
Rivas, Antonio (2012), "El tratamiento literario del tiempo en la narrativa de Almudena Grandes", en *Almudena Grandes. Grand Séminaire de Neuchâtel. 1-2 de junio de 2010*, Sevilla, Université de Neuchâtel y Arco Libros (79-92).
Sánchez, Francisco J. (2012), "Historical Memory in Post-Transition Narratives: Between the Canon and the Market", *Hispanic Issues On Line*, 11 (178-195).
Santamaría Colmenero, Sara (2011), "La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado*, de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional?", en https://www.academia.edu/6855852/La_novela_de_la_memoria_como_novela_nacional._El_coraz%C3%B3n_helado_de_Almudena_Grandes_nuevo_episodio_nacional (30 de enero de 2019).
Winter, Ulrich (2012), "Images of Time: Paradigms of Memory and the Collapse of the Novel of Contemporary History in Spain (2000-2010)", *Hispanic Issues on Line*, 11 (12-34).

Las huellas de Benito Pérez Galdós en el ensayo del siglo XXI. Ejemplos del *Diccionario del mono leído* y *La casa del caracol* de Juan Carlos de Sancho

Djoko Luis Stéphane Kouadio
Université Félix Houphouët-Boigny

1. Introducción

El novelista Benito Pérez Galdós y el ensayista Juan Carlos de Sancho escriben para proponer al lector de sus épocas una nueva visión de las cosas y del mundo que le rodea. Para ellos, la apertura al otro sigue siendo una de las bases que favorecen el progreso y el vivir bien. Sus obras presentan al ser humano las estrategias para reconstruirse y dar nuevo significado a su existencia, a la vez individual y colectiva. Sin embargo, desde el siglo XIX, Benito Pérez Galdós aparece como el promovedor de la reevaluación del proceso educativo del español que debe tomar en consideración las aportaciones del extranjero para modernizar su sociedad y cambiar de mentalidad. Como seguidor de Benito Pérez Galdós, Juan Carlos de Sancho se inscribe en la dinámica de su predecesor en un siglo XXI caracterizado por la globalización. La aproximación comparativa a ambos escritores justifica nuestro tema: "Las huellas de Benito Pérez Galdós en el ensayo del siglo XXI. Ejemplos del *Diccionario del mono leído* y *La casa del caracol* de Juan Carlos de Sancho". Dicho de otra manera, ¿cómo los ensayos de Juan Carlos de Sancho se inscriben en una dinámica paralela a las novelas galdosianas? ¿En qué medida se pueden reconocer las temáticas abordadas por Benito Pérez Galdós en las obras de Juan Carlos de Sancho? Para contestar a tales cuestiones, nuestro trabajo, basado en la temática y el método comparativo, consistirá en ver, primero, que el ensayista contemporáneo y el novelista decimonónico son humanistas. Segundo, mostraremos que Benito Pérez Galdós y Juan Carlos de Sancho son dos reformistas que actúan para una España abierta a lo nuevo y a la diferencia cultural. Por fin, estudiaremos su voluntad común de renovar las mentalidades.

2. Dos autores que se inspiran en el humanismo

De manera general, el ensayo se basa en la argumentación directa. Mejor dicho, el locutor se dirige al lector sin mediaciones que constituyen los personajes.[1] Sin embargo, el siglo XXI ve la aparición de autores que manejan a su manera este género literario. Observamos que el canario Juan Carlos de Sancho forma parte de esta nueva tendencia literaria. Aunque una de sus fuentes de inspiración no ha sido reconocida como ensayista, Juan Carlos de Sancho considera al escritor Benito Pérez Galdós, a nivel literario, como el pilar del proceso regeneracionista de la España decimonónica que quiere abrirse al mundo y al progreso social, económico, cultural y político. Escriben textos centrados en el ser humano liberado de sus perjuicios y que hace prueba de objetividad, de apertura y de rechazo de toda forma de etnocentrismo como lo aconsejan los escritores, intelectuales y filósofos humanistas del siglo XVI. Es el caso del humanismo cartesiano, otra fuente de inspiración de Pérez Galdós y Juan Carlos de Sancho, reivindicador del concepto de conocimiento del ser humano, de libre albedrío, de espíritu crítico que no admite creencias sacadas del oscurantismo:

> La experiencia decisiva en la comprensión cartesiana del ser humano será el movimiento criticista contra la autoridad y en favor de la autonomía intelectual que recorre el Renacimiento y que tiene en Galileo uno de sus mejores ejemplos. La revolucionaria imagen de la libertad humana que se proyecta en este periodo abre una perspectiva científica y también moral que precisa un nuevo sujeto autorresponsable que no encaja en los viejos esquemas (Nájera, 2006: 141).

Por ejemplo, en la parte titulada ”Causas de esta compilación”, que remite a la parte introductora del ensayo, Juan Carlos de Sancho escribe:

> Durante mi etapa universitaria leí con devoción a Michel Montaigne, el padre del ensayo moderno. Sus textos sobre la amistad, el papel de la educación, la importancia de la libertad y sus reflexiones sobre su propia vida dieron alas a mis primeros pensamientos y pasatiempos. Y siempre con la misma duda: los retos de hoy no son los retos de ayer (De Sancho, 2013: 10).

Juan Carlos de Sancho se hace el portavoz de la solidaridad humana al igual que la búsqueda pacífica de Montaigne (Pujante, 2004: 83-106), cuya concepción

1. Los trabajos de Roland Barthes, Maurice Blanchot y Michel Foucault permiten considerar el ensayo como arte literario que tiene sus características formales y una temática especifica. Los libros en la versión española que recomendamos son Roland Barthes (2011), “¿Qué es la escritura?”, *Grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI. Roland Barthes (2011), *Crítica y verdad*. Traducción de José Bianco, Buenos Aires, Siglo XXI. Maurice Blanchot (1959). *El libro que vendrá*. Traducción de Pierre de Place, Venezuela, Monte Ávila Editores.

del mundo es, por ello, "un pensamiento oportuno para una era de globalización técnica y comercial que, además de arriesgar una desabrida uniformización cultural, tiene todavía pendiente una ética de la solidaridad" (Palacios, 2013: 29). Cabe señalar, pues, que como ironía de la historia, ambos escritores comparten un origen común que es la procedencia de las islas Canarias. Las obras de Benito Pérez Galdós y de Juan Carlos de Sancho obedecen al canon de educación humanista relacionado con el desarrollo completo y armonioso del ser humano. Como referencia ineludible, Montaigne es uno de los humanistas francés cuya obra titulada *Ensayos* sigue siendo traducida al español (Petit, 2001: 81-87). A esto se suma la cultura, la formación intelectual y moral del individuo. Para alcanzar su objetivo, Juan Carlos de Sancho nos ofrece una concepción positiva del viaje como fuente de conocimiento del otro mediante un lazo entre filosofía y literatura basado en la ética y la denuncia del aislamiento moral, intelectual cultural y colectivo del ser humano en general. Su modo de pensamiento no se aleja de la definición del papel novelesco expuesto por el alemán Milan Kundera. Es lo que relata Pablo Redondo Sánchez cuando dice a propósito de la novela *Die Schuldosen*:

> Para él, la novela no puede limitarse a exponer la dimensión psicológica, social o económica, sino que debe preocuparse por las preguntas fundamentales de la ética. En el caso del grupo de narraciones *Die Schuldosen*, quiere exponer todos los niveles de la situación completamente nueva que se dio después de la Primera Guerra Mundial en la que todos los valores del XIX habían caído. Hubo una falta de referencias y un aislamiento completo del individuo en el que surgió uno de los mayores males […], la indiferencia sin responsabilidad (Redondo, 2000: 5).

Como heredero del sistema de pensamiento de Benito Pérez Galdós opuesto a la sociedad atrasada Juan Carlos de Sancho, a propósito de las palabras del escritor decimonónico, afirma que:

> Es difícil zafarse de los arquetipos nacionales, deshacerse del espectro nacional, incluso puede llegar la Democracia y tardar en instalarse más de cien años por culpa de las rutinas y estereotipos, como escribía el escritor insular canario más universal Benito Pérez Galdós (…). Galdós hablaba de la visión de los que venían de ultramar, una visión más amplia propia de los que viven continuamente en culturas visitadas, un espíritu más conciliador y placentero (De Sancho, 2013: 99).

Una particularidad de la escritura de Benito Pérez Galdós y de Juan Carlos de Sancho es la caracterización-descripción del ser humano a través de elementos del mundo mineral, vegetal o animal como si la naturaleza dirigiera la conducta humana. Se observa esta particularidad galdosiana en lo que escribe Bell a propósito de los comportamientos y actitudes humanas: "It would be rash to dismiss the importance which Galdós attaches to Nature's power to govern hu-

man actions. The reproductive urge which drives the gallo or the human male is not something upon which one can pass a moral judgement, but that man's behavior is" (Bell, 2006: 25). De hecho, la herencia galdosiana de Juan Carlos de Sancho, traducida, por una parte, por el libro-personaje en *La casa del caracol*, y por otra parte, por el mono en *El diccionario del mono leído*, aparece en su perseverancia para realizar una ardua exploración del comportamiento del ser humano, en su exposición precisa de las curiosidades que ha notado, en las preguntas formuladas y en el deseo de compartir experiencias personales y colectivas. El análisis del comportamiento humano realizado por Juan Carlos de Sancho desemboca sobre una reflexión filosófica que se relaciona con las preocupaciones humanistas que buscan democracia, libertad y justicia en todas las sociedades. La vocación de las obras de Juan Carlos de Sancho remite al papel de la literatura expuesto por Mario Vargas Llosa:

> Una sociedad democrática y libre necesita ciudadanos responsables y críticos, conscientes de la necesidad someter continuamente a examen el mundo en que vivimos […]. Y no existe mejor fermento de insatisfacción frente a lo existente que la buena literatura. Para formar ciudadanos críticos e independientes, difíciles de manipular, en permanente movilización espiritual y con una imaginación siempre en ascuas […]. Las bellas ficciones desarrollan la en los lectores una conciencia alerta (Vargas, 2000: 42).

Esta observación, aplicada en el dominio cultural, invita no solo a los españoles, sino también a cualquier ser humano, a ser curiosos por las costumbres de otros pueblos en el estricto respeto del derecho a la diferencia, a darse cuenta de la relatividad de los modos de vida y compartir sus experiencias de forma individual y colectiva sin perder sus raíces. Los textos de Juan Carlos de Sancho presentan una serie de argumentos y reflexiones sobre diferentes temas: políticos, filosóficos, sociales y el hombre en general, así que hay una forma de conocimiento del ser humano expuesta por Juan Carlos de Sancho, así como en la obra galdosiana. Este combate hecho por ambos autores obedece al compromiso universal del escritor. La búsqueda del saber, no forzosamente enciclopédico, caracteriza sus obras. Estos autores abordan las disciplinas que conducen al conocimiento y se transforman, al menos en sus trabajos, en verdaderos cuadernos y fuentes de educación para el beneficio de todos. *El diccionario del mono leído* y *La casa del caracol* son un programa, completo por la combinación de ciencias puras y de experiencias de vida. El método utilizado por Juan Carlos de Sancho asocia fuentes teóricas y experiencias prácticas. Gracias a *La casa del caracol*, Juan Carlos de Sancho saca provecho del viaje del libro-personaje para ofrecer su visión del mundo. De hecho, podemos notar primero que en ambos autores, el narrador está involucrado en su historia. Sin embargo, tras la desaparición del libro-personaje, *La casa del caracol* se transforma de nuevo en ensayo propiamente dicho que manifiesta el deseo de Juan Carlos de Sancho para una España

abierta a lo nuevo y a la diferencia cultural, proyecto perceptible en Benito Pérez Galdós (Toscano, 1993).

3. Dos reformistas para una España abierta a lo nuevo y a la diferencia cultural

Juan Carlos de Sancho, gran viajero internacional, revela que el desplazamiento de un lugar a otro del universo es un libro lleno del descubrimiento del mundo y del ser humano en sus diversidades culturales:

> Juan Carlos de Sancho Ravelo (Gran Canaria, 1956) es poeta, escritor, guionista y dibujante. Es columnista de prensa y crítico de arte en páginas culturales de periódicos y revistas, así como cofundador de la Revista de Literatura y Artes Puentepalo (1980). Además, durante unos años fue codirector de la Editorial Puentepalo y de la editorial El Rinoceronte de Durero. En los últimos años ha asistido como ponente a diferentes encuentros internacionales de literatura en países como México, Argentina, Irlanda, Chile, Italia y Portugal (Gobierno de Canarias, 2015).

A partir del viaje, podemos afirmar que los ensayos de Juan Carlos de Sancho constituyen una apertura a la introspección y a la intersubjetividad que no excluye la relación al otro mediante el texto literario (Karam y Magalhaes, 2009: 164-173). En realidad, la escritura es un pretexto para que Juan Carlos de Sancho analice lo significado del viaje y proponga la construcción de puentes entre los diferentes seres humanos (Barboza, 2010:81-89). Lo indica en estos términos:

> En una dimensión filosófica más propia de académicos o hermenéuticos con telarañas, el pensamiento archipiélago es ante todo una aceptación humilde de las influencias, tomar conciencia de que somos receptores y continuadores de otros viajes quiméricos, defensores de una cultura mestiza, universal y heterodoxa. Pensar archipiélago es volver a ponerse en situación de inventar, escapar del nihilismo continental elevando el punto de mira, desalojando del territorio la identidad como discurso dominante y optar por la poética de la relación, por la simbiosis humana, por el disfrute de la inutilidad (De Sancho, 2013:101).

Entre narrativa, diccionario y ensayo, sus obras exponen una reflexión personal sobre la experiencia vivida. Del mismo modo, las novelas de Benito Pérez Galdós, otro viajero internacional (Navarro, 2013: 148), se inscriben en esta perspectiva sin que se alejen del papel de los topónimos y antropónimos (Messina, 2010: 72-90). Sin embargo, observamos que sus técnicas de escritura difieren de las relaciones de viaje de los siglos anteriores. En el siglo XX, el tiempo ya no es para los descubrimientos geográficos como suele hacerlo el realismo del siglo XIX (Tobar, 1998: 410-435). Sin embargo, si el libro-personaje de *La casa del ca-*

racol relata en muchos pasajes su encuentro con el otro; lo que es una autoexploración intimista, el mono del *Diccionario* encuentra al lector mediante su sentido crítico. El libro-personaje y el mono son testigos del viajero es, por lo tanto, auténtico, egocéntrico y abierto a los demás. A través de sus personajes krausistas, tales como Pepe Rey, Máximo Manso o León Roch, es posible observar tres tipos de reformas que constituyen el núcleo de la doctrina galdosiana en su deseo de regeneración de España (Varela, 2012: 475-502). Primero, aparece la reforma educativa que insiste en el concepto de la libertad y el perfecto uso del razonamiento del individuo en una sociedad que necesita educación. En efecto, desde el siglo XIX, el problema educativo en España forma parte de los males que los diferentes gobiernos intentan resolver por varias reformas (De Azúa y Ezquerecocha, 2000: 159-182). Segundo, el novelista expone la necesidad de la reforma social (Román, 2000: 100-114). A este nivel, Galdós quiere instaurar una sociedad democrática basada en la justicia, la verdad, la cultura, el progresismo, la tolerancia, la igualdad y la laicidad. Tercero, se destaca la renovación de las mentalidades con respecto a la religión. Además, Benito Pérez Galdós propone su proyecto reformador o regeneracionista mediante, por ejemplo, la ironía, la destrucción de los perjuicios y el perspectivismo psicológico en sus obras. Esta voluntad galdosiana para cambiar profundamente la sociedad española decimonónica se ve en el ensayo del siglo XXI a través de la escritura de Juan Carlos de Sancho convirtiendo así sus textos literarios en obras críticas, didácticas, idealistas y humanistas. El conjunto de definiciones sacadas del ensayo *El diccionario del mono leído*, verdadero condesado de definiciones dadas por el mono y de punto de vista del autor sobre el mundo, lo revela:

> **Bolsa.** Edificio donde engordan el dinero mientras adelgazan a la Humanidad.
> **Banco.** Hay dos, uno para sentarte y otro para esquilmarte.
> **Error.** Inevitable aprendizaje […].
> **Fanático.** Dios bípedo con bomba […].
> **Golfo.** Porción de mar donde viven los banqueros.
> **Hacha.** La de guerra se fabrica en el interior de cada familia. Desaparece solo cuando alguno de sus miembros, motu proprio, decide enterrarla […].
> **Honestidad.** Construcción sólida, observancia cuidadosa […].
> **Humor.** Foco de luz […].
> **Latifundio.** Terreno de gran extensión donde vive gente muy mona con sus gorilas […].
> **Leer:** Atravesar el espejo, borrar el mundo, volver al inicio […].
> **Watergate.** Periodismo libre, en desuso (De Sancho, 2015: 19-121).

Además, el ensayo de Juan Carlos de Sancho es un género literario flexible, que presenta, de manera libre y sin deseo de exhaustividad, las reflexiones del autor sobre una temática precisa. Pues, sus ensayos no se desmarcan de la perspectiva galdosiana que establece una distinción entre los seres sensatos y los in-

sensatos. En la obra galdosiana, por una parte, tenemos a los racionalistas, intelectuales abiertos al otro, tales como Teodoro Golfín en *Marianela*, Máximo Manso en *El amigo Manso*, Benigna en *Misericordia*, León Roch en *La familia de León Roch*, entre otros. Por otra parte, reconocemos a los conservadores e intolerantes personajes de la novela galdosiana como insensatos por su actitud de suficiencia, menosprecio hacia personajes que no pertenecen a su grupo social: la burguesa Sofía en *Marianel*a o el corrupto hermano de Máximo Manso, el sacerdote racista D. Romualdo en *Misericordia*, el tacaño Torquemada. Juan Carlos de Sancho se preocupa por la condición humana y denuncia la suficiencia, ya criticada por Benito Pérez Galdós, dos siglos antes. Confiesa lo que sigue: "¡La brevedad de la Vida! Esa era el verdadero motivo de mi inmersión. Si considerara la vida como una brevedad, como un momento único, no habría espacio para la suficiencia. La suficiencia es un vivir sin claridad" (De Sancho, 2013: 258). Además, el escritor canario del siglo XXI añade: "Si Shakespeare hubiese vivido en Canarias, su veredicto inapelable hubiera sido 'ser y no ser, esa la cuestión'. Por aquí también estuvieron los ingleses y creo que me darían razón. O no" (De Sancho, 2013). La importancia del viaje a Canarias y por el mundo indica que el desplazamiento extraterritorial sirve como fuente de conocimiento, aceptación de ideas nuevas o diferentes y, sobre todo, puente entre seres humanos de diversos horizontes. A partir de eso, se destacan el rechazo del oscurantismo, la necesidad de la instrucción, la apertura al otro y la denuncia de los perjuicios culturales en la obra de Juan Carlos de Sancho. Sus ensayos ponen de relieve la necesidad del progreso, del intercambio cultural sin olvidar la crítica de la mala gobernanza en un mundo de globalización. No obstante, para alcanzar el objetivo de concientizar a la gente, el viaje como modo de aprendizaje, el racionalismo y el libre albedrío constituyen unos pilares de la escritura de Benito Pérez Galdós y Juan Carlos de Sancho cuyo objetivo final es la renovación universal de las mentalidades.

4. La voluntad universal de renovar las mentalidades

En el siglo XIX, la tendencia renovadora o regeneracionista invita a los artistas e intelectuales españoles a actuar para que la modernización ibérica pase por el rechazo de toda forma de peso que ploma el desarrollo social, económico y político. Es lo que justifica la importancia de las obras galdosianas. En efecto, Galdós redacta sus novelas con la meta de analizar y dar respuesta a los males de España que ploman la familia, el mundo profesional, los partidos políticos, la amistad, el estado, la Iglesia, la ciencia y las artes. Juan Carlos de Sancho, a través de muchas definiciones de términos relacionados a las categorías que analiza la obra galdosiana, propone una visión similar. La buena gestión económica del país no escapa a Benito Pérez Galdós y a Juan Carlos de Sancho. La obra ensayista tiene características específicas heredadas de la galdosiana porque aborda

varios temas del escritor decimonónico que pueden resumirse en cómo vivir bien, en paz, paz interior y paz exterior. Juan Carlos de Sancho nos propone las llaves para alcanzar tal objetivo. Tomamos, por ejemplo, el caso de *El diccionario del mono leído*. La obra consta de tres partes que son una introducción, una conclusión y un desarrollo de 27 capítulos cuyos títulos remiten a las letras del alfabeto. Es un diccionario de 466 palabras. La introducción, con rasgos de un prólogo o de prefacio, se titula "Puedo ser mono pero no tonto". ¡Qué armonía poética por el juego de rimas en un texto en prosa! Provoca inmediatamente la sorpresa, la sonrisa y la risa como lo revela la primera frase siguiente: "Los seres humanos han involucionado. Las palabras que utilizaban para desmarcarse de nosotros, los animales, perdieron poesía y abundancia" (De Sancho, 2015: 7). La introducción informa al lector con respecto al contenido de la obra ensayo que debe considerarse como una reflexión pura y no tonterías divulgadas por un mono racionalista aunque presenta a los seres humanos como inferiores a los animales. Mediante sus palabras, el mono le reprocha al ser humano ser tópicamente materialista. *La casa del caracol* (2013) nos propone otra forma de escritura por su división en cinco secciones que constan de 42 partes o capítulos. Además, es un ensayo narrado en primera persona, pero, en un momento determinado, interviene el libro-personaje. Tercero, desaparece el libro-personaje y aparecen de nuevo las reflexiones personales de Juan Carlos de Sancho que se identifica con el libro antes de expresarse como un ensayista. La obra se caracteriza por un tipo de autobiografía que utiliza Juan Carlos para justificar sus futuras reflexiones. En *La casa del caracol*, el libro que aparece personificado reflexiona y entrega al lector sus propias reflexiones con respecto a su recepción. El libro, que se hace a la vez narrador y personaje, antes de que desaparezca para que el ensayo propiamente dicho se restablezca, dice:

> Algunos autores opinan que el ensayo es un género bastardo, un género a medio camino entre la reflexión y la Literatura, entre la academia y la bohemia. […] Cuando el librero me coloca en el escaparate, comienzo un viaje a través del espejo: ¿viajaré por una realidad distorsionada? ¿Me tratarán con delicadeza? ¿Terminaré abandonado en una estantería? […] me gusta cumplir con mi papel. […] Yo soy un libro, pero quiero ser libre (De Sancho, 2013:1-15).

Las reflexiones del libro-personaje sobre las reacciones humanas ante la lectura o en sus relaciones interhumanas abren un tragaluz hacia la percepción o la definición del humano. En efecto, Galdós toca con el dedo el problema del analfabetismo en la España del siglo XIX (De Gabriel, 1997: 199-232) y Juan Carlos de Sancho, mediante las intervenciones del libro-personaje de su ensayo, no se aleja de la cuestión de los límites intelectuales del individuo que no lee. Desde entonces, la definición del ser humano integrado es la misma en Juan Carlos de Sancho y Benito Pérez Galdós. Ambos presentan dos tipos de hombres, ya que uno aparece libre mientras que el otro está preso, primero, por falta de apertura

intelectual y, segundo, por su encarcelamiento en cadenas tradicionales reductivas. La exposición de esta doble característica humana por parte de los escritores sirve a su proyecto común: denunciar el mal que socava la sociedad del siglo XIX y del siglo XXI. Juan Carlos de Sancho se apoya en un juego estilístico como en *La casa del caracol*, ensayo en que el narrador, a principios del texto, no es neutral porque echa una mirada lúcida a los seres y las cosas como opera el narrador galdosiano (Escobar, 2000: 290-300). En *El diccionario del mono leído*, el lector encuentra a un mono-humano que orienta su percepción del mundo mediante definiciones e imágenes sarcásticas para mostrar el impacto social, económico, cultural y político de la falta del buen uso del razonamiento como lo afirmó René Descartes: "El sentido común es lo más compartido en el mundo, porque todos piensan que está bien dotado". Además, la crítica de la burguesía mercantilista y egocéntrica, la preservación del medio ambiente y el entorno urbano y la importancia de las buenas relaciones entre los seres humanos son otros ejes de la obra de Juan Carlos de Sancho que se ven también en la temática galdosiana. Cabe señalar el análisis del fenómeno religioso y el papel de la ironía y del humor tanto en la escritura del canario del siglo XXI como en la del novelista decimonónico. Usan esta técnica literaria y figura retórica para orientar o provocar reacciones por parte del lector que se dará cuenta del aspecto positivo o negativo de lo que cuentan sus textos. El comentario de Asunción Barrera Gómez permite comprender el valor esencial de la ironía y del humor en una obra literaria:

> Hay dos mecanismos que permiten interpretar un enunciado como irónico. En el primero la expresión irónica se señala como extraña, ridícula y, por tanto, como no adecuada a la situación. El segundo tiene lugar con enunciados no marcados. Sin embargo, el enunciador considera que el destinatario posee la suficiente información como para saber que no se puede interpretar literalmente el mensaje y, por eso, no lo marca de ninguna manera. De esta forma el enunciado puede tener tanto una interpretación literal como irónica y, dependiendo de la información del destinatario, éste podrá interpretarlo de una forma u otra (Barrera, 2013: 245).

Juan Carlos de Sancho da otro comentario para justificar el empleo de la ironía en sus textos:

> Pese al alto nivel de analfabetismo al que han sido sometidos por sus gobernantes los isleños practicamos un tipo de relación con el mundo inteligente, profunda, a ratos disimulada. La agudeza, pongamos por caso. Y esos devaneos con la ironía y la frase indirecta. Y copiar lo mejor del otro sin decirlo, transformándolo en la recámara crítica, presentándolo como original. Puro mestizaje, el sabor de la heterodoxia, manteniendo la isla interior a buen recaudo para tiempos venideros (De Sancho, 2013: 97).

Igual que el famoso escritor canario del siglo XIX, Juan Carlos de Sancho se preocupa por el estudio del ser humano de su época mediante una aproximación cultural, histórica, filosófica y humanista. De ahí, se destaca el compromiso del ensayista frente a la cuestión de la angustia existencial a través del análisis del paro, de la muerte, de la caída o el éxito social y la alegría de vivir. A partir de las reflexiones sobre la angustia existencial que revelan su compromiso, los ensayos de Juan Carlos pueden leerse como una suma de propuestas terapéuticas para sostener y curar a los seres humanos:

> La angustia, en tanto estado de excitación generalizado, es expresión de un ser amenazado no solo de la existencia física, sino también de la existencia psíquica y espiritual. La amenaza pone en peligro las estructuras que dan sostén al ser humano y garantizan la conservación del Dasein. Sin sostén, sin protección por la que se puede vivir confiado en el mundo, uno se siente des-acogido. En el contexto existencial es la angustia un parámetro subjetivo que sirve para medir la amenaza del Dasein —en su totalidad—, o de aspectos parciales de la existencia en los que el ser humano se siente amparado, sostenido (Längle, 2005: 57).

La literatura comprometida remite a la técnica de escritura escogida por el autor para poner de relieve y defender una causa ética, política, social o religiosa. Al utilizar su pluma, el escritor no puede desinteresarse de su tiempo y manifiesta, en el mismo tiempo, su compromiso a que le condena su arte. Ambos autores canarios utilizan sus obras como "pedagogía artivista" para formar y educar a masas por toda parte del mundo:

> La pedagogía artivista es una pedagogía de fronteras. Parte de la deconstrucción normativa de los procesos de enseñanza y aprendizaje, para involucrar a los estudiantes en situaciones de carácter ético, político, creativo, culturalmente relevante y sensible al contexto que afecta a la vida cotidiana de las personas. Algunos autores afirman que "hacer pedagogía crítica es hacer pedagogía activista" (Few, Piercy & Stremmel, 2007: 53), sin embargo, se diferencia de la crítica porque la artivista utiliza estrategias y acciones artísticas de carácter contestatario (Bubriski & Semaan, 2009; Koschoreck, Bryan, Campanello, & Mominee, 2010; Beyerbach & Davis, 2011). Etiquetar esta metodología de acción docente como procesos de enseñanza-aprendizaje exclusivamente reivindicativos es una visión reduccionista, tecnocrática y parcial de la propia noción de artivismo. La pedagogía artivista responde a la necesidad de transgredir en la formación del profesorado para formar docentes capaces de moverse entre las fisuras de las instituciones educativas. A través de ella emerge la justicia social y la equidad, siendo valores positivos que los docentes incorporan a su identidad profesional (Frey & Palmer, 2017; Rose, 2017). Esta metodología es capaz de invitar a "luchar" a través de los procesos artísticos contemporáneos. Implica dar la voz a los estudiantes, un espacio intersticial de cuestionamiento de lo explícito y lo oculto, capaz de evitar la manipulación ideológica (Eladro-Vico, 2018: 25-26).

Benito Pérez Galdós y sus compatriotas del siglo XIX deben aceptar la llegada a España de nuevas ideas, heredadas del Siglo de las Luces, progresistas en un mundo caracterizado por la revolución industrial, el progresismo y la denuncia del oscurantismo tradicionalista e inútilmente intolerante. Se trata de una nueva España que lucha para el bienestar a todos los niveles del ciudadano. A través del perspectivismo en que se sitúan sus personajes, Benito Pérez Galdós lucha para que España se renueve y abandone toda forma de aislamiento. Sus personajes clave quieren y luchan para la redención moral, espiritual y material de los que sufren. La obra galdosiana propone a la sociedad española una mirada diferente. Asimismo, *El diccionario del Mono leído* y *La casa del caracol* son dos ensayos que promueven una nueva mirada a la sociedad contemporánea que debe basarse en la verdadera justicia y la libertad a favor del bienestar individual y colectivo:

> Lo que vino después fue una época oscura. La Dictadura del General Franco retornó a la invisibilidad todas las conquistas anteriores. El fascismo que siempre arrasa con la inteligencia hizo desaparecer a los creadores disidentes. Su memoria comienza a ser restaurada aunque los nuevos caciquismos insulares han brotado con la misma virulencia de siempre, dañando la verdadera imagen de una isla que tanto tiempo tardó en ser inventada. El espíritu comercial de los gobernantes isleños prevalece sobre el cultural y las nuevas generaciones de escritores se organizan para romper el aislamiento al que parecen estar destinados (De Sancho, 2013: 119).

No olvidemos que las palabras de Juan Carlos de Sancho traducen su oposición al fascismo y a toda forma de poder represivo, injusto y al servicio de los poderosos que explotan la miseria moral, material y económica de sus ciudadanos para enriquecerse y dominar la sociedad. La cultura aparece, pues, como el elemento clave para salir de la estrechez y de los límites del espíritu.

5. Conclusión

Método educativo, ironía-humor, apertura al nuevo y al otro, critica del malestar social, anticonformismo, tolerancia, libertad, son, entre otras, unas huellas de Benito Pérez Galdós en *La casa del caracol* y *El diccionario del mono leído* de Juan Carlos de Sancho. Son obras que constituyen un manifiesto del papel libertador de la literatura como lo pidieron diversos escritores durante el franquismo (Pérez, 1991). Sin embargo, el estilo ensayista de Juan Carlos de Sancho tiene su propia originalidad por su técnica y el acento puesto sobre el humor sarcástico con *El diccionario del mono leído* y la remodelación del pensamiento en *La casa del caracol;* ensayos que superan las fronteras españolas para unir, a través de la solidaridad universal, temática galdosiana, a los seres humanos de todas las culturas. Así el futurismo decimonónico de Benito Pérez Galdós encuentra un eco concreto y fehaciente en las obras del ensayista Juan Carlos de Sancho.

Bibliografía

Barboza Núñez, Esteban (2010), "La crítica secular en la enseñanza de literatura: un puente para conectar las letras con las experiencias humanas, las realidades sociales y las instituciones de poder", *Revista Electrónica Educare*, vol. xiv, n.° 2, Heredia, Universidad Nacional de Costa Rica, pp. 81-89.

Barthes, Roland (2011), "¿Qué es la escritura?", *Grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI.

Barthes, Roland (2011), *Crítica y verdad*. Traducción de José Bianco, Buenos Aires, Siglo XXI.

Blanchot, Maurice (1959). *El libro que vendrá*. Traducción de Pierre de Place, Venezuela, Monte Ávila Editores.

Barrera Gómez, Asunción (2013), "El estudio de la ironía en el texto literario", *Cuadernos de investigación filológica*, n.os 27-28, La Rioja, Universidad de la Rioja, pp. 243-266.

Bell, T. E. (2006), *Galdós and Darwin*, Woodbridge, Tamesis.

Ruiz de Azúa, Estíbaliz (2000), "Un primer balance de la educación en España en el siglo xx", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 22, pp. 159-182.

Descartes, René (2007), *El discurso del método*, Madrid, Akal.

De Gabriel Fernández, Narciso (1997), "Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991)", *Revista Complutense de Educación*, pp. 199-232.

De Sancho, Juan Carlos (2015), *El diccionario del mono leído*, Madrid, Mercurio Editorial.

De Sancho, Juan Carlos (2013), *La casa del caracol*, Madrid, Mercurio Editorial.

Escobar Bonilla, María del Prado (2000), "La presencia del narrador en las novelas dialogadas de Galdós", *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997 / Carmen Yolanda Arencibia Santana (ed. lit.), María del Prado Escobar Bonilla (ed. lit.)*, Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 290-300.

Eladro-Vico, Eva (2018), "Arte y compromiso del escritor", *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, n.° 57, vol. xxxvi, pp. 19-28.

Gobierno de Canarias, "Programa Canarias Crea. Juan Carlos de Sancho inicia un viaje literario a Perú, [15 de julio de 2015], en http://www.gobiernodecanarias.org/noticias/tcd/Cultura/64250/juan-carlos-sancho-inicia-viaje-literario-peru. Consultado el 27 de diciembre de 2018.

Karam Trinidade, André y Magalhaes Gubert, Roberta (2009), "Derecho y literatura. Acercamientos y perspectivas para repensar el derecho", *Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones "Ambrosio L. Gioja"*, año iii, n.° 4, pp. 164-173.

Längle, Alfred (2005), "La búsqueda de Sostén. Análisis Existencial de la Angustia", *Terapia Psicológica*, n.° 2, vol. 23, pp. 57-64.

Messina Fajardo, Trinis Antonietta (2010), "Nombres y símbolos en Marianela de Benito Pérez Galdós", *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 1, pp. 72-90.

Nájeran Pérez, Elena (2006), "Descartes y el Renacimiento. Las claves humanistas de su antropología", *Eikasia*, n.° 6, pp. 141-163.

Navarro González, Alberto (2013), "Galdós, autor de relatos de viajes", *III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2, Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 133-149.

Palacios Cruz, Víctor H. (2013), "Montaigne: una crítica de la modernidad desde la reconciliación con la finitud", *Valenciana*, n.° 11, Universidad de Guajanato, México, 2013, pp. 1-31.

Pérez Bayer, Francisco (1991), *Por la libertad de la literatura española*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".

Petit, Núria (2001), "Las traducciones al castellano de los *Essais* de Montaigne en el siglo xx", *Los clásicos franceses en la España del siglo xx Francisco Lafarga (coord.) / Antonio Dominguez (coord.)*, Barcelona, PPU, pp. 81-87.

Pujante Sánchez, José David (2004), "La amistad en los Ensayos de Montaigne. Su singularidad en la historia de la amistad en Occidente", *Lecturas sobre la amistad / coord. por Manuel Ballester*, Sociedad de Estudios Políticos de la Región de Murcia, Murcia, pp. 83-106.

Redondo Sánchez, Pablo (2000), "El conocimiento como moral de la novela. Nota sobre la relación filosofía-literatura desde Milan Kundera", *Duenderias. Analecta Philosophia. Revista de filosofía*, 2.ª época, n.° 1, 2000, pp. 1-6.

Román, Isabel (2000), "Galdós y el regeneracionismo", *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997 / Carmen Yolanda Arencibia Santana (ed. lit.), María del Prado Escobar Bonilla (ed. lit.), Rosa María Quintana Dominguez (ed. lit.)*, Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 100-114.

Romero Tobar, Leonardo (ed.) (1998), "El siglo xix. La Génesis del realismo y la novela de tesis", II, *V. García de la Concha, director, Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 410-435.

Toscano Liria, Teresa (1993), *Retórica e ideología de la Generación del 68 en Galdós*, Madrid, Pliegos.

Varela Olea, María Ángeles (2012), "Entre la utopía y la realidad. La retórica regeneracionista de Galdós", *Retórica y Política: los discursos de la construcción de la sociedad / Emilio del Río (aut.), María Carmen Ruiz de la Cierva (aut.), Tomas Albaladejo (aut.)*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 475-502.

Vargas Llosa, Mario (2000), "Extemporáneos. Un mundo sin novelas", *Letras Libres*, México, Universidad de México, pp. 38-44.

La resurrección de la visión esperpéntica de Galdós en algunos novelistas españoles del siglo XX

Patricia McDermott
University of Leeds

"Aquí yace media España: murió de la otra media" fue el epitafio de los ministerios en "El Día de Difuntos de 1836", artículo escrito por Larra, tres meses antes de su suicidio, bajo "una nube de melancolía; pero de aquellas melancolías que solo un liberal español en estas circunstancias puede formar una idea aproximada" (Larra, 1956: 226). La guerra civil ideológica entre las dos Españas, la "vieja" (monárquica, católica, conservadora) y la "nueva" (republicana, secular, liberal) a través del siglo XIX (culminando en la guerra civil de 1936), fue el tema sociohistórico de Galdós en el proceso dinámico de sus novelas, tanto los *Episodios Nacionales* como las *Novelas Contemporáneas*, narradas desde el punto de vista de la mentalidad liberal. Toda la novela "seria" del siglo XX, que ha tratado "el problema de España" en la dialéctica de cosmovisiones nacionales, ha desarrollado aspectos de la metaficción historiográfica galdosiana, tanto temáticos como estilísticos modernizantes, especialmente en épocas de crisis o conflicto de identidad nacional. Aquí voy a enfocar el aspecto esperpéntico, expresión del desengaño romántico a causa del fracaso de los ideales progresistas de la Ilustración experimentado por Galdós y sus herederos entre la burguesía intelectual. Fracasos de la Primera República tras la Gloriosa de 1868, del "turno pacífico" de la Restauración tras el "desastre" de 1898, de la Segunda República en la guerra civil de 1936: la realidad histórica española vivida por ellos frente a la "reacción" tradicionalista ("dictablanda" de Primo de Rivera, "bienio negro", dictadura de Franco) era cada vez más la de una España negra, cuya expresión artística sería lo grotesco y su punto de referencia pictórico la obra de Goya, según el modelo novelístico de Galdós.

Toni Dorca y Stephen Miller hablan en este libro de la doble recuperación de la memoria histórica nacional y la memoria literaria galdosiana en los *Episodios de una guerra interminable*, serie de novelas de Almudena Grandes escritas en la Transición posgolpista en el contexto del fracaso del pacto de silencio y amnesia de la nueva democracia. Aquí voy a seguir "la sombra larga de Galdós" (Marisa Sotelo) indicando aspectos de la herencia esperpéntica en dos obras de autores

de la generación del 98 modernista que narran/dramatizan la elección entre arte puro/impuro frente a la realidad sociopolítica: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* de Pío Baroja (folletín del diario *El Globo*, 1901) y *Luces de Bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán (teatro de lectura/novela dialogada en su publicación en la revista *España*, 1920/1924). Pasando por alto el retorno a Galdós en la novela de autores del exilio republicano, como Ramón J. Sender y Max Aub, voy a considerar dos novelas del exilio interior, ambas censuradas, ubicadas en los años cuarenta, años "del hambre" y "del silencio" para los republicanos vencidos en casa: *La colmena* de Camilo José Cela (novela publicada "en exilio" en Buenos Aires en 1950) y *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos (publicada en Barcelona en 1962). La "capital de la gloria" republicana se había convertido en la "capital de la miseria" en su reconversión en capital del Imperio Católico; el Madrid que iba a ser "la tumba del fascismo" era la tumba del republicanismo-socialismo. La visión esperpéntica contradice implícita/explícitamente la propaganda nacional-católica del Nuevo Estado como "el Imperio hacia Dios", "reserva espiritual de Occidente", "UNA GRANDE LIBRE". "Caminos inciertos" fue el pretítulo de *La colmena,* que lleva la dedicación: "A mi hermano Juan Carlos guardiamarina de la Armada española". Un nivel adicional de ironía es que los dos autores salían disidentes del bando de los vencedores (Cela había sido censor; Martín Santos como militante del PSOE sufría varios encarcelamientos). Tanto el tremendismo de Cela como el realismo dialéctico de Martín Santos revelan al lector la mala conciencia del vencedor y la mala fe del vencido sumiso.

Ambos modos encuentran precedentes en la práctica novelística de Galdós, que remonta a los orígenes de la novela en una gran cadena de parodias (que revelan la continuidad y el cambio con el tiempo), parodias que se señalan abiertamente o se insinúan en el texto. En *Trafalgar* (1873), primera novela de la primera serie de *Episodios Nacionales*, Gabriel Araceli, "cercano al sepulcro" con lágrimas "de amor santo de la patria" (Pérez Galdós, 1904: 16-17),[1] comienza su memoria de cómo llegó a ser testigo de "la terrible catástrofe de nuestra marina" (6), contando datos de su infancia con una referencia irónica al *Buscón* de Quevedo, autoconsciente del género narrativo que abarca: "Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia: afortunadamente Dios ha querido que en esto solo nos parezcamos" (6). La novela en la cual Galdós introduce por primera vez el término *esperpento* empieza bajo el signo de la picaresca y con referencia a las pretensiones de la marina española frente a la marina inglesa que iba dominando los mares. (Si la derrota de la "grande" y "felicísima" Armada de Felipe II por los ingleses en el cabo de Gravelinas en 1588 fue el comienzo del fin del Imperio católico en ultramar, el fin fue la derrota de Santiago de Cuba por

1. En referencias subsiguientes, la paginación entre paréntesis en el texto se refiere siempre a la edición de la primera cita.

los estadounidenses en 1898; las derrotas del cabo de San Vicente en 1797 y del cabo de Trafalgar en 1805 confirmaron el proceso de su decadencia.) Marcial, llamado Medio-hombre por su pata de palo, figura del *nauta gloriosus*, recuenta sus experiencias en la batalla de San Vicente para que la mujer de don Alonso, el amo de Gabriel, les deje juntarse con la escuadra combinada para presenciar la contienda que se avecina. En seguida, esta les desengaña: "Dejémonos de fiestas […]. Buen par de esperpentos estáis los dos" (47). De acuerdo con Amor y Vázquez (1977: 195), el menosprecio parece combinar lo físico (mutilado de guerra) y lo mental (iluso de guerra), "tontos rematados" (48) les llama un poco más adelante. Desde la perspectiva de la mujer realista, dan el espectáculo de ser un par de locos arriesgando la vida por querer divertirse siendo espectadores de un espectáculo que ella ve como un juego de locos; tanto este como aquellos son ridículos o absurdos.

Introducido en la primera de las *Novelas Contemporáneas*, *La desheredada* (1881), por otro insulto de mujer para con su marido José Relimpio, Amor y Vázquez ha indicado la gama de usos del término *esperpento* a través de las novelas para indicar lo feo, ridículo, disparatado, absurdo en cuanto a personas, escenas, objetos (especialmente obras artísticas), estilos. Galdós va sembrando *esperpento* y afines —*disparate, capricho, burla, farsa, sainete*—, junto con los adjetivos *esperpéntico*, *estrafalario*, *absurdo*, *grotesco*, *tremendo*, a modo de epíteto homérico, pero en sentido inverso, para crear una poética de lo grotesco, una visión antiépica, o sea, esperpéntica. En su segunda novela *El audaz* (publicado en folletín de la *Revista de España* en 1871), cuya acción política tiene lugar en 1804, Galdós reconoce como modelos, en cuanto a la técnica básica de la caricaturización, al artista Goya y al sainetero Ramón de la Cruz: "El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de D. Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y D. Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra" (Pérez Galdós, 2003: 29-30). De modo que la caricatura es retrato fiel. Valle-Inclán destaca el papel de Goya al definir su esperpento literario por boca de su contrafigura Max Estrella en *Luces de bohemia*:

> El esperpentismo lo ha inventado Goya. […] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. […] Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España (Valle-Inclán, 1968: 106-107).

"¡Miau! ¡Te estás contagiando!" El diagnóstico irónico de Latino de Hispalis es una indirecta en dirección a Galdós, despreciado por el joven modernista Dorio de Gadex que repite el mote "Don Benito el garbancero". En la víspera de su muerte, el ciego Max tiene una visión existencialista alucinando que ve el entierro de Víctor Hugo en París (el entierro de Galdós tuvo lugar en Madrid en enero de 1920 y el cortejo fúnebre fue acompañado desde la Puerta de Alcalá por mujeres

de las clases populares). Es una visión que confirma su toma de conciencia socioética en la cárcel del Ministerio de la (Des)Gobernación en su abrazo fraternal con el preso catalán que prevé su muerte según la ley de fugas: "¡Yo soy el muerto! ¿Qué dirá mañana esa canalla de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?" (109).

En su entrevista con Martínez Sierra, "Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra", publicada en *ABC* en 1928 (Valle-Inclán, 2005: 393-97), Valle-Inclán amplió "la perspectiva de la otra ribera" (Valle-Inclán, 1964: 69), deseada por Don Estrafalario (contrafigura de Baroja) en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera* (publicado en *La Pluma* en 1921). Retornando a la deformación del héroe antiguo antes expresada por Max Estrella, identificó "tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire" (394) y explicó la tercera manera:

> […] que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos (395).

Nombró en la genealogía de la herencia que le llevó a adoptar esta postura, para escribir el género literario que él se jactaba de haber bautizado *esperpento,* a Quevedo, Cervantes y, definitivamente, Goya. Ni una mención de Galdós. ¿Por ansiedad de influencia (Bloom)? O, quizá, por considerar que el esperpentismo galdosiano no es puro sino mestizo, ya que en su obra la tercera manera se fusiona con la segunda manera descrita por Valle-Inclán:

> […] que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos (394).

En *Luces de bohemia*, acto de contrición literario por su pasado de esteta bohemio, Valle-Inclán transforma la segunda manera por la tercera, haciendo un esperpento de sí mismo en la muerte de su *alter ego* Max Estrella. Bien que Max explica su futuro género por ser España "una deformación grotesca de la civilización europea" (106), sabemos que la experiencia decisiva en el cambio valleinclanesco de perspectiva fue la de ser reportero neutral de la muerte masiva en la Gran Guerra (guerra civil europea), cuya visión de lo absurdo de la guerra en *La Medianoche: Visión estelar de un momento de guerra* (1917) representaba a los caídos como peleles deshumanizados. Un enfoque antimilitarista y antiimperialista informaba su nuevo compromiso para con la realidad histórica española, junto con un enfoque antiindividualista que se resumió en la entrevista con Martínez Sierra:

> Creo que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes (396).

Por esto el coro de las voces de los poetas modernistas (con nombres satíricos) resuenan en contrapunto con las voces (anónimas) de las clases en conflicto con las fuerzas del orden público en la calle. Es la sonorización teatral del debate entre los literatos de principios del siglo xx sobre la acción literaria: comprometer la pluma ensuciándose en la lucha colectiva como obrero de la pluma (el arte social) o mantenerse *au-dessus de la mêlée* como hidalgo de la pluma cultivando un bello ideal individualista (el arte por el arte). La polémica llegó a su punto álgido en la revista regeneracionista *Alma Española* (1903-1904), que marcó otro hito en las relaciones entre la generación finisecular y Galdós como mentor moral. Como lo había hecho antes en 1901 en su pequeña revista *Electra*, el equipo editorial "Los Tres" (Azorín, Maeztu y Baroja) pidió a Galdós el artículo de fondo que encabezó el primer número (8 de noviembre de 1903: 1-2) bajo el título calderoniano, "Soñemos, alma, soñemos", una toma de conciencia social ante una visión esperpéntica (caricatura animalizada) del país:

> El país se ha mirado en el espejo de su conciencia, horrorizándose de verse compuesto por un rebaño de analfabetos conducido a la miseria por otro rebaño de abogados. Del Estado se espera cada día menos; cada día más del esfuerzo de las colectividades, de la perseverancia y agudeza de los individuos.

Galdós expresó la convicción optimista de que "una capa viva […] que es el ser de la nación", que existe "debajo de esta corteza del mundo oficial", podía regenerarse a largo plazo por la aplicación de la fórmula de Costa, irrigación y educación, y por el esfuerzo de todos y cada uno: "Cada cual en su puesto, cada cual en su obligación, con el propósito de cumplirla estrictamente, será la redención única y posible". Su afirmación de fe en una resurrección nacional enfocó la mano muerta de las políticas de la Restauración de manera gráfica como un espectáculo momificado, combinando "esperpento" con la imagen de "mojama": "De todas las especies de muerte que traiga contra nosotros el amojamado esperpento de las viejas rutinas, resucitaremos". Sin embargo, terminó con una pregunta y una lamentación profética acerca de su sueño de la Patria: "¿Es esto soñar? ¡Desgraciado el pueblo que no tiene algún ensueño constitutivo y crónico, norma para la realidad, jalón plantado en las lejanías de su camino!". Martín Santos parece contestar en las lejanías de la posguerra al introducir la metáfora de "mojama" en el monólogo interior final de Pedro, que vuelve al pueblo claudicando ante la presión del director del centro de investigaciones estatal:

> […] me han limpiado las vísceras por dentro, empapando bien y me han puesto en remojo, colgando de un hilo en una especie de museo anatómico de vivos […] de este tipo de hombre de la meseta que hizo historia, que fabricó un mundo […] y ahora, reseco y carcomido, amojamado hombre de la meseta, puesto a secar como yo mismo para que me haga mojama en los buenos aires castellanos, donde la idea de lo que es futuro se ha perdido hace tres siglos y medio y el futuro ya no es sino la carcomida marronez que va tomando un cuerpo de buey puesto a secar y la carne vuelta mojama (Martín Santos, 1966: 236).

Parece poco probable que Martín Santos conociera el artículo de Galdós, bien que su desenmascaramiento del complejo de mártir de Pedro/San Lorenzo por la ironía final de la novela —"y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría" (240)— parece responder a una de las lecciones de Galdós en cuanto a la acción social: "Ninguna falta nos hacen sufrimientos ni martirios que no vengan de la Naturaleza por leyes superiores a nuestra voluntad". Es más que probable que Valle-Inclán lo hubiera leído, ya que su autorretrato salió en la serie "Juventud triunfante" en el número VIII (27 de diciembre de 1903: 7), cuya portada era una fotografía de Baroja y Azorín vestidos de obrero en una taberna. La portada introducía el cuento ejemplar de Azorín bajo el mismo título "La Nochebuena pasada" (con dibujos negros de Ricardo Baroja), parte de la campaña de la revista para poner en evidencia el alcoholismo entre los "males de la Patria" (la miseria, el hambre, la prostitución), al lado de promocionar iniciativas (krausistas) en la educación. En el mismo número, Azorín saludó la publicación de la última novela de Baroja, *La busca*, *exposé* del hampa madrileña. Salid de la torre de marfil, sed pueblo, sed España, fueron los imperativos del reto de Maeztu y Azorín en el debate ético-estético. El rechazo de Valle-Inclán vino en su única salida en *Alma Española* bajo el título de "Juventud militante", autobiografía que, aparte del viaje a Méjico, resulta puramente ficticia y narcisista. El elemento de pose histórico-literaria destaca desde el principio al señalar la fotografía de sí mismo que imita el retrato de Quevedo por Pacheco: "Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco […] soy yo". Indica una vida picaresca en la Nueva España, "como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia para buscar lances de amor, de espada y de fortuna. […] soñaba realizar altas empresas, como un aventurero de otros tiempos". El único lance que narra es un asesinato a bordo antes de desembarcar en Vera Cruz: "Confieso que en tal momento sentí levantarse en mi alma de hidalgo y de cristiano el rumor augusto de la Historia". Con el desengaño vital del imaginario del Imperio Católico, en el presente "divierto penas y desengaños comentando las *Memorias amables*, que empezó a escribir en la emigración mi noble tío el marqués de Bradomín". La respuesta de Valle-Inclán en 1903 a la realidad histórica actual fue una militancia literaria de evasión estética, pero otra postura solidaria posible estaba a la vista en los textos y caricaturas de *Alma Española*.

Amor y Vázquez (190) data la primera aparición escrita del término *esperpento* en Méjico en 1871, en *Isolina la exfigurante* de "Facundo", que se define, con referencia al teatro, "culebrón" o "mala comedia". Nota la curiosa coincidencia de que la palabra fue comentada en unos artículos lexicológicos en la prensa de Vera Cruz en el año (1893) de la estancia de Valle-Inclán y su contacto con la prensa local. Con todo, Valle-Inclán se habría familiarizado con el concepto y técnicas asociadas para representar la realidad sociopolítica a través de una supuesta lectura del gran novelista de su época, Galdós. El perspectivismo (incluso la perspectiva del sueño o la pesadilla), el dialoguismo lingüístico (el contrapunto culto/popular), la parodia, la caricatura grotesca goyesca, la inversión del mito, la profanación de lo sagrado son prácticas de la novela galdosiana que irán desarrollando tanto Valle-Inclán como antes Baroja y después Cela y Martín Santos a la luz de debates contemporáneos sobre la novela. En *Torquemada en el purgatorio* (1894) hay una discusión entre los méritos de la novela naturalista francesa (Zola) y la novela espiritualista rusa (Tolstoi); en *Tiempo de silencio* se debate los del *nouveau roman* y la novela norteamericana (Hemingway, Dos Passos y Faulkner entendidos, escritores comprometidos con la causa republicana en la guerra civil). Siguiendo el modelo de Dos Passos (admirador como Hemingway de Baroja) en *Manhattan Transfer*, *La colmena* continúa la deconstrucción formal de la novela galdosiana empezada por Baroja: descripciones y oraciones cortas, narraciones rápidas en un caleidoscopio de escenas breves; siguiendo el modelo de Joyce, *Tiempo de silencio* la reconstruye morosamente a través de un estilo desbordante neobarroco: oraciones largas hiperbáticas, nombres y adjetivos polisintéticos, neologismos poliglotos, culteranismos científicos y económicos. En ambas novelas la fragmentación narrativa desmiente la pretendida unidad social de la propaganda nacionalista. "No perdamos la perspectiva" (Cela, 1971: 9) son las primeras palabras de *La colmena*, imperativo de la patrona del café, voz del Régimen, aviso al lector que no pierda la perspectiva de la otra España silenciada.

La materia novelesca de Madrid capital como microcosmo nacional es siempre la de Galdós, pero a través del siglo xx su significado se hace más distópico: "Ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena…" (238). El símbolo galdosiano de la colmena para la vivienda social se vuelve maligna en una república o monarquía, no pacíficamente ordenada, de zánganos y trabajadoras donde la reina es dictadora (doña Rosa, la bestia negra). En la casa del crimen no solucionado en *La colmena*, el narrador identifica los vecinos bajo sospecha, "que eran todos españoles" (91). Los mármoles de las mesas del café, donde "hay quien pone al silencio un ademán ensoñador, de imprecisa recordación" (11), son antiguas lápidas sepulcrales; en *La colmena*, Cela revive la visión de Larra en "Día de difuntos": "Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio, donde cada casa es el nicho de una familia; cada calle, el sepulcro de un acontecimiento; cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo" (228).

El cementerio, el hospital, el manicomio, la cárcel y el burdel como símbolos de la sociedad, recurrentes en la visión esperpéntica galdosiana, son tropos que

se repiten en la visión crítica del siglo xx. En sus "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (1870) Galdós habló de la misión del arte de ser "aquel espejo eterno reflejador y guardador de nuestra fealdad" (Pérez Galdós, 1957: 242). El texto de "Soñemos, alma, soñemos" (1903) se imprimió con un dibujo de Manuel Benlliure en su centro como imagen de contemplación. Titulado (con mayúscula) "ALMA ESPAÑOLA", es un dibujo de la pareja la Bella y la Bestia, o sea, lo bello ideal y lo feo bestial, motivo dialéctico constante en la obra galdosiana. Maxi Rubín (*Fortunata y Jacinta*, 1887), quien se refiere a sí mismo como "aquel absurdo Mesías" (Pérez Galdós, 1968: 962) y termina al final de la novela en Leganés, habla largo y tendido sobre su dogma de la Bestia (el cuerpo material) contra la Idea (el alma), que finalmente se liberará por la muerte. Sus palabras son una parodia de los místicos españoles. En la imaginación esperpéntica captada por el lector, la sombra de lo ideal es parte integrante de la visión de lo feo o grotesco en primer plano; esto no tiene sentido sin aquello. En la misma novela Galdós se sirve del "esperpento aquel" (960) de cara goyesca, Ido del Sagrario (parodia de Otelo), para explicar una teoría del perspectivismo emocional (¿del propio autor?):

> Candoroso e impresionante, don José era como los niños o los poetas de verdad, y las sensaciones eran siempre en él vivísimas, las imágenes de un relieve extraordinario. Todo lo veía agrandado hiperbólicamente, o empequeñecido, según los casos. Cuando estaba alegre, los objetos se revestían a sus ojos de maravillosa hermosura; todo le *sonreía*, según la expresión común que le gustaba mucho usar. En cambio, cuando estaba afligido, que era lo más frecuente, las cosas más bellas se afeaban volviéndose negras, y se cubrían de un velo … parecíale más propio decir *de un sudario* (190).

En el fondo, la visión negra es la perspectiva de la muerte, el destino humano común, motivo del compromiso del artista en la creación de una obra social para, irónicamente, ganarse la vida. "Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos", dice Don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera* (69). Baroja, en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, su novela más galdosiana, satiriza en una micronovela sobre la bohemia negra (una de las fuentes de *Luces de bohemia*) las relaciones entre el estrafalario taxidermista e inventor Paradox (contrafigura autobiográfica) y el escritor Pérez del Corral (contrafigura de Valle-Inclán y Villaespesa) en la empresa de una revista *Lumen* (*Revista Nueva*). El esteta decadente prefiere morirse de hambre antes de venderse como Paradox a una editorial para escribir *Los crímenes modernos* a la Sue. Como Galdós al documentarse antes de escribir *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia*, Paradox emprende unas expediciones de investigación antropológica y lingüística, una odisea por los bajos fondos de Madrid de noche, guiados por un expolicía Don Pelayo, Mentor a su Telémaco. El uso irónico de nombres de resonancia histórica y la referencia a la épica clásica continúan la visión esperpéntica galdosiana

en el juego de perspectivas. En el "Prefacio" (escrito en 1913) a *Misericordia* (1897) Galdós describió su modo de investigación:

> Acompañado de policías escudriñé las "Casas de dormir" de las calles de Mediodía Grande y del Bastero y para penetrar en las repugnantes viviendas donde celebran sus ritos nauseabundos los más rebajados prosélitos de Baco y Venus, tuve que disfrazarme de médico de la Higiene Municipal (Pérez Galdós, 2014: 7).

La representación del burdel, símbolo de la explotación sexual de la miseria en una sociedad de vendedores y vendidos, desde la perspectiva de los dioses olímpicos se prolonga hasta la representación del barrio chino por Martín Santos: "Los lugares de la celebración de los ritos órficos" (81). Pedro encuentra asilo en el "palacio de las hijas de la noche" (147) y su comida comunal en la cocina es una parodia profana de la Comunión sagrada, dando a entender con visión irónica que la obra de piedad se encuentra en el lugar del pecado. En esto Martín Santos sigue en la cadena galdosiana las huellas de Cela quien descubre, detrás de la fachada hipócrita de la piedad católica (el médico que compra una huerfanita de guerra), la faz de la verdadera caridad en la mujer que se vende para salvar al hombre amado (Victorita). El sin papeles Martín Marco también encuentra asilo y comida en el burdel de Doña Jesusa (nombre escandalosamente irónico). Para colmo de piedad irónica la madama le da el servicio de la joven Pura, con la cual Martín disfruta un sueño profundo en un abrazo casto. Por la mañana el sentimental recita para ella los versos de Juan Ramón Jiménez (poeta puro exiliado), "Imagen alta y tierna del consuelo", volviendo al revés el tropo católico AVE/EVA, al ver a la Madona en la prostituta. Martín Santos descubre la voz de la verdad y la justicia —"Él no fue" (202)— en el bulto de harapos que es la mujer de Muecas, "este ser de tierra" (201), cuyo nombre oculto en su memoria juvenil de bailar ante el Corpus Christi es Encarnación. Esta parece ser recuerdo de otra mujer trapera esperpéntica de Galdós, la Tía Roma, voz de la caridad verdadera en *Torquemada en la hoguera* (1889), que ve el lecho del prestamista como una visión de la muerte, el juicio y, en su caso, el infierno.

La escatología, en el doble sentido de referirse a las Postrimerías sacramentales y las necesidades corporales excrementales, es elemento imprescindible en la visión esperpéntica, que ironiza la dialéctica idealismo/materialismo, o sea, el bajorrealismo del bajovientre. Max Estrella, cuya cabeza "de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes" (11), es ciego sifilítico; Torquemada parece morir de un cáncer de estómago. Si la sífilis es metáfora del mal sexual, la tuberculosis y el cáncer son metáforas del mal social en general. La visión escatológica de Galdós llega a un clímax en la descomposición física final de Torquemada tras una comilona rabelesiana, una muerte no en olor de santidad sino de putrefacción. Cela explota el humorismo negro escatológico de la visión carnavalesca del mundo al revés por el viaje del hambriento intelectual clandestino Martín Marco en el metro subterráneo. Cela sigue el modelo galdosiano al

narrar trayectorias por Madrid insinuando una doble visión irónica en el uso de nombres de calles en el cronotopo (espacio-tiempo) de Madrid, en cuanto a mitos históricos o iconografía religiosa, en el proceso de la desmitificación novelesca del imaginario nacional católico. En cuanto a los nombres de las estaciones de metro, insinúa otra dimensión de ironía histórico-literaria con referencia a la dialéctica poesía pura/esperpento. Martín contempla los artículos de lujo en el escaparate de una tienda de lavabos en la calle de Sagasta:

> […] lujosos retretes de dos tapas y de ventrudas, elegantes cisternas bajas donde seguramente se puede apoyar el codo, se pueden incluso colocar algunos libros bien seleccionados, encuadernados con belleza: Hölderlin, Keats, Valéry, para los casos en que el estreñimiento precisa de compañía; y Rubén, Mallarmé, sobre todo Mallarmé, para las descomposiciones de vientre. ¡Qué porquería! (58).

Meditando en la injusticia de que algunos comen y cagan mejor y los intelectuales comen mal y hacen sus cosas en los cafés, gasta su último real entrando en el metro Álvarez Quintero para salir en Goya. El trayecto parece recordar la discusión sobre Shakespeare del Marqués de Bradomín y Rubén Darío en el cementerio después del entierro de Max Estrella: "Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. […] ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!" (130). Martín se entretiene imaginando los de arriba en los barrios altos (Colón-Serrano-Velázquez-Ópera), sentados en el retrete haciendo sus necesidades o comiendo.

Comer-defecar, hacer el amor-morir —el ciclo animal de la vida se pone más esperpéntico en la narrativa humanista del siglo XX—. Martín Marco es metafóricamente un becerro, como otros son ovejas, que va camino al matadero. En los tránsitos de sus protagonistas (Fortunata, Torquemada), Galdós deja un espacio liminal de duda hacia el destino eterno; el humanista no deja lugar a dudas: "Eterna la Nada" (87), proclama Max a Rubén en su última cena. Al tenderse con su mueca de muerte en el umbral de su puerta, "un perro golfo […] encoge la pata y se orina. El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella" (109). En su capilla ardiente el esperpéntico perrillo sin rabo y sin orejas de Don Latino "salta por encima de la caja […] dejando en el salto torcida una vela" (117). Baroja narra el triste final del bohemio tuberculoso Pérez del Corral que muere solo en el hospital, donde Silvestre Paradox le hace una última visita en el depósito de cadáveres, donde encuentra su desnudo esquelético tendido sobre el suelo: "En su pobre cuerpo escuálido se dibujaban las costillas como si fueran a romper la piel, y de su cuello colgaba, por una cinta mugrienta un escapulario y una medalla de cobre" (Baroja, 1947: 116). Es un *memento mori* irónico a la católica, como lo fue Fortunata en su capilla ardiente, "vestida con su hábito negro de los Dolores", la cara de marfil: "Dos o tres moscas se habían posado sobre aquellas marchitas facciones" (1027). Solo acompañante en el entierro del bohemio, Silvestre al pasear entre las tumbas piensa en el anonimato, la deshu-

manización de la muerte, "lo horrible de morir en una gran ciudad, en donde a uno lo catalogan como a un documento en un archivo" (117). Cela va al meollo de la visión esperpéntica de la muerte como absurda, comparando el cadáver de la asesinada Doña Margot, "los ojos abiertos […] sobre el frío mármol de una de las mesas", con un muñeco o autómata: "Los muertos del depósito no parecen personas muertas, parecen peleles asesinados, máscaras a las que se les acabó la cuerda. Es más triste un títere degollado que un hombre muerto" (237-38). La afirmación hace pensar al lector en la paradoja de la recepción patética, efecto de distanciamiento y extrañeza, al ver una representación artificial del hombre, como en un arte esperpéntico.

La cosificación del muerto se revela en todo su patetismo de horror y piedad en la grotesca inhumación-exhumación del cuerpo desangrado de Florita en *Tiempo de silencio*, parte de un proceso moderno de la industrialización programada del entierro: "La gran serie […] la producción en cadena […] aplicación de las reglas emanadas del taylorismo-bedoísmo" (142). Empleando la ironía literaria en su humorismo negro, Martín Santos hace un contraste con los sepultureros de *Hamlet*: "De acuerdo con estas normas, los sepultureros del Este, en lugar de juguetear con calaveras o tibias haciendo bromas macabras casi siempre de dudoso gusto, dedican su actividad de un modo continuo a un trabajo normalizado y racional" (143). La visión esperpéntica del entierro y su vulgaridad para el jornalero que trabaja diariamente en la fosa común, expresada a través de la parodia hamletiana, es un motivo de origen galdosiano. En el cortejo de Fidela camino del cementerio de San Isidro (santo patrón de Madrid), "el ridículo armatoste negro y sus no bien alineados corceles resultaban con cierta inflexión cómica" (*Torquemada y San Pedro*, 1895, Pérez Galdós, 2001: 562); "el carnavalesco carruaje del senado" tropieza con un rebaño de cabras. La piadosa Cruz —quien se había preguntado sobre "el humorismo del destino adverso", "¿qué hizo Dios, al crear al hombre, más que fundar el eterno sainete?" (*Torquemada y la cruz*, 1893, Pérez Galdós, 2001: 170)—, sigue el enterramiento de su hermana en la imaginación. Como es ya hora del almuerzo, ve a los "pobres sepultureros" que "se sientan en el suelo, sacan sus fiambreras, y almuerzan también… Hay que vivir…" (566). En su intercambio con Rubén Darío y el marqués de Bradomín en el cementerio del Este, los sepultureros de Max Estrella se quejan de su jornal y los pagos extras: "Hoy, a cómo está la vida, ni para mal comer. […] Total, miseria" (131-32). El marqués, "benevolente, saca de la capa su mano de marfil y reparte entre los enterradores algún dinero" (132-33). En el enfrentamiento con el problema social, el esteta aristócrata de ficción está fuera de lugar y de época.

Martín Santos escribió en otra época de posguerra, no solo española sino mundial, posbomba atómica y post-Holocausto. Introduce una visita de inspección en el estudio de un pintor alemán, conocido en *une boite* la noche del sábado por Pedro y su mecenas Matías. Hacen una comparación ridiculizante de una serie de desnudas —"la eternidad de hastío en forma de piel rosada"—, obra de

un amigo (español) del alemán, y la pintura color marrón con "toques de rojo infierno" del judío, que representa "las ruinas bambalinescas de una ciudad bombardeada" y una gran muchedumbre de hormigas humanas, que en "una especie de vasto río descendían a borbotones hacia el primer plano del cuadro" (73). La reacción del dúo español es sarcástica, "—Shocking…":

> Fue el comentario de los dos iberos no expresionistas, no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí quizás gritadores de ruedo hasta que por fin el cuerno entra en el manoletino triángulo femoral, no organizadores de progromes, aunque sí quizás en sus genes varios siglos antes, de inquisiciones al potro con estola quizás o con cucurucho, que más podía darles (74).

Tanto la descripción del cuadro alemán como el comentario irónico del narrador señalan a Goya como padre del expresionismo moderno en sus *Desastres de la guerra* y las pinturas negras de la Quinta del Sordo. El motivo de noche de sábado, de Carnaval, de la danza de la muerte con referencia a la visión grotesca del diablo mundo de Goya, es un hilo conductor que une las novelas de Galdós y sus seguidores, quienes subrayan lo macabro. Baroja refiere explícitamente a Goya al describir a los desharrapados celebrando la Nochebuena en la calle Mayor bajo la niebla: "El montón confuso de sombras que saltaban parecía formar parte de alguna bacanal demoníaca pintada en blanco y negro por Goya"; en la Plaza Mayor, "allí se veían los mismos grupos de desharrapados bailando una especie de danza desesperada y macabra al son de zambombas, de chicharras y de sartenes" (145). En la cena de Nochebuena en casa de los Labarta al final de *Silvestre Paradox*, la última cena en Madrid de Paradox, Doctor Labarta (Baroja mismo) lee para divertir a sus huéspedes "un poema en prosa tremendo, lleno de frases terribles […] tenebroso" (148), titulado "Orgía macabra", versión modernizada a la Goya y Solana de la alegórica Danza de Muerte medieval, con toques surrealistas humorísticos como la entrada en bicicleta de los esqueletos y la Muerte. El desenlace de *Tiempo de silencio* se efectúa en un baile de verbena popular representado como danza de la muerte, que abraza "todo el sacrosanto pueblo emparejado, arracimado, sudado que allí de parecida manera luchaba contra la proximidad de la muerte que a todos nos ronda" (228-29). Cartucho, el matón de las chabolas, "el hombre de pueblo vestido de negro" (231), personificación de la muerte, ronda la pareja bailadora Pedro y su novia Dorita buscando una venganza equivocada por la muerte de Florita, según la antigua y sangrienta ley del talión.

El más atrevido y llamante uso literario de un cuadro de Goya en la novela moderna es el de Martín Santos en su esperpentización del "gran matón de la metafísica" (128), el maestro no nombrado, Ortega y Gasset, de retorno del exilio "con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas" (133), explicando su filosofía del perspectivismo en una conferencia en el cine Barceló, representada como un aquelarre goyesco. Tampoco se da el nombre de Goya en la transcrip-

ción de una ficha de catálogo en francés que identifica el cuadro específico, su fecha, tamaño pequeño y localización de museo: "Scène de sorcellerie: Le Gran Bouc – 1798 – (H. 0,43; L. 0,30). Madrid. Musée Lázaro" (127). El uso del idioma de la Ilustración indica el punto de vista del pintor. Una luz (la Razón) que emana de fuera del cuadro ilumina un círculo de mujeres de piel rosada que ofrecen sus infantes vivos y muertos a un hermoso ejemplo del "capro hispánico", que lleva en sus enormes cuernos una corona de yedra o de muérdago: "El gran buco en el esplendor de su gloria, en la prepotencia del dominio, en el usufructo de la adoración centrípeta" (127). En un *tour de force* lingüístico e histórico-literario, la bestia diabólica se metamorfosea en figura de "la más aguda conciencia celtibérica" (131) que, elevando en la pezuña derecha una manzana como objeto de meditación, habla de "las propiedades esenciales y existenciales de la manzana" (128). El autor de *La España invertebrada* y *La rebelión de las masas* seduce a "la concurrencia selectísima" como autor de *La deshumanización del arte*, "con tan sublime estilo, con tan adornada pluma, con la certera metáfora desveladora que te perdonarán los niños muertos que no dijeras de qué están muriendo" (130). Su público de elite cultural e intelectual, que ignora el baile popular que tiene lugar en el sótano del cine, aplaude su demostración histriónica del punto de vista subjetivo: "La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa), es la misma manzana (sensación)" (133). La manzana, símbolo de la tentación diabólica, es una manzana ideal, una naturaleza muerta ahistórica, que atrae la *trahison des clerc*s, la evasión de la realidad histórica por el culto del estilo y de la forma.

El perpectivismo de estilos y formas que informa el realismo dialéctico de Martín Santos es muy distinto del perspectivismo orteguiano satirizado: una síntesis irónica del punto de vista del autor comprometido y de las cosmovisiones colectivas históricas según su expresión en el imaginario literario. Elemento fundamental de la visión esperpéntica en la novela moderna, desde Galdós hasta Martín Santos y más allá, es la inversión de la mirada épica y su poética en la representación del mundo socio-político contemporáneo. Las peripecias cotidianas de pobres hombres y mujeres en sus periplos urbanos se llaman hiperbólicamente odiseas, sus tareas trabajos hercúleos, sus salidas las de caballero andante o conquistador. La dialéctica de perspectivas por la doble visión de la ironía se hace más obvia en el uso humorístico del tono épico burlesco aprendido de la parodia de los libros de caballería en el *Quijote.* Voy a terminar con dos ejemplos de la visión "en el aire" del Madrid marginado de la periferia, evidencia de la continuidad y diferencia histórica en el uso de la épica burlesca por Galdós y Martín Santos. En *Torquemada en la cruz* (1893), el ciego Rafael del Águila, hidalgo venido a menos, va a Cuatro Caminos con su hermana Cruz a la casa de una antigua criada en busca de unas gallinas para la celebración del noviazgo de su otra hermana Fidela con el prestamista (quien en *Torquemada en el purgatorio* comprará el palacio de Gravelinas y su archivo). Es "una magnífica choza"

(197) en el centro de "un grandísimo muladar" donde "veíanse montones de basura y paja de cuadra, donde escarbaban hasta docena y media de gallinas muy ponedoras, y un gallo muy arrogante, de plumas de oro" (198). Este es un símbolo animal del suegro de la criada, Hipólito Valiente, veterano de la campaña de África, *miles gloriosus* cuyas historias entusiasman a Rafael:

> Era un consuelo y un solaz irreemplazables oír relatar aventuras heroicas, empeños sublimes de nuestro Ejército, batallas sangrientas en que las vidas se inmolaban por el honor. ¡El honor siempre lo primero, la dignidad de España y el lustre de la bandera siempre por cima de todo interés de la materia vil! (200).

El envilecimiento antiheroico se pronuncia en la aparición de Valiente en persona: "Apareció por detrás de un montón de basura el héroe de los héroes del Magreb".

Hay un episodio paralelo en *Tiempo de silencio* cuando Pedro, en busca de un Premio Nobel de Medicina, va con su ordenanza Amador (en pareja paródica quijotesca) para comprar la progenie de ratones robados del laboratorio, donde mueren, a Muecas, quien los cría entre los senos de sus hijas en las chabolas de Vallecas. El investigador espera descubrir pruebas para resolver la causa del cáncer, ¿virus o gen? La retórica ya incorpora la visión del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y su lenguaje técnico:

> ¡Oh qué felices se las prometían los dos compañeros de trabajo al iniciar su marcha hacia las legendarias chabolas y campos de cunicultura y ratología de Muecas! (25).
>
> ¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado —como Moisés muchos siglos antes sobre un monte más alto— y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria) (42).

La visión profética del Antiguo Testamento entra en el juego irónico con la caballeresca para señalar la tierra prometida en el mundo del subdesarrollo económico. Por ser los ratones importados de los Estados Unidos, el pícaro Muecas como patriarca bíblico se metamorfosea en el "Gentleman-farmer Muecasthone" (56), señal de la realidad político-económica exterior, el dominio del imperio anglo-parlante que había sucedido al español, cuyos mitos ("the American Dream") se transmiten a través del cine de Hollywood.

En el segundo apartado de *Tiempo de silencio*, a través de una corriente de conciencia histórica, Martín Santos, sin nombrarla, degrada el estatus de la capital del Imperio Católico, que en aquel entonces no tenía catedral, al de un

pueblo. Estableciendo la relación hombre-ciudad, "un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés del hombre" (16), sugiere que tanto el hombre como la ciudad tiene que reconocerse pueblo. La meditación de Pedro sobre Cervantes, "evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos" (65), establece una relación de reconocimiento en autores del pasado, una autoproyección muy moderna. Por cierto, el uso del mito literario del Quijote por Galdós y sus seguidores revive al día la dialéctica cervantina realidad/ilusión, que anima la visión esperpéntica del cronotopo antiidílico de España, vivido por una mitad como un dolor personal y colectivo. La moraleja de la pluma: dialogar para evitar otro desastre de la guerra.

Bibliografía

Amor y Vázquez, José (1977), "Galdós, Valle-Inclán, esperpento", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* [1973], Alfonso Armas (ed.), [Las Palmas de Gran Canaria], Cabildo Insular de Gran Canaria (189-200).

Baroja, Pío, 1947, *Aventuras, invenciones y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, *Obras completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva.

Cela, Camilo José, 1971, *La colmena*, Madrid, Ediciones Alfaguara.

Larra, Mariano José (1956), *Artículos políticos y sociales*, Madrid, Espasa-Calpe.

Martín Santos, Luis (1966), *Tiempo de silencio*, Barcelona, Editorial Seix Barral (3.ª edición).

Pérez Galdós, Benito (1904), *Trafalgar*, Madrid, Obras de Pérez Galdós.

Pérez Galdós, Benito (1957), *Madrid*, Madrid, Afrodisio Aguado.

Pérez Galdós, Benito (1968), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando.

Pérez Galdós, Benito (2001), *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza Editorial.

Pérez Galdós, Benito, Iñigo Sánchez Llama (ed.), (2003), *El audaz. Historia de un radical de antaño*, Madrid, Ediciones Libertarias.

Pérez Galdós, Benito (2014), *Misericordia*, Madrid, Grupo Anaya.

Valle-Inclán, Ramón del (1964), *Martes de carnaval*, Madrid, Espasa-Calpe.

Valle-Inclán, Ramón del (1968), *Luces de Bohemia Esperpento,* Madrid, Espasa-Calpe.

Valle-Inclán, Ramón del (2005), Joaquín y Javier Valle-Inclán (eds.), 2005, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.

Isabel II: personaje novelesco en Benito Pérez Galdós y Ramón del Valle-Inclán

Ermitas Penas Varela
Universidad de Santiago de Compostela
Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

Es bien conocido que el reinado de Isabel II suscitó el interés de nuestros dos grandes escritores, que hallaron en él ingredientes suficientes y necesarios como para convertirlo en *materia novelable*: don Benito llevándolo a la cuarta serie de los *Episodios nacionales* y don Ramón a las narraciones de *El Ruedo Ibérico*.[1] Por tanto no solo el reinado isabelino como contenido de las novelas galdosianas pervive en las de Valle-Inclán diecinueve años más tarde,[2] sino que la soberana española aparece en los ciclos de uno y otro como personaje. Evidentemente, su original naturaleza histórica se transforma o se instituye en literaria al ser incluida en la ficción creada, respectivamente, por Galdós y Valle-Inclán. De modo que conviven en la reina su calidad de persona, propia de una existencia ratificada por la historiografía, y su dimensión ficticia de criatura libresca. La cual, tal como la investigación crítica ha atestiguado, establece una relación evidente no solo con otros personajes de idéntica estirpe histórica, sino con otros que no la tienen, pero que adquieren existencia literaria en los textos galdosianos y valleinclanescos.

Para responder a la pregunta de cómo es en ellos la reina destronada debe contemplarse, a nuestro entender, en el ámbito del propio texto, la construcción de ese ser ficticio con datos de diferente procedencia. Estos son, siguiendo a C. Bobes (1990: 57-58), que se inspira en Ph. Hamon (1977), los que devienen del mismo personaje: su aspecto exterior, lo que hace —su conducta—, lo que dice, y cómo se relaciona con otros personajes.[3] Además, hay que tener en cuenta lo que estos comentan o piensan de él, cómo interconexionan y las informaciones y juicios proporcionados por el narrador.

1. No obstante, Galdós presenta en la tercera serie a Isabel niña y reina adolescente, hasta su matrimonio, el 10 de octubre de 1846.

2. La primera entrega, *La Corte de los Milagros* (1927) se publicó primero en el diario bonaerense *La Nación*, por entregas, en 1926, con el título de *La Corte Isabelina* (Serrano, 1996).

3. Nótese que ya Aristóteles (1974: 179) en la *Poética* menciona las palabras y las acciones como medios para definir a los caracteres.

Por lo que se refiere a la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, Galdós va haciendo, a través de la focalización de ciertas criaturas literarias la prosopografía de la reina. Así, cuando esta tenía diecinueve años le es presentado, en La Granja de San Idelfonso, José Fajardo, quien observa sus "ojos azules picarescos" y su "nariz respingona".[4] La soberana le causa una gratísima impresión, hasta el punto de escribir: "No he visto mujer más atractiva que Isabel II, ni que posea más finas redes para cautivar los ánimos". Pero desde 1849 a 1866 su aspecto físico cambia, de modo que Manuel Tarfe se fija, cuando se entrevista con la reina, en su "creciente gordura […] las formas abultadas y algo fofas iban embotando su esbeltez y agarbanzando su realeza", e, incluso, en que "su peinado, bajo, achaparraba su cabeza, haciéndola más aburguesada de lo que era realmente". Por eso el narrador cuando Santiago Ibero contempla, en 1868, después de la batalla de Alcolea, clave de la Gloriosa, un retrato de Isabel en el palacio de Oriente, comenta que la reina "estaba pintada con tintes y pinceles de adulación". No obstante, su descripción del cuadro advierte de las características externas de la soberana y lo que estas transparentan: "Vestida de azul y plata, el cabello en cocas, medio cuerpo dentro del inflado meriñaque, coronada la frente, los claros ojos azules diciendo bondad, pereza mental, abulia, la mano derecha blandamente caída sobre un cojín rojo, donde estaban la corona y un cetro ideal, semejante al que llevan los reyes de baraja".

No hemos hallado más datos prosopográficos del personaje en toda la cuarta serie, cuyo escaso número contrasta con los abundantes dedicados a pergeñar la etopeya de la reina, a la que Galdós, como señaló Demetrio Estébanez Calderón (1990: 316),[5] dedicó "su mayor esfuerzo". Los analizaremos, siguiendo un orden cronológico, teniendo en cuenta dos aspectos: las diferentes opiniones que los personajes, históricos o no, y el narrador emiten sobre Isabel II y, además, las intervenciones directas de esta a través tanto de sus diálogos, sobre todo, como de sus acciones. Es decir, mediante su discurso y su conducta.

Por lo que respecta a los diferentes juicios que los demás seres ficticios expresan sobre el carácter de la reina, estos, a veces, se oponen y otras se complementan. En todo caso, si don Benito acude a este recurso perspectivista es, en aras de la objetividad,[6] para que, en principio, el lector, libremente, conforme a su gusto el retrato de la reina.

4. Referencio la cuarta serie de los *Episodios nacionales* por la edición de D. Troncoso (2007).

5. Téngase en cuenta, sin embargo, que casi no se menciona a Isabel II en los episodios que van desde el cuarto, *La Revolución de julio*, hasta el octavo, *La vuelta al mundo en la Numancia*. Ara Torralba (2004: 270) lleva razón al afirmar: "La condescendencia de Galdós, a la hora de novelar, la *intimidad* isabelina entre 1850 y 1868, se cifró en un respetuoso silencio hacia la soberana […] se abstuvo el escritor de acercar lumbre a su cara, cuerpo o psique regios".

6. No obstante, Urello (1972: 30-31) "la pone en tela de juicio", ya que si Galdós "trata de ensanchar las dimensiones de la historia penetrando en la 'intrahistoria' […] y desea hacerlo desde un punto de vista objetivo, su tendencia a 'suavizar' el hecho histórico tiende a desvirtuar este acercamiento".

Cuando esta es todavía muy joven —diecinueve o veinte años— Beramendi, en conversación con ella, no deja de notar, junto a su "dignidad atávica", un "desgaire plebeyo, todo gracejo y donosura" e, invitado a una *soirée*, escribe, que solo la soberana "con su libre iniciativa y su arte delicioso para revestir de gracia la etiqueta, rompía la entonada vulgaridad del hablar palatino". Por su parte Narváez, la califica de muy agradable y simpática y la considera de gran bondad, aunque sus palabras a Fajardo demuestran que desconfía de la preparación de la soberana para ostentar el cargo: "No está averiguado que los ángeles sirvan para ceñir la corona de la monarquía constitucional". Lo cual comprobará enseguida al dimitir con motivo del *Ministerio Relámpago*, impuesto por la camarilla ultramontana, de un día de duración. Zaragoza afirma que la voluntad de la reina había sido secuestrada, que era la primera víctima de la intriga y que, aunque había cedido, no dejaba de llorar. Agustín Fajardo dice que está loca y el *Espadón de Loja*, dándose cuenta de su inmadurez, no la disculpa: "Se reina con juicio, no con lloriqueos". Lucila Ansúrez, que ha hecho de "duende de la camarilla" en esos momentos considera, mostrando comprensión hacia la soberana, que "sería justa si la dejaran", ya que "la tienen metida en un fanal pintado de mentira para que no vea la justicia ni la verdad".

Una constante en los episodios de la cuarta serie hasta 1863 es la buena conexión de Isabel II con su pueblo, la cual ratifica Beramendi a raíz del atentado fallido del cura Merino. Escribe que si antes de ese momento el pueblo español la amaba verdaderamente, después, la idolatra. El marqués, que da gran importancia a esto, recomienda, imaginariamente, a Isabel que sea consciente de esta adoración y se fije en cómo ha de ejercer el poder, la autoridad y la justicia con los que tanto la quieren, y le advierte: "Aviva el seso […] y no juegues".

En julio de 1856, cuando Serrano dirige la contrarrevolución después del bienio progresista, no las tiene todas consigo de que la reina vuelva a llamar a Narváez, amparándose en tres rasgos del carácter de la soberana: la inconstancia, el conservadurismo y la personalidad influenciable. Así, piensa en "la condición veleidosa, sus sarcasmos y disimulos", en sus preferencias por la política tradicional y su flaqueza ante clérigos y monjas. Y en octubre de ese mismo año, O'Donnell reflexiona sobre la inclinación de Isabel hacia la facción ultraconservadora del moderantismo, que profesa viejas ideas absolutistas. Por eso cree que, para ella, la cosa es "reinar fácilmente y sin ninguna inquietud sobre un pueblo, mitad desnudo, mitad vestido de paño pardo", al margen, pues, de sus necesidades. Y el mismo personaje histórico, que exclama sobre la reina: "¡Como que no tienes un pelo de tonta!" (Troncoso, 2007: 142), reconoce que no le hace caso —le "entra por un oído y sale por otro"—. Y cuando se da cuenta, haciendo ciertas las desconfianzas de Serrano, de que va a ser sustituido por Narváez y su política autoritaria, dice a la soberana, en un diálogo imaginario: "Mira lo que haces […] no olvides que para mantenerte en las alturas, hay que tener educación política, educación social, principios, formas…" (Troncoso, 2007: 142-143). Es decir, cualidades que Isabel no posee.

Cierta exaltación de carácter nota el narrador al despedir Isabel a los militares que se van a la guerra de África, comentando, irónicamente, que con emoción había colgado del cuello de O'Donnell, general y primer ministro, medallitas milagrosas. Y, desde su omnisciencia, nos da rasgos etopéyicos de la soberana: si fuera hombre, iría de buena gana a Marruecos porque "nadie como ella sintió el intenso amor de las aventuras españolas, mezcla de fe religiosa, de locura caballeresca y de gallarda superstición".

Hasta el penúltimo episodio, *Prim*, no se observan opiniones muy desfavorables hacia la reina, pero, ahora, a la altura de 1861, las cosas comienzan a cambiar. Cuando el joven Santiago Ibero llega a Madrid deambula por la ciudad, al igual que lo había hecho el escritor al aposentarse en ella, tras su venida desde Las Palmas. Varias veces llega Iberito a ver a la familia real pasear por el Retiro y observa el desapego de las gentes hacia Isabel II, lo cual contrasta con el amor del pueblo español por su reina que aseguraban, en los episodios precedentes, tanto Fajardo como el narrador omnisciente. Sin embargo, Santiago se da cuenta que Isabel, su marido y sus hijos, que saludaban a los madrileños, "no levantaban a su paso más que un tenue vientecillo de cortesía respetuosa".

Esta falta de cariño hacia la soberana, no obstante cierto respeto, es sustituido en 1863, cinco años antes de que esta fuese expulsada de España, por un sentimiento completamente negativo, a decir del narrador: "Aquel hermoso nombre que había sido emblema de libertad, alegría de los pueblos, corrompido estaba ya en el corazón de las muchedumbres, y no sabía salir a los labios con ningún sentido respetuoso". Es obvio, por tanto, que la relación de la reina con su pueblo no es buena,[7] que aquel proverbial amor se ha marchitado y que Isabel ha perdido su prestigio. La principal causa de todo ello es que esta no ha respondido a la causa de la libertad.

Cuando a fines de febrero de 1862 en una amena conversación entre amigos, el unionista Manolo Tarfe cuenta una noticia palaciega, protagonizada por la reina, y escenifica el enfado de esta al enterarse de la entronización de Maximiliano como emperador de México, la cual, según ella, debía haber recaído en un español, ciudadano del país que había descubierto, conquistado y civilizado América, José Fajardo, marqués de Beramendi, asegura que su amigo imita muy bien a la soberana, hasta el punto de decir que parece que la está oyendo. Este comentario, en sí banal, tiene más trascendencia de lo que parece a primera vista porque, el marqués, que hasta el momento nunca había criticado abiertamente a Isabel, ahora con Tarfe se burla de ella. Evidentemente, esto hay que ponerlo en relación con la falta de afecto que en esos momentos los madrileños profesan a su reina.

Sin embargo, las opiniones de los personajes sobre esta fluctúan. Eufrasia, marquesa de Villares de Tajo, y dama de la soberana, cree que Isabel "ama al

7. Para L. Behiels (2001: 211) "la imposibilidad de realizar una comunicación auténtica entre la reina y el pueblo implica la imposibilidad del amor".

pueblo… su corazón tierno y generoso simpatiza con los humildes" y que es liberal del corazón, y culpa a su confesor, el padre Claret, de que la aleje de este sentimiento. La, en otro tiempo, amante de Fajardo nos da algunos rasgos etopéyicos de la reina al calificarla de "bondadosa y generosa", aunque —dice— "su alma es muy compleja", está llena de supersticiones y, apelando a su llaneza, afirma que parece que "nació y la criaron en el barrio de Lavapiés". Eufrasia, consumada la Gloriosa, confesará a Beramendi, poniendo de manifiesto la ingenuidad de la reina, que a esta el destronamiento la había cogido desprevenida.

Por otra parte, el dramaturgo y político unionista Adelardo López de Ayala dirá ante la forzada dimisión de O'Donnell: "Esa señora es imposible", en julio de 1866. Por ese mismo tiempo, Palop, maquinista de tren y convencido de la revolución contra Isabel II, comenta a Ibero que dentro y fuera de España no se oye más que la frase de Ayala, lo cual pone de manifiesto el desprestigio de la reina tanto en su país como en el extranjero. En esas fechas, los sargentos rebeldes del cuartel de San Gil son ajusticiados, lo cual provoca diversas reacciones que implican a la soberana. Las *Zorreras*, Rafaela y Generosa Hermosilla, esperaban el perdón de la reina para Simón Paternina, novio de la primera. Pero Isabel no concedió el indulto y Rafaela la impreca: "Tu justicia me da asco", muestra su frustración porque confiaban en ella, y le advierte ante una más que posible revancha revolucionaria: "Isabel ponte en guardia". La *Zorrera* también dará vivas a Prim y mueras a la reina, aunque Pepa Jumos considera que el perdón lo han impedido el presidente O'Donnell y el padre Claret. Esta conducta inmisericorde de la soberana chocaba con su tradicional clemencia, pero esta vez parece ser que el terror la llevó a actuar de este modo y sobre ella recayó toda la responsabilidad (Burdiel, 2010: 784).

Y en ese mismo 1866 cuando la reina recibe a Manolo Tarfe, este observa su mal humor y que tiene los ojos enrojecidos. La voz narradora da explicaciones: a estas alturas de su reinado, Isabel II estaba decepcionada y, por eso, comenta su "absoluto desengaño" en "los ojos de un alma que ha venido a parar en el conocimiento enciclopédico de cuantos estímulos están vedados a la inocencia".

En 1867, Beramendi muestra gran interés por la educación del heredero, el príncipe Alfonso, que ha de estar basada en una buena enseñanza que cimente un proceso formativo sólido, lo cual contrasta, albergando una crítica, con la desatención de los que no se la proporcionaron a su madre. Fajardo piensa que, por ello —y es otra característica de la reina—, esta carece de conocimientos, víctima de una educación insustancial. En los capítulos XV y XVI de *La de los tristes destinos* se produce la audiencia que la reina concede a los marqueses de Beramendi. Galdós ofrece un doble discurso de José Fajardo: uno verbalizado y otro íntimo, como si fuese un aparte teatral, cuyas palabras no recibe la soberana al no salir de la mente del personaje. En el primero, mero protocolo, el marqués no es sincero y se muestra en consonancia con lo que Isabel expresa, dándole la razón. El segundo, por el contrario, veraz y conforme al pensamiento de Beramendi es un ajuste de cuentas al carácter y conducta de la reina, trazando una etopeya fran-

camente negativa. Fajardo no le dice la verdad porque se asustaría si la oyese y la rechazaría, como hace siempre que se trata de asuntos de carácter público. Esta reacción isabelina se produce porque está educada en la mentira, la cual se extiende también a su falsa religiosidad con la que encubre "errores políticos y no políticos". El marqués no deja de referirse a la superstición que adorna la piedad de la reina a la que califica de "ciega, dadivosa y destornillada", y, aunque reconoce su bondad y ternura, cree que estas virtudes "no bastan para regir un pueblo". A esta incapacidad para enfrentarse a la verdad, a sus modos insinceros, influencia de la camarilla, y a la falta de preparación une Beramendi la torpeza de convertir el amor de los españoles, que se han cansado de esperar, en lástima y aversión.

Si el marqués desiste de comunicar a Isabel que su reinado terminará cuando los unionistas secunden los planes de Prim, es porque esta, mostrando su inmadurez, no lo creería, reaccionando a la defensiva o tildándolo de rebelde o enemigo, corriendo, asustada, a "pedir consuelo a [sus] diablos monjiles, y a la odiosa caterva que ha levantado un denso murallón entre Isabel II y el amor de España". De este modo, Beramendi carga sobre la retrógrada camarilla y los ultramontanos elementos eclesiásticos —sor Patrocinio, el padre Claret, etc.— y la culpa de la falta de empatía entre la influenciable reina y su pueblo. El marqués, al despedirse mentalmente de ella, utiliza las palabras del shakespeariano *Ricardo III* que se incluyen en el título del último episodio, deseándole que la divinidad permita la continuación de la monarquía en manos de su hijo, pero no la suya: "Dios salve a tu descendencia, ya que a ti no te salva".

A principios de 1868, el narrador se hace eco de los comentarios inmisericordes de la prensa satírica al referirse al *Gil Blas*, cuyas chanzas y críticas distraen a Ibero y otros emigrados en París, de modo que "todos se regocijaron con los donaires de Luis Rivera, Eusebio Blasco y Manuel del Palacio". Y "el famoso soneto de este, despiadado con doña Isabel" fue recitado por uno de los presentes, que lo sabía de memoria. Sin embargo, no se menciona su contenido.[8] Con todo, ya en julio de ese año, santa María comenta a Ibero que la reina había pedido el juicio y que ya no había quien la salvase. Y, uniéndose a los que en este episodio sienten hacia Isabel "más lástima que odio", como dice el narrador, el personaje estaría dispuesto a "abrirle los ojos, librarla de los cuervos que la rodean", obteniendo así "la mayor satisfacción" de su vida. Además, producida la Gloriosa cuando la reina está en San Sebastián, la población donostiarra y los veraneantes, aunque no expresaban animadversión, a decir del narrador: "No sentían inquina por la reina, pero sí un fuerte anhelo de la novedad histórica, de ver cómo se deshacía una época".

Hay otro aspecto de Isabel II que diferentes personajes constatan: su ingratitud con tantos hombres que dieron su sangre por ella. Así, finalizada la batalla

8. Su procacidad le valió a su autor la cárcel y el destierro a Puerto Rico. Comenzaba así: "Mas, si queréis ejemplo más profundo, / en Palacio hallaréis una señora / que es capaz de joder con todo el mundo".

de Alcolea, el general Serrano, en otros tiempos amante de la reina, se retira melancólico a descansar. Este sentimiento, a pesar de la victoria, según comenta la voz narradora, impregnaba a todos los vencedores porque la confrontación se había cobrado novecientas victimas de ambos ejércitos, el leal a la reina y el revolucionario, las cuales "aumentaban la horrorosa estadística de vidas españolas sacrificadas por la fatídica doña Isabel o contra ella". Y lo mismo piensa Santiago Ibero, de cuya opinión participa también Fajardo, quien, cuando acompaña a la ya exsoberana en el tren que la conduce a Hendaya, se lamenta por las cien mil víctimas inmoladas, desde que había nacido hasta el momento presente. Se pregunta por lo que estas pensarán y por el "himno de justicia tremebunda" que entonarían. Y el análisis que el personaje arroja sobre el reinado de Isabel II no puede ser más demoledor: su "tragedia" es "toda muertes, toda querellas y disputas violentísimas, desenlazada con esta vulgar salida por la puerta del Bidasoa". Esta concepción que Beramendi tiene de la época isabelina como un periodo desgraciado, lamentable o desacertado es la del propio escritor.

Y será el mismo personaje el que pensando, pero sin decírselo, proporciona al lector un durísimo juicio sobre la depuesta reina. La acusa de haberse sometido a la absolutista y santurrona camarilla, de dilapidar el cariño de los españoles y de su torpeza y falta de visión. La culpa de todos los males en una a modo de diseminación recolectiva que sintetiza todos sus defectos antes esparcidos a través de las páginas de la cuarta serie. Beramendi se dirige *in mente*, así, a la exreina de España:

> No volverás, pobre Isabel. Te llevarás todo tu reinado, más infeliz para tu pueblo que para ti. Impurificaste la vida española; quitaste sus cadenas a las supersticiones para ponérselas a la libertad. En el corazón de los españoles fuiste primero la esperanza, después la desesperación. Con tu ciego andar a tropezones por los espacios de tu reino has torcido tu destino, y España ha rectificado el suyo, arrojando de sí lo que más amó.

A través de las intervenciones directas de la propia Isabel o indirectas, mediante la voz narradora, el lector recaba datos para construir su etopeya. Así, este descubre su peculiar religiosidad. Cuando la reina recibe en audiencia a Fajardo y su esposa, M.ª Ignacia, en 1867, no para de alabar la mucha del carca suegro del marqués, Feliciano Emparán. Y al analizar el narrador la intimidad de la soberana el 29 de septiembre de 1868, día siguiente al triunfo de las tropas revolucionarias en Alcolea, comenta: "Engañada todavía por los espejismos puestos ante sus ojos por la superstición, vislumbraba socorros enviados a última hora por la Providencia […] esperaba el milagro". De modo que se produce en ella un sentimiento piadoso, de confianza ciega en la divinidad, que vela la reflexión consciente. Por eso se autoengaña, lo cual ya había comprobado Beramendi el año anterior cuando, en lugar de precaverse ante una probable revuelta, la reina espera que esta no se produzca confiando en que la protección del Altísimo promueva que "el Gobierno

irá confirmando su autoridad, y que los que están en rebeldía reconocerán su error". Es el mismo resorte que le lleva a creer, tergiversando la realidad, al abandonar el donostiarra Hotel de Inglaterra, que volverá porque España la amaba.

Los rasgos de su carácter también los demuestra Isabel II a través de su propio discurso en diferentes conversaciones con otros personajes. En el diálogo con Fajardo en 1849, la reina habla de cuestiones banales: la vida en La Granja es un poco triste, las sesiones de ópera son flojas, la caza no le agrada, lo que verdaderamente le gusta es Madrid. Afirma que odia las guerras, de las que oyó hablar desde muy niña, y sabe que, al igual que las revoluciones y otras trapisondas, han sido por ella, lo que le duele. Pero, además, la soberana, que se expresa de forma llana y coloquial, hace referencia a su escasa preparación: "Nadie se ha cuidado de advertirme las cosas, ni de instruirme". Se refiere, también, a que no concibe que "la mujer modelo" sea un ángel, sino un demonio porque con este sustantivo "llaman a todas las mujeres sufridas, que llevan con paciencia las trastadas de sus maridos". Está convencida de que su amor al pueblo español es correspondido, piensa que no es fácil gobernar porque nunca hay acuerdo sobre las decisiones tomadas, que hay que fiarse de la inspiración divina y de los dictados del sentimiento y la generosidad. Está dispuesta a subvencionar una historia de su reinado, escrita por Fajardo, y aspira a que sobre él se "cuenten maravillas" y se le elogie mucho. Una historia, a fin de cuentas, propagandística, pero no fastidiosa, porque así ni deleita ni enseña.

En 1866, cuando Manuel Tarfe se entrevista con la reina nota que aquel día la "seriedad […] enmascaraba su gracia festiva, a veces zumbona". No obstante, ese genio burlón se manifiesta cuando califica de "afeminado y bobalicón, sin maldita gracia para el matrimonio" al marido de Virginia Socobio, del que exclama: "¡Qué modales ridículos, que voz de tiple acatarrada!". Pero en su diálogo con el matrimonio Fajardo- Emparán de un año antes, aunque muestra su afabilidad y cercanía, también su inconsciencia e irresponsabilidad al culpar a los hombres públicos, movidos por la ambición, de que los españoles no la quieran como antes y de que el ambiente esté tenso.

La reina no interviene demasiado por sus acciones directas en la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, pero el lector conoce, a través del narrador, los mecanismos psíquicos que mueven su conducta, sobre todo relacionada con asuntos políticos. Cuando se produce la caída de O'Donnell en febrero de 1863, los ciudadanos no supieron las causas porque realmente no habían existido. Simplemente, la "bondadosa y antojadiza" reina lo había querido así. Y la misma voz narradora comenta, con un sentido irónico y metafórico, incidiendo en esos mismos rasgos negativos, que Isabel dormía descuidada gracias a las palabras tranquilizadoras de "sus mayores enemigos, que eran los más próximos, sin que una voz patriótica gritara en su oído: 'Mujer, las reinas no duermen tanto'". El narrador, en septiembre de 1864, vuelve a insistir en el mismo defecto de la reina con motivo del fin del Ministerio Mon, al declarar que "ya nos habíamos acostumbrado a que los Gobiernos cayesen y se levantasen sin otro motivo que la corazonada

o el antojo de la señora". Parece ser que esta estaba "muy confusa y amargada" porque su marido, que había estado en París para devolverle a la emperatriz Eugenia su visita a España, traía la encomienda de que se reconociese el reino de Italia, mientras que sus mentores, sor Patrocinio y el padre Claret, lo desaconsejaban. Y ese carácter caprichoso le llevará en julio de 1866 a provocar la dimisión de O'Donnell, ya que Isabel se negó a firmar la promoción de senadores que no solo ya conocía, sino que algunos de ellos habían sido propuestos por ella. Todo lo cual fue interpretado por los unionistas como una ingratitud de la soberana.

En *Prim*, penúltimo episodio de la serie, se narra el "gracioso paso de Aranjuez" que, asimismo, hay que interpretar en base a la arbitrariedad de la reina. El conde de Reus mandó desde Nueva York un protocolo en el que explicaba a esta los motivos de su retirada de México y marcha a La Habana, acomodado a la manera de pensar de la reina sobre la entronización de Maximiliano en México y no de un español. Pero la tal retirada había sentado muy mal al presidente O'Donnell y a Serrano, capitán general de Cuba, porque Prim no había pedido instrucciones. Don Leopoldo llevaría al consejo de ministros, que se celebraba en Aranjuez el escrito acusador de Serrano. El "gracioso paso" consistió en que la reina apareció sonriente y, sin dar tiempo a que el O'Donnell abriese la boca, alabó la conducta del conde de Reus por abandonar México y expresó su deseo de verlo pronto para felicitarlo. Evidentemente, el escrito de Prim no solo daba por el palo a la reina mostrando su oposición a Maximiliano y su orgullo herido como español, sino que había llegado dos días antes. El narrador enjuicia negativamente este comportamiento de la reina, movido por otro de sus defectos, al decir que el Gobierno siempre acertaba cuando "sus decisiones coincidían con el regio capricho".

Por otro lado, el carácter influenciable de Isabel se muestra en su comportamiento cuando, habiendo decidido ir desde de San Sebastián a Logroño para, ante Espartero, abdicar en el príncipe de Asturias, lo que apoyaban Serrano y los unionistas, acaba sometiéndose a los planes de Marfiori, su intendente y amante: exiliarse a Francia y abstenerse de la abdicación. Pero, además, llegan al lector los sentimientos de la reina cuando algunas mujeres, criadas palatinas y señoras pobres, que habían recibido limosnas, arrodilladas le besaban la mano mientras sollozaban y se despedían. El narrador expresa el dolor de Isabel, quien, entonces, ya no "pudo contener su entereza" y, derramando lágrimas, trataba de abreviar "la escena lastimosa". Y, también, cuando el tren de San Sebastián llegó a Hendaya y la exsoberana pasó revista, llorando, a la escolta de ingenieros que la habían acompañado hasta la frontera para, luego, regresar a España. La voz narradora, penetrando en la intimidad de Isabel, comenta que cuando esta entró en el ferrocarril francés, "tuvo en aquel instante el momento más amargo de su tránsito a tierra extranjera".

Pero el personaje no es monocorde y, aún en el término de la serie, suscita la controversia. En Hendaya, cuando arrancó el tren que llevaría a la reina a Pau, esta saludó, desde la ventanilla, a todos los que la despedían en el andén. M.ª Ignacia vio en este gesto "el aire de majestad delicada y bondadosa" de la soberana,

al que debía, por su llaneza, según el narrador, "su gran éxito personal en los actos solemnes". Sin embargo, otros de los presentes lo interpretaron como distante, incluso de desprecio, ya que "el paso de los ojos azules" de Isabel "fue rapidísimo y cortante, como el diamante que raya el cristal".

Finalmente, aunque la criatura literaria está condenado en lo político (Estébanez Calderón, 1990: 322), Galdós, siempre tan comprensivo con sus criaturas,[9] por boca del narrador omnisciente, considera posible, que ya viajando por Francia hacia Pau, la reina albergase un sentimiento de liberación —"tal vez, como acontece en los más hondos dramas humanos, el dolor engendró un goce, y el llanto una sonrisa"— al pensar que si los españoles eran libres por haberla echado, ahora ella también lo era.

Tras el análisis precedente, aunque Regalado García sostiene que "los monárquicos no pueden quejarse de la manera como trata a Isabel II" (1966: 432) don Benito, lo cierto es que el escritor canario construye un personaje complejo y su retrato, como sostiene acertadamente Lieve Behiels (2001: 201), resulta "multifacético", adquiriendo "multidimensionalidad, complejidad y coherencia literarias". No es así, sin embargo, el que presenta Valle-Inclán en *El Ruedo Ibérico*, ni, por supuesto, la forma como su autor elabora el personaje de la reina.

García de la Torre (1972: 46) afirma que Isabel II, en las novelas del ciclo valleinclaniano, es designada siempre "con solemnes y pomposos títulos" —La Reina, la Reina de España, La Majestad de Isabel II, La Católica Majestad de Isabel II, Nuestra Señora, La Augusta Señora, Nuestra Augusta Señora, La Soberana de Dos Mundos— que, inmediatamente, en violento contraste dejan paso a la descripción de los rasgos físicos y anímicos que carecen de toda magnificiencia. Al contario que Galdós, Valle ofrece una cumplida prosopografía de Isabel II, al final de su reinado, deteniéndose en diferentes aspectos de su aspecto exterior. La soberana tenía, entonces, treinta y ocho años y había perdido toda su lozanía juvenil, manifestando en su conjunto y en los distintos miembros de su anatomía una evidente gordura. Así, es calificada de "pomposa, frondosa, bombona", "paloma buchona", "frondosa, rubia y herpética", "pomposa y mandona", "empechada y matrona", "majestuosa y pechona" y "matrona popular".[10] Su continente grueso es designado como "crasas mantecas" y "opulentas mantecas". El narrador se refiere a sus labios como "belfo borbónico" y "labio borbónico", que asocia a otros rasgos etopéyicos como su espontaneidad verbal y llaneza de trato: "labio popular y amable", "amable de sonrisas el labio borbónico". Incluso, a su carácter burlón: "abultaba el belfo con chunga borbónica", "amontonaba con sandunga el labio borbónico", "sonreía con chunga borbónica", "burlona". También, la voz narradora aúna lo físico y psíquico de la reina cuando la califica de "chungona y jamona, regia y plebeya" en un sintético retrato.

9. Urello (1972: 31) habla de "magnanimidad" y Ara Torralba (2004: 270) de "condescendencia".
10. Referencio por la edición de J. Serrano Alonso (2016).

Las manos deformes de Isabel —"achorizada mano"— suscitan la hipérbole: "las manos de herpéticas mantecas, tan bastas y grandotas, que podían manejar como un abanico el pesado cetro de Dos Mundos". Su talle, nada esbelto, es "flanco opulento", "flanco matronil", "flanco pomposo y maduro". Sus andares: "desgonce de caderas", "campaneando sobre los erguidos chapines", "mecimiento de bombona", "campaneándose con aire de oca graciosa", y, cuando se vuelve a sus ministros "dio a sus mantecas un empaque altanero". Las mejillas de la reina se ruborizan "con pavo sanguíneo", "con arrebato de sangre", "con incendio que le subía a la cara", "con majestuosos arreboles", "con celosos arreboles", etc.

Del físico de Isabel II, un tanto ordinario y sobrepasado de peso, la voz narradora solo respeta los ojos: "claro azul de sus pupilas", "claros ojos parleros", "claros ojos", "El dejo azul de los ojos se velaba en el oro de las pestañas", "azules ojos", "azul celino de sus ojos", "el celaje de los ojos".

El narrador omnisciente nos da una prosopografía de la reina al describirla así en *La Corte de los Milagros*:[11] "Flamencota, herpética, rubiales, encendidos los ojos del sueño, pintados los labios con las boqueras del chocolate ponían una gracia chabacana y bribona en la boca de la Católica Majestad". Y en *Viva mi Dueño*, acumula galas y adornos, indignos de quien los porta, al referirse al "pomposo retrato" que preside la Cortes: "La Soberana de Dos Mundos, corona y cetro, manto de armiño, vuelos de meriñaque, guipures y céfiros, luce sus opulentas mantecas, en una roja sinfonía de sombras, bajo el doselete de la Presidencia: Empopada de joyas y bandas, asoma el pulido chapín por la rueda del meriñaque, entre los cabezudos leones del Trono".

La voz narradora no se olvida de la simpatía de Isabel, pero considera esta achulapada y algo arrabalera. Por eso habla de "garbo y simpatía de comadre chulapona" y la califica de "populachera y jovial". Y algunos actos de la reina dejan su supuesto señorío en entredicho. Para mitigar el dolor que le causa la muerte de Narváez y "para no caer en el desmayo, se fortalecía con bizcochos y marrasquino" y cuando, "olvidados los regios disimulos", suspiraba y lloraba, alternaba "pajarete con bizcochos, para sobrellevar el peso de la Corona".

Pero Valle-Inclán, teniendo en cuenta que en *El Ruedo Ibérico*, al contrario que en la cuarta serie, hay una clarísima preponderancia del diálogo, también presenta una etopeya de Isabel II a través de las intervenciones directas de la reina en múltiples conversaciones. Así, demuestra su incultura cuando el duque de Ordax le cita los conocidos versos de *El alcalde de Zalamea*: "¡Al Rey, la hacienda y la vida / Se ha de dar, pero el honor / Es patrimonio del alma, / Y el alma solo es de Dios!", ella responde: "¡No me vengas con coplas progresistas!", pues los cree del periódico satírico *Gil Blas*. También, la zumba y carácter burlón se hacen patentes cuando opina que le parecen "oportunos" los versos que había publicado *El Domine* —"Paquito Natillas / Es de pasta flora… / Y orina en cu-

11. Para Ara Torralba (2004: 277), el retrato "más conseguido en la pluma […] de Valle".

clillas / Como una señora"— y dice a Paquita Rúa, su azafata: "¡Si está clavado mujer!".

Y su irresponsabilidad se hace evidente al expresar a su dama, la duquesa de Fitero, que prefiere no saber las cosas para no tener preocupaciones: "No me traigas cuentos, porque los creo, y entre unos y otros me revolvéis la cabeza". Asimismo, se pone de manifiesto su ignorancia o desconocimiento sobre personas y situaciones referentes a su reinado. Por ello, aunque el general Serrano, como unionista, está en el complot de la revuelta, ella lo cree muy fiel a su persona hasta el punto de exclamar: "¡Para aguar la fiesta de la revolución me bastaría con llamar a Serrano!".

Se muestra dadivosa pero, en realidad, es porque desconoce el valor del dinero. Así, pretende enviar "dos millones" de reales —500 000 pesetas— al Vaticano como agradecimiento por la concesión de la Rosa de Oro. Considera que aquella "debe ser una cantidad decente" para luego preguntarle a Torre-Mellada de cuánto se trata.[12] Otras veces, la reina aparece como inquisitiva y mandona. Así, le pide a Narváez que coloque al barón de Bonifaz, su amante, en la alta servidumbre de palacio, poniendo como disculpa la fidelidad de su padre a la Corona. Y, aunque el general le advierte de que es un perdis, le ordena: "¡Me traes la cabeza del que disienta!" entre los miembros del Gobierno. Cuando el general Pezuela, conde de Cheste, le advierte sobre un posible asalto, ella, autoritaria, le dice, si se diese el caso de que llegasen a la cámara real:

> No extremes las cosas. Si la Guardia hubiese de hacer fuego sobre esos locos, que sea después de agotadas todas las razones. ¡Esa promesa la exijo de ti! Con ella me dejas menos preocupada… Si se ponen pelmas y lo echan por la tremenda, no estará mal un escabeche con todos ellos. ¡Pero había de ser con todos!

Incluso, cuando sor Patrocinio le hace un desplante, por lo que llora, acaba reaccionando autoritariamente y diciendo a su azafata:

> ¡[…] es una santa insoportable! Suponiendo que sea santa, porque hay quien se ríe de sus llagas […]. ¡El feo que me ha hecho esta tarde no se lo paso! ¡Por muy santa que sea, yo soy la Reina de España! Es muy mandona y quiere que siempre le haga caso, y siempre no puede ser. Con todas sus luces místicas, también se equivoca.

No obstante, una de las constantes que Valle-Inclán mantiene en todo el ciclo es la supeditación de la soberana a los designios de la monja, tanto en la toma de decisiones como en los nombramientos. Así, entre otros, los de Concha y Novaliches como capitanes generales, que Isabel firma "feliz de guiarse por las luces de

12. D. Ynduráin (2000: 246-247) ve en este infantilismo de la reina el recuerdo de su entrevista con Beramendi, en *Narváez*, en el que le pregunta si "veinte mil duros son tantísimos duros" y le habla, como a Torre-Mellada, de la conspiración, el deseo de hacer felices a los españoles, etc.

la Seráfica Patrocinio". Cree que la sor "¡[…] tiene luces sobrenaturales! […] ¡Ella sin duda sabe lo que debo hacer!", y le ordena ante el anunciado del asalto a palacio: "¡Patrocinio, interpón tu valimiento con el Altísimo! La cuadrilla de matachines se ha echado a ruedo y, probablemente, intentará llegar hasta mi presencia". Y declara: "Yo deseo hacer la felicidad de todos los españoles, y para lograrlo necesito que nunca me niegue sus consejos Patrocinio", a la que también acude para que le aconseje sobre la elección del nuevo presidente, tras el fallecimiento de Narváez.

Como Galdós, Valle también trae a sus textos literarios la personal religiosidad de la reina, aunque cargue más las tintas. Esta no solo confía ciegamente, sin atisbos de lógica, en el poder divino, sino que muchos de sus actos los atribuye a su intervención. Cuando González Bravo dice a Isabel que Narváez tiene una dolencia mortal, la reina, al contrario de los médicos, apuesta por el Cristo de Medinaceli para salvarlo. Una vez que fallece el general, se consuela expresando a su ministro: "¡Di, tú, que hay muchos que rezan por mí, y que nunca ha dejado de protegerme el Divino Crucificado!". Y al negarse en abdicar en el príncipe Alfonso, en lo que influye sor Patrocinio, esta segura, dice, que "en todo caso no ha de faltar la celestial ayuda y el amor de los españoles". Así, cuando la reina nombra capitales generales a Concha y Novaliches, a su entender "dos servidores leales y del más ortodoxo credo moderado", dice: "¡Yo creo que al concederles el tercer entorchado he obedecido a una voz de lo alto!".

Aunque el narrador menciona que, a veces, la reina no gozaba de tranquilidad por su "conciencia turbada de lujurias, milagrerías y agüeros", cierto es que el propio personaje con sus dichos y hechos se manifiesta más en estos asuntos. Lo cual, al contario que Valle, silencia don Benito. Uno de los ejemplos más sobresalientes tiene lugar cuando Isabel cree, mediante un milagro, que la monja de las llagas puede estar en dos lugares a la vez: la cámara real y el convento. O cuando, en el colmo de la superchería, la reina duerme con la ropa de la sor: "Suspiró los rezos, tomó agua bendita, y entró en la cama, santificando el rubio y flamenco desnudo con la camisa que antes había vestido la monja milagrera: Cuatro aspas de sangre en el costado de la preciada reliquia dibujaban una cruz".

En las novelas de *El Ruedo Ibérico* se alude a la liberalidad sexual de Isabel II —"La Católica Majestad ofrecíase al coloquio de las lenguas como una castiza que no le negaba ningún gusto a sus mantecas"— y a la ilegitimidad de su hijo, del que el marido de la reina dice: "Alfonsito no es del tálamo", y el general Córdova insinúa que su padre es Puig-Moltó, muerto de tisis, cuya enfermedad parece afectar al príncipe de Asturias, a quien el narrador se refiere, en *Viva mi Dueño*: "Las cornejas palaciegas, de mucho antes que los emigrados, ya tenían en el pico la castañeta del Puigmoltejo".[13]

13. También el padre Claret y sor Patrocinio se lo reprochan: "¡Un heredero que, a bien decir, no es del tálamo!"; "¡Un hijo que representa la profanación de un sacramento!", respectivamente.

Sin embargo, es la propia soberana la que, consciente de sus liviandades, muestra en su discurso y conducta no solo artificiosas distinciones entre su condición de mujer y de reina, sino un confuso vínculo entre la culpa y su exoneración a través de una religiosidad supersticiosa y nada auténtica. Así, hubo que recuperar una carta que, según una copla, costó tres millones. En ella la insensata reina comunicaba a Pío IX su decisión de entregar la Corona a la rama legitimista antes que abdicar en su hijo. Mediante ella, Isabel, pensando que Dios no permitiría que le arrebatasen lo que era suyo —"me resisto a la idea de que vaya a ofrecerme ese cáliz de amargura, el Divino Redentor"—, medita: "Salvaré mi alma si no alcanzo a salvar el Trono. ¡La Iglesia nunca podrá reprocharme el perjurio de entregar mi pueblo a las logias masónicas!". Pero la concesión al carlismo para evitar esto es para Fernández Vallín: "El último absurdo de esa Señora. Un absurdo lógico, dadas las influencias de que ha vivido siempre rodeada".

Los devaneos de la soberana se hacen patentes cuando González Bravo bailando con ella, mientras Isabel sonreía a "un pollastrón sobre la treintena", piensa: "¡Esta grandísima!". O al bailar con Adolfito Bonifaz, a quien habla con una voz "que tenía una intimidad insinuante". El barón, entonces, "estrechó el talle matronil" y, "propasándose, se acercaba más" mientras la reina "consentía candorosa". Cuando, ya amantes, Bonifaz se va a la finca de Los Carvajales, esta le dice: "Una semana vas a dejar de ocuparte de mi real servicio […]. Lo he pensado… Aprovecho la ausencia para limpiar el cuerpo y el alma, la Semana de la Purísima". Lo que pone en práctica esa misma noche al pedirle solo a Adolfito, en un alarde de cursilería: "Anda, bésame la puntita del dedo meñique. ¡Sin morderlo!".

Isabel se exculpa de sus debilidades amorosas, tal y como puede comprobarse en algunas declaraciones: "¡Yo la verdad, no creo estar condenada! ¿Tan mala soy? ¡Nunca he querido más que el bienestar de los españoles!". Incluso, dice al padre Claret y a la monja de las llagas: "En el Cielo deben estar enojados conmigo, y lo comprendo. ¡Es natural! Los reyes vivimos en un círculo de tentación. Nuestros Alcázares no pueden ser Tebaidas", pero a sus interlocutores, que colaboran interesadamente en esa ceremonia de la confusión, lo que les importa es que Isabel se mantenga en la gobernanza de España "como firme columna de la Iglesia". Esta oscuridad de pensamiento se manifiesta en las declaraciones de la soberana cuando, decidida a empeñar algunas de sus joyas, para ayudar económicamente a Bonifaz, dice: "Estoy en la obligación de redimirle… me parece que es una buena acción. Así mi extravío obtendrá más fácilmente gracia a los ojos del Altísimo".

Isabel II es capaz de desdoblarse en mujer y reina como si se tratase de dos personas dignas de gracia o de castigo, prueba, de nuevo, de la falsa o inauténtica religión que practica:

> Yo seré juzgada por los méritos que contraiga en el gobierno de la Nación Española. Como Reina Católica, recibiré mi premio o mi castigo, pues no me parece natural

> que se me juzgue por fragilidades que son propias de la naturaleza humana […]. En este respecto me hallo perfectamente tranquila. Mis flaquezas de mujer son independientes de mis actos como Reina: Teólogos muy doctos me han dado las mayores seguridades sobre este particular. Como Reina católica he de ser juzgada, y por eso quiero seguir escrupulosamente los consejos de la Santa Sede. Patillas ha de chincharse, si tengo por abogado en la Corte celestial a Su Santidad Pío IX.

Sin embargo, la reina dice a Pepita Rúa, su camarista: "¡Qué aberración! Patrocinio rezando por mí, y yo pecando como una mujer liviana". Y, aunque Pepita asegura que en estas cuestiones está dispensada, ella responde: "¡No lo están, Pepita!... ¡Pero somos frígilis!".

Como Galdós, Valle presenta distintas opiniones, además de la del narrador, sobre Isabel. Unas son positivas en cuanto a su bondad. De este modo, la duquesa de Fitero la juzga "demasiado buena", Torre-Mellada la compara con Isabel la Católica, pero se inclina por su reina —"¡[…] dudo que aventajase a la Señora!"—, su mujer también la cree "muy buena", Pepita Rúa dice que "es una santa", la priora del convento de Jesús, donde vive sor Patrocinio exclama: "¡Pero habrá alma de tan duro pedernal que no quiera al ángel de España!", y el padre Claret dice: "¡Su corazón es como un dulce almibarado de los que ángeles y serafines sirven en la mesa del Altísimo!". Sin embargo, Dolorcitas Chamorro exclama: "¡Se deja engañar como una pánfila!", y la infanta Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier da una de cal y otra de arena: "Conozco los generosos sentimientos que atesora el corazón de mi hermana, y que no es culpable de los disturbios que afligen a España. La creo mal aconsejada, pero su corazón es bueno".

Por su parte, los que opinan en contra de la soberana atacan su carácter voluble e influenciable: "Cambia en una loseta, y malogra sus más loables cualidades", afirma el duque de la Torre, y lo mismo el marqués de Salamanca: "Nuestra Augusta Señora cambia en una loseta". Para Adelardo López de Ayala, la reina no tiene remedio —"se ha hecho imposible"—, lo que repite el general Nouvilas, quien advierte: "¡Se está buscando una patada en el tafanario!". El dramaturgo y político unionista observa que "la impotente mano real deja caer el cetro en el fango" y califica a la reina de olvidadiza e inconsciente, para opinar que "se ha hecho incompatible con la dignidad nacional". El progresista Tío Celonio exclama: "¡La Isabel solo ha servido para empobrecer España!", y Prim dice a su mujer: "¡Se ha hecho imposible con la honra de España!". A esta, que lo lamenta —"¡Pobre reina!"—, le asusta que sea su marido quien la destrone. Y, aunque el conde de Reus lo deplora, afea a Isabel que hubiese pagado su derramamiento de sangre por ella con el exilio y la condena a muerte. No obstante, la condesa todavía confía en que Dios ilumine a la soberana y pueda darse un milagro, lo cual niega el general.

Por lo que respecta al *leit motiv* del amor al pueblo por parte de Isabel II, los palaciegos y la camarilla lo defienden. Para la duquesa de Fitero, la reina "tiene el amor de sus súbditos y le basta" y el padre Claret exclama: "¡Qué brasa encen-

dida de amor a sus súbditos y a la Santa Sede Apostólica!". Torre-Mellada, proclive al absolutismo, comenta por su parte: "A la Señora, para hacer la felicidad de los españoles, le ha sobrado la Constitución". Sin embargo, Isabel, a pesar de expresar su deseo de lograr aquel objetivo, según el narrador, "se amargaba con la duda de que muchos españoles", a quien consideraba ingratos, "habían dejado de quererla". Lo que para López de Ayala no ofrecía duda: "¡Ha perdido el amor de los españoles!".

El cruce de opiniones entre las criaturas literarias, que Galdós ofrecía en una perspectiva múltiple buscando la objetividad y posibilitando que el lector pudiese hacerse su propia composición de lugar, no produce el mismo efecto en el caso de Valle. Por el contrario, la etopeya de la reina es completamente subjetiva porque ese intercambio de juicios, tanto positivos como negativos, viene de unos personajes degradados por la pluma expresionista del escritor gallego.

Analizados los retratos de Isabel II que, respectivamente, ofrecen Pérez Galdós y Valle-Inclán, la crítica ha señalado las diferencias entre ambos. Así, según E. Ledesma (1977: 201-202), "las creaciones literarias obtenidas ofrecen dos semblanzas distintas, cuyas características son comparables a un desdoblamiento completo de la personalidad de Isabel II".

Varios factores influyen, a nuestro entender, en la creación del personaje de "la de los tristes destinos" por nuestros dos grandes autores. En primer lugar, el propósito o finalidad que se proponen ambos para realizar esa labor. Según los datos de los que se dispone hoy en día, don Benito no mantuvo una opinión constante con respecto a la reina. El joven Galdós, testigo presencial de su destronamiento, publicaba, a los veinticinco años, el artículo "Recuerdo de una fiesta" en *La Nación*, el 13 de octubre de 1868. En él, con un marcado tono satírico-burlesco, evoca la boda de la infanta Isabel, hija de la reina, y el conde Girgenti, pero lo que más interesa a nuestro propósito es la visión que el autor da de la soberana, de la que se ve, a través de los cristales del coche, "el deforme busto" (Shoemaker, 1972: 542). Cuando baja del vehículo, "ostenta su enorme figura: su vasto cuello está adoquinado de diamantes y esmeraldas; la corona se afianza en su cabeza y el manto inmenso que cubre sus hombros se traba en las espuelas de Marfiori", su amante (Shoemaker, 1972: 543).[14]

En 1885, el 3 de noviembre, don Benito, que ha dejado de ser un joven para convertirse en un hombre de cuarenta y dos años, escribe el artículo "La Familia Real Española". Aquí aparecen rasgos etopéyicos de la reina: su proverbial generosidad, su carácter voluble, sus aficiones y, "sobre todo, el predominio del sentimiento sobre la razón con la consiguiente ausencia de criterios de orden político" (Estébanez Calderón, 1990: 324). En palabras del autor canario (Ghiraldo, 1923: 94):

14. Como señala D. Estébanez Calderón (1982), Galdós desliza algún comentario crítico contra la falta de libertad de prensa y claros ataques contra los neocatólicos en artículos anteriores a la Gloriosa, publicados en *La Nación* y la *Revista del Movimiento Intelectual Europeo*.

> Es que Isabel obedeció siempre a impresiones y sentimientos más o menos pasajeros y las ideas políticas fueron siempre poco menos que letra muerta para ella. Mujer de corazón y no desprovista ciertamente de arranques generosos, rara vez comprendió los alcances y el sentido intelectual del papel de la Reina.
>
> Tiene en su carácter el corte acabado de la mujer del pueblo español, así como en sus gustos y aficiones.
>
> Sus sentimientos son buenos, se entusiasma y llora fácilmente por cualquier cosa que afecte a las tradicionales glorias españolas; pero su espíritu ejerce en grado muy ínfimo la reflexión.

Como puede observarse, ha desaparecido la prosopografía degradante y el tono sarcástico del artículo revolucionario.

Pasados los años, don Benito se da cuenta que necesita de Isabel II para dar forma a su cuarta serie. En 1901 desea entrevistarse con ella para recabar información directa y así se lo pide a su amigo Fernando León y Castillo, a la sazón embajador de España en París. El 21 de mayo le anuncia su visita a la capital francesa con el fin de hablar con la soberana para ver si le cuenta algo de su reinado. Aun no excluyendo lo que de *captatio benevolentiae* puedan tener las palabras de Galdós a su amigo, quien ha de gestionar y conseguir la esperada entrevista, no cabe duda que son de signo muy diferente a las de los artículos de 1868 y de 1885. Así, el escritor considera que la reina: "Es la figura más interesante del siglo y la más simpática de los Borbones" (Smith *et alii*, 2015: 521).

El 17 de octubre de ese 1901, Galdós vuelve a escribir a León y Castillo, anunciándole su llegada a París en unos días. Su propósito es permanecer allí un mes y, sin olvidar, lo expresado en la carta anterior, le dice: "Entre los objetos que llevo quizás es principal de todos el ver a D.ª Isabel II, *la de los tristes destinos*, por si quiere contarme algo de su reinado… Se me figura que no va a querer. Pero ella se lo pierde" (Smith *et alii*, 2015: 530). Esta afirmación se justifica con unas líneas de vital importancia para comprender la intención de don Benito a la hora de presentar el personaje literario de la reina: "Mi pensamiento, siempre que me dé algunas horas, es rehabilitar su nombre y figura" (Smith *et alii*, 2015: 530). Como es bien conocido, Isabel II recibió al escritor en su residencia parisina del palacio de Castilla, en la avenida Klever, cuando el autor canario no había empezado todavía a redactar la cuarta serie.[15]

Sigue pasando el tiempo, *Las tormentas del 48* y *Narváez* ven la luz en 1902 y este segundo episodio, en que aparece la reina por primera vez, charlando con diferentes personajes, es hecho llegar por el escritor a Isabel II, su importante fuente oral. De modo que en una nueva carta a Fernando León, del 4 de diciembre de ese 1902, don Benito expresa: "Te agradeceré mucho que preguntes a la simpatiquísima reina D.ª Isabel si ha leído *Narváez* y qué opinión tiene del retra-

15. El primer episodio, *Las tormentas del 48*, se comienza en marzo de 1902.

to que me he permitido hacer de ella. Me interesa muchísimo saber esta opinión, y ello ha de contribuir a que yo fije la dirección que he de tomar en los tomos sucesivos" (Smith *et alii*, 2015: 545).

No he hallado ningún dato que ilumine la reacción de la reina, pero ni por los propósitos del propio escritor ni por el hecho mismo de proporcionarle el episodio, no debió de ser negativa sobre este. Incluso, en esta misma epístola a León y Castillo, Galdós, que alaba a la soberana —"La amabilidad, dulzura y gracia de Isabel II son inolvidables"— muestra su deseo de tener nuevas entrevistas para adquirir más conocimientos de aquel reinado, declarando máxima discreción —"no diré nada que pudiese ser a dicha señora desagradable" (Smith *et alii*, 2015: 545)—, manteniendo los mismos propósito expresados en la carta anterior: "Quiera o no quiera ilustrarme sobre las partes obscuras de su Reinado, yo he de enaltecer su figura todo lo que pueda. Creo que la verdad histórica así lo exige" (Smith *et alii*, 2015: 545). Y unos días más tarde, el 11 de enero de 1903, cuando don Benito aún no ha empezado a escribir el tercer episodio, *Los duendes de la camarilla*, envía otra carta a su amigo acusando recibo del retrato dedicado de Isabel II, por lo que desea que León le exprese su gratitud cuando la vea. Anuncia que irá a París en marzo o abril "con objeto de oír de labios de su Majestad Graciosísima las *cosas publicables*, que nos ofrece" (Smith *et alii*, 2015: 546) e insiste en ver a la soberana para conseguir más noticias sobre nuevos episodios: "Me sería muy útil que la reina me contara cosas de los preliminares de la Revolución de 1854, y del famoso bienio" (Smith *et alii*, 2015: 546). Y, otra vez, ratifica su propósito: "Yo, en mi humilde esfera de historiador, persistiría en rehabilitar y enaltecer su figura todo lo que pudiese" (Smith *et alii*, 2015: 546).[16]

Pero no hubo más entrevistas con la reina, quien fallecería el 9 de abril de 1904.[17] De modo que los cinco últimos episodios son redactados por Galdós después de este acontecimiento, en concreto, *Aitta Tetauem*, el sexto, lo comienza a escribir en octubre de ese año, mes en el qu*e* viajará a Tánger para conocer los ambientes magrebíes.

A día siguiente del óbito de la soberana —10 de abril—, don Benito publicó en *El Liberal* una extensa necrológica: "La Reina Isabel". Según decía a Navarro Ledesma en una carta con esa misma fecha, en este artículo "me limito a narrar mis entrevistas con la Reina" (Smith *et alii*, 2015: 558), lo cual no deja de ser cierto, pero también es verdad que ofrece en él un cumplido retrato de la soberana y de su reinado, por el que la crítica ha mostrado interés. Así, Regalado García (1966: 425) opina, exageradamente a mi entender, que en esta necrológica el juicio de Galdós sobre la época de doña Isabel, "por la que sentía debilidad, es suave con exceso; toda su bilis la descarga sobre la abstracción del sistema de go-

16. Pereda, que ha leído *Narváez*, parece comprender que así lo ha hecho su autor cuando le comenta por carta (29-12-1902): "El retrato de la pobre D.ª Isabel es una obra de reparación debida" (Ortega, 1964: 202).

17. Cuando esto sucede, don Benito no había empezado a escribir *La Revolución de julio*.

bierno para salvar en lo posible los políticos que ocuparon el poder". Por su parte, Ara Torralba (2004: 265) califica el retrato de Isabel en la mencionada necrológica de "exculpatorio" y "respetuoso en exceso".

Lo cierto es que en él aparecen facetas positivas de la reina, pero también muy negativas. Escribe Galdós (1951: 1414-1415) sobre "el alelado respeto" que le impuso su presencia, sobre su forma de hablar con "un lenguaje claro y castizo, usando con frecuencia los modismos más fluidos y corrientes del castellano viejo", sobre sus "ademanes nobles, sin la estirada distinción de la aristocracia modernizada" y sobre su amabilidad. Se refiere la soberana a los difíciles comienzos de su reinado, sin un guía que le ayudase, y a otros posteriores en los que se encontraba "metida en un laberinto por el cual tenía que andar palpando las paredes, pues no había luz que me guiara. Si alguno me encendía una luz, venía otro y me la apagaba". También muestra ser consciente de su negativo reinado: "Sé que lo he hecho muy mal; no quiero ni debo rebelarme contra las críticas acerbas", pero no se cree responsable enteramente del fracaso: "No ha sido mía toda la culpa" (Galdós, 1951: 1417). Y, haciendo una síntesis, dice: "Yo tengo todos los defectos de mi raza, los reconozco; pero también alguna de sus virtudes" (Galdós, 1951: 1417). Se lamenta de no haber podido hacer más y declara haber "querido siempre el bien del pueblo español. El querer lo tiene una en el corazón" (Galdós, 1951: 1417), para preguntarse, finalmente: "¿el poder dónde está? … Solo Dios manda el poder cuando nos conviene… Yo he querido… El no poder, ¿ha consistido en mí o en los demás?" (Galdós, 1951: 1417).

En las reflexiones finales de Galdós (1951: 1421) se vislumbra una etopeya de la reina. El personaje de carne y hueso aparece, al igual que en la cuarta serie, como un ser complejo, en absoluto plano:

> La pobre reina, tan fervorosamente amada en su niñez, esperanza y alegría del pueblo, emblema de libertad, después hollada, escarnecida y arrojada del reino […]. Se juzgará su reinado con crítica severa: en él se verá el origen y embrión de no pocos vicios de nuestra política; pero nadie niega ni desconoce la inmensa ternura de aquella alma ingenua, indolente, fácil a la piedad, al perdón, a la caridad, como incapaz de toda resolución tenaz y vigorosa. Doña Isabel vivió en perpetua infancia, y el mayor de sus infortunios fue haber nacido reina y llevar en su mano la dirección moral de un pueblo, pesada obligación, para tan tierna mano.
>
> Fue generosa, olvidó las injurias, hizo todo el bien que pudo en la concesión de mercedes y beneficios materiales; se rebeló por un altruismo desenfrenado, y llevaba en el fondo de su espíritu un germen de compasión impulsiva, en cierto modo relacionado con la idea socialista, porque de él procedía su afán de distribuir todos los bienes de que podía disponer y de acudir a donde quiera que una necesidad grande o pequeña la llamaba.

Estébanez Calderón (1990: 313) considera que la necrológica supone "un cambio en el tratamiento del personaje histórico" por parte de Galdós, al rom-

per con el estereotipo negativo de la prensa liberal y republicana del sexenio, y, además, "un esfuerzo de acercamiento imparcial" a la exreina que *s*ustituye al "sectarismo y antipatía" de los artículos de *La Nación* y *La Revista de España* (Estébanez Calderón, 1990: 313). Además, Estébanez relaciona este artículo con la cuarta serie y lo mismo hace Ara Torralba (2004: 265), para quien en "él regalaba Galdós bastantes de las claves de construcción de aquel personaje". Pero no se olvide el hecho de que las críticas a Isabel II se incrementan notablemente, como observamos con anterioridad, tanto por parte del narrador como de los personajes en los dos últimos episodios: *Prim* y *La de los tristes destinos*, escritos en 1906 y 1907, respectivamente, cuando Isabel II ya había muerto. ¿Quiere esto decir que los propósitos de don Benito expuestos a su amigo León y Castillo eran interesados o, por el contrario, legítimos? Posiblemente ambas cosas, teniendo en cuenta, además, que los años sesenta evidencian el auténtico declive del reinado isabelino.

Aunque, como hemos visto, es exagerado pensar que Galdós muestra con respecto a la cuarta serie y "en todo momento gran simpatía y aprecio" por la reina (Ledesma, 1977: 201), no cabe duda que sus propósitos oscilan y que, finalmente, hay en los dos últimos episodios un auténtico ajuste de cuentas contra ella. No obstante, su "actitud [es] totalmente contraria a la de Ramón del Valle-Inclán" (Ledesma, 1977: 201). De modo que el escritor gallego, que hace bastantes declaraciones sobre su nuevo ciclo, expresaba a Martínez Sierra, en 1828 (*ABC*, 27 de diciembre), no solo su intención de "hacer [en él] la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 396), sino que, ese mismo año, el 27 de noviembre, respondía a Massip sobre el objetivo que le llevaba a escribirlo: "Burlarme, burlarme de todo y de todos […]. La literatura satírica es una de las formas de la canción histórica que cae sobre los poderosos que no cumplieron con su deber" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 388). Lo cual reiteraba a Martínez Sierra en su citada entrevista: "Busco, más que el fabular novelesco, la sátira" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 396). Es decir, mediante un discurso picante y mordaz, censurar acremente y ridiculizar ese periodo histórico y a sus protagonistas, tanto reales como ficticios.

Hay otro factor que influye decisivamente en la configuración literaria de la reina realizada por ambos autores. Me refiero al modelo de novela histórica que ambos practican. Mientras Galdós sigue un modelo realista, Valle-Inclán elige un modelo de modernismo expresionista, siguiendo el *modernism* europeo en el aspecto estructural —personaje colectivo, fragmentarismo, reducción temporal, etc.— y la intensidad deformante y grotesca en el estilo y el tratamiento de las criaturas literarias. Así, don Ramón, como hemos visto, presenta a Isabel II con una óptica degradante, tanto física como moral, al aplicarle su propia concepción sobre los personajes cuando escribía el ciclo isabelino. No era esta otra que la que declaraba a Martínez Sierra en la entrevista, citada más arriba (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 395): "Seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que jue-

gan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El Ruedo Ibérico*". Es decir, esos numerosos personajes históricos y fingidos son creados por Valle siguiendo uno de los modos de los que habla en los años veinte del pasado siglo y, en concreto, en una conferencia pronunciada en Burgos, en 1925: "la tercera manera", según la cual, en los esperpentos, aquellos son tratados "con compasión" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 287), o en la mencionada entrevista con Martínez Sierra, al que le habla de "considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía", a "manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 395). Es decir, "como si los héroes antiguos" se hubiesen envilecido y rebajado "en los espejos cóncavos de la calle" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 395).[18]

Por otro lado, la voz narradora, desde su omnisciencia autorial, se implica utilizando un lenguaje desvergonzado e insultante, en sustantivos que identifican a los personajes, en adjetivos que los caracterizan, en epítetos que los definen o en verbos de los que son sujetos. Nadie se salva en *El Ruedo Ibérico* del estilete crítico y punzante de Valle-Inclán, y mucho menos Isabel II. Don Ramón tal y como confiesa en la conversación, ya mencionada, con Gregorio Martínez Sierra, da ahora gran importancia al diálogo como manifestación viva del ser de sus criaturas de ficción, al margen del narrador. En ella declaraba su pretensión de hacer "la sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro. Digo casi de teatro, porque casi todo está expresado por medio de diálogos, y el sentir mío me guardo de expresarlo directamente" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 395). Así, la reina, quien interviene con su propia voz, mucho más veces que en la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, no solo utiliza en ellos un lenguaje popular —"badulaque", "pánfila", "pelanas", "tarambana", "papanatas"…—, sino un remango achulapado impropio de su dignidad, lo cual la caracteriza como personaje.

Sin embargo, a pesar de las declaraciones de Valle en las que parece pretender cierta impasibilidad,[19] lo cierto es que en lo que respecta a la reina no lo consigue, porque el discurso expresionista empleado, con una simple palabra logra degradarla. Y el abundante dialogo tampoco supone objetividad (Juan Bolufer, 2000: 369), pues los espejos cóncavos reflejan además de ironía verbal (Ynduráin, 1969: 128-129), ironía situacional, especialmente frecuente en el tratamiento que recibe la soberana (Juan Bolufer, 2000: 370).[20]

18. Lo que don Ramón piensa que han hecho Quevedo, Cervantes y Goya (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 395).

19. Don Ramón dice no querer, al contrario de otros autores, que actúan "como perros olfateros", "seguir a los personajes como mendigos", o ir "a su espalda como comadres curiosonas" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 389).

20. Este recurso es un "contraste entre la alarmante situación política y social del momento histórico, y la superficialidad o estupidez de sus protagonistas, o, en ocasiones, entre sus actuaciones públicas y sus intenciones reales" (Juan Bolufer, 2000: 370).

Precisamente, en relación con esto último, no es cuestión baladí, por lo que respecta a la estructura novelesca, y en concreto al tiempo de la historia, la duración de este en los respectivos ciclos. Mientras que Galdós, como es normativo en el modelo realista de novela histórica, se decanta en la cuarta serie por una amplia cronología de veintiún años, de 1847 a 1868, Valle-Inclán, siguiendo las pautas del modelo del *modernism*, lo reduce ostensiblemente a solo unos seis meses, del 12 de febrero al 9 de agosto de 1868 (Schiavo, 1980: 20; Tasende, 1994: 189-190; Juan Bolufer, 2000: 362), aunque su propósito fuese, como antes se dijo, alargarlo mucho más.[21] El relato de *La Corte de los Milagros* comienza en un momento concreto: la ceremonia en que Isabel II recibe de Pío IX la condecoración de la Rosa de Oro. En esa época la reina se inclinaba hacia los neocatólicos, quienes la convencían de que iba por el buen camino, y el papa "animó aquella suicida deriva reaccionaria" (Burdiel, 2010: 798) al concederle tan preciado galardón, lo cual aviva las críticas de Valle. Evidentemente, al ser en la cuarta serie tan extenso ese tiempo de la historia, el personaje galdosiano de la soberana no solo tiene posibilidades de evolucionar, aunque sea en un sentido negativo, sino que las relaciones de los demás personajes con ella también son susceptibles de cambios. Por el contrario, a la valleinclaniana Isabel II, situada en un tiempo de la historia mucho más limitado, no le es factible aquella prerrogativa y los demás entes de ficción, históricos o no, ya están en una situación de no retorno en cuanto a sus contactos con ella.

La cuestión de las fuentes es otro aspecto que puede influir en el retrato de Isabel II elaborado por los dos autores. En primer lugar, existe una importante diferencia de edad entre Galdós y Valle-Inclán: veintidós años, lo cual hace que la cronología vital de don Benito sea contemporánea de los hechos narrados, pues es un niño hasta el tercer episodio de la cuarta serie, un adolescente durante parte de este, el cuarto, quinto y algo del sexto, y un joven por lo que se refiere al séptimo, octavo, noveno y décimo. No puede decirse lo mismo de Valle que nace dos años antes de la Septembrina y escribirá muy distanciado del final del reinado de Isabel II, exactamente cerca de sesenta años, pues *La Corte de los Milagros*, primera novela del ciclo, se publica como libro en 1927. Además, el joven Galdós vive en Madrid, desde su llegada en octubre de 1862, los Gobiernos de O'Donnell y Narváez, los primeros pronunciamientos auspiciados por Prim, la Noche de san Daniel, el regreso de O'Donnell, la sargentada del cuartel de San Gil y el ajusticiamiento de sus protagonistas, la vuelta de Narváez, su muerte, los preparativos revolucionarios y el estallido de la Gloriosa, que, aunque lo coge en París, le da tiempo de presenciar en la capital la entrada del general Serrano en la Puerta del Sol y a los poco días la de Prim, tal y como relata en *Memorias de un desmemoriado* (Galdós, 2004: 30-31). Evidentemente, Valle-Inclán no cuenta con estas fuentes autobiográficas para escribir *El Ruedo Ibérico*.

21. Al quedar inconcluso el ciclo, la narración no llega a la fecha de la Gloriosa, aunque sí a las *Vísperas Setembrinas*, primera parte de *Baza de Espadas* y en *Fin de un Revolucionario. Segunda parte. Vísperas de Alcolea*, a esas jornadas previas.

La crítica ha demostrado fehacientemente que tanto el autor canario como el gallego se documentaron cumplidamente al utilizar abundantes fuentes historiográficas mediante las que acopiaron información.[22] Pero Valle, al contario que Galdós, utiliza otras. Me refiero a la literatura popular, de marcada tradición oral, aunque también escrita por autores como Luis Rivera, Federico Balart o Manuel del Palacio. Es decir, don Ramón emplea como fuentes "los géneros menores" y "las armas" propias "de la aleluya, del teatro bufo, de la marioneta, de la revista política, de la copla de ciego" (Ara Torralba, 2004: 273).[23] Así lo declaraba el narrador de *Viva mi Dueño* (Valle-Inclán, 2006: 561):

> A la Historia de España, en sus grandes horas, nunca le ha faltado acompañamiento de romances. Y la epopeya de los amenes isabelinos hay que buscarla en las coplas que se cantaron entonces por el Ruedo Ibérico. Tomaba Apolo el laurel a la puerta de las tabernas, como en la guerra con los franceses, cuando la musa populachera de donados y sopistas, tunos y rapabarbas, era el mejor guerrillero contra Bonaparte.

Y el contenido de aquellas coplas, entonadas en cafés y calles, y de otras manifestaciones de la subliteratura prevolucionaria era soez y escatológico, y su estilo burlesco y sarcástico, en la línea de *Los Borbones en pelota* o *La Canalla*, de Antonio Artadill.

Para finalizar, y a tenor de lo que venimos diciendo, no es descabellado pensar que Valle se inspira en las críticas del narrador y de determinados personajes galdosianos, tanto en lo que se refiere a la prosopografía como a la etopeya de Isabel II. De modo que "mucho hay de verdad en la Isabel reflejada en los episodios literarios" (Ara Torralba, 2004: 279) de ambos autores. Sin embargo, el retrato de la reina como personaje complejo que presenta Galdós es muy diferente al de Valle-Inclán que lo convierte en un personaje plano o rectilíneo, siempre igual a sí mismo, despectivamente y en aumentativo: "la Isabelona".

22. Dan buena cuenta de ello Hinterhäuser (1963), Regalado (1966) y Cardona (1968) en el caso del primero, y Schiavo (1980) o Tasende (1994), en el del segundo. Por su parte, don Ramón se refirió a ello varias veces como en unas declaraciones, recogidas en *La Libertad* —Madrid, 17 de noviembre de 1932— sobre *El Trueno Dorado* y dos libros más: "Para los tres tengo una documentación extensísima, e incluso hechos algunos capítulos. Para este último me interesaría ir a Roma, porque parte de su acción ocurre en esta ciudad" (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 546-547).

23. Ara Torralba (2004: 275) hace referencia a los periódicos satíricos como el *Gil Blas* y *La Discusión*, las *Aleluyas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba, y los juguetes cómicos y revistas políticas de Manuel del Palacio y Luis Rivero para el Teatro de los Bufos. Y M. Tasende (1994: 86), además, alude a *La Gorda*, *La Flaca*, naipes y estampas litográficas.

Bibliografía

Ara Torralba, Juan Carlos (2004), "De Iris a Pepona. Isabel II en el porfolio literario", en J. S. Pérez Garzón (ed.), *Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons (263-279).

Aristóteles (1974), *Ars Poetica*, Madrid, Gredos.

Behiels, Lieve (2001), *La cuarta serie de los "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós: una aproximación temática y narratológica*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Bobes, M.ª del Carmen (1985), "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra – Ministerio de Cultura (43-68).

Burdiel, Isabel (2010), *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*, Madrid, Taurus.

Cardona, Rodolfo (1968), "Apostillas a los *Episodios Nacionales* de B. P. G., de Hans Hinterhäuser", *Anales galdosianos*, 3 (110-142).

Estébanez Calderón, Demetrio (1982), "Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria", *Anales galdosianos*, 17 (6-22).

Estébanez Calderón, Demetrio (1990), "Isabel II, la de los tristes destinos (De la historia al personaje novelesco)", *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (313-327).

García de la Torre, José Manuel (1972), *Análisis temático de "El Ruedo Ibérico"*, Madrid, Gredos.

Hamon, Philippe (1977), "Pour un statut sémilogique du personage", en R. Barthes *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (115-180).

Hinterhäuser, Hans (1963), *Los "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

Juan Bolufer, Amparo de (2000), *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Ledesma, Enrique (1977), "Isabel II, Galdós y Valle-Inclán", en Wayne H. Finke (ed.), *Estudios de Historia, Literatura y Arte Hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, Madrid, Ínsula (201-208).

Ortega, Soledad (ed.) (1964), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.

Pérez Galdós, Benito (1868), "Recuerdos de una fiesta", *La Nación*, 13 de octubre de 1868. Recogido en W. H. Shoemaker (1972), "Los artículos de Galdós en *La Nación*. 1865-1866, 1868", *Ínsula* (540-544).

Pérez Galdós, Benito (1923), "La Familia Real Española", en A. Ghiraldo (ed.), *Obras inéditas*, III, Madrid, Renacimiento (91-98).

Pérez Galdós, Benito (1904), "La Reina Isabel", *El Liberal*, 10 de abril de 1904. Recogido en F. C. Sainz de Robles (ed.) (1951), *Obras completas*, VI, Madrid, Aguilar, (1414-1420).

Pérez Galdós, Benito (2004), *Memorias de un desmemoriado*, Prólogo de J. Van-Halen, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor.

Pérez Galdós, Benito (2007), *Episodios Nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*, ed. D. Troncoso, Introducción de C. Luna Sellés, Barcelona, Destino.

Regalado García, Antonio (1966), *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, Madrid, Ínsula.

Ribbans, Geoffrey (1981), "The portrayal of Queen Isabela II in Galdós's *Episodios* and *Novelas contemporáneas*", en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa 81. Selectec Proceedings*, 27-28 de febrero de 1981 (277-286).

Serrano, Javier (1996), "*La Corte Isabelina* (1926), primera edición de *La Corte de los Milagros* de Ramón del Valle-Inclán", *Bulletin Hispanique*, 98, 1 (1-13).

Schiavo, Leda (1984), *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer "El ruedo ibérico"*, Madrid, Castalia.

Smith, Alan E. *et alii* (eds.) (2016), *Galdós. Correspondencia*, Madrid, Cátedra.

Tasende Grabowski, Mercedes (1994), *Palimpsesto y subversión: Un estudio intertextual de "El Ruedo Ibérico"*, Madrid, Huerga y Fierro.

Urello, Antonio (1972), "Isabel II y su reinado en una novela de Valle-Inclán y un episodio galdosiano", *Hispanófila*, 46 (17-33).

Valle-Inclán, Ramón (2016), *El Ruedo Ibérico*, ed. Javier Serrano Alonso, en *Obras completas, III (Narrativa y Ensayo)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro (1-772).

Valle-Inclán, Joaquín / Valle-Inclán, Javier (eds.) (1994), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.

Ynduráin, Domingo (2000), *Del clasicismo al 98*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Ynduráin, Francisco (1969), "*El ruedo ibérico* de Valle-Inclán", en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos (126-135).

Notas sobre Benito Pérez Galdós y Gonzalo Torrente Ballester

Adolfo Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

> "Debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia".
>
> (*El Quijote*, I, cap. IX)

> "La verdadera historia de España, que está por hacer. no se hará hasta que nuestros conciudadanos alcancen un grado de madurez moral que permita hacer frente a la verdad, a toda la verdad, y asumirla".
>
> (GTB, 1974)

> "La mentalidad española no concebía, a pesar de antecedentes como 'Clarín' y Pérez de Ayala, que la creación y el juicio fueran compatibles".
>
> (GTB, "Prólogo" a *OC*, 1974)

I

Hace ya unos meses que la doctora Blanca Ripoll me preguntó por el tema de mi ponencia para la reunión que celebramos en 2018. Noviembre ("Noviembre es el mes que más quiero porque sé su secreto", escribió Claudio Rodríguez en un inolvidable poema de *El vuelo de la celebración*) estaba aún lejano y yo perseguía una sombra desdoblada en dos mujeres: Ana Belén y Charo López, Fortunata y Clara Aldán. Dos personajes literarios femeninos de suficiencia estética indiscutible y dos interpretaciones cinematográficas de alcance, de trascendencia. La persecución venía de lejos. Gracias al destino he podido conocer personalmente a Charo y a Ana, y, sin embargo, en este trabajo apenas podré hablar de Fortunata (que no pasa por el aro de la domesticación) ni de Clara Aldán que anhela ser otra mujer.

Veamos por qué. Al celebrarse en 2010 el centenario del nacimiento del escritor ferrolano yo andaba demasiado ocupado en defender la autonomía y los nuevos horizontes de esta Facultad, y aunque participé en dos congresos a instancias de mi buena amiga, la profesora Carmen Becerra, con dos trabajos sobre la crítica literaria de Torrente Ballester, se quedaron en mis cuadernos de notas una notoria cantidad de preguntas que la relectura de algunas de sus obras me habían planteado. Preguntas heterogéneas que tenían ámbitos y contextos muy distintos.

Las primeras preguntas tenían que ver con los tiempos de sus iniciales aprendizajes literarios (vivo obsesionado con los aprendizajes literarios de los escritores desde que leí hace venticinco años el formidable libro de Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*).[1] Tenían que ver con el joven que con su familia se muda de Ferrol a Oviedo y colabora en la Vetusta clariniana en el diario *El Carbayón* a la par que tantea los estudios de Derecho. Las temáticas de esa muy juvenil crítica son el cine y el teatro, aunque el lector inquieto y vivaz que era Torrente no debió desaprovechar la ocasión de leer *La Regenta* y los espléndidos tomos de crítica literaria de Leopoldo Alas, si bien no lo recuerda en el prolijo prólogo a su *Obra Completa*, escrito en la primavera del año 1974. Lo que si anota en dicho prólogo es que "aquel año de estancia en Oviedo (1927-28) fue decisivo en mi anárquica formación" (Torrente Ballester, 1977: 23).

Aquellas preguntas tienen que ver también con la mudanza de su familia a Vigo en 1928, En esos meses fundamentales antes de su estancia en Madrid en 1929 intensifica sus lecturas de Unamuno y, sobre todo, Ortega, mientras lee con avidez y admiración a Joyce y a Proust, a la par que persigue las sucesivas entregas de *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Creo que aquí se acaba la primera fase de sus aprendizajes. Tenía Torrente veinte años. En un breve texto (que no he podido fechar), "Los libros de Ortega era muy caros" ofrece una síntesis de lo que cuenta con mayor detalle y algunas significativas variaciones en el prólogo de 1974. Esquematizo aún más la síntesis de Torrente, que empieza recordando sus años de estudio en el Colegio de Nuestra Señora de la Merced de Ferrol y al fraile granadino que, además de explicar Física, les abría expectativas literarias:

> Las *Meditaciones del Quijote* fue él, y no nosotros, quien las trajo un día a la clase de Física, escondidas bajo el escapulario blanco de la Orden, guardadas luego en el ca-

1. Tanto más importantes cuando Torrente ha dejado consignado: "Estimo interesante recordar que si el destino de los hombres se fragua durante su infancia, y que resulta de su choque con los azares, no hay duda de que mi carrera de escritor se fraguó antes mismo de iniciarse, en esos primeros años en que viví metido en un mundo de fantasías y realidades difícilmente discernibles, y que intenté recordar en mi libro *Dafne y ensueños*. Dos de esos azares vinieron a completar mi bagaje y, sobre todo, a aclararlo (en la medida de lo posible). El primero, mi encuentro, en 1927, con lo que aquí se llamaba 'superrrealismo'; el segundo, cinco años más tarde, mi lectura de los ensayos de E.A. Poe" (Torrente Ballester, 1986: 19).

> jón con bastante misterio. Terminada la clase, quedamos en ella los iniciados, y el fraile empezó a leernos un capítulo, como era su costumbre. [...] Después de las *Meditaciones* siguieron otros libros: tomos del *Espectador* agenciados difícilmente, con sacrifio del cine o venta clandestina de libros útiles de la biblioteca de papá. *Personas, obras, cosas*, que yo compré, y en cuyos márgenes el fraile puso curiosas anotaciones. Confieso, aunque es obvio, que la mitad de las páginas leídas, o quizá más, no las entendía, pero eso las hacía más atractivas. Yo tenía entonces dieciséis años. […] En Oviedo me sucedieron bastantes cosas importantes […]. Ortega y Gasset era lectura habitual y tema corriente de discusión. Andábamos entonces entusiasmados con el arte de vanguardia, y Ortega publicaba *La deshumanización del arte*. Esto, su ensayo sobre Góngora y su artículo sobre Ana de Noailles, nos permitían averiguar unas ideas sobre la poesía con la que nuestra estupenda pedantería vanguardista no estaba conforme del todo. Conviene advertir aquí que jamás nos preocupaban sus *Ideas sobre la novela*, libro que redescubrí mucho más tarde (Torrente Ballester, 1984: 374-376).

La segunda parte de los aprendizajes de Torrente empieza en 1929 con su estancia en Madrid y se cierra en 1933, cuando fija su residencia en Ferrol, se afilia al Partido Galeguista y se matricula como alumno libre en la Facultad de Letras de Santiago. A mitad de camino, 1931, su familia se traslada a Bueu, un espacio clave para nuestro relato de hoy, porque el cronotopo fictivo de Pueblanueva del Conde se vertebra desde Bueu y Pontevedra. Fueron las miradas de aquellos meses las que fraguaron los signos de *Los gozos y las sombras* (1957-1962).

La estancia en Madrid del joven Torrente daría el argumento de una novela fascinante con personajes todos de egregios perfiles: Valle-Inclán, Miguel Ángel Asturias, Vicente Huidobro, García Lorca, Alberti… y, sobre todo, Ortega. Estancia que le mandó suspender su padre después de los sucesos de Jaca de diciembre de 1930. De esa novela fascinante emerge radiante, en un mundo deslumbrante de saberes y sabiduría, la personalidad de Ortega, a quien Torrente vió por primera vez en 1929. Se lo contó en 1983 a Carlos Reigosa:

> E a primeira vez que o vin foi na Residencia de Estudiantes, un xoves deses que había té e baile. El estaba a bailar coa condesa de Yebes, que daquela era a muller más bonita de Madrid. Unha muller encantadora e moi culta, que despois foi amiga miña, pero que daquela eu non coñecía. Era moi noviña, xa estaba casada e era una muller extraordinariamente fermosa. De maneira que Ortega estaba a bailar con ela un tango na Residencia de Estudiantes. Quere dicir que vin a Ortega por primeira vez na mellor das compañías posibles. Porque el era moi sensible á beleza feminina (en Reigosa, 2006: 60-61).

Ortega es en quien deposita primordialmente el joven escritor gallego su ansiedad de las influencias. Por lo menos hasta *La saga/fuga de J.B.* (1972) la tradición narrativa española (especialmente el gran realismo decimonónico y, en con-

creto Pérez Gadós), Torrente la interpretará y la juzgará desde el filtro de Ortega. El deslumbramiento que le provocó Ortega es continuado. En el texto, "Los libros de Ortega eran muy caros", cuya fecha de redacción no atino a fijar según les dije antes, escribe:

> No sé cómo se juzgará en el futuro esta dependencia de los hombres de mi generación hacia Ortega. Alguna vez escribí que nos enseñó a pensar y a escribir. Creo que es cierto. Hemos tenido muchos maestros, y algunos de nosotros han llegado a pensar por cuenta propia; pero la huella orteguiana es fácil de adivinar. […] A mi no me da vergüenza confesarlo (Torrente Ballester, 1984: 378).

Y a Carmen Becerra le explica, finalizando la década de los ochenta: "Yo he aprendido a pensar leyendo a Ortega […]. Mi respeto y mi deuda con Ortega son infinitos" (Becerra, 1990: 230).

De regreso en Galicia, muy pronto su familia se va a vivir a Bueu, villa de pescadores y marineros en la península de O'Morrazo y con su frente marítimo descansando sobre la ría de Pontevedra. Allí se casó con Josefina Malvido en mayo de 1932. Allí empieza a escribir su primer diario, que en 1974 calificaría de serio, pero también de extraviado. En Bueu se relacionó mucho con su amigo José Gómez de la Cueva (Vigo, 1902) —conocido en los ámbitos culturales, periodísticos y políticos como Johan Carballeira— hasta el punto de actuar como testigo de la boda de Gonzalo y Josefina. Era militante del Partido Galeguista como Torrente y fue el último alcalde republicano de Bueu. Fue depuesto por el padre de Torrente, oficial de la Armada con puesto en Bueu, en julio del 36 y fue fusilado el 17 de abril de 1937. Se trata de un episodio negro, hosco y envuelto en silencios sobre el me sigo haciendo cábalas y preguntas, y que, a buen seguro, debió gravitar sobre Torrente y desde luego sobre su padre quien, desde mis cábalas, fue quien decidió que al regresar (octubre del 36) de París su hijo se afiliase a Falange. Cuando su amigo es fusilado, Torrente flanea por Burgos y ayuda a redactar la revista *Jerarquía*, cuyo subtítulo, no conviene olvidar: "La revista negra de la Falange. Gozo y flor de las cuatro estaciones. Guía Nacionalsindicalista del Imperio de la sabiduría de los oficios". Claro que para uno de los mejores conocedores de la cultura de aquellos meses, el profesor Mainer, un componente de *Jerarquía* era "la retórica falangista (embebida de orteguismo, con algún deje vanguardista)". En el fondo, añado por mi parte, una de las líneas que habían conformado los aprendizajes de Torrente Ballester.

De la breve estancia —cuatro meses— de Josefina y Gonzalo en Valencia conviene no echar en saco roto sus lecturas entusiastas y comprometidas de Poe y de Baudelaire ("a Baudelaire en sus ensayos críticos no lo he abandonado nunca" —Torrente Ballester, 1977: 33—, escribió en 1974).

Bueu, su espacio y su tiempo, estarán presentes en la fragua de *Los gozos y las sombras*. Baste poner en relación la llegada de Carlos Deza a Pueblanueva del Conde en *El señor llega* (1957) con el olvidado texto que Torrente escribió

para *Faro de Vigo* (11-XI-1965) con motivo de las fiestas de San Martiño. He aquí una breve cita que, a buen seguro, no hubiese despreciado el magistral libro de Henri Mitterand, *Le regard et le signe* (1987):

> Recuerdos viejos ya de treinta y cinco años. Llegué una mañana gris, en un coche de línea amarillo que hacía el camino más largo, por Aldán y Beluso: es también el camino más bello. A una vuelta del camino, el chófer alargó el brazo y me dijo: Ahí lo tiene. Era una línea blanca de casas a la orilla del mar, y más casitas blancas que trepaban por las laderas del valle. En medio, un triángulo verde que se pierde, arriba, en la garganta estrecha donde se junta con los montes.
>
> Treinta y cinco años después, todo sigue más o menos igual. Las casas quizás no sean todas blancas, quizás pruritos de modernidad hayan estropeado la sencillez antigua y campesina. Pero, desde lejos, no se nota. Quien venga de Cangas por Aldán y Beluso verá, como yo, casas alineadas junto al mar y casas que trepan por las laderas (Torrente Ballester, 1965).

Conocen la mirada. El signo es Pueblanueva del Conde. *Los gozos y las sombras* se escribe desde las reglas de una poética realista.

II

Debo dejar en una elipsis compleja, que como las buenas partidas de ajedrez resulta lenta y de jugadas muy calculadas, los últimos aprendizajes de Torrente, que tienen como escenario, primero París, y luego Pamplona, Salamanca y Burgos, los territorios de Falange, para encaminarme a su visión de Galdós, en la que me ha ayudado mucho el artículo —casi un excelente inventario— de mi vieja amiga Dolores Troncoso, "Pérez Galdós según Torrente Ballester" (2009: 53-68), que se circunscribe a la materia literaria.

Quiero partir de una declaración de Torrente a Carmen Becerra a finales de los ochenta del siglo pasado:

> Probablemente el escritor español que afronta la literatura con más bagaje después de la guerra, soy yo; porque los otros se reducen a lo que tienen a mano, porque no hay lecturas: hay que leer a Galdós… y yo no leo a Galdós… Hay que tener en cuenta que en el año 36, en París, yo me reencuentro con Sterne… (Becerra, 1990: 206).

Declaración sobre la que hay que mantener dudas más que razonables, o entenderla como génerica y coyuntural, pues en su oficio de crítico teatral de *Arriba* desde el año 48, amparado por su director Javier Echarri, y en su pluriempleo como crítico de lo mismo en Radio Nacional de España a partir de 1952, gracias al importante falangista gallego Jesús Suevos, quien sin duda fue siempre su amigo y protector. Torrente recuerda, en 1974, su amistad forjada en los años

más cercanos a su estancia en París en el verano del 36 y su compartida devoción por Ortega (fue Suevos quien le prestó el volumen grande, color salmón, de las obras completas de Ortega) y, aunque no lo recuerda, conviene subrayar que a Suevos va dedicado su primer libro de ensayos, *Siete ensayos y una farsa* (Madrid, Escorial, 1942). Les decía que convenía poner en cuarentena la declaración de Torrente, pues al reseñar (24-IX-1959) la representación de *La loca de la casa* en el María Guerrero de Madrid para el diario *Arriba* escribe:

> Benito Pérez Galdós es un escritor que algunos leímos de niños; que otros descubrieron bastante tarde, y que las generaciones jóvenes no han descubierto todavía. Este gran escritor a quien estuvieron a punto de dar el Premio Nobel, y a quien no se lo dieron porque sus compatriotas hicieron algo así como una campaña nacional para que no se lo diesen ¡Así se gastan en esta tierra de garbanzos! Es, finalmente, el gran novelista español moderno, el primer novelista español después de Cervantes, y uno de los grandes europeos. No un "pudo ser", ni un "relativamente", sino la realidad absoluta de un escritor descomunal, de un historiador perspicaz, de un creador que ha poblado de seres vivos y palpitantes, no sólo el imaginado Madrid del siglo XIX, sino su aledaños, y las ciudades vecinas, y otras, y otras que se vio en la necesidad de inventar porque tanta gente no le cabía en la menguada realidad de su tiempo. Aquí, donde nos pasamos la vida galvanizado nombres de frustados geniales, Galdós era como un bosque gigantesco plantado en medio de nuestra literatura, un Lope de Vega de la novela, y, como Lope de Vega, un patriota como una casa (Torrente Ballester, 2009: 283).

Hay que advertir que Torrente combina los juicios estéticos y literarios con las valoraciones ideológicas. No lo perdamos de vista porque, cuando Falange Española pone en marcha la colección "Breviarios del Pensamiento Español"[2] para integrar la tradición en el programa de regeneración intectual que proponían "los laínes", el tomo dedicado a José Antonio Primo de Rivera (1940) corre a cargo de Torrente Ballester, mientras que los dos tomos dedicados a Galdós —ya en 1944, pocos meses después de su centenario— los elabora Maximino García Venero, quien en el prólogo, fechado en marzo del 43, describe el lugar común de todos los volúmenes, desde el dédicado a Séneca, a cargo de César Alonso del Real, al que fabricó Antonio Tovar sobre Donoso Cortés. En el prólogo de la antología (que es tan solo de los *Episodios Nacionales*) de Galdós leemos:

> Galdós, cristiano, español, enemigo de la francmasonería y del separatismo —él anticipó sagazmente los orígenes del secesionismo vascongado—, adversario del fraccionamiento español, cronista del valor militar de la raza, debelador de las influencias

2. El historiador Ferran Gallego sostiene la importancia divulgativa de los Breviarios del Pensamiento Español, "en la que se combinaban plumas de todas las tendencias del régimen" (Gallego, 2014: 824).

> extranjeras en nuestro país, nos parece digno de ser conocido y considerado por las jóvenes generaciones [...].
>
> La Antología, en suma, ha sido hecha con una intención moral y patriótica antes que literaria. Hemos buscado la belleza ideológica con preferencia el arte literario y a la calidad del idioma (Pérez Galdós, 1944: 14 y 40).

Aprovecho la ocasión para sostener al soslayo que los *Episodios Nacionales* fueron el lugar de culto para los galdosianos republicanos y para los falangistas. Bastaría una breve recopilación de los artículos periodísticos sobre Galdós durante la República, la guerra civil y la inmediata posguerra para constatarlo. Si Laín, Tovar, Ridruejo, Rosales y Torrente entendieron la selección de García Venero como la adecuada y oportuna para los Breviarios, conviene recordar que la Biblioteca "circulante" de las Misiones Pedagógicas, con más de dos millones de lectores, señalaba en sus informes (por ejemplo, el de 1934) que los ciudadanos adultos demandaban en primer lugar los *Episodios Nacionales* de Galdós.

En la andadura intelectual de Torrente se ha enfatizado —yo mismo lo hice en 2010— sobre el momento en que el escritor deja sus trabajos y sus días en Instituto Concepción Arenal de Ferrol (1942-1946) al ser nombrado en enero del 47 profesor de Historia General en la Escuela de Guerra Naval de Madrid, cuyo jefe de estudios era el luego almirante Carrero Blanco. El haz de preguntas que plantea este nombramiento no puede ocuparnos aquí y ahora. Lo que no cabe duda es que Torrente era considerado un ortodoxo en el sinuoso mundo intelectual del régimen, y solo la firma de un manifiesto en defensa de los mineros asturianos represaliados por la huelga de la primavera de 1962 le costó perder su puesto de profesor en la Escuela de Carrero Blanco, sus colaboraciones en *Arriba* y sus intervenciones en Radio Nacional, pese al notable poder que disfrutaba por enconces en ese medio, su viejo amigo Jesús Suevos.

Ahora bien —y es capítulo inédito— al final de esa etapa (1947-1962) Torrente tuvo oportunidad, desde su condición de ortodoxo, de preparar un volumen titulado *Aprendiz de hombre*, que sería el manual de la asignatura Formación del Espíritu Nacional, avalado por la Delegación Nacional de Juventudes, con tirada de cincuenta mil ejemplares y que publicó Doncel en 1960. El análisis de este volumen que el escritor ferrolano cerró el 25 de julio de 1960, según reza el prólogo, es sumamente interesante.

Yo leí y estudié el libro cuando cursaba el Bachillerato Superior. Creo que algo de mi descubrimiento de Galdós está en esas páginas, pero entonces no pude ni supe apreciar la estrategia de *Aprendiz de hombre*. Ahora, mientras ando redactando *La sagalfuga de Gonzalo Torrente Ballester* (le debía este pequeño libro, porque no olvido su dedicatoria de su novela del 72: "Al comienzo de una amistad de paisanos que espero y deseo larga"), creo que puedo describir aquella estrategia, a la par que escucho a Tía Benita dos Carallos gritar: "Veciños, vecinos, roubaron o Corpo Santo". Seré muy breve.

Torrente encomienda la formación de la conducta como comportamiento, como ética, y de la conducta como reflejo ideológico a textos de José Antonio Primo de Rivera y de Ortega con una representación casi paritaria. Por otra parte, escoge pasajes de otros autores para dar forma plástica a los contenidos. Los *Episodios Nacionales* aparecen en tres ocasiones. En el capítulo "Modos de relación humana" y para poner de manifiesto la necesaria unión de los ciudadanos ante el peligro colectivo, acude a la reacción del pueblo de Madrid el 2 de mayo de 1808. El pasaje elegido procede la Primera Serie: se trata del capítulo XXVII de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*.

En el largo y apasionante capítulo (por la subnarración ideológica que encierra) "Autoridad y libertad" escoge por dos veces a Galdós y tres pasajes de *Trafalgar*. La primera es a propósito de saber mandar y saber obedecer, epígrafe para el que emplea dos pasajes de *Trafalgar*. El primero procede del capítulo X y de la descripción de las maniobras de la batalla. Pasaje del que suprime —sin anotación alguna— los párrafos finales del capítulo, en los que Gabriel Araceli en un arrobamiento se representa a España y su idea de nacionalidad ("En el momento que precedió al combate comprendí todo lo que aquella divina palabra [patria] significaba, y la idea de nacionalidad se abrió paso en mi espíritu, iluminándolo y descubriendo infinitas maravillas, como el sol que disipa la noche y saca de la oscuridad un hermoso paisaje", escribe Galdós —2005: 80—). Una idea de la nacionalidad liberal de España que Gadós trató de forjar desde el 68 a la crisis de fín de siglo. Idea de nacionalidad liberal que a buen seguro Torrente consideraba inoportuna para los aprendices de hombre de los años sesenta.[3] El segundo pasaje procede del maravilloso capítulo XI de *Trafalgar*, donde el joven Galdós, a través de Gabriel Araceli, da una lección impagable de periodismo narrativo, con la que el escritor ferrolano disfrutó más de una vez.

La segunda presencia de Galdós se produce en el epígrafe sobre la personalidad y el sacrificio. El capítulo elegido de *Trafalgar* es el XIII y en concreto el relato de Malespina de la muerte del almirante Churruca al mando del navío San Juan Nepuceno. Anotemos que era una temática muy querida por Torrente, quien en ese prodigioso libro que cuenta lo que no fue nunca, pero forma parte de su personalidad desde la infancia, *Dafne y ensueños* (1983), dedica un capítulo a "De su participación frustrada, aunque no por ello menos honorable, en la batalla de Trafalgar".

3. Años después y ya sin la necesidad de la pedagogia ideológica del *mezzo*franquismo, el propio Torrente nos alumbrará la clave de aquella supresión. Se trata de un artículo en el que devanea sobre las novelas históricas de Galdós, Baroja y Valle-Inclán, publicado bajo el epígrafe genérico de *Torre del Aire* en *Informaciones* (2-1-1976): "De todos ellos, Galdós fue el más honrado, también el más ingenuo. Carecía de trastienda, y profesaba una fe en la Patria de republicano liberal" (Torrente Ballester, 1992: 65).

III

En este tercer y muy breve tramo de mis notas sobre Galdós y Torrente quiero simplemente ordenar algunas de las muy numerosas referencias que en artículos, conferencias, conversaciones y, sobre todo, manuales, ha realizado Torrente sobre Galdós, teniendo como eje vertebrador la escritura de *Los gozos y las sombras*, es decir, enfatizando la posible familiaridad de la trilogía con el quehacer galdosiano, sin descuidar —norma muy importante— la cronología.

En las conversaciones con Carlos Reigosa —celebradas en 1982— Torrente le contesta a una pregunta que la crítica no ha atendido y me temo que no ha entendido. Reigosa le pregunta por cuándo surgío la idea de la trilogía y en concreto de *El señor llega*:

> A idea é aproximadamente do ano 1954 […] como consecuencia dunha viaxe a París e da relectura da teoría da novela de Ortega y Gasset, que é libro que máis me influíu naquel momento. O que pasa é que os críticos daqueles años, que non leran a Ortega, non tiñan esa referencia. Pero é moi clara ¿non?, o mundo provinciano, a morosidade no desevolvemento; en fin, todas as condicións que pon Ortega neste tipo de novela están aí. Realmente é una novela orteguiana (Reigosa, 2006: 104).

En esas apasionantes conversaciones explica que la redactó entre la primavera y el otoño de 1956 y en su elaboración le ocurrió algo muy curioso, que puede ser decisivo (para los que creemos que la sombra de Fortunata alcanza a Clara Aldán). Torrente cuenta —un arte que según Carmen Martín Gaite— dominaba absolutamente:

> A redacción de *El señor llega* proporcionoume una experiencia moi curiosa. A obra ía ser un volumen longo, pero un volumen. E o personaxe Clara non estaba previsto. Era un personaxe secundario, borroso; razón pola que entra tarde na narración, na páxina 150 ou por aí, de *El señor llega.* Este personaxe chega tarde á narración porque chega tarde á miña conciencia. Hai un momento no que eu me pregunto: ¿E este personaxe quen é? ¿Que lle pasa a esta muller? Porque ata daquela eu pensara en Juan e en Inés Aldán, pero non en Clara. Clara Aldán fora un nome máis, e entón penso nela e descubro quen é. E Clara Aldán trastócame la novela. A partir do descubrimiento de Clara teño que organizar doutra maneira a novela, porque a súa personalidade come a todas as demais. As cousas xa non podrían ser como eu as pensara (Reigosa, 2006: 107).

En efecto, aunque Torrente se haya empeñado, sobre todo en las conversaciones con Carmen Becerra, en despreciar la sombra de Fortunata en la configuración evolutiva de Clara Aldán, la sombra existe desde el instante en que Torrente decide modificar su proyecto narrativo inicial. Incluso ese empeño por menoscabar el personaje de Galdós, para separar su extraordinaria creación de

Clara se vuelve contra sus argumentaciones. Conversando con Reigosa en 1983, menciona (sin citar al autor) el juicio de Gonzalo Sobejano en *Novela española de nuestro tiempo* (1970, 1975):

> O meu mundo non ten nada que ver co de Galdós. Hai un crítico, bastante famoso, que me acusa de repetir o esquema do século XIX, porque en *Los gozos y las sombras* hai un cacique e hai unos eclesiásticos, e un *ambiente pueblerino*, e todo o demais. Dixen tamén, moitas veces, que o que realmente influíu nesa novela non foi Galdós, senón Ortega y Gasset, foron a *Ideas sobre la novela* (Reigosa, 2006: 116).

Pero al mismo tiempo recuerda una entrevista que le hizo Montserrat Roig para la revista *Jano* en el otoño 1974, citando la opinión de la escritora catalana que no consta en la entrevista, luego recogida en un libro formidable, *Los hechiceros de la palabra* (1975). Roig le había felicitado por la creación de Clara, "una mujer tan actual". Y al mismo tiempo reconoce: "Na nosa literatura abondan pouca as figuras femininas […]. Na literatura moderna, Fortunata, Pepita Jiménez, Ana Ozores… ¡tres mulleres en cen anos de literatura! Non sinto o menor atranco a dicir que Clara Aldán sitúase entre elas con toda a dignidade estética que ocaso require. Pero a súa significación é moi distinta" (Reigosa, 2006: 114).

De esa significación distinta tratan en varios momentos las conversaciones con Becerra, que convencen a medias o no convencen, sobre todo, cuando Torrente se equivoca al sostener: "Fortunata es más sencilla; es un personaje muy simple, simpático, primitivo: no plantea problemas" (Becerra, 1990: 144), pero, en realidad el personaje galdosiano si los plantea, bosquejando los problemas que Torrente encarna en Clara Aldán.

Creo que la creación de Clara, personaje que emerge en la redacción de la novela, determinó en Torrente un acercamiento nuevo a Galdós. Si en su *Literatura Española Contemporánea* (1949) —que a Pedro Salinas, en carta a Jorge Guillén del 27 de mayo de 1950, le parecía una "mezcla de insolencia e ignorancia" (Salinas/Guillén, 1992: 521)— Galdós no pasaba de ser un aprendiz de sociólogo burgués y un novelista de realismo costumbrista, en el *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956) no solo proponía en la antología dos textos de Galdós, uno de los cuales era el capítulo v de *Fortunata y Jacinta,* el de las transformaciones de la casa de Santa Cruz, sino que llegaba a reconocer, pensando en *El amigo Manso*, la serie de Torquemada y, sobre todo, *Fortunata y Jacinta* que "quizá no haya calado en el último rincón de sus almas, quizá no haya logrado ser un buscador de misteriosas intimidades", dejando abierta la puerta a una nota que añade en la segunda edición, la de 1961, que reza: "Lo cual no opsta para que, a su modo y con su técnica, no haya intentado y logrado la descripción de mundos interiores, de estados de ánimo y de corrientes de conciencia" (Torrente Ballester, 1961: 32).

Pese a sus insuficiencias las *creaciones novelescas* de Galdós son creaciones. Debo terminar apelando a una confidencia del conferenciante Torrente Ballester y a un pasaje de *El señor llega*, que narra el encuentro para ir al cine de Carlos

Deza y Clara Aldán. La confidencia procede de la conferencia, "Literatura Española actual" que Torrente dictó en Vermont el 11 de junio de 1967:

> [Habla de Ortega y sus referencias peyorativas a Galdós] Sé que más tarde, casi poco antes de morir, los años anteriores a su muerte leyó a Galdós, y a un amigo mío, en cuya palabra confío, le confesó su error: "Estoy leyendo *Fortunata y Jacinta* y es una novela fabulosa" (Torrente Ballester, 2010).

El pasaje de *El señor llega* cierra a propósito este estudio:

> Venía de la mar un viento helado. Carlos se metió bajo los soportales, y ascendió hasta la plaza. Eran las cinco en punto de la tarde en el reloj de Santa María. Se detuvo. Al otro lado, bajo el pórtico de la iglesia, Clara esperaba. Le había visto ya; se había apartado de la castañera y retrocedía levemente hacia el fondo oscuro, mientras Carlos atravesaba la plaza […] Clara se había apoyado en las columnitas de la archivolta: sus cabellos rozaban los pies de la santa descabezada. Carlos se detuvo y la miró y la remiró en silencio, sonriendo. Ella esperaba, sin moverse, como si de Carlos fuese a venir la condenación o el indulto.
>
> —Pareces otra mujer— dijo él.
>
> Le tendió la mano, y Clara se la aptretó con fuerza, sin soltarla.
>
> —Es lo mejor que podías decirme […].
>
> —He pasado la semana viviendo para esto. He cosido hasta las cuatro de la mañana y esperaba que alguien me dijera: Estás bonita.
>
> —Debí habértelo dicho, porque es cierto.
>
> —¡Oh, me has dicho algo mejor! Algo que no me atrevía a desear. ¿Comprendes? Pareces otra mujer. Parecerlo, ya es algo: casi como serlo.
>
> —¿Es que quieres ser otra?
>
> —Con toda el alma (Torrente Ballester, 1957: 321-322).

Bibliografía

Becerra, Carmen (1990), *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos.

Gallego, Ferran (2014), *El Evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, Barcelona, Crítica.

Pérez Galdós, Benito (1944), *Antología* (ed. M. García Venero), Madrid, Ediciones FE, t. I.

Pérez Galdós, Benito (2005), *Trafalgar*, *Episodios Nacionales. Primera serie* (ed. Dolores Troncoso / Rodrigo Varela), Barcelona, Destino.

Reigosa, Carlos G. (2006), *Conversas con Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Galaxia.

Salinas, Pedro / Guillén, Jorge (1992), *Correspondencia (1923-1951)* (ed. A. Soria Olmedo), Barcelona, Tusquets.

Torrente Ballester, Gonzalo (1957), *El señor llega*, Madrid, Arión.
Torrente Ballester, Gonzalo (1961), *Panorama de la literatura española contemporánea (I)*, Madrid, Guadarrama.
Torrente Ballester, Gonzalo (1965), "Bueu", *El Faro de Vigo*, 11 de noviembre de 1965, disponible en https://www.farodevigo.es/portada-o-morrazo/2010/11/11/bueu-gonzalo-torrente-ballester/489910.html.
Torrente Ballester, Gonzalo (1977), "Prólogo", *Obra Completa*, Barcelona, Destino, t. I.
Torrente Ballester, Gonzalo (1984), "Los libros de Ortega eran muy caros", *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino.
Torrente Ballester, Gonzalo (1986), "Nota autobiográfica", *Anthropos*, 66-67.
Torrente Ballester, Gonzalo (1992), *Torre del Aire* (ed. César A. Molina), A Coruña, Diputación Provincial.
Torrente Ballester, Gonzalo (2009), *Escritos de teoría y crítica teatral* (ed. J. A. Pérez Bowie), Vigo, Academia del Hispanismo.
Torrente Ballester, Gonzalo (2010), "Literatura Española actual", *El Cultural*, 11 de junio de 2010.
Troncoso, Dolores (2009), "Pérez Galdós según Torrente Ballester", *La Tabla redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, 7, pp. 53-68.

Galdós, Portugal y *La Prensa* de Buenos Aires

Dolores Troncoso Durán
Universidade de Vigo

Galdós, como tantos escritores, había comenzado su carrera como periodista, y durante años escribió cientos de artículos en periódicos diversos de Madrid: crónicas políticas, reseñas teatrales, crónicas sociales…, pero en 1873, cuando ya ha adquirido cierto nombre como novelista, decide dedicarse exclusivamente a la literatura. Diez años después, entra en contacto con José C. Paz, entonces embajador de la Argentina en Madrid y dueño de *La Prensa*, entonces probablemente el periódico más importante de los escritos en lengua española, a juzgar por sus tiradas y por sus sucursales en las ciudades más importantes del mundo. Don Benito retoma el periodismo para colaborar allí en una sección que habla del cosmopolitismo argentino de finales del XIX; en ella, gentes como Jules Simon, o Marcel Prèvost desde París, Edmondo d'Amicis desde Roma, John S. Attwell desde Washington o un significativo *Cosmopolitan* desde Londres, comentan lo sucedido en sus respectivos países en forma de "cartas al Director".

Don Benito, hombre discreto pero de gustos caros, parece comenzar esta colaboración por motivos económicos; en carta a *don Prisco*, leemos que el aún proyecto le resarcirá de los gastos de un viaje anterior y le permitirá viajar el año próximo, "quizás a Oriente, a Alemania o a Italia".[1] Ese objetivo no impide que se tome muy en serio su trabajo de cronista, que le permitirá predicar su idea de cooperación especial entre la Península y Latinoamérica, lo que él llama "iberismo" o "unión ibérica". Y de ahí la importante presencia de Portugal en sus cartas a *La Prensa* porteña que me propongo glosar.

Antes de entrar en el tema, es necesaria una aclaración: aunque el título genérico mayoritario de los artículos sea "España", ya desde el primero hablará de política europea, e irá incluyendo gradualmente impresiones de sus viajes, que titula "España en el extranjero" (crónicas sobre Holanda, Alemania, Dinamarca, Francia, e Inglaterra), "España en Francia", o "De vuelta de Italia".

1. *Don Prisco* era el nombre familiar de Miguel Honorio de Cámara, editor de La Guirnalda en la que Galdós publicó muchas de sus obras. Esta carta de septiembre de 1883 se encuentra en el Museo Canario.

1. El viaje a Portugal

El primero de estos artículos que podrían agruparse como crónicas de viaje es precisamente "Portugal", al que reparte en dos cartas: una enviada desde Lisboa el 28 de mayo de 1885 y otra desde Vigo el 4 de junio.[2] En parte quizá por dudas sobre si el contrato con *La Prensa* le permite la licencia de titular "Portugal" a un cronista de España, comienza con un largo apartado sobre las difíciles relaciones entre españoles y portugueses:[3]

> Vivimos en un mismo suelo y bajo un mismo clima; nuestros ríos son sus ríos, nuestras lenguas son semejantes, y sin embargo entre Portugal y España hay una barrera infranqueable. Durante siglos, Portugal ha sido tan desconocido para los españoles como España para los portugueses. […] No se da un paso en la historia de España sin tropezar con la de Portugal y su altiva independencia (*LP*, 3-7-1885).

Esta susceptibilidad de Portugal con respecto a España es *leit-motiv* de varias cartas. La motivación histórica,[4] según él ya no existe, y desde 1866 en que se construyó el primer tren Madrid-Lisboa, "hombres eminentes" de ambos países han trabajado sin mucho resultado por "aproximar moralmente a las dos naciones".

Comienza después el relato de su viaje: "El que esto escribe deseaba ardientemente conocer a Portugal […] y héme ya en tierra de Camoens"; relato caracterizado por la continua comparación entre lo que ve en Portugal y lo que conoce de España o de otros países, ya por viajes ya por referencias librescas: "Lisboa es ante todo un panorama; pero tan espléndido que solo el de Nápoles o Constantinopla puede comparársele […]. Esta belleza y lo accidentado de su suelo hacen a Lisboa la capital más original de Europa".

La menor densidad de población lisboeta justifica el aspecto "harto menos bullicioso" que el de Madrid. El pueblo portugués le parece triste, pero "si pudiéramos ceder a esta gente algo de la estrepitosa alegría andaluza a cambio de sus apacibles modales y de este reposo espiritual, creo que ganaríamos mucho en el cambio". Por lo que ve en tiendas y paseos deduce que no existe "el diabólico afán de aparentar […]. Todo indica que en Lisboa no existen los despilfarros que entre nosotros son cosa corriente". Pasa entonces a la descripción artística de Lisboa, destacando "la plaza do Comercio de las más hermosas de Europa", y

2. Son fechas de redacción, que mencionaré cuando sea necesario. En cambio, citaré por las fechas de publicación, precedidas de *LP*, es decir, *La Prensa*. Entre unas y otras mediaba alrededor de un mes.

3. En las restantes crónicas de viaje cada vez tiene menos dudas al respecto. En el año 87, la justificación es taxativa "escribir desde fuera de España o no escribir"; en años posteriores, no habrá ya pretexto ni disculpa.

4. Reflejada en *LP*, 11-3-1888 a propósito del III centenario de Álvaro de Bazán, relata su toma marítima de Setúbal, que contribuyó a la conquista española de Portugal y a la consecuente proclamación de Felipe II como rey de dicho país en 1581.

el monasterio de Belem. Sobre el segundo se extiende para explicar en qué consiste el gótico manuelino:

> Un ojival acomodado al genio meridional del país […]. Sicilia en Italia y Andalucía en España ofrecen en sus monumentos algo parecido a esta aclimatación del gótico normando. Belém revela fantasía, independencia y un anhelo de originalidad que a veces raya en extravagancia.

Si el barroco tardío portugués "vale infinitamente más que los delirios de Churriguera", las iglesias de la época de Pombal son correctas y pulcras, pero carecen de escultura y pintura de calidad: "Se diferencian en esto esencialmente de las nuestras, atestadas de objetos de arte, pero tan sucias que da pena entrar en ellas." Aunque "Portugal es pobre en museos artísticos", admira las colecciones de carrozas y falúas del palacio de Ajuda, y estas últimas le dan pie a reflexionar sobre la decadencia común a Portugal y España, y aquí dejar caer su idea de iberismo:

> Esto es lo que queda de la nación más marítima de Europa, de la que construyó y lanzó a los mares las atrevidas naves de Vasco de Gama y Bartolomé Díaz. La marina portuguesa moderna es una pura fórmula. No diré que es inferior a la nuestra, porque la nuestra no admite inferioridad […]. Somos como los hidalgos viejos y arruinados [...]. También nosotros nos vemos forzados a los dispendios y a las apariencias de nación grande, con un presupuesto reducido. De donde deduzco que podríamos, sin renunciar a nuestra respectiva independencia, buscar un acomodo que nos librara de tanta carga inútil, estableciendo algo que nos fuera común y que pudiéramos conllevar a medias. Pero esto es un sueño, un delirio […]. Mas como la verdad se impone al fin, vendrán tiempos en que los dos pueblos hermanos encuentren una fórmula para constituirse en hermoso y soberano grupo, el cual tendrá la fuerza que ninguna de las dos nacionalidades separadas obtendrá jamás.

En la segunda carta (*LP*, 8-7-1885), "asuntos patrios" le obligan a acortar viaje y crónica por su "obligación de corresponsal español". Deja para mejor ocasión Alcobaça y Batalha "los más elocuentes libros de piedra" de la historia portuguesa; lamenta no ocuparse de Coimbra "con la atención que merece […]. ¿Quién no sabe que Coimbra es en Portugal lo que aquí fueron Salamanca y Alcalá, lo que son aún Bolonia en Italia, Heidelberg en Alemania y Oxford en Inglaterra?", pero cree que "salir de Portugal sin ver a Sintra, sería como viajar por Andalucía y marcharse de ella sin dar un vistazo a la Alhambra". Tanto la naturaleza que lo rodea como el castillo da Pena, "semejante a audaz volatinero que hace piruetas en la punta de una percha" le dejan impresionado. Además, el castillo, terminado en 1849 sobre las ruinas del convento de Santa María (siglo XV) le sirve para introducir pasado y presente de la historia portuguesa a través de sus respectivos promotores, los reyes Manuel I (siglos XV-XVI) y Fernando II (siglo XIX).

Oporto le recuerda a Burdeos o Amberes, y de ella destaca más lo contemporáneo; su escasa arquitectura histórica que

> está en cierto modo compensada con el suntuoso edificio moderno destinado a Bolsa y Tribunales de Comercio y con el lindo Palacio de Cristal […]. Pero la verdadera maravilla es el soberbio, arrogante y sólido puente sobre el Duero, por el cual pasa el ferrocarril a vertiginosa altura. Es una de las construcciones más atrevidas de Europa. […] Lástima grande que el puerto de Oporto sea una vana palabra. Nunca se ha visto ciudad alguna que merezca menos el nombre que lleva.

Y termina con una nueva llamada, esta vez menos explícita y más poética, al iberismo:

> El tren nos conduce a lo largo de aquel incomparable campo, y nos acerca al Miño que parte el suelo de Portugal y España. Es la frontera más bella y más melancólica que se puede imaginar. Aquel hermosísimo río no está hecho sin duda para que en cada una de las dos riberas flote pabellón distinto.

2. Asuntos de la realeza

En 1907, años después de finalizar su colaboración con *La Prensa*, Galdós abandona su ya muy debilitado monarquismo y se une a los republicanos. Pero quien, harto de los desmanes del reinado de Isabel II, se había entusiasmado con la revolución del 68 que la destronó, tras los difíciles años del Sexenio Democrático, sentirá en la Restauración hasta la década de los noventa, un deseo de estabilidad política y un rechazo de todo intento revolucionario. No por eso se priva de criticar a la sociedad en sus novelas desde *La desheredada* (1881), ni en estos artículos al partido conservador y, con menor dureza, al liberal. Además, siempre se caracterizó por tener muy en cuenta al receptor de sus textos, y los lectores argentinos de *La Prensa*, lo eran de un periódico de ideología conservadora, fascinados por las casas reales europeas que representaban una tradición de la que ellos carecían.

Todo ello explica que en varias crónicas, figure Portugal relacionado con su monarquía. En *LP*, 3 de junio de 1885, vimos que figuraban Manuel I y Fernando II. Con Manuel el Afortunado (1495-1521) de la casa de Avís, los descubrimientos convierten a Portugal en uno de los grandes imperios de la época, y el rey dedica parte de esa fortuna a construcciones monumentales, entre ellas, el convento de Sintra. De ahí la evocación, tal vez más literaria que histórica, que Galdós incluye: "En este edificio solía pasar el insigne monarca largas temporadas de solitaria expectativa, aguardando el regreso de Vasco de Gama con las noticias de las Indias descubiertas". La pareja Fernando de Sajonia Coburgo y María II de Braganza fueron los primeros monarcas constitucionales del Portugal; viudo en 1853, Fernando regentó el país hasta la mayoría de su hijo en 1861, año

en que se retiró a Sintra. Galdós lo admira por poseer "una discreción e inteligencia que no suelen ser lo más común en testas coronadas".

Cuando solo seis meses después muera este exrey portugués, le dedicará una sentida necrológica (*LP*, 15-1-1886) dónde afirma: "era extranjero, y el reino vecino le llora como al primero de los portugueses […], le vi en Sintra en mayo del presente año […]. Ni séquito palaciego ni aparato de ninguna clase indicaban su alta jerarquía". Y se remonta a 1869: "Cuando la corona de España estuvo vacante, los progresistas españoles la ofrecieron con insistencia a don Fernando de Portugal. […] Pero don Fernando no quiso aceptar la peligrosa ofrenda, […] en lo cual obró con innegable cordura". Don Benito no lo dice, pero el prudente reinado de María y Fernando en Portugal frente al simultáneo y disparatado de Isabel II y Francisco de Asís en España, pudiera estar latente bajo todos estos elogios.

Reaparece el tema monárquico unido al de la susceptibilidad de Portugal con España, ahora bastante más justificada de lo que observamos antes:

> Se ha hablado del matrimonio de la infanta doña Eulalia, hermana del Rey, con el hijo de don Luis de Braganza, heredero de la corona de Portugal; más a pesar de la insistencia con que se habla de esto, tengo el tal proyecto por irrealizable, pues si las dos familias reinantes en Portugal y España lo verían con gusto, es de temer que las susceptibilidades del pueblo portugués se sientan heridas con una alianza personal con España. Doña Eulalia tiene derechos eventuales a la corona de España y aunque la renuncia formal de ellos podría facilitar la unión, siempre quedaría el recelo de que la renuncia se anulase como pasa siempre que a los príncipes conviene (*LP*, 29-11-1885).

Galdós acierta en sus cálculos ya que esta boda nunca se realizó. El infante portugués se casará con Amelia de Orleans y Borbón, y la crónica de su boda aparece como colofón de una propuesta en la republicana Cámara francesa de expulsar del país a las familias reales e imperiales; la propuesta no prosperaría, pero la carta muestra la poca simpatía que Galdós sentía entonces por la III República:

> Con esto de la expulsión ha coincidido la boda del heredero de Portugal con la hija del conde de París, y quizás haya cierta relación entre una cosa y otra, porque los republicanos franceses han creído ver en las bodas de Lisboa una manifestación antirrepublicana y una exhibición de pretendientes. No creemos que por la mente del jefe de la casa de Braganza haya pasado la idea de molestar a Francia ni de intervenir poco ni mucho en sus destinos. También es muy peregrino que los republicanos se entrometan en los casamientos de los reyes (*LP*, 3-7-1886).

Aprovecha esta celebración para insistir en una mayor relación entre españoles y portugueses a través del tren, una de sus pasiones favoritas como buen viajero del XIX:

> Para llevar a Portugal a los condes de París y a su hija, corrió por primera vez […] el tren de la nueva línea de Salamanca a la frontera portuguesa […]. Línea es esta de gran importancia, y con ella son ya cuatro los enlaces de vía férrea que tenemos con el reino vecino y hermano. Salamanca, la histórica ciudad que por falta de comunicaciones con el oeste, estaba como arrinconada, hállase ahora a pocas horas de Porto.

Mencionará también al "caballeresco rey Sebastián", al "gran maestre de Avis Juan I", "al desgraciado Alfonso VI" y a José I por hallarse "en la lista de los reyes filósofos" de Cesare Cantú;[5] en tales menciones se transparenta el conocimiento galdosiano, tal vez no muy profundo pero sí extenso, de la historia portuguesa.

3. Crónica de actualidad

Me limitaré aquí a reseñar la constante presencia de Portugal en estas cartas a *La Prensa* a través de sucesos varios:

En junio del 84 "artistas italianos, franceses y portugueses han sostenido los principales coliseos [españoles] en la actual primavera y en la pasada". En febrero del 85, Galdós da cumplida noticia del terremoto que asoló Málaga y Granada; al citar los socorros enviados desde toda España, añade: "En esto nos secundan gallardamente las naciones vecinas Portugal y Francia" (*LP*, 15-2-1885). En octubre del mismo año, "los célebres exploradores portugueses Capello e Ivens" pasan cuatro días en Madrid invitados por la Sociedad Geográfica. Galdós dedica todo un apartado a la "odisea de estos dos valientes" que eclipsa "las hazañas de Livingstone y Stanley"; al final, reseña la "prueba de fraternidad" que "España ha querido dar a la nación vecina": cruces gubernamentales, obsequios de corporaciones científicas y círculos militares, "público inmenso" en la conferencia, banquete de despedida con "notabilísimos de las ciencias y las letras" (*LP*, 27-12-1885). A los funerales de Alfonso XII, el 12 de diciembre de 1885, Portugal envía al infante Augusto, hermano de Luis I (*LP*, 15-1-1886).

El fin de 1887 augura "la más formidable guerra del siglo"; toda Europa puede verse implicada a excepción de "las penínsulas escandinava y occidental, Suecia y Noruega, España y Portugal" (*LP,* 19-1-1888). El 20 de mayo del 88, admira las escuadras internacionales reunidas para la inauguración de la Exposición Universal de Barcelona y asegura que "el acorazado portugués Vasco de Gama es digno de mención" (*LP*, 1-7-1888); y tampoco deja de citar el pabellón de Portugal en la Exposición de París (1889), de la que describe solo pabellones "ibéricos" (*LP*, 1-11-1889). Por último, entiende que el Congreso Católico de Madrid

5. Cantú es autor de una *Historia de cien años, 1750-1850* (1838) de la que Galdós tenía en su biblioteca una versión española de 1846.

(1889) "no es un hecho aislado", ya que "se han reunido asambleas católicas en Austria Bélgica y Portugal," para mantener viva "la cuestión Ítalo-pontificia […]. La consigna es general, y se quiere producir agitación en toda Europa" (*LP*, 20-6-1889).

4. Unión ibérica frente a otras opciones

En dos cartas promueve Galdós el iberismo frente a otros dos proyectos asociativos: el de la Unión Latina y el de "América para los americanos".

En 1886, Deroulède[6] predica la Unión Latina entre pueblos que "se creen sucesores del pueblo romano", mientras la República Francesa busca alianzas con la "autócrata y eslava Rusia". Galdós expone criterios históricos, filológicos y geográficos que resultan insuficientes para enlazar pueblos y ofrece numerosos ejemplos como la rivalidad de Prusia y Austria, o la guerra entre Chile y Perú; o como la distancia entre el italiano de Calabria y el francés de Lille, o la mayor afinidad del de Lorena con alemán y flamenco que con español e italiano. "Dentro de nuestra misma península hallamos interesantísima repulsión entre la familia céltica y las que proceden de las colonias cartaginesas y de los países largo tiempo ocupados por los árabes." El que no figure Portugal entre tantos ejemplos de desencuentro resulta revelador. En conclusión, para don Benito "mucho más razonable que la Unión Latina es la unión iberoamericana como 'avenencia comercial' y como resistencia 'a las ambiciones de la América sajona'" (*LP*, 30-11-1886).

Galdós desarrolla este último argumento dos años después, a raíz del Congreso de Washington, "cuyo objeto parece ser extender a ambas Américas la influencia de los *yankees*, y llegar a la hegemonía comercial de los Estados Unidos con exclusión de la industria europea". Norteamérica sueña con "absorber moralmente […] a la raza ibérica" que puebla el centro y el sur del continente, y erigirse en "tutora" y "abastecedora" de la América Latina. Pero "la pujanza de las repúblicas ibéricas" garantiza que siempre serán política y económicamente autónomas.

> El norte y el sur serán émulos, jamás amigos, y ambos conservarán siempre sus lazos familiares con Europa y con las dos razas de que provienen. Por nuestra parte, nos corresponde *establecer* con las naciones americanas a que estamos unidos por lazos de entrañable parentesco, todas las relaciones morales y comerciales que nos sean posibles. Su diplomacia, la emigración, e| tráfico, las relaciones literarias y académicas, todo debe concurrir al mismo fin (*LP*, 28-3-1890).

6. Nacionalista francés fundador de la Liga de Patriotas, al que don Benito califica de "calenturiento".

5. El colonialismo decimonónico

Quizá lo más interesante sobre Portugal sea la visión galdosiana de la crisis de tal país nacida de sus problemas coloniales, crisis que irá comentando extensamente desde la Conferencia de Berlín (1884-1885) hasta 1891.

"El programa aparente de la Conferencia es establecer un criterio fijo en materias de ocupación de países salvajes, partiendo del principio de que sin la ocupación material los derechos históricos prescriben" (*LP*, 4-12-1884), aunque Galdós entiende que la auténtica finalidad es repartirse el continente "para colocar los incalculables sobrantes de la fabricación inglesa y alemana" (*LP*, 18-12-1884).

Admite que los históricos "derechos territoriales no sancionados con la ocupación material y el comercio […] retardarían la civilización", considera que "la incuria" de Portugal y de España en sus colonias africanas "debe tener correctivo; pero no el desproporcionado castigo de un despojo absoluto" (*LP*, 4-12-1884).

Tras las desavenencias entre ingleses y alemanes por repartirse lo que aún no es suyo, su ánimo se encrespa:

> ¿Y cuál será la suerte de Portugal en estos líos? ¿De Portugal, a quien la ciencia geográfica debe tanta parte de sus conquistas? Si España es la madre de América, Portugal es la madre de África. Escrita está en lengua lusitana la historia de este continente, como lo declaran los nombres de sus ríos, de sus costas, de sus islas. […] ¡Y Portugal […] está destinada hoy a presenciar pasivamente cómo son menospreciados sus derechos, cómo sus territorios son usurpados por asociaciones de ávidos comerciantes, y cómo, en fin, hasta los nombres de bautismo que declaran el abolengo lusitano de las más bellas porciones del África, son borrados del mapa para sustituirlos con impronunciables y antipáticos términos sajones!...

Y en estas cartas, escritas medio año antes de su viaje a Portugal, habla ya de la susceptibilidad portuguesa respecto al iberismo, y anuncia que tratará el tema más adelante, lo cual confirma que don Benito no "enjaretaba"[7] crónicas solo para cobrar, sino que se había trazado un proyecto a largo plazo con ciertos objetivos claros:

A finales del 85, el que el poder de Portugal en África sea cada vez menor confirma sus sospechas: "El famoso Congreso de Berlín, es, bien claro se ve ahora, una legislación previa a los despojos y asaltos de colonias que estamos presenciando" (*LP*, 2-10-1885).

Unos años después (*LP*, 21-2-1890), se relata cómo aplicando un "amañado" artículo del ya Tratado de Berlín, Inglaterra pretende expulsar a Portugal de la región del Zambeze alegando su "*influenza* comercial". Sin embargo ahora,

7. Emplea este término, como restando importancia a su corresponsalía, en carta a *Don Prisco*.

Portugal tiene signos de "ocupación permanente" porque el mayor Serpa Pinto[8] "organizó hace tiempo algunos distritos" y "últimamente se ocupaba en trazar un ferrocarril". La prensa de Londres lanza una campaña contra el mayor por "penetrar a sangre y fuego" en el Alto Zambeze, gran hipérbole según Galdós. Inglaterra exige la desautorización de Serpa Pinto para reconocer algún derecho a Portugal en la región; el gobierno portugués cede al ultimátum y la ira popular le obliga a dimitir.[9] "Es triste, pero verdadero —comenta—, que Portugal perderá parte de sus posesiones del Zambeze, y que no tendrá más consuelo que recordar las glorias de sus conquistadores y navegantes, y oír las frases amistosas que le dirigirán los filántropos de todos los países."

Reitera la susceptibilidad portuguesa hacia España frente a su ingenua confianza en Inglaterra, y explicita entre esta carta y la siguiente en qué consistiría la Unión ibérica, pasando en quince días del pesimismo a cierto optimismo, ignoro si por la evolución del conflicto o por su propio estado de ánimo:

> Y lo llamo sueño, porque como tal, y de los más bellos, lo tenemos los españoles; mas para los portugueses es una verdadera pesadilla. […] La Unión Ibérica […] significa tan solo un medio de establecer su acción colectiva […] en todo aquello que no atente a los derechos históricos de cada país (*LP,* 21-2-1890).
>
> ¡Tristísimo espectáculo el de una nación gloriosa y débil clamando en vano desde un ángulo de Europa […]! Con este motivo se ha hablado mucho aquí de *Unión ibérica* el sueño generoso de algunos españoles, y de pocos, muy pocos portugueses. Su orgullo se revelaría contra una unión como la que existe entre Suecia y Noruega […]. Pero en los momentos actuales, viéndose abandonados de todo el mundo, ultrajados por su amiga de siempre, […] nos miran con simpatía y desean […] un concierto para obrar mancomunadamente en los asuntos que se refieren a su integridad colonial, y disposiciones que unifiquen nuestros intereses comerciales. No llegan a proponer el *Zollverein*[10] ibérico […], pero pasarían por un tratado bastante expansivo que hiciera las fronteras menos sensibles de lo que hoy lo son […]. Un concierto aduanero que permitiera crear en los puertos de toda la Península depósitos intermediarios para Europa y América, sería quizás la solución del porvenir […]. La idea es arriesgada y de ejecución no fácil; pero conviene meditar en ella (*LP*, 26-2-1890).

A finales del año, relata cómo la prensa portuguesa "que disfruta de una libertad omnímoda" (*LP*, 6-11-1890) rechaza el nuevo Tratado de Londres, lo que podría producir un "desorden interior" que acabaría con restos del imperio colonial portugués: "Háblase hoy de que las Azores se van a declarar independien-

8. Alexandre Serpa Pinto (1846-1900) fue militar, político, y administrador colonial portugués, célebre por sus expediciones al África meridional.

9. "Hay que advertir que el Ministerio dimisionario, objeto estos días de la execración pública, era liberal, y conservador el que acaba de sucederle", explica Galdós interesadamente.

10. Unión aduanera creada en torno a Prusia en 1834.

tes o a ponerse bajo el protectorado de los Estados Unidos. Ambas cosas nos parecen pura novela". Cae el gobierno conservador por ese "tratado nefando con Inglaterra", y le sustituye "un ministerio de transacción […]. Pero los radicales y republicanos de allá […] piden que caiga todo, del Rey[11] inclusive para abajo".

Y notemos el cambio de ideología galdosiana que más arriba señalábamos. Faltan años para que dirija el partido republicano, pero en la década de los noventa no existe comentario compasivo alguno sobre los problemas de la monarquía portuguesa, ni críticas a la actitud republicana española:

> De un momento a otro llegará a Madrid el periodista portugués Magalhaes Lima,[12] y los republicanos de aquí se disponen a festejarle […] lo que nos parece muy justo. Pero hay que tener en cuenta, y parece que los propios manifestantes se han dado esta consigna, que no conviene hablar una palabra de Unión Ibérica, porque si tales palabras se pronunciasen, nuestros vecinos […] nos arrojarían a la cara todas las lindezas que hoy dicen contra los ingleses.

Un año después, tras consignar la gravísima crisis económica portuguesa consecuencia última de sus problemas coloniales, menciona los fracasos "lamentables" de los republicanos "en Oporto y varias ciudades", y concluye generalizando su creciente escepticismo ante la disyuntiva monarquía o república:

> Las sociedades, después de haber conquistado los derechos políticos, no dan valor a su propaganda revolucionaria […]. Problemas sociales y económicos que afectan a la vida material acaloran a los pueblos, ya indiferentes a todo problema político, incluso el de las formas de gobierno (*LP*, 18-10-1891).

Termino con una cita que muestra la autenticidad del iberismo galdosiano ya que se inserta en una Carta que no trata de política, ni de comercio, ni de poder, sino exclusivamente del la historia de la ciencia española frente a la europea, allí incluye un verso del Canto I de *Os lusiadas* "mares nunca antes navegados" y lo justifica: "Esta cita me excusa de declarar que al ocuparme de las empresas náuticas de los pasados siglos confundo en una sola idea y en una gloria sola, lo español y lo portugués" (*LP*, 5-3-1885).

11. Carlos I, hijo de Luis I, moriría asesinado en 1908. Dos años más tarde, su sucesor se exiliaría, desapareciendo la monarquía de Portugal. Pero la corresponsalía de Galdós había terminado en 1903.

12. Fundador del diario lisboeta *O Século,* que se publicó desde 1888 a 1977.

Emilia Pardo Bazán en la literatura del siglo XX

El modernismo en el proyecto literario conservador de Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra*

Susana Bardavío Estevan
Universidad de Burgos

Como se ha señalado en tantas ocasiones,[1] Emilia Pardo Bazán fue una de las grandes difusoras de las corrientes finiseculares europeas desde finales de los años ochenta, a pesar de mantener con ellas una relación un tanto ambigua. Por un lado, las alababa desde un punto de vista estético, pero, por otro, las criticaba desde presupuestos ideológicos. Paradójicamente, pese a estas reticencias, el último ciclo novelístico proyectado por doña Emilia se amoldó a las tendencias finiseculares. Las páginas que siguen pretenden profundizar en las circunstancias y razones de este cambio, tomando *La sirena negra* como ejemplo paradigmático.[2]

A la hora de abordar la recepción y práctica de las corrientes finiseculares por parte de la autora gallega, considero que debe partirse de una premisa fundamental: a lo largo de su trayectoria, Pardo Bazán participó de forma sucesiva y simultánea "en universos sociales variados y en posiciones diferentes dentro de ellos" (Lahire, 2004: 54-55). Esto implica que sus tomas de posición literaria estarían influidas por factores diversos procedentes de su situación concreta no solo dentro del campo literario, sino también en relación con otros ámbitos y condicionamientos sociales: el campo político, el religioso, el género. Atender a la confluencia de este conjunto de circunstancias, en ocasiones encontradas, permite explicar cambios discursivos aparentemente contradictorios.

La producción literaria de Pardo Bazán, al menos hasta 1900, se inscribió en el proyecto moderno del Estado-nación que, de acuerdo con Jo Labanyi (2011: 18-22), perseguía la consolidación de una sociedad civil homogénea, unida por un sistema cultural compartido. La novela realista criticaba las contra-

1. Es el caso de los trabajos de John W. Kronik (1966 y 1989); Maurice Hemingway (1972); Nelly Clemessy (1981); Cristina Patiño Eirín (1998); Marisa Sotelo Vázquez (2002); Begoña Sáez Martínez (2004: 161-196) o Susana Bardavío Estevan (2006).

2. Este trabajo se encuadra en la labor de edición que estoy llevando a cabo junto a Alejandro Alonso Nogueira del manuscrito de *La sirena negra*. A este respecto puede consultarse Alonso Nogueira y Bardavío Estevan (2007). El presente artículo se enmarca en el Proyecto Ágalma (escritura femenina en la Castilla de la Edad Moderna al Romanticismo), de la Universidad de Burgos, financiado por la Junta de Castilla y León, cuya investigadora principal es María Luisa Lobato López (Código BU073G18).

dicciones de esta homogeneización, al tiempo que contribuía a la formación de una identidad nacional al dirigirse a un público masivo que se identificaba con las inquietudes e intereses representados. Por tanto, cuando Pardo Bazán se aproximó críticamente a la producción francesa decadentista, simbolista o de novela psicológica, lo hizo desde esos presupuestos y desde el convencimiento crítico, reiterado en muchas ocasiones, de que existía una vinculación entre la literatura y los procesos históricos en los que esta se desarrollaba. Por ello, pese a su predilección por los hermanos Goncourt, representantes de un arte refinado, formalista y elitista que la cautivaba, afirmaba en *La cuestión palpitante* que:

> "La muchedumbre —dice Zola— no se prosternará jamás ante los Goncourt; pero tendrán su altar propio, riquísimo, bizantino, dorado y con curiosas pinturas, donde irán a rezar los sibaritas". Soy devota de ese altar, sin pretender erigir en ley mi gusto, que procede quizá de mi temperamento de colorista (1989 [1881]: 231).

Cuando el naturalismo comenzaba a decaer en Francia, Pardo Bazán reivindicó en varias ocasiones a los hermanos Goncourt (1889a, 1891a) como los precursores de la nueva generación neoidealista francesa, porque según la autora gallega compendiaban:

> Ciertas tristezas de la decadente civilización latina […] resumen la caducidad de una nación y de una raza […]. En ellos se patentiza el marasmo, la misantropía, el agotamiento del espíritu francés de veinte años a esta parte, pueden estudiarse los síntomas de esa lesión de la energía moral de que habla Bourget, esa parálisis de la médula que pide tratamiento por el hierro candente (1891a: 94).

De acuerdo con Pardo Bazán, la literatura que se estaba desarrollando en Francia manifestaba ese desgaste que venía sufriendo la nación desde la caída del Segundo Imperio. La fórmula naturalista no se adecuaba a las necesidades de la sociedad francesa, que, en palabras de doña Emilia, anhelaba "volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas del sentimiento" (1891b). El tono escéptico de Pardo Bazán se debía, como se ha señalado en varias ocasiones, a la falta de ortodoxia en los posicionamientos espirituales y religiosos de los escritores franceses. Sin embargo, esta predilección de la autora gallega por una "religiosidad realista", en términos de Clarín (1890: 88), recordados por Adolfo Sotelo Vázquez a este respecto (2002: 585), respondía a que no consideraba adecuada esa literatura para España. En su artículo dedicado al libro italiano de crítica literaria, *All'avanguardia* de Vittorio de Pica, Pardo Bazán se había extendido en este asunto, matizando más claramente su opinión:

> Hemos llegado a saciarnos de historietas vulgares, de incidentes íntimos y sin valor, contados con poca gracia, sin discernimiento, sin luz de cultura y sin esa emoción interna del artista que comunica atractivo a los pormenores trillados de la realidad. El

> simbolismo revela, al menos, que el autor, al concebir su obra, se ha tomado la molestia de derrochar cierta cantidad de fósforo cerebral, o lo que sea esa quisicosa que sirve de alambre conductor a la chispa del pensamiento. Y en Francia el simbolismo tenía que venir a su hora, pues hay un público culto que, no sólo lo entiende y puede hacerse cargo, sino que ya tiene sed de esas medulas y dobles fondos, como el público español del siglo XVII apetecía las disquisiciones teológicas en el drama. No así el de hoy. Si por acá despuntase un Peladan, le juzgaríamos probablemente lunático, estrafalario, sortílego y digno de ser encerrado en Leganés (1890: 174).

Pardo Bazán reconoce el agotamiento del realismo, pero la alternativa francesa no le parece la adecuada para la sociedad española. Así, afirma a continuación:

> Además, aun cuando por acá no nos luce el pelo, ni estamos muy boyantes, no sé si por virtud de nuestro hermoso cielo o de que la falta de bienes positivos aligera el ánimo y fortalece el corazón, ello es que no andamos tan desesperados como en Francia, ni somos tan rabiosamente pesimistas, ni sentimos lo que hasta los gatos llaman ya la "melancolía de fin de siglo", ni tenemos ese misticismo empecatado, ni esas "elegantes corrupciones". Al contrario: estamos en una racha de serenidad y alegría, y ya se verá cómo las últimas modas literarias francesas no marcan aquí ni aun la raya borrada instantáneamente que la varilla del niño juguetón abre en la superficie del agua (1890: 174).

Según las palabras de doña Emilia, la sociedad española, pese a sus deficiencias materiales, no experimentaba ese estado de decadencia nacional que, por el contrario, manifestaba la francesa. En este sentido, el rechazo de Pardo Bazán de las corrientes modernistas a la altura de 1890 se conectaba con que aún escribía para un público amplio, masivo incluso, en consonancia con ese proyecto moderno de construcción nacional. Al fin y al cabo, las corrientes finiseculares se caracterizaron por cuestionar los valores de la modernidad.

A pesar de ello, la autora mantuvo su interés crítico y personal por esta literatura. No repasaré el conjunto de las opiniones de doña Emilia al respecto, pero, por la incidencia que tuvieron después en su creación literaria, quiero recordar la notable atención que prestó a los autores que cultivaron la llamada novela psicológica, particularmente a dos de sus representantes: Paul Bourget y Edouard Rod. Al primero lo definió como filósofo, y al segundo como moralista, y en ambos percibió una intención restauradora de valores morales que permitirían, en palabras de la autora: resucitar a Francia, "exangüe desde la guerra" (1889b: 281). Doña Emilia describió a Bourget, al menos en dos ocasiones, como "relojero del alma" (1892: 82; 1889b: 280), por el profundo análisis psicológico de sus novelas, y celebró que su obra fuera "un eco más de ese regreso al cristianismo que se manifiesta como tendencia actual y dominante en algunos de los ingenios más selectos de Francia; en buena hora se diga" (1889b: 286). A Rod, además de incluirlo en su "Ojeada retrospectiva a varias obras

francesas" (1892), lo analizó con gran detenimiento en dos artículos consecutivos publicados en *La España Moderna* en diciembre de 1897 y enero de 1898. Lamentaba su falta de una fe robusta, pero afirmaba que sus novelas eran: "Depresivas, descorazonadas, nihilistas de una parte; de otra, severas, honestas, y elevadas hasta el puritanismo; […] impregnadas de esos sentimientos que dignifican al que los experimenta y le colocan en las alturas del arte y de la ejemplaridad sentimental" (1898: 78). Por tanto, en los dos autores apreció y destacó la ejemplaridad de sus obras, necesaria en el contexto francés.

Otra característica común a las novelas de ambos escritores, según Pardo Bazán, era el exceso de intelectualismo en detrimento de la narratividad. Sin embargo, mientras en los artículos que les dedicó en 1889 y el 1890 consideraba ese rasgo perjudicial, puesto que podía fatigar al lector, en los que escribió sobre Rod a finales de esa década, desapareció el matiz negativo y lo presentó como una marca de distinción. Las novelas de Rod, en palabras de doña Emilia, se dirigían a "personas refinadas y cultas", no a "gente indocta", únicos en los que su reflexión moral podría causar "efectos perniciosos" (1898: 78). Se trataba, por tanto, de una literatura dirigida a una élite intelectual, no al público general incapaz de comprenderla.

Esta distinción elitista entre los lectores se hará más profunda en los años venideros. Así, en 1900 afirmaba en su comentario a *El Fuego* de D'Annunzio:

> Desganado siempre el público español cuando se le ofrece en el libro vaga y amena literatura, sólo transige con ella bajo ciertas condiciones —las mismas que D'Annunzio desdeña profundamente—. Claridad, facilidad; color local o regional; poco o ningún cerebro; mucha y rica paleta; asunto dramático; alarde castizo; un tradicionalismo discreto; esto suele exigirse a nuestros novelistas. No existe aquí esa ancha zona intelectual, donde prenden y se propagan las doctrinas, y encuentra lectores un pensador poeta capaz —según frase de un escritor español— de ser *foco* y *filtro* a la vez de ciertas ideas de su tiempo (1900).

El distanciamiento de Pardo Bazán respecto al gran público coincidió con unos años críticos para la autora. Por una parte, la pérdida de las colonias había constatado aquella decadencia que doña Emilia se resistía a asumir diez años antes. Ante la crisis del proyecto nacional, doña Emilia apostó inicialmente por la regeneración. Sin embargo, pronto debió desengañarse; pensemos, por ejemplo, en el abandono del *Niño de Guzmán*. Debió desgastarla que, pese al estrepitoso fracaso político, no se percibiera ningún cambio en el sistema. Asimismo, la apatía e indiferencia de la sociedad, que denunció en varias ocasiones, debió acentuar su decepción y su distanciamiento del público, que progresivamente fue desdibujándose para convertirse en masa.[3] En este contexto de desilusión,

3. Recordemos a este respecto el artículo "Asfixia" (1899a), o las duras palabras de Pardo Bazán en su conferencia de París del 18 de abril de 1899: "Dormidas las energías intelectuales por falta de estímulo, hállanse pervertidas las del sentimiento y de la voluntad por el desastroso influjo de una política egoísta y mezquina que

¿qué sentido tenía continuar trabajando literariamente en un proyecto que parecía haber fracasado?

A estos factores externos se unieron las propias tensiones del campo literario. Como señala Cristina Patiño, Pardo Bazán sintió por aquella época que sus obras no recibían suficiente atención mediática (2001: 397). Por otra parte, los escritores jóvenes comenzaron a ocupar posiciones más visibles, como ella misma reseñó en *Helios*, donde reconoció también que la obra de la gente nueva respondía adecuadamente al "estado del alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo xx, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir" (1904). Doña Emilia advertía en los jóvenes españoles el mismo pesimismo, misticismo y neorromanticismo que percibiera diez años antes en los escritores franceses. Es decir, comenzaba a consolidarse en España un proyecto literario antimoderno[4] muy semejante al que ella había visto desarrollarse en Francia con admiración, pero con reservas.

En resumidas cuentas, todo la empujaba a asumir una trayectoria diferente que se ajustara a las nuevas circunstancias y a su propia sensibilidad estética y ética. Fue entonces cuando empezó a trabajar en *La Quimera*, y posiblemente a idear otras novelas, como reveló en una carta a Blanca de los Ríos unos años más tarde, en 1907:

> Escribí parte de *La Esfinge*; pero ahora la interrumpí y me puse a trazar de una sentada *La sirena negra*, novela no muy extensa […]. Esas tres novelas enlazadas con *La Quimera* son una sola cosa, aunque sean distintos personajes […]. Nacieron a un tiempo en mi pensamiento. Son *La Quimera*, *La sirena Rubia*, *La Esfinge*, *La sirena negra* y acaso, si tengo paciencia, *El Dragón*. Ignoro si la sufrirá bien el lector pío. *La sirena negra*, a mi parecer, va "jondita", pero acaso no divierta ni sea entendida (Freire López y Thion Soriano-Mollá, 2016: 166).

De sus palabras se infiere que había concebido sus últimas obras como un proyecto conjunto y su consciencia de estar produciendo una novela diferente a la anterior que podía despertar ciertas reticencias tanto en el lector religioso, como le había sucedido a ella solo unos años atrás ante la literatura francesa, como en el público general, que difícilmente la comprendería.

Ese cambio en su discurso debía ajustarse a las nuevas circunstancias del país y a la estética en boga, pero no hubiera tenido sentido que contradijera los principios ideológicos de la autora gallega. Por ello, a mi juicio, el modelo literario del que se sirvió Pardo Bazán para concebir su nuevo proyecto fue la novela psicológica, encabezada por Paul Bourget. Como estudió Rémy Ponton, este

---

se desenvuelve sin obstáculos y que ha llegado a inficionar totalmente el organismo de la nación" (1899b: 84-85).

4. Los movimientos artísticos finiseculares pueden considerarse antimodernos, puesto que cuestionan los valores de la modernidad. A este respecto véase el libro de Antonie Compagnon (2007).

grupo de escritores franceses (Paul Bourget, Edouard Rod, Pierre Loti…) fue muy hábil al saber aprovechar los presupuestos antimodernos de la poesía decadentista y simbolista, que había despuntado ante la crisis del naturalismo. De ellos tomaron el elitismo intelectual y estético, el discurso anticientífico y el misticismo, para elaborar una novela ideológicamente conservadora, que presentaba la religión católica como única vía para regenerar al individuo y reintegrarlo en la sociedad. Este posicionamiento estético contribuyó a su rápida consagración, puesto que se ganaron el apoyo de los sectores conservadores que dominaban la prensa y la Academia francesa (Ponton, 1975).

Sabemos que Pardo Bazán siguió la trayectoria de estos escritores y he recordado su predilección por Paul Bourget y Edouard Rod. Pero el mejor ejemplo de su influencia en la narrativa de Pardo Bazán es la propia obra de la autora, en particular *La sirena negra*. Como las novelas de Bourget, la de Pardo Bazán se centra en el análisis psicológico del protagonista, Gaspar de Montenegro, un burgués acomodado que, como corresponde al prototipo del decadente, vive desarraigado de la sociedad, a la que contempla con desprecio desde su vanidad intelectual y sensibilidad exacerbada. En este sentido, como ha señalado Dolores Thion Soriano-Mollá (2012), son muchos los vínculos del personaje con los modelos finiseculares. Cristina Patiño Eirín, por su parte, ha indicado el conjunto de rasgos que vinculan la novela con la estética modernista, los cuales requerían un lector ideal "de la élite intelectual", muy alejado de ese público amplio al que habían ido dirigidas las producciones realistas anteriores de Pardo Bazán (2002: 398). Asimismo, en consonancia con la literatura modernista, en *La sirena negra* se cuestionan muchos de los valores de la modernidad: la nación, a través de la escisión del personaje de la sociedad y de su propio fragmentarismo; el positivismo, mediante un discurso directamente anticientífico; los beneficios de los avances materiales, que alivian el cuerpo pero no el espíritu; la educación como medio de regeneración, con el fracaso del proyecto educativo eugenésico que Gaspar pretende llevar a cabo con Rafaelín; la ciudad, que se recrea como un espacio insano, degenerado, mientras se sublima el espacio natural; el capitalismo, con la representación de una burguesía improductiva; y la virilidad, a través de la sexualidad de Gaspar que cuestiona la masculinidad burguesa.

Sin embargo, *La sirena negra* presenta dos rasgos que la vinculan con la novela psicológica al tiempo que la distancian de otras corrientes modernistas. Por una parte, cuestiona la validez del sujeto puramente intelectual, mostrando su artificialidad mediante el proceso de autoconstrucción del personaje y su fracaso final. Por otra, la novela ofrece una solución moral al individuo para alcanzar la regeneración personal: la religión católica. Pardo Bazán cede la voz narradora a su personaje, que, como buen decadente, entroniza performativamente la superioridad del intelecto sobre el cuerpo y lo artificial sobre lo natural. Jessica Feldman ha recordado que esta literatura pretendía subvertir la identidad masculina burguesa mostrando esa labor de autoconstrucción (1993: 13). Sin embargo, como en otros casos de ventriloquía narrativa estudiados por

Joyce Tolliver (1998: 90-108), la autonarración de Gaspar también desvela en momentos puntuales su inconsistencia hasta su definitivo fracaso final con la violación de Annie y la muerte de Rafaelín. Si la novela concluyera de este modo, todavía encajaría en los parámetros de la novela decadente. Sin embargo, en ese momento culminante se produce la conversión religiosa que redime al protagonista:

> En esta noche decisiva, me veo claramente, veo el horror de lo que fui; veo mi gangrena y mi lacería, ocultas bajo apariencias de elegancia moral; veo en mí, en el yo de antes, al loco satánico, perverso, al sembrador de odio, al jardinero que cultiva dolores, al vaniloquio que se alzaba más arriba de sus hermanos y compañeros en el breve tránsito... […].
>
> ¡Oh Tú, a quien he ofendido tanto! Dispón de mí: viviré como ordenes, y me llamarás cuando te plazca... ¡Pero no me abandones! Tu presencia es ya Tu perdón... (1981: 144).

La subversión queda así revertida. Con este final, el tipo perverso, ambiguo, elitista y exquisito queda reducido, como él mismo reconoce, a alguien banal. En consecuencia, el cuestionamiento de la normatividad y de las convenciones que planteaba también se desploma. La novela se apropia así del discurso decadentista, nacido como reacción ante la crisis de valores finisecular, para desmontarlo y proponer la fe católica como solución al vacío espiritual al que había conducido la modernidad. Trivializa el comportamiento subversivo de los decadentes, al tiempo que se apropia de su lenguaje, su elitismo y su vertiente espiritual, y reintegra ese discurso desviado en el normativo. El resultado es una novela que logra encajar los moldes formales de la literatura finisecular con un pensamiento social y religioso conservador.[5]

En conclusión, el desengaño político, el distanciamiento respecto a la masa social, el estado de decadencia nacional y la situación del campo literario pudieron ser los factores que empujaron al cambio a esa mujer plural que fue Emilia Pardo Bazán. La autora abandonaría el proyecto moderno de construcción nacional para concebir, ya en el siglo xx, un nuevo ciclo novelístico que se construiría sobre los modelos literarios que había analizado en la última década del siglo anterior. En mi opinión, entre las diversas tendencias, se inclinó por la novela psicológica, que, por su corte conservador y católico, se acomodaba bien a su ideología. Además, ante las presiones del campo literario, constituiría una opción alentadora, dada la rápida consagración de sus cultivadores en Francia. De

5. Ese pensamiento social conservador no se contradice con el feminismo de Pardo Bazán. Al devaluar la figura del Gaspar decadente, también cuestiona todas sus construcciones de lo femenino, claramente misóginas. La literatura modernista subvertía la masculinidad burguesa, pero como recuerda Rita Felski no cuestionaba el discurso androcéntrico (1995: 112).

este modo, el acercamiento al modernismo se entiende como un cambio coherente, no contradictorio o meramente estratégico, en la trayectoria de Emilia Pardo Bazán. Como ella misma afirmó en 1916: "La literatura reflejó esta protesta, y apartándose de la muchedumbre, se refugió […] en la vida interior, artística y sentimental […]. En una hora de decadencia, fue decadente, y no podía ser otra cosa" (1973 [1916]: 1546).

Bibliografía

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1890), *Folletos literarios* VII. *Museum (Mi revista)*, Madrid, Fernando Fe, 1890.

Alonso Nogueira, Alejandro y Bardavío Estevan, Susana (2007), "Notas para una edición de *La sirena negra*: apuntes de un manuscrito", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 83 (445-456).

Bardavío Estevan, Susana (2006), "'¿Cómo sustraernos al ambiente en que vivimos?': Emilia Pardo Bazán ante el modernismo", *Letras Peninsulares*, 19, 2-3 (285-303).

Clemessy, Nelly (1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*. Madrid, Fundación Universidad Española.

Compagnon, Antoine (2007), *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado.

Hemingway, Maurice (1972), "The religious content of Pardo Bazán's *La sirena negra*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (369-382).

Feldman, Jessica R. (1993), *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca: Cornell University Press.

Felski, Rita (1995), *The Gender of Modernity*, Cambridge, London, Harvard University Press.

Freire López, Ana y Thion Soriano-Mollá, Dolores (2016), *Cartas de buena amistad: Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, Madrid, Iberoamericana.

Kronik, John W. (1966), "Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism", *PMLA*, 81 (418-427).

Kronik, John W. (1989), "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés", en Marina Mayoral (coord.), *Estudios sobre los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura (163-174).

Labanyi, Jo (2011), *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid, Cátedra.

Lahire, Bernard (2004), *El hombre plural. Los resortes de la acción*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

Patiño Erín, Cristina (1998), *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Patiño Erín, Cristina (2001), "Los caminos modernistas de Pardo Bazán en *La sirena negra*", en Javier Serrano Alonso *et al*. (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (393-403).

Pardo Bazán, Emilia (1889a), "Los Goncourt", en *Al pie de la Torre Eiffel (crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial (107-131).

Pardo Bazán, Emilia (1889b), "Se acabó la huelga. *El discípulo*", en *Al pie de la Torre Eiffel*. C*rónicas de la exposición*, Madrid, La España Editorial (277-286).

Pardo Bazán, Emilia (1890), "Últimas modas literarias", *La España moderna*, 14 [febrero] (159-175).

Pardo Bazán, Emilia (1891a), "Edmundo Goncourt y su hermano", *La España Moderna*, 27 [marzo] (68-94).

Pardo Bazán, Emilia (1891b), "La novela novelesca", *El Heraldo de Madrid*, 24 de mayo.

Pardo Bazán, Emilia (1892), "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmanns, Rod y Barrés", *Nuevo teatro crítico*, 19 [julio] (52-109).

Pardo Bazán, Emilia (1897), "Escritores franceses contemporáneos. Eduardo Rod. I El pensador", *La España Moderna*, 108 [diciembre] (57-70).

Pardo Bazán, Emilia (1898), "Escritores franceses contemporáneos. Eduardo Rod. El novelista". *La España Moderna*, 109 [enero] (62-79).

Pardo Bazán, Emilia (1899a), "Asfixia", *La Ilustración artística*, 903, 17 de abril, p. 250.

Pardo Bazán, Emilia (1899b), *La España de ayer y la de hoy (Conferencia de París)*, Madrid, Agustín Avrial, imp.

Pardo Bazán, Emilia (1900), "*El fuego*", *Los Lunes de El Imparcial*, 23 de abril.

Pardo Bazán, Emilia (1904), "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *Helios*, 12 [marzo] (257-270).

Pardo Bazán, Emilia (1973), "El porvenir de la literatura después de la guerra" [1916], en *Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (1989), *La cuestión palpitante* [1881], José Manuel González Herrán (ed.), Barcelona, Anthropos.

Pardo Bazán, Emilia (1981), *La sirena negra* [1908], Madrid, Espasa-Calpe.

Ponton, Rémy (1975), "Naissance du roman psychologique (Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIXème siècle)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 4 (66-81).

Sáez Martínez, Begoña (2004), *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2002), "Leopoldo Alas y Paul Bourget: crítica y novela", en Araceli Iravedra Valea *et al*. (eds.), *Leopoldo Alas: Un clásico contemporáneo*, Oviedo, Universidad de Oviedo (577-593).

Sotelo Vázquez, Marisa (2002), en Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, PPU (415-426).

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2012), "*La sirena negra* y Gaspar de Montenegro, hacia el descubrimiento del personaje oscuro de Emilia Pardo Bazán", en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio ediciones (157-165).

Tolliver, Joyce (1998), *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg/London, Bucknell University Press, Associated University Presses.

Crónicas de la *tierra de hierro y de grava*: ferrocarril y automóvil en los trabajos pardobazanianos de entresiglos

Javier López Quintáns
Universidad de Santiago de Compostela

Un hombre se expone a peligros inciertos manejando un artilugio mecánico a velocidad vertiginosa: en dicha estampa, se hila como razón de ser "la sensación embriagadora de correr sobre el filo de la muerte, de verla próxima a cada instante, de devorar el espacio, de suprimir la distancia, de ser lanzado a no se sabe adónde, de dejarse atrás a los otros, por veloces que fuesen". Es el año 1903 y Emilia Pardo Bazán se pronuncia en *La Ilustración Artística* acerca de las carreras de automóviles. No era la primera ocasión, ni será la última, en la que se enfrente a nuevos inventos de la humanidad y, en eco, a las polémicas finiseculares en relación con los adelantos técnicos, ambiguamente oscilante la autora entre los que celebraban sus bondades y los que subrayaban sus peligros. La intención de este trabajo es comentar las miradas pardobazanianas acerca de la expansión de dos símbolos singulares del progreso, de modo particular dos medios de transporte (ferrocarril y automóvil). Enraízan estos en la simbolización de la metamorfosis que se estaba produciendo en España con el avance de infraestructuras y la transformación del mismo concepto de viajar.

En efecto, pretendo hacer un recorrido por las opiniones de Emilia Pardo Bazán y su contexto; el arco temporal elegido, entre los años 1896 y 1921 no es casual, como es evidente, pues se producen en esos momentos ciertos acontecimientos ligados a la regulación de tales medios de transporte que explican, o aclaran, alguna de las posturas de la escritora en torno a su uso. Se implica, en su versátil papel de cronista, en el contexto general de debate periodístico acerca de la implementación de determinados avances tecnológicos: de un lado, obviamente, que en el año 1892 se diseñe el primer motor de automóvil de combustión a gasolina; de otro, la sucesión de regulaciones estatales y la consolidación de iniciativas privadas que favorecen la expansión de la línea de ferrocarril y el uso de los automóviles, según se precisará. Me detendré, como es perentorio, en el año de muerte de la autora.

Las fuentes documentales que han servido de base para el presente trabajo han sido tomadas fundamentalmente de sus crónicas periodísticas y los libros de viajes pardobazanianos (algunos tienen su origen igualmente en la propia pren-

sa). Hablo del material recogido en *Por la España pintoresca* (1896), *Cuarenta días en la exposición* (1901), o *Por la Europa católica* (1902), entre otros, junto con colaboraciones periodísticas específicas, fundamentalmente en *La Ilustración Artística* de Barcelona (sobre los transportes ya había hablado brevemente Ruiz-Ocaña en su trabajo de 2004: 357-361) y *La Nación* de Buenos Aires, y trabajos incluidos en su *Nuevo teatro crítico* (1891-1893).

1. Crónicas de la *tierra de hierro*

De los caminos de hierro versarán las primeras líneas.[6] Su desarrollo estuvo

6. Queda, de momento, al margen su literatura de ficción, en la que identificamos desde las poéticas e impresionistas imágenes de *Un viaje de novios* (1881) ("El compasado balance fue acelerándose, y el tren completo cruzó ante las gentes de la despedida, dejándoles en los ojos confusos torbellino de líneas, de colores, de números, la visión rápida de las cabezas asomadas a todas las ventanillas. Algún tiempo se distinguió la cara de Lucía, sofocada y bañada en llanto, y su pañuelo que se agitaba [...]. Al fin se perdió todo en la distancia, la escamosa sierpe del tren revelose a lo lejos por una mancha oscura, luego por desmadejado penacho de turbio vapor, que presto se disipó también en el ambiente. Más allá del andén, extrañamente silencioso ya, resplandecía el cielo claro, de acerado azul; se extendían monótonas las interminables campiñas, los rieles señalaban como arrugas en la árida faz de la tierra", cito por la edición de *Obras completas* de Darío Villanueva y González Herrán, 2013: 206), que no obvia la recreación literaria de dos problemas característicos de los servicios españoles, los retrasos y las incomodidades de las instalaciones; hasta desgracias vinculadas a un accidente ferroviario ("El jefe de la estación, en su lugar, aguarda el tren, el duodécimo en aquel día despachado. ¡Qué movimiento el de la estación de Cigüeñal! Cosa de no parar un instante. Apenas sale un tren, ya es preciso pensar en la llegada de otro; y los intervalos de silencio y calma en que el andén enmudece y se ven los rieles desiertos, a estilo de severas arrugas sobre un rostro caduco, se diría que hacen resaltar, por el contraste, el bullicio infernal de las entradas y salidas [...]. Aquel mercancías, el número 'trece' del día, se acercaba; estaba avisado. No podía salir el portugués hasta la llegada del otro, a no ser que el otro trajese retraso y diese espacio al cruce en la inmediata estación. Solo el jefe podía saber esto. ¡Y el jefe sabía, había olvidado y recordaba entonces que el mercancías venía ya, en sentido contrario al tren acabado de salir!", "Sin esperanza", edición de Villanueva y González Herrán, 2005: 288), al tren que puede contextualizar el escenario de un crimen ("Corría el tren violentamente, cuneando, a causa de las desigualdades y asperezas de la vía, y su trepidación anhelante era como el resuello de un monstruo antediluviano a quien persiguiesen enemigos invisibles y que huyese de ellos a través de la desolación solitaria de los campos enormes. Hay en la marcha, entre las sombras de la noche sin estrellas —hecho tan vulgar— algo profundamente terrorífico, que no solo no percibimos en fuerza de la costumbre", en "Presentido", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 43, 1910); o elemento a trasfondo de la escenificación topográfica ("Allá fuera el mundo rodaba, los trenes corrían envueltos en fuego y humo, funcionaban los laboratorios, resonaba la voz de los oradores, carcajadas del aquelarre mundano, el chirrido de la máquina y la explosión de la dinamita", "Apuntes autobiográficos", edición de Darío Villanueva y González Herrán, 1999: 37; "Al divisar, desde el tren, de bruces en la ventanilla, las torres barrocas de Santa María del Hinojo, bronceadas sobre el cielo de una rosa fluido, el corazón del viajero trepidó con violencia, sus manos se enfriaron. El tiempo transcurrido desapareció, y la sensibilidad juvenil resurgió impetuosa", edición de Villanueva y González Herrán, 2005: 121); "El tren adelantaba, unas veces bufando y pitando, otras con perezoso cuneo, al través de las eternas estepas amarillas, caldeadas por un sol del trópico", *Insolación*, edición de Darío Villanueva y González Herrán, 1999: 754); etc. No deja de traslucir la evidencia del atraso de infraestructuras, como el caso de *Insolación* y las palabras de Gabriel Pardo de la Lage ("España es un país tan salvaje como el África central. La sangre de los españoles es árabe, beduina, incluso negra. Aunque hayamos llegado al avanzado año de 1889, todas esas músicas modernas de ferrocarriles, telégrafos, fábricas, escuelas, ateneos, libertad política y periódicos son en nosotros postizas, como pegadas con goma", edición de Darío Villanueva y González He-

muy vinculado con los procesos de implementación de infraestructuras, en paralelo a diversas fases de lo que se conoce genéricamente como "revolución industrial" en el marco cronológico del siglo XIX. Buena cuenta de los impulsos de la tecnología dieron las revistas ilustradas, a través de escorzos de calculadoras mecánicas, piernas ortopédicas u obras de ingeniera en forma de puentes y canales y el desarrollo de construcciones vinculadas al tren, como ha documentado, por ejemplo, Rodríguez Gutiérrez (2015).

El caso español presenta varias peculiaridades. Median más de veinte años de distancia entre las primeras líneas inglesas y la española de Barcelona-Mataró de 1848. Según Litvak (1991: 181), hacia 1855 el promedio de desarrollo de vía férrea era de 40 kilómetros anuales, aproximadamente; y hasta 1868 de unos 340. En el año 1870 se contaba en España con 5316 km de red de ferrocarril, y 11 039 de vía ancha y 2 166 de vía estrecha en 1900 (Albert Carreras y Xavier Tafunell, 2005). Es la ley de ferrocarriles de 1855 (firmada por el ministro de Fomento Francisco de Luxan durante el reinado de Isabel II) la que condiciona en gran medida el desarrollo del ferrocarril (con la regulación de aranceles; el diseño del ancho de vía, de 1,67 metros, frente al 1,435 europeo; las empresas concesionarias; etc.). El desarrollo de las infraestructuras provocó, asimismo, que germinasen polémicas en variopintos círculos intelectuales en las que resulta interesante el contraste entre la idealización del artilugio y las visiones deshumanizantes, tanto más fructíferas cuanto avanza el siglo XIX. Prueba en cualquier caso del interés que cosecharon los caminos de hierro fue no solo el foco de atención que recibieron en general en la prensa, sino la aparición de publicaciones que le otorgaron un protagonismo primordial, como ocurre con la longeva *Revista de Obras Públicas* (1853-actualidad), según ha documentado Benito-Martínez (2010). Cabe recordar el papel de otras publicaciones en tanto que reflejo de la atención que suscitó el mundo ferroviario, como fue el caso de la *Gaceta de los caminos de hierro* (1856-1934), el *Anuario de ferrocarriles españoles* (1893-1927) o la *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros* (1896-1936).

A lo largo del siglo XIX se impone el sistema del concesionario interpuesto, que requiere alguna aclaración para que se entiendan las peculiaridades de los procesos de gestión de la red de ferrocarril española:

> [...] desde que en 1830 se autorizasen las primeras concesiones de ferrocarriles hasta la promulgación de la Real Orden de 31 de diciembre de 1844 —que constituye la primera norma que contenía los trámites y los requisitos pertinentes para solicitar y

---

rrán, 1999: 625). Se puede sumar a los ejemplos anteriores, de su prosa de ficción, el valor escenográfico de las referencias en su producción dramatúrgica, como ocurre en el acto I de *El becerro de metal* ("Un salón del Sudexprés. Durante el acto se supone que corren varias estaciones del trayecto entre París y la frontera española", cito por la edición de Ribao Pereira, 2010: 643); o en el IV de *Un drama*: "La escena representa un ángulo de la estación de ferrocarril. La disposición de la decoración y sus accesorios deben prepararse del modo más adecuado para las necesidades de la acción dramática" (ed. de Ribao Pereira, 2010: 643).

> obtener la previa y preceptiva concesión administrativa cuyo objeto fuese la construcción y posterior gestión de una línea férrea— realmente no existió regulación jurídica alguna, tan solo las pertinentes resoluciones administrativas que concedían el previo permiso a los ciudadanos que solicitaron poder instalar una vía férrea [...]. El Estado estableció que esa actuación privada se tendría que efectuar a través de la técnica concesional, y no mediante la figura de la "contrata", en cuanto a la fase de realización material de la obra se refiere. Era la supremacía absoluta, si bien no declarada expresamente en disposición alguna, del principio del concesionario interpuesto [...] (González-Pequeño, 2018: 224).

Con la Revolución de 1868 se consolida el papel subsidiario del estado, que asume la construcción de líneas en los casos motivados por la falta de iniciativa privada (González-Pequeño, 2018: 243). Pero nos interesa especialmente la Ley de 29 de diciembre de 1876 y su desarrollo en la Ley General de Ferrocarriles de 23 de noviembre de 1877, que consolida el proceso de concesión administrativa a particulares aprobada por las Cortes (Olmedo, 2001: 8).

En el margen temporal propuesto en este trabajo existían varias compañías, detentando el control de la mayor parte de la red la "Compañía de Madrid a Alicante y Zaragoza" y la "Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España", en un modelo de gestión centralizado y eminentemente de carácter familiar (Santos, 2015: 21). Según Alzola y Minondo (1899: 557):

> El número de kilómetros de vía normal y estrecha que había en explotación el 31 de Diciembre de 1896 era de 12.872, y como en igual fecha de 1874 ascendía a 5.869, resulta un aumento de 7.007 en 24 años con el promedio anual de 292 kilómetros y el máximo de 607 en 1895. La extensión de la red española en fin de 1898 la calculamos en unos 13.400 kilómetros. Había en fin de 1896 531 kilómetros de tranvías en explotación y 108 en construcción".

Sobre las deficiencias de gestión de las compañías señaladas, especialmente la del norte, da buena cuenta doña Emilia. Los inconvenientes aparecen incluso, a su modo de ver, antes de llegar a la estación ("La vida contemporánea", p. 474, *La Ilustración Artística*, número 1125, 20 de julio de 1903, p. 474), y reflexiona sobre otros asuntos a partir de la lectura del folleto *Inconvenientes de los viajes en ferrocarril*, tomando como punto de partida el accidente de Cenicero. En este lugar se produjo el 27 de junio de 1903 el descarrilamiento de un tren correo, desde el puente Montalvo, provocando 44 víctimas mortales, un luctuoso suceso del que dio amplia noticia la prensa del momento.[7]

7. Las portadas de la prensa del domingo 28 y el lunes 29 de junio dedicaron un papel protagónico al accidente: "Catástrofe inmensa. Puente roto y tren al río" (reza la de *El Heraldo de Madrid*); "En la línea de Miranda a Castejón. Terrible catástrofe. Un tren correo al río. Muchas víctimas" (*El Imparcial*), "La catástrofe del norte" (*La correspondencia de España*), "Incuria nacional" (*El día. Diario independiente*), "La ca-

Los problemas de los trenes de la época eran notables, a lo que se añadía la ineficacia en las labores de gestión administrativa. Pardo Bazán señala que el primer paso, la compra del billete y la subida al vagón, constituía, ya de por sí, toda una odisea ("La vida contemporánea. De viaje", *La Ilustración Artística*, número 875, 3 de octubre de 1898, p. 634).

Interesante síntesis de las deficiencias del servicio de transporte por ferrocarril es la colaboración "Desde el tren" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 929, 16 de octubre de 1899, p. 666; texto reproducido con leves variantes en *Por la Europa católica*, 1902: 9-16), en la que pone en evidencia la lentitud, la incongruencia de los trazados, la escasez de trenes o las dificultades para realizar enlaces.

La crítica a la lentitud del transporte será una constante de hecho en sus colaboraciones, y la compañía del Norte una cristalina diana de sus apercibimientos. El origen de la la denominada "Compañía de los Caminos de Hierro del Norte" hay que situarlo el 29 de diciembre de 1858, teniendo como referente la línea Madrid-Irún. Se convertiría, a través de sucesivas absorciones mercantiles (entre ellas, la de la Compañía de ferrocarriles de Galicia, Asturias y León), en una empresa de gran peso en un contexto finisecular en el que fluye en constante expansión, en pugna con su competidora más importante, la mencionada MZA (Madrid-Zaragoza-Alicante).

El testimonio de doña Emilia, fruto, en especial, de sus experiencias como usuaria, sirve de ilustración del estado de los equipamientos en los servicios de transporte. En 1900, afirmaba "que el recorrido entre Palencia y Santander es capaz de quebrantar los huesos a quien los tenga más flexibles y resistentes. Sin duda la vía se encuentra desnivelada, y aun cuando el tren no va de prisa, lleva un traqueteo intolerable" (*Por la España pintoresca*, 1896: 8; *Cuarenta días en la Exposición*, 1901: 19-20). ¿Cuáles eran entonces las causas?

En el año 1900 enumeraba algunos elementos necesarios de reforma en las infraestructuras, desde los timbres de alambra en los coches de primera, hasta las adecuadas medidas de limpieza y desinfección, a lo que añadía un necesario cumplimiento de los horarios. Mostraba su esperanza de que se alcanzasen algunos logros con la llegada del nuevo ministro del ramo, Rafael Gasset Chinchilla, a la sazón responsable de Agricultura, Industria, Comercio y Obras públicas, el cual, entre 1900 y 1923, es hasta nueve veces ministro de fomento y promoverá en efecto iniciativas de reforma en resonancia con posturas regeneracionistas como las de Joaquín Costa (Sánchez Illán, 1997).

En esa esfera general (de reivindicación de reformas integrales en el ámbito de obras y servicios promovida por el regeneracionismo) camina Pardo Bazán.

---

tástrofe del tren" o "Terrible catástrofe ferroviaria. Un tren al río" (*La Época*), "Actualidad sangrienta. La tragedia del día" (*El Globo*), "El descarrilamiento del puente Montalvo. Responsabilidad de la Compañía. ¡Angelitos al cielo!" (*El País*); "Horrorosa catástrofe. Un tren correo al río. Numerosos muertos y heridos" (*El Siglo Futuro*); etc.

Especialmente beligerante se muestra con la falta de cumplimiento de los horarios, ya que

> retrasos con motivo o siquiera con pretexto, acostumbrados estamos a perdonarlos; pero ahora ya ni ese trabajo se toman las compañías; se retrasan porque les da la gana, y cambian los itinerarios a su gusto. El español, paciente y resignado, y hasta bromista, y con tiempo sobrante, se conforma. Más pronto que en galera ya se llega, y ¡las galeras las tenemos tan cerca aún!" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 981, 15 de octubre de 1900, p. 666).

La costumbre, imperativo del hábito convencionalmente aceptado por un grupo social mayoritario, deriva en una interesante configuración del tópico. Está con ello muy relacionada con la forja de la identidad de un grupo, y con la inclusión en una comunidad de una idea preconfigurada que determina el discurso histórico[8] (en este caso en vínculo con la asunción de la imagen convencional de los retrasos en nuestra red de transportes). Atestigua la escritora que viene a resignarse muchas veces el usuario ante tales contingencias, o a mostrar su indiferencia: "Los extranjeros incluyen estas soluciones de continuidad de los itinerarios de los trenes entre los fenómenos atávicos de España, país donde a nadie le importa perder el tiempo a puñados" (*Por la Europa católica*, 1902: 21).

Las intervenciones de la autora no se limitan a lo que afecta a la regulación o a los métodos administrativos en el ámbito del ferrocarril. Junto a esta perspectiva general añade indicaciones particulares que se relacionan con la logística del viaje. Ofrece Pardo Bazán consejos a los usuarios del tren de polivalente clase, los cuales, por su interés al menos desde un tono sociológico, merecen un recordatorio. Es el caso de la disposición de una lista completa de enseres portados, necesaria para la pertinente reclamación, si fuese preciso, ante la compañía gestora correspondiente; la inutilidad del uso de cerraduras frente a la habilidad de los cacos; el uso de una envoltura de lienzo que cubra las pertenencias del equipaje, pues, en caso de hurto, se mostrará que ha sido manipulada (y de tal forma podría ser atestiguado que se ha sido víctima de un robo); la sujeción del baúl con tiras de lienzo; el recurso a un cajón de madera ensamblado; la inutilidad del precinto facilitado por la compañía; la no recogida de equipaje sin la plena seguridad de que porta todas las pertenencias de origen; el conocimiento de la figura del representante del gobierno, al que dirigirse en la estación en caso de ser víctima de algún incidente desagradable; o el mantenimiento, en suma, a mano de los objetos más preciados ("La vida contemporánea. Llegada", *La Ilustración Artística*, número 1090, 17 de noviembre de 1902, 746).

Un tercer núcleo de interés en este acercamiento al mundo ferroviario es el que implica a la seguridad personal de los usuarios. Sabemos que en el siglo XIX

8. Sobre los conceptos de identidad y discurso histórico, véanse Castells (2003) o Shapiro (2004).

los riesgos que entrañaba un posible accidente se vincularon con cierta estratificación social:

> Las compañías, por mandato del Estado, debían defender a los pasajeros, especialmente a los de los asientos de primera clase. Después, había que salvaguardar los bienes de las sociedades y las mercancías que transportaban. En tercer lugar, la salud de los ferroviarios, pero siempre para cumplir el servicio encomendado. Y, por último, se deseaba eludir sucesos que implicasen a ajenos a la explotación. De este modo, las estadísticas de accidentes ferroviarios de España, al distinguir entre clases de víctimas, —viajeros, empleados de las compañías o gobierno y personas extrañas al servicio de los trenes y de la vía reproducían la misma tendencia de Europa: los caminos de hierro eran seguros para los pasajeros, y peligrosos para sus trabajadores y para los ajenos al mismo [...] (Cobos Arteaga y Martínez Vara, 2006: 2).[9]

Es interesante recordar que la revisión de las obras estaba en las manos de ingenieros de caminos, canales y puertos, concretándose desde el año 1861 el registro seriado de víctimas y dos tipos de inspección, fuesen de carácter administrativo o mercantil. Nos interesa especialmente conocer que a partir del año 1886

> se concentró la oferta de pasajeros y mercancías en un reducido número de trenes mixtos y [...] en mercantes con carruajes de viajeros, que paraban en todas las estaciones. En estas composiciones, el material debía ser muy ligero y corto para ser fácilmente movido en las placas giratorias de las estaciones y, de este modo, adecuarse a la demanda con el acople o desenganche de unidades. Aparte, había otras ventajas en estos trenes lentos: requerían carriles de inferior peso lineal, eran poco agresivos a las vías y por su menor carga por eje podían circular por puentes livianos. Finalmente, las paradas prolongadas se aprovechaban para el mantenimiento del tren —aguadas, engrasar los ejes y revisar su resistencia, etc.— y para el bienestar de los viajeros —comprobar el alumbrado, cambiar los caloríferos de los asientos de lujo y acudir al retrete en los furgones que estaban dotados del mismo (Cobos Arteaga y Martínez Vara, 2006: 4).

La aparatosidad de algunos accidentes (con casos extremos, como el citado del puente Montalvo) y el impacto social que provocaron son algunas de las fuentes del rechazo que suscitó el ferrocarril. Para Pardo Bazán "hacen encogerse de miedo los espíritus [...]. Estas catástrofes ferroviarias son tremendas; pero

9. Para documentar esta información, los autores aducen como fuente material el "Archivo Histórico Ferroviario (AHF), las Actas de los Consejos de Administración de las compañías de Madrid a Zaragoza y Alicante (MZA) y de Norte, sus reglamentos internos, y de numerosas referencias en diversas publicaciones periódicas: *Revista Peninsular-Ultramarina de Caminos de Hierro, Telégrafos, Navegación e Industria* (RPU), *Revista de Obras Públicas* (ROP) y la *Gaceta de los Caminos de Hierro* (GCH)".

lo parecen más todavía, por el aparato que las acompaña [...]". Asimismo indicaba que "la gente lee estremecida los detalles espeluznantes, la lista de heridos y muertos, y piensa en que se acerca el verano, época de viajes, y será preciso arrostrar las contingencias del tren [...]" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1007, 15 de abril de 1901, p. 250). Recurre de nuevo a una comparación que aflora en más crónicas de la autora, en relación con otros transportes por tierra, y específicamente las diligencias de antaño que no proporcionaban mayor seguridad o solaz.[10]

Tales medidas, así pues, se aplicaban especialmente para las zonas destinadas a los billetes de primera, siendo incluso reclamo publicitario, y "gracias a ellos, conocemos el lujo de los expresos y coches camas; por contrario, las penalidades de los viajeros de tercera y de los trabajadores han quedado ocultas" (Cobos Arteaga y Martínez Vara, 2006: 8).

La diferenciación de servicios y comodidades acorde con el billete que se compraba es motivo de interés y reflexión para Pardo Bazán en varios contextos. Como muestra, ve incomprensible que existan reservados para señoras únicamente en primera clase (*Cuarenta días en la Exposición*, 1901: 11-12; 17-18). Igualmente censura la permisividad de unas normas que permiten fumar, salvo en un compartimento destinado a no fumadores (queja que figura en otros trabajos, como "El viaje por España", publicado en *La España moderna* en noviembre de 1895), y la laxitud en el cumplimiento de las normas. Suma las deficiencias en las conexiones entre trenes, el problema de los retrasos o de la custodia de equipajes ("Días toledanos", *Nuevo Teatro Crítico*, año I, número 7, julio de 1891, pp. 21-22; *Por la España pintoresca*, 1896: 135; "La vida *contemporánea*", *La Ilustración Artística*, número 634, 3 de octubre de 1898, p. 634; *Cuarenta días en la Exposición*, 1901: 5-6).

A la luz de lo expuesto, múltiples son las desventajas que aduce en relación con el tren, y notables las diferencias entre los compartimentos según la clase. En concreto es severa, como ya se anunciaba, con la Compañía del Norte:

> El frío en invierno; el calor en verano; los aires colados, portadores de la pulmonía; el hacinamiento; la carencia de luz en los túneles (verdad que también suele olvidarse

10. Decía ya doña Emilia en el año 1873: "¿Por qué se llamará esto diligencia? Tal vez por la misma razón que los que no tienen pelo se llaman pelones. No obstante, si alguien conoce otra etimología más plausible, le invito a que me la comunique; tendría gusto en conocerla. Nada es, en efecto, más antitético a las ideas de rapidez, gallardía, ligereza, que su nombre parece despertar, como el pesado, feo y anticómodo armatoste que para mal de nuestros huesos es el único medio de locomoción en mi pobre y olvidada Galicia. Es un conjunto de defectos de los cuales no resulta ninguna cualidad como del aleaje de despreciables metales no se forma jamás el oro" (cito por la edición de González Herrán, 2014: 16). Un personaje de ficción, el de Venancio en la pieza teatral *Cuesta abajo*, afirmaba que "hasta en el ferrocarril voy mal a gusto. La diligencia daba lugar a tomar chocolate tranquilamente en los mesones y se podía andar algo a pie en las cuestas arriba, para estirar las piernas. El tren me marea, con tanta peste a carbón", a lo que aducía Cañamero: "Eso se llama… misoneísmo. Sin previa adaptación no entra la gente por los grandes descubrimientos" (cito por la edición de Ribao Pereira, 2010: 199-200).

> el encenderla en los vagones de primera); los asientos duros e incómodos; la falta de reservado de señoras, como si las mujeres menos ricas no tuviese vergüenza ni dignidad; la ausencia de cortinas y de lavabos, tantas y tantas maneras de recordar al viajero que no hay torpeza ni delito comparable a no tener mucho dinero para gastarlo… [...]. Hablo ahora por cuenta propia, y digo que los vagones de la Compañía del Norte, en la línea de Galicia, se encuentran en el estado de suciedad y abandono más repulsivos ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1125, 20 de julio de 1903, p. 474).

Frente a compañías como la del Norte, doña Emilia reconoce los cambios positivos introducidos por la Compañía de Madrid, Zaragoza y Alicante de la mano de Eduardo Maristany (1855-1941), entre ellas la reducción de precios, y las mejoras en líneas e infraestructuras ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1129, 17 de agosto de 1903, p. 538). Maristany se convirtió en gerente de la compañía en el año 1898, en un momento de especiales dificultades económicas, y en 1908 asumió la función de director general, demostrando sus habilidades como gestor y logrando el reconocimiento por sus medidas modernizadoras (Macias y Arau, 2013: 72-75).

En definitiva, de las circunstancias que rodean a los ferrocarriles en el arco temporal manejado, y significativamente a partir de 1890, son dignas de reseñar unas últimas peculiaridades para entender los planteamientos de doña Emilia que han sido presentados en las líneas precedentes, a partir de lo que han documentado Cobos Arteaga y Martínez Vara (2006: 12-13):

a. La aparición de los coches *bogies* y de locomotoras más pesadas, así como el incremento de la velocidad de los trenes, que justifica que en el año 1893 el Ministerio de Fomento decida que se sometan a revisión los diferentes tramos.
b. La ineficacia e inoperatividad de las compañías en sus obligaciones de revisión y mantenimiento de algunos segmentos de las líneas férreas.
c. O la inexistencia de medidas de control y seguridad unificadas, entre lo que llama la atención que no se aplicase un modelo de frenado único. Conviene precisar, en este sentido, que "las principales compañías adoptaron el sistema de vacío Smith-Hardy, fabricado por Vacuum Brake Company, más económico que el de aire comprimido", aunque hasta la segunda década del siglo xx "convivieron tres sistemas —Carpenter, Westinghouse y Smith-Hardy—", lo que dificultaba que las compañías pudiesen intercambiar material. Fue este un problema que se extendía por Europa, salvo en las bien planificadas tierras de espíritu germánico, pues en Alemania se "había adoptado en toda su red el freno Carpenter" (Cobos Arteaga y Martínez Vara, 2006: 13).

2. Crónicas de la *tierra de grava*

El segundo punto nuclear de este trabajo es la atención que presta la autora al uso del automóvil. La red de carreteras española disponía de 32 500 kilómetros en 1896, 34 000 kilómetros en 1898 (en su mayoría aptos para la circulación de vehículos de tracción animal, pero no de tracción a motor) y en 1900 poco más de 36 000 (López y Melgarejo, 2016; Solero, 2017). Es precisamente el cambio de siglo el punto de eclosión de sucesivas reformas, como documentan López y Melgarejo (2016: 541): desde el año 1897 hasta el 1925 se alcanzaron 23 207 kilómetros de carreteras y 10 000 kilómetros de caminos vecinales. Hablamos de una España que en el año 1900 contaba con 18 millones y medio de personas, y que alcanzará en 1930 los 23 millones y medio; con una esperanza de vida que pasa de los casi treinta y cinco años a los 50 en el intervalo temporal referido (Otero Carvajal, 2016: 257-258). En el año 1900, el 67 % de la población estaba ocupada en el sector primario, y poco más del 20 % residía en ciudades, cifra esta última que en 1930 solamente alcanzaría el 30 % (Otero Carvajal, 2016: 258).

Sucesivas regulaciones serán el reflejo de la reacción estatal a la aparición de transportes terrestres de tracción mecánica, como la Ley de carreteras de 1887, el Plan General de Carreteras de 1911 o el Plan Gasset que suprime el de carreteras de 1877 (Solera, 2017: 57). Fue especialmente importante, como comenta Herranz (2005: 196), el desarrollo de estas infraestructuras, por el apoyo adicional que suponían en el avance de la red ferroviaria.

El contexto inicial en el que debemos enmarcar las primeras colaboraciones pardobazanianas comentadas en este trabajo no era muy halagüeño:

> A finales del siglo XIX, persistiesen algunos problemas tales como el exceso de vías incluidas en el Plan de 1877 y el profundo retraso en el desarrollo de las redes provinciales y de los caminos vecinales, salvo en el País Vasco y Navarra. De nuevo, la comparación con Francia muestra la magnitud del atraso español en este punto: en 1896 había en España 6.832 kilómetros de carreteras provinciales y 19.300 de caminos vecinales; mientras que en el país vecino las cifras ascendían a 38.000 kilómetros de carreteras provinciales y 613.000 kilómetros de caminos provinciales (López y Melgarejo, 2016: 539-540).

La industria automovilística española despega con iniciativas aisladas, aunque prometedoras, como la de la Hispano Suiza, Fábrica de motores S. A. del catalán Damian Mateu y el ingeniero suizo Marc Birkigt, cuyos motores (tanto para aviación como locomoción terrestre) se caracterizaron por su notoria calidad. Así pues

> lo que, desde luego, logró Birkigt con la práctica y con otras muchas innovaciones aditivas desarrolladas a lo largo de las primeras décadas del siglo XX fue ir perfeccionando la efectividad y fiabilidad de sus motores, algo en lo que los avances en la lubrificación tuvieron mucho que ver, hasta tal punto que las máquinas Hispano llega-

> ron a situarse en la misma frontera tecnológica del paradigma [...]. Las factorías de Barcelona y Francia fabricaron miles de unidades de gran calidad que convirtieron a la empresa en, prácticamente, la única española capaz de competir en la trayectoria de la combustión interna alternativa, algo que tuvo importantes consecuencias económicas y tecnológicas para la compañía y para el país. Pero, como en tantas otras cosas, la Guerra Civil y la autarquía pusieron el punto final a la aventura y contribuyeron, más que ningún competidor, a apartar a la industria nacional del grupo de líderes tecnológicos en el sector (Amengual y Saiz, 2007: 95-96).

El control administrativo de vehículos matriculados no se produce hasta el año 1900, registrándose en aquella ocasión 31 matriculaciones. Entre 1901 y 1905, 268, con un promedio anual de 54, que pasará a 737 entre 1906 y 1910; a 1559 entre 1911 y 1915; y 4006 entre 1916 y 1920.[11]

Comenta Estapé-Triay (2001: 1) (a partir del trabajo de Arturo Elizalde) las causas que motivaron que no despegase una industria automovilística propiamente española, como

> el elevado coste de los aceros especiales de importación, los elevados costes de personal, unos tipos de cambio desfavorables que permitían la importación de coches a un país que como España no había protegido con determinación su incipiente industria y, por último, al hecho de que los compradores españoles, atraídos por los bajos precios y por campañas de publicidad y propaganda mucho más insistentes preferían adquirir coches extranjeros.

Un factor determinante fue sin duda el precio, dado que hasta el año 1919 rige el Real Decreto de 28 de septiembre de 1899 ideado para vehículos de tracción animal de lujo. No menos determinante fue la desigualdad de reparto del poder adquisitivo en la sociedad española que no favorecía la existencia de un potencial grupo consumidor capaz de sostener el desarrollo de la industria. La industria ibérica, en casos concretos como la Hispano-suiza (que ya había creado una sucursal en Francia en el año 1911, López Carrillo, 1996: 26) se vio favorecida por la Gran Guerra, incrementando sus exportaciones, pero en general su alcance fue limitado y su potencial clientela (fundamentalmente, de clase adinerada) reducida.

Así pues, la implantación del uso del automóvil fue lenta, y dominó claramente la tracción a tiro animal hasta los años sesenta del siglo xx (Solero, 2016). No podemos obviar que el interés de Emilia Pardo Bazán se inscribe en una tendencia en crecimiento exponencial, en cuanto al atractivo que suscitaba el mundo del automóvil en el ámbito de la prensa escrita:

11. Fuente: "Primeros vehículos matriculados en España" (Dirección general de tráfico). En red: http://www.dgt.es/images/Primeros-Vehiculos-matriculados-en-Espana-1900-1964-Biblioteca-DGT-1008562.pdf.

> En el año 1891 la revista *La Ilustración Artística* ya dedicaba un amplio artículo ilustrado, dentro de la sección científica, a explicar a sus lectores el proceso de funcionamiento de "los coches movidos por el petróleo" (Tissandier G. 1891: 766). A medida que pasaban los años, el tema ya comenzó a ser abordado en todo tipo de publicaciones, pero fueron las de contenido deportivo y las de corte magazin, las que dedicaron un mayor espacio al tratamiento del mismo. El incesante crecimiento de automovilistas y de actividades relacionadas con el automóvil, que se llevaban a cabo, provocaron un incremento en el interés de los lectores por cuestiones más específicas y concretas relacionadas con la materia. Todo ello favoreció la aparición de revistas dedicadas, en su mayor parte, al tratamiento del tema automovilístico desde diferentes perspectivas (López de Aguileta, 2008: 446).

De esta forma, cita la mencionada autora (447-448), además de revistas ilustradas que cedieron espacios a comentar aspectos relacionados con el mundo del automóvil (*Mundo gráfico*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*…), otras propiamente especializadas en deporte, caso de *El Sport Español* (1887), *Los Deportes, revista española ilustrada de automovilismo, ciclismo, aviación* (1897); hasta la aparición de publicaciones centradas en exclusiva en el mundo del coche a motor, como ocurrió con *El Automovilismo Ilustrado* (1899).

Por lo tanto, la expansión del interés periodístico en el automóvil estuvo lógicamente ligada a una cuestión de moda, a la que no es ajena Pardo Bazán. En 1896 nos decía que "por ahora no son accesibles a todas las fortunas; por ahora nadie sabe manejarlos; tal vez están aún muy lejos de los ápices de perfección, y además corren acerca de ellos noticias alarmantes; se les cree peligrosos [...]. Sin embargo, cada día anuncian los periódicos un nuevo adelanto en los coches mecánicos". Una de las principales ventajas, aduce, es que se verán libres de la "tiranía de los simones y del atraneo de la galeras y carros de transportes y mudanzas". También preconiza su popularización, pues "baratísimo hará varios viajes en el tiempo en que hacía solo uno el gran carro o la monumental galera" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 758, 6 de julio de 1896, p. 466); tal vaticinio tardó, con todo, en consumarse en la sociedad española, que con retraso, en comparación con otros países europeos como Francia, se beneficiaría de la popularización de la venta de automóviles a partir de la iniciativa pionera de Henry Ford.

Pardo Bazán observa precisamente como inconveniente que se graven los coches de lujo, pues su fin será al cabo "producir muy poco y molestar mucho, incitando a la gente rica a gastarse su dinero de otras maneras inaccesibles a las uñas del fisco y a los arbitristas municipales". Más allá de ello, en esa línea de comentar las vías de popularizar los medios de transporte de tracción mecánica, alaba el tranvía, como medio de aproximar las comodidades propias del coche particular a las clases más humildes ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 807, 14 de junio de 1897, p. 386).

Parece incontestable, a su juicio, la expansión del automóvil, postura que refuerza el carácter preconizador pardobazaniano, dado que "nadie sospecha la

revolución que va a consumarse aquí (señalo al planeta) dentro de cortos años, porque esto del automovilismo va de prisa (en España no, pero va en el resto del mundo)" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 937, 11 de diciembre de 1899, p. 794). El mal español, el atraso endémico a la hora de asumir los avances del progreso, hace acto de aparición, con lo que añade en el citado trabajo:

> Tuvimos ferrocarriles, tardecito; ómnibus y tranvías, tardecito; tranvía eléctrico (mirándolo punto menos que como la octava maravilla) este año de 1899. Y a paso de tortuga, con timideces de doncella púdica que se asoma a la puerta del cuarto de un doncel, van apuntando los automóviles, última palabra de la locomoción en este siglo que tanto la ha facilitado, generosamente.

No menos curiosa es la retahíla de motivos que los medrosos de tal avance arguyen, para al fin proclamarse ella misma "partidaria decidida del automóvil", y confiada en su expansión tomando como impulso los progresos técnicos y las facilidades que se darían a conocer en la Exposición Universal de París. Progresos que, en cualquier caso, pondrán en evidencia que los peligros no eran menores en otros medios de transporte, como la ya aludida diligencia. Precisamente, en una de sus crónicas recogidas en *Cuarenta días en la exposición* (1901: 145) afirmaba:

> Ya se ha aplicado la idea del automovilismo al viaje colectivo, y hay trenes automóviles muy acelerados. Acaso venga por aquí la muerte de los ferrocarriles. Cada quisque se organizará libremente su tren, y no tendrá que aguantar vejámenes y chinchorrerías. Irá adonde le parezca y se detendrá donde se le antoje. Nos emanciparemos de las Compañías, la tiranía más insufrible. Será de las formas hermosas y simpáticas de la libertad individual, a la cual atentan los viajes colectivistas, con su férrea disciplina calculada en ventaja de las empresas.

El principal obstáculo para la implantación de un avance tecnológico suele ser, a sus ojos, la costumbre:

> Todos cuantos aspiramos a difundir algo nuevo tenemos el estricto deber de elaborarlo con detención y primor, porque la novedad *en las costumbres*, no *en las modas*, lleva ya en sí algo que subleva y repele, y solo con blandura, maña, cuidado y astucia se vence esa involuntaria repulsión de la multitud, apegada inconscientemente a lo antiguo, aunque reniegue de él y conozca y deplore sus males ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 964, 18 de junio de 1900, p. 394).

Pero ¿tan decidida es la postura de Pardo Bazán a favor del automóvil? No puede olvidarse que los viajes en ese medio no siempre fueron del agrado de la autora coruñesa, actitud ambivalente que ya resaltaba Ruiz-Ocaña (2004: 360)

en su trabajo acerca de las colaboraciones pardobazanianas en *La Ilustración Artística*. Entre sus reparos hay que distinguir aquellos casos en los que lo que censura es un mal uso del vehículo, por ejemplo debido a un exceso impropio de los márgenes lógicos de velocidad.[12] Es la causa el mero placer, pero moda incomprensible en aquellos que pudiendo manejar su dinero para solazarse en los placeres de la vida, su "tesoro no le ha servido más que para estrellarse. Su riqueza le compra un instrumento de la muerte. Y sus aspiraciones, en materia de goces, se reducen a ir aprisa…, aprisa…, más aprisa aún…, como en los cuentos de aventuras fantásticas o en las angustiosas pesadillas" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1082, 22 de septiembre de 1902, p. 618).

Ese gusto por la velocidad solamente tendría cierta justificación en las competiciones deportivas oficiales: "Peligro por peligro, yo elegiría este: peligro completo, reconocido, glorioso en su género; no un semi-peligro, que al fin puede costar la vida" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, nú-

12. De nuevo, igual que se hacía con el ferrocarril, resulta sugestivo comprobar el tratamiento que otorga a los automóviles en su obra de ficción. Veamos algún ejemplo. Es el "rodar atronador de coches" o "los coches que rodaban" sobre el tímpano de un hiperestésico Camilo de Lelis en "El ruido" (en Villanueva y González Herrán, 2004: 66); el suicidio de Bertito arrojándose ante un coche en "Libertad" (en Villanueva y González Herrán, 2011: 661); la causa de una desgracia y la posterior venganza, en "Mansegura" ("el vigilante contrabandista, habituado al acecho, de sentidos despiertísimos, no oyó el ruido insólito, semejante al resuello y jadeo trepidante de alimaña fabulosa y despertó al tener encima ya al monstruo, ¡taf, taf, taf!, al desgarrarle los oídos el rugido de metal de su bocina. Jácome, instintivamente, saltó de costado, evitando la embestida furiosa; vio tendido a Sendo; a su lado, en el polvo, el cuerpo de la liebre… y ya del 'coche de Judas' ni rastro, ni señal en el horizonte…", edición de Paredes Núñez, 1990: 350); o el accidente automovilístico provocado por Eugenio Izquierdo como venganza a su adúltera mujer en *Arrastrado* (1912): "Casi no había tenido tiempo de decirlo, cuando viró el auto, con terrible violencia, y, lanzado por su propio movimiento brusco, encabritado, se precipitó, furioso como un ser humano, crujiendo como crujirían los huesos de una persona, por el rudo despeñadero, nuncio de la proximidad de la sierra. El fragor de la caída, el bufido de la maquinaria, los ruidos propios del horrible accidente, no dejaron oír ni el quejido de las víctimas" (edición de Villanueva y González Herrán, 2002: 527). En ocasiones, es el medio de contraste con otra realidad disconforme, caso del recuerdo de la mendiga de "La cruz negra" ("Un automóvil amarillo cruzó como alma que el diablo lleva, soltando vahos de gasolina. ¡Un automóvil! ¡Si viviese aún la mal pecada! ¡Cómo pedir limosna a quien vuela en automóvil!", edición de Villanueva y González Herrán, 2005: 38); o en *La aventura de Isidro* (1916), donde se dice "¡un automóvil! —pensó, sorprendido; pero sin relacionar la observación con su propia historia. El traqueteo se aproximaba. Isidro volvió atrás: un automóvil podía socorrerle, recogerle, transportarle. Notó, sorprendido, que el automóvil venía sin faros. Siguió acercándose a él, con ánimo de rogar a los que ocupasen el coche que le condujesen a algún sitio en que pudiese dar parte y hallar un albergue. Aquel automóvil, en tan impensado sitio y hora, representaba la salvación [...]" (edición de Villanueva y González Herrán, 2002: 668); o a través del que el actante se recrea en su entorno, como ocurre en *Dulce dueño* (1911) ("Por la tarde, en su automóvil, me lleva a recorrer caminos pintorescos, hasta San Sebastián. Nos cruzamos con otros autos, con mucha gente, mujeres maduras, niños de silueta modernista; hombres que saludan con respeto galante; dos autos se detienen, el nuestro lo mismo; la Ambas Castillas hace presentación [...]", edición de Villanueva y González Herrán, 1999: p. 690). En la pieza teatral *Cuesta abajo* la condesa confiesa, tras la visión del vehículo de Lanzafuerte, que "antes me desuellan que meterme en semejante máquina [...], ¿a qué conduce andar tan aprisa? ¿Qué mérito hay en correr y correr?", a lo que replica Javier: "no habiéndolo probado, no se comprende el goce de dar toda la velocidad y entregarse a ella sin miedo. ¡A tragar camino! ¡A quemar quilómetros! ¡A volar! El paisaje huye; se borran los postes del telégrafo, las hileras de árboles, las montañas, los caseríos; a la gente ni se la ve…" (edición de Ribao Pereira, 2010: 199).

mero 1117, 25 de mayo de 1903, p. 346). Recordemos que estas palabras se producen en cercanía con la celebración de la carrera París-Madrid, organizada por el Automobile club de France y el Automóvil club de España. Una competición que no estuvo exenta de polémica, dado el elevado número de incidentes que se produjeron, entre ellos la muerte de Marcel Renault, hermano del fundador de la compañía Renault.

Una buena estampa de dicha actitud ambivalente de doña Emilia es un trabajo de "La vida contemporánea" de 1903 (*La Ilustración Artística*, número 1119, 8 de junio, p. 378) con las siguientes afirmaciones:

> Personalmente me son hasta repulsivos los automóviles. Huelen mal y su forma nunca es bella. Jamás tendrán la airosa, la gallarda silueta del coche tirado por caballos. Hacen desagradable ruido, y su velocidad vertiginosa nos da miedo a mirar el paisaje. Para ir despacio, el automóvil no conviene —tanto daría ir en coche; — y aprisa, dan idea de los medios de locomoción del alma que lleva el diablo [...]. No hay en automóvil conversación ni intimidad posibles, así como no hay verdadero *tourismo*, pues se cruzan los países más hermosos y los puntos de vista más encantadores, sin poder volver la cara a mirarlos.

En otro trabajo de "La vida contemporánea" (*La Ilustración Artística*, número 1380, 8 de junio de 1908, p. 378) afirmaba que "los automóviles continúan haciendo de las suyas". Y lo que años atrás veía como indicios de un hecho inexcusable y positivo, el auge del uso del automóvil, se presenta en esta ocasión como suceso plagado de inconvenientes, con la sucesión de incidentes trágicos. Según lo dicho, "cada día se venden más automóviles, y cada día crece la afición a ese deporte, y no parece sino que todos somos millonarios o que el automovilismo es un recreo al alcance de las exprimidas bolsas de la muchedumbre…". Sentimientos contradictorios parecen embargar a la escritora:

> No por eso dejo de encontrar agradable el paseo en automóvil y, como cada hijo de vecino, siento la fiebre de la velocidad. A esta fiebre se deben casi todos los accidentes, tan numerosos [...]. Son contingencias de la vida civilizada, y lo mismo da morir de esto que de aquello. Como dijo el Apóstol de las gentes, vivimos rodeados de peligros, por mar, por tierra y por todas partes ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1551, 18 de septiembre de 1911, p. 606).

Cuestión esa, la de los accidentes, que emerge en otras colaboraciones ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1388, 3 de agosto de 1908, p. 506; "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1823, 4 de diciembre de 1916, p. 778; "Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1919, p. 4).

Termino aquí este breve recorrido por las crónicas de la tierra de *hierro y de grava*, cuya intención era la de realizar una primera presentación de la perspec-

tiva pardobazaniana y su contexto acerca de dos de los símbolos de la modernidad de entresiglos: el ferrocarril y el automóvil. Del primer caso sobresalen especialmente los elementos que ponen en evidencia un déficit de infraestructuras, la necesidad de planificación e inversiones, de medios para consolidar la seguridad de los usuarios independientemente del billete pagado, o en definitiva que eran precisas mejoras en muchos ámbitos del servicio. Representa por su parte el automóvil la encarnación de las transformaciones que experimentaban los medios de transporte en el cambio de siglo, a la espera de una revolución probablemente a la altura de este mismo fenómeno, la diversificación del uso del transporte de pasajeros tras las guerras mundiales. Al margen de los peligros que nos presenta la autora, debido sobre todo al mal uso del artilugio o a las carencias de una red de transporte de carretera no apta todavía para desplazamientos capaces de alcanzar velocidades de tal calibre, lo más llamativo es su voluntad de asumir los avances y compartir el perfil visionario de los que contemplaron el coche de tracción a motor como un puntal en el progreso de los desplazamientos de personas.

Bibliografía

Alzola y Minondo, Pablo de (1899), *Las obras públicas en España: estudio histórico*, Bilbao, Imp. de la Casa de Misericordia.

Amengual Matas, Rubén y J. Patricio Saiz González (2005), "Trayectorias tecnológicas de las máquinas térmicas e industria del motor en España", en Pere Pascual Domènech y Paloma Fernández Pérez (eds.), *Del metal al motor. Innovación y atraso en la historia de la industria metal-mecánica española*, Bilbao, Fundación BBVA, pp. 53-126.

Benito Barroso, María de Luján (2016), *Expansión ferroviaria en España en el siglo xix. Entorno económico-social y modelo contable ferroviario: MZA (1875-1900)*, Tesis doctoral dirigida por Esther Fidalgo Cerviño, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Benito-Martínez, Elena (2010), "Caminos de hierro y acero: un largo trayecto a través de la *Revista de Obras Públicas*", *Documentación de las ciencias de la información*, 33, 2010, pp. 9-25.

Carreras, Albert y Xavier Tafunell (coords.) (2005), *Estadísticas históricas de España* (siglos xix-xx), Fundación BBVA, Bilbao.

Castells, Manuel (2003), *El poder de la identidad*, Madrid: Alianza.

Estapé-Triay, Salvador (2001), "La industria española del automóvil en el primer tercio del siglo xx: una oportunidad desaprovechada". Proyecto DIGES PB 96-0301. Universidad Pompeu Fabra.

Gonsálbez-Pequeño, Humberto (2018), "Los orígenes de la concesión de obras públicas en el derecho español: el principio del concesionario interpuesto en la legislación ferroviaria del siglo xix", *Revista digital de Derecho Administrativo*, n.º 19, primer semestre, pp. 221-256.

González Herrán, José Manuel (1996), «Trenes en el paisaje (1872-1901). Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas», en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, Juego y Multilingüismo*, X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Universidad de Santiago de Compostela, I, pp. 345-358.

Herran Loncán, Alfonso (2005), "La reducción de los costes de transporte en España (1800-1936)", *Cuadernos económicos de ICE*, n.º 70, pp. 183-206.

Litvak, Lily (1991), *El tiempo de los trenes*, Madrid, Ediciones del Serbal.

López de Aguileta Clemente, Carmen (2008), "El nacimiento de la prensa del motor en España. Las primeras revistas del automóvil", *Revista Latina de Comunicación Social*, 63, pp. 445-452.

López Carrillo, José María (1996), "Los orígenes de la industria de la automoción en España y la intervención del INI a través de ENASA", Madrid, Fundación Empresa Pública, Documento de Trabajo, número 9608.

López Ortiz, María Inmaculada y Joaquín Melgarejo Moreno (2016), "Del atraso a la convergencia: La red de carreteras en España, 1900-2010", en José Fernando Vera Rebollo, Jorge Olcina Cantos, María Hernández Hernández (coords.), *Paisaje, cultura territorial y vivencia de la geografía: libro homenaje al profesor Alfredo Morales Gil*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, pp. 535-562

Macias i Arau, Pere, *Vía ancha, mente estrecha: crónica de 150 años de aislamiento ferroviario (1848-1998)*, Madrid, Fundación Esteyco.

Martínez López, Alberte (2007), "Los belgas y los ferrocarriles de vía estrecha en España, 1887-1936", Documentos de Trabajo FUNCAS, n.º 320, pp. 1-21.

Martínez Vara, Tomás y Francisco de los Cobos Artega (2006), "Gran clase, tercera y trabajadores. Seguridad y clases en el ferrocarril español del siglo xix", IV Congreso Historia Ferroviaria, Málaga, septiembre.

Olmedo Gaya, Ana (2001), "Estudio histórico del ferrocarril desde la perspectiva de sus normas reguladoras", Comunicación presentada al II Congreso de Historia ferroviaria "Siglo y medio de ferrocarriles en Madrid", Aranjuez, 7 a 9 de febrero de 2001.

Otero Carvajal, Luis Enrique (2016): "La sociedad urbana y la irrupción de la Modernidad en España, 1900-1936", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, pp. 255-283.

Pardo Bazán, Emilia (1873), *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, edición de José Manuel González Herrán (2014), A Coruña, Real Academia Galega.

Pardo Bazán, Emilia (1881), *Un viaje de novios*, en *Obras completas*, I, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (2013), Madrid, Biblioteca Castro.

Pardo Bazán, Emilia (1896), *Por la España pintoresca. Viajes* (1896), Barcelona, López Editor, Librería Española, Colección Diamante.

Pardo Bazán, Emilia (1901), *Cuarenta días en la exposición* (1901), Madrid, Prieto y Compañía Editores, *Obras Completas*, tomo xxi.

Pardo Bazán, Emilia (1902), *Por la Europa católica*, Madrid, Administración.

Pardo Bazán, Emilia (1999), *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de J. Sinovas Maté, Salamanca, Diputación Provincial de A Coruña, 2 vols.

Pardo Bazán, Emilia (2002), *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*, edición de C. Heydl-Cortínez, Madrid, Pliegos.

Pardo Bazán, Emilia (2005), *La vida contemporánea*, edición facsimilar de C. Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonio de prensa, número 5.

Paredes Núñez, Juan (1990) (ed.), *Cuentos completos (volumen 2)* de Emillia Pardo Bazán, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Ribao Pereira, Montserrat (ed.) (2010), *Teatro completo* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Akal.

Rodríguez Gutiérrez, Borja (2015), "Ciencia e imágenes de la ciencia", *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, coord. por Solange Hibbs, Carole Fillière, pp. 225-246.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004), *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Sánchez Illán, Juan Carlos (1997), "Rafael Gasset y la política hidráulica de la Restauración, 1900-1923", *Revista de Historia Económica*, año xv, n.º 2, pp. 319-362.

Santos Cabalgante, Beatriz (2015), *La implantación del ferrocarril en España. El modelo contable y de gestión empresarial: El caso de MZA (1856-1874)*, tesis doctoral dirigida por Esther Fidalgo Cerviño y Jorge Tua Pereda, Universidad Autónoma de Madrid (2015).

Shapiro, Michael J. (2004), *Methods and Nations*, Londres, Routledge.

Solera, Luis (2017), "De la grava al asfalto. De 1800 a 1960: hacia la Red Nacional de Carreteras", *Revista del Ministerio de Fomento*, n.º 674, pp. 54-56.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.) (1999), *Obras completas, II (Novelas)*, de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca Castro.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.) (1999), *Obras completas, V (Novelas)*, de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca Castro.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.) (2002), *Obras completas, VI (Novelas cortas)*, de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca Castro.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.) (2004), *Obras completas, VIII (Cuentos)*, de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca Castro.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.) (2005), *Obras completas, X. Cuentos*, de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca Castro.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.) (2011), *Obras completas. XII (Cuentos dispersos: II)*, Madrid, Biblioteca Castro.

Viento del Norte: Elena Quiroga a la luz de *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán

María Luisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

El gran realismo-naturalismo, que dio frutos excelentes en la novela del último tercio del siglo XIX, se metamorfosea en las primeras décadas de la novela de posguerra del siglo XX, sobre todo, a través de los representantes, pero no solo, de la novela existencial de los años cuarenta y de la novela social de los cincuenta. Las novelas de Galdós, Clarín y Emilia Pardo Bazán van a ejercer una notable influencia en los novelistas de posguerra. Mencionaré rápidamente varios ejemplos, no puede leerse *Nosotros los Rivero* (1953) de Dolores Medio, en lo que atañe a la descripción del medio ambiente provinciano, la ciudad de Oviedo, sin pensar en la detallada y morosa descripción del ambiente levítico de *La Regenta*, novela cuya lectura dejó una profunda huella en su autora, o por citar otros casos significativos algunas de las vivencias de infancia de Matia, protagonista de *Primera memoria* de Ana María Matute, y de Tadea Vázquez, protagonista de *Escribo tu nombre* de Elena Quiroga, presentan también semejanzas con la infancia huérfana de madre y carente de afectos de Ana Ozores. La influencia galdosiana se proyecta de muy distintas formas e intensidades sobre autores tan diferentes como Arturo Barea en *La forja de un rebelde*, a la novela de Miguel Delibes malograda por la censura *Aún es de día*, y llega su influencia hasta las novelas de Rafael Chirbes (Sotelo Vázquez, 2015: 39-50) y las primeras novelas de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios*, a los pretendidos nuevos episodios nacionales de Almudena Grandes, e incluso a una novela reciente, *Patria* de Fernando Aramburu, por citar solo algunos ejemplos significativos de épocas distintas. De manera que podría decirse que la sombra del realismo-naturalismo decimonónico a lo largo del siglo XX es alargada. Aunque todo esto daría materia para un estudio más amplio, me voy a ocupar aquí de la relación intertextual de *Los Pazos de Ulloa* (1886) de Emilia Pardo Bazán con *Viento del Norte* de Elena Quiroga, que fue premio Nadal de 1950, segunda mujer, tras Carmen Laforet, en conseguir el prestigioso premio de novela.

En primer lugar es preciso contextualizar brevemente ambas obras en la trayectoria narrativa de sus autoras. *Los Pazos de Ulloa* (1886) marca el cénit de la producción narrativa de Emilia Pardo Bazán en el domino de la técnica impor-

tada del naturalismo zolesco, que se traduce en el determinismo de la herencia biológica y del medio ambiente sobre los personajes protagonistas de la novela, don Pedro Moscoso, Primitivo, Julián y Nucha. La autora en sus "Apuntes Autobiográficos", con los que, a sugerencia de Josep Yxart, prologó la novela, declaraba que su intención había sido describir "la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar" (Pardo Bazán, 1973: 727). Síntesis de las claves temáticas de su obra, el estudio del determinismo del medio rural gallego, la lacra del caciquismo en sus diferentes manifestaciones —caciquismo político,[1] representado por Barbacana y Trampeta, y caciquismo doméstico, encarnado en el astuto y despótico capataz de los Pazos, Primitivo[2]—, y la decadencia del linaje de los Moscoso, antiguos señores feudales dueños del Pazo del mismo nombre y cuyo poder residía más que en la ley en su palabra y en su patrimonio: la casa-pazo, el ganado y las tierras de cultivo que lo rodeaban, arrendadas a los pobres campesinos, obligados a pagar contribuciones y diezmos a pesar de llevar una vida miserable. En este sentido *Los Pazos de Ulloa* son un magnífico ejemplo de novela naturalista de ambiente rural con una estructura fuertemente jerarquizada de amos y criados, rasgos semifeudales de la Galicia decimonónica, que perviven incluso a lo largo de las primeras décadas del siglo xx en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, protagonizadas por el despótico y lujurioso don Juan Manuel de Montenegro, y también con mayor distancia temporal en algunos aspectos concretos de *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester. Todas estas obras tienen en común que la trama argumental en mayor o menor medida gira en torno a dicha estructura social que entrará progresivamente en conflicto al irse imponiendo otros modos de vivir y relacionarse derivados de la lenta pero imparable implantación de la revolución industrial y el sistema capitalista. El nexo de unión de estas obras será el pazo, casa solariega que justifica la pervivencia de los mayorazgos y lugar donde se desarrolla la acción narrativa o dramática de las obras antes mencionadas.

Viento del Norte se desarrolla también en un pazo gallego, La Sagreira, situado en la mariña cantábrica cerca de la playa de Ortigueira y de la isla de San Vicente. La historia gira en torno al amor de un viejo hidalgo, Álvaro de Castro, señor y dueño del Pazo de la Sagreira, y una joven sirvienta, Marcela, hija natural de la Matuxa, criada también del pazo, que quiso deshacerse de ella nada más nacer. La niña, salvada *in extremis* por los demás criados, queda en el pazo al cuidado de Ermitas, la fiel sirvienta de Álvaro. La diferencia de edad y de clase social, así como la radical incomunicación entre Álvaro y Marcela hacen que el matrimonio fracase. Entre esta novela y su posible modelo *Los Pazos de Ulloa*

1. El problema del caciquismo venía preocupando a Emilia Pardo Bazán desde su publicación en *El Heraldo Gallego* (10,15 y 20 de mayo de 1878) del relato titulado "El cacique", en el que lleva a cabo un buen retrato literario del tipo humano que le servirá de modelo para los personajes literarios arriba citados.

2. Personaje cuyo antecedente fue sin duda un relato costumbrista titulado "El cacique" publicado por Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego* en 1878.

—del que habló la crítica en el momento de su publicación—[3] hay a primera vista dos aspectos muy semejantes propios del realismo decimonónico: la técnica descriptiva[4] de paisajes y ambientes de un lado y las relaciones conflictivas entre amos y criados de otro. Gonzalo Sobejano señala, además, una característica estilística que pone en relación con ambas autoras, una "prosa plástica, rotunda, más descriptiva que sugerente" (1975: 251). Leídas ambas novelas con atención creo que aún se pueden encontrar más semejanzas entre las dos, o dicho de otro modo quizá más apropiado, se puede rastrar un diálogo entre ambos textos narrativos en base al peso de las costumbres, las tradiciones y las creencias populares gallegas (meigas, trasgos, conjuros, premoniciones, mal de ojo, alusiones a la Santa Compaña y ánimas en pena en el ámbito de los criados, cuyo centro vital neurálgico será la lareira del Pazo en ambas novelas), con una presencia mayor y más decisiva en la trama argumental de *Viento del Norte.* Así como también frente a la abundancia de galleguismos señalados y glosados por la profesora Ermitas Penas en su magnífica edición de *Los Pazos de Ulloa* (Crítica, 2000, RAE, 2016), aunque sería necesario un estudio similar todavía por hacer en *Viento del Norte*, a primera vista parecen más abundantes aún en la novela de Elena Quiroga, ya que en algunos pasajes que protagonizan los criados *Viento del Norte* está conscientemente escrita en una lenguaje híbrido castellano-gallego. En este aspecto la coincidencia entre ambas novelas es que esa lengua con sintaxis gallega y con abundantes galleguismos aparece siempre tanto en una como en otra en boca de los criados. En este aspecto es preciso tener en cuenta, tal como señala Darío Villanueva, que Elena Quiroga, santanderina de nacimiento, hizo de Galicia su tierra de adopción y "hubo de hacer frente al mismo problema que se había planteado ya Emilia Pardo Bazán. Cómo insertar en sus novelas, escritas en castellano, la expresión más justa del habla y el pensar gallegos de muchos de sus personajes" (Villanueva, 2011: xv). Por mi parte creo que Elena Quiroga en *Viento del Norte*, novela que tiene un marcado carácter dialogístico, tiene una mayor sensibilidad lingüística que la condesa al introducir gran cantidad de léxico gallego en sus personajes.

En otras cuestiones las semejanzas en la estructura de ambas novelas, lineal y clásica con planteamiento, nudo y desenlace, y sobre todo en la construcción de los personajes principales, amos y criados son muy evidentes. La diferencia fundamental estriba en el caso de *Viento del Norte*, en que Álvaro y Marcela son cada uno a su modo conciencias conflictivas que no son capaces en ningún momento de exteriorizar sus dudas, temores y deseos para intentar resolver el drama a que se ven progresivamente abocados, mientras que en *Los Pazos de Ulloa*

3. Fernández Almagro y Evaristo Correa Calderón cuando se publicó *Viento del Norte* señalaron la influencia de Pardo Bazán y Valle-Inclán. *Cfr.* Rafael Lapesa, *De Ayala a Ayala: Estudios literarios y estilísticos,* Istmo, Madrid, 1988, pp. 315-340.

4. No olvidemos que en el realismo-naturalismo decimonónico la descripción es un recurso fundamental no solo para la pintura de ambientes y paisajes, sino también como revelación introspectiva de los personajes.

esa complejidad psicológica solo afecta a Julián y, en menor medida, a Nucha, pero no a don Pedro Moscoso, que desde su primitivismo y rudeza no se plantea en ningún momento dudas existenciales, como sí lo hace frecuentemente Álvaro. Aspecto que ha sido destacado por Ignacio Soldevila Durante (1980: 181) como una constante en las obras de Elena Quiroga.

En este sentido la psicología de Álvaro de Castro, señor de La Sagreira, hidalgo algo apático, bondadoso, educado, sensible y culto, que pasa mucho tiempo dedicado a la lectura y a la escritura de un libro sobre la historia de Galicia y las peregrinaciones a Santiago, es presentado por Elena Quiroga como una contrafigura de la brutalidad y el primitivismo que caracterizan a don Pedro Moscoso, señor de los *Pazos de Ulloa.* Estos dos personajes solo tienen en común su estatus social y su afición a la caza, como una actividad fundamental de la vida en el pazo. Actividad que a menudo comparten con el clero, aunque es mucho más bronca la descripción que de las partidas de caza y las consiguientes comilonas hace Emilia Pardo Bazán en *Los Pazos de Ulloa*, pues una de las escenas más duras y crueles de la novela, el emborrachamiento de Perucho a manos de su padre y abuelo en presencia de su madre Sabel, se produce en una de esas comilonas a la vuelta de una partida de caza. Es una escena sobradamente conocida que culmina con el niño Baco, totalmente ebrio e inconsciente:

> Las pupilas del angelote rechispeaban; sus mejillas despedían lumbre, y dilataba la clásica naricillas con inocente concupiscencia de Baco niño [...]. Retirada la botella, los ojos del niño se cerraron, se aflojaron sus brazos, y no ya descolorido, sino con la palidez de la muerte en el rostro hubiera caído redondo sobre la mesa, a no sostenerlo Primitivo (Pardo Bazán, 2017: 56).

Sin la crueldad y los excesos de esta escena también se describe como en la lareira de La Sagreira en un descuido de Ermitas una de las criadas da a probar el vino al hijo de Álvaro:

> Una vez, Rosalía, no sabiendo cómo acallarle, en la punta de la cuchara de madera dióle a probar el tinto del Ribero. Cayó el líquido al gaznate infantil, que parecía que se atragantase. Dio Alvariño un respingo, y tendió el hociquito con gesto de mamar. Grandes carcajadas aplaudieron la hazaña.
>
> —Trae acá, Rosalía —se impuso Ermitas, aunque se le caía la baba—. Que no me estás en ti.
>
> —Estoyme... Estoyme. Que una poca de tinto levanta un home (Quiroga, 1951: 262).

No son escenas comparables pues en *Viento del Norte* Marcela reacciona ante la criada, mientras que Sabel consiente. Sin embargo, esta última puede considerarse un reflejo de la primera, así como la mentalidad del mujeriego don Enrique, señor del vecino Pazo de Cora, recuerda en buena medida la de don Pedro

Moscoso, amancebado con Sabel a pesar de estar casado con Nucha, e incluso podría rastrarse algo más que mera semejanza con don Juan Manuel de Montenegro: "—El hombre que no gusta de la caza y las mujeres por la madrugada, y del vino a todas horas, es hombre a medias" (Quiroga, 1951: 33).

En cuanto a Marcela, la muchacha criada a las faldas de Ermitas, y marcada desde su nacimiento por la creencia supersticiosa de los demás criados de que el lunar o mancha que tiene tras de la oreja es señal de que está embrujada y es premonitorio de su destino trágico, es probablemente el personaje más determinado desde su infancia por el paisaje y el medio natural del Pazo. En este sentido su semejanza con Perucho y Manolita es muy evidente, en los tres casos estos personajes han vivido en contacto directo con una naturaleza agreste, fecunda y salvaje, que marca sus existencias. Y de ahí que cuando internen a Marcela en un colegio en Lugo para pulirla y evitar habladurías antes de casarse con Álvaro adelgace, se entristezca de melancolía y añoranza del medio natural agreste con el que se sentía identificada y al que desea volver. En el caso de Perucho y Manolita el determinismo del medio es más evidente en *La madre Naturaleza.* Marcela es además una "irreductible encarnación telúrica y bravía" (Villanueva, 2011: xv), y en consecuencia una inadaptada a su nuevo papel de señora del Pazo al casarse con Álvaro, hecho que se evidencia en toda su conducta y, sobre todo, en algunos momentos claves de la trama, como el entierro de don Enrique, señor de Cora, en el que no sabe vestirse ni comportarse adecuadamente.

Y si en los *Pazos de Ulloa* observábamos un conflicto irresoluble entre los habitantes del Pazo, don Pedro Moscoso, Primitivo y Sabel, que viven apegados a la tierra y al paisaje que los vio nacer, frente a Julián y Nucha, educados y procedentes de la ciudad, y que por tanto fracasarán en su intento de adaptarse al medio natural bronco que les es hostil, en *Viento del Norte* el choque no se produce porque los personajes procedan de medios distintos, el campo y la ciudad, sino porque han recibido una educación distinta. Para Álvaro, que vive en el pazo heredado de sus padres, que da continuidad a la institución y al linaje familiar ocupándose de dirigir las tareas agrícolas, lo más importante es su biblioteca y su proyecto de escritura de un libro sobre la Historia de Galicia, que quiere legar a su hijo junto al Pazo: "Quiero a este libro más que a mi vida", por ello al final de la novela, cuando Marcela se percata del incendio en la sala del Pazo sus palabras son muy elocuentes: "Si el libro arde es que Álvaro ha muerto" (Quiroga, 1951: 365). En consecuencia, el choque y la progresiva distancia entre los esposos en *Viento del Norte* es no solo por razones de edad o clase social, sino, sobre todo, por las diferencias insalvables en educación y cultura. Frente a estas preocupaciones de orden intelectual e histórico que son un rasgo definitorio de la personalidad de Álvaro, don Pedro Moscoso no tiene ninguna inquietud intelectual, a pesar de la buena biblioteca y archivo, heredados de sus antepasados, que sin embargo está en un estado ruinoso y de total abandono. De ahí la preocupación de Julián de ordenarla y conservarla cuando se instala en los Pazos.

En la trama argumental se observan también otras coincidencias, tales como la preocupación de don Enrique y doña Lucía, señores del pazo vecino de Cora y tíos de Álvaro, por casar a sus hijas con hombres de su misma clase social. Preocupación que nos recuerda la del señor de la Laje, tío de don Pedro Moscoso, por encontrar un partido adecuado a cada una de sus hijas: Rita, Manolita, Carmen y la enfermiza Nucha, que quería ingresar en un convento, pero que finalmente por imposición de su padre y de don Julián aceptará el matrimonio con su primo don Pedro Moscoso. En *Viento del Norte*, en el Pazo de Cora encontramos cinco hermanas casaderas, Dorila, la mayor, que, a pesar de la inicial resistencia del padre, acabará casándose con un indiano, preludio del cambio de los tiempos; Tula, que muere joven víctima de la tuberculosis, y que es la más sensible y culta y parecía predestinada a Álvaro con quien mantiene una gran afinidad; Ángela y Manuela, gemelas que deciden entrar en un convento; y la pequeña Lucía que se casa con el médico de Espasante. En ningún caso con señores de Pazo. También este aspecto demuestra la vigencia de una cultura patriarcal en ambas novelas, pues el heredero de los *Pazos de Ulloa*, como se evidenciará en la segunda parte, *La madre Naturaleza*, será Perucho, el hijo ilegítimo de don Pedro frente a Manolita, hija legítima de este y Nucha. Y en el caso de *Viento del Norte*, don Enrique no acepta hasta el final de su vida las relaciones de su primogénito Miguel, destinado a sucederle en el Pazo, con la Saruca, a pesar de que tienen varios hijos porque esta no pertenece a su clase social.

Además de la coincidencia en el abundante uso de la descripción en ambas novelas y en su estructura también clásica, tres partes en *Los Pazos de Ulloa* frente a dos partes en *Viento del Norte*, que aparecen estrechamente ligadas al desarrollo ordenado y cronológico de la trama, también habría que tener en cuenta algunas diferencias en la técnica narrativa de *Viento del Norte.* Me refiero a lo que el narrador denomina acertadamente "el lenguaje oculto de las cosas inanimadas":

> Álvaro nunca se había dado cuenta, como ahora, de la vida propia que tenían los muebles del pazo; las anchas y las altas camas, rematadas por sierpes; los muebles macizos, encerados, de nobles líneas; la gran mesa del comedor que parecía trémula y expectante del nuevo comensal, que aseguraría, a su vez, la continuidad del dueño sentado ante ella, para yantar.
>
> Los altos respaldos de las sillas semejaban erguirse, orgullosos: "Yo sostuve la espalda cansada de tu padre cuando volvía de caza, y sobre mis brazos apoyó los suyos aquella dulce y pálida mujer que fue tu madre. De pequeño, tú brincaste sobre mi recio asiento, y yo me dejé volcar por ti, que a tu servicio estaba. Ahora, vendrá tu hijo..." (Quiroga, 1951: 256).

Se trata de un extenso pasaje evocativo, del que he extractado solo un fragmento, y que se cierra con estas bellas palabras, que justifican la pervivencia anacrónica del universo romántico y decadente de los pazos gallegos a la vez que la extraordinaria plasticidad de la prosa de Elena Quiroga:

> [...] De repente supo Álvaro el porqué de conservar las cosas, los muebles en que uno ha vivido. ¡Qué hermoso pensar: moriré y mi hijo ocupará mi sitio en la mesa, y el hijo de mi hijo! Quizá algún día, cuando haya llegado a la perfecta hombría, entienda como yo hoy, el lenguaje oculto de las cosas inanimadas. Pero ¿eran realmente inanimadas? Ahora, cuando se quedaba trabajando en el despacho o en el comedor, oía, a aratos —como un saludo, como un gemido, o como una voz que dijera: "Alerta"—el crujido de la madera, esos mil pequeños ruidos de las cómodas y los estantes. Álvaro se sentía misteriosamente acompañado (Quiroga, 1951: 258).

Este fragmento aunque de forma indirecta define muy bien la sensibilidad de Álvaro frente a la rudeza de don Pedro Moscoso. Es, además, un rasgo muy original de la técnica narrativa de la novela de Elena Quiroga, una especie de memoria de los objetos, la cama, la mesa, las sillas, la biblioteca del pazo que forman parte de la memoria ancestral del mismo y que dota de sentido la institución. Innovación narrativa que reaparecerá en *La sangre* (1952), en la que el relato en primera persona, corre a cargo de un castaño centenario plantado delante de un pazo, que contempla a las gentes que lo habitan y cuenta sus impresiones que traducen la fuerza de la sangre a lo largo de varias generaciones.

También en *Viento del Norte* aparecen algunos elementos tanto del clima como del folclore gallego con claro valor simbólico. Así en cuanto al clima, la lluvia, que acompaña el nacimiento del hijo de Álvaro y Marcela, y que representa la continuidad del Pazo:

> Llueve. Un orvallo menudo va calando su ropa. No le importa. Marcha con la cabeza descubierta, y deja que el agua empape su cuerpo. Se sienta al pie de un árbol corpulento, sobre una pequeña loma de hierba.
>
> Las finas gotas de la llovizna se deslizan entre la enramada, caen con un leve ruidito sobre la tierra; es un latido manso, uniforme, vital. Tac, tac, tac... como si el gran corazón de la Naturaleza palpitase.
>
> Álvaro procura recordar todo lo que ha oído o leído sobre la paternidad: "Un hijo es... Un hijo es..." (Quiroga, 1951: 255).

Y, sobre todo, el viento "el Tumbaloureiro", aquel viento del norte que encrespa y oscurece las aguas de la ría, al que se alude de forma premonitoriamente trágica en distintos momentos climáticos de la trama y que da nombre a la novela.

Y en cuanto al folclore, se mencionan algunas conocidas leyendas galaicas: la que cuenta cómo la víspera de san Juan las mujeres debían bañarse todas las noches de luna en las playas para curar la esterilidad. También conocidas canciones populares "Eu queríame casar / miña nai non teño roupa…", al igual que los aturuxos, gritos agudos, fuertes y prolongados al final de cada cantiga tanto en las ruadas como en momentos de profunda tristeza: "Subía la voz en el aturuxo: fue un grito desgarrado de agudo dolor, de salvaje tristeza" (Quiroga, 1951: 28).

Más allá de estas semejanzas y de las diferencias frente al modelo, hay en la novela de Elena Quiroga calcos lingüísticos y guiños muy evidentes a la novela de Emilia Pardo Bazán, así la expresión "a carreiriña de un can", que aparece en el primer capítulo de *Los Pazos de Ulloa* con que responde de forma imprecisa una mujer a la pregunta de Julián de cuánto le falta para llegar a su destino:

> —Señora, ¿sabe si voy bien para la casa del marqués de Ulloa?
>
> —Va bien, va...
>
> —¿Y... falta mucho?
>
> Enarcamiento de cejas, mirada entre apática y curiosa, respuesta ambigua en dialecto:
>
> —La carrerita de un can...
>
> ¡Estamos frescos!, pensó el viajero, que si no acertaba a calcular lo que anda un can en una carrera, barruntaba que debe de ser bastante para un caballo. En fin, en llegando al crucero vería los Pazos de Ulloa... Todo se le volvía buscar el atajo a la derecha... Ni señales, la vereda ensanchándose, se internaba por tierra montañosa, salpicada de manchones de robledal y de algún que otro castaño todavía cargado de fruta: a derecha e izquierda, matorrales de brezo crecían desparramados y oscuros. Experimentaba el jinete indefinible malestar, disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majestuosa soledad de la naturaleza, y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos.
>
> —¡Qué país de lobos!— dijo para sí, tétricamente impresionado (Pardo Bazán, 2017: 44).

Y esa misma expresión imprecisa y en lengua gallega es la respuesta que recibe el médico apoplético que acude a la tertulia de la Sagreira, cuando en sus visitas a los enfermos de la zona pregunta a un muchacho: "¿Cuánto hay de aquí a allá?" "A carreiriña de un can", contestábanle confiadamente" (Quiroga, 1951: 322). Hay otras coincidencias en los nombres de los personajes, así el de Marcelina es el de la joven desposada con ambos hidalgos tanto en *Los Pazos* como en *Viento del Norte*, aunque en este último caso se la llame siempre Marcela. También el nombre de Chinto, el perro fiel hasta la muerte del amo en *Viento del Norte* es recuerdo de la fidelidad del fiel criado del barquillero que responde a una caracterización zoomórfica —muy propia de las novelas naturalistas— en *La Tribuna*.

A partir de esta rápida revisión de ambas novelas, se puede sostener que evidentemente Elena Quiroga escribió *Viento del Norte* a la luz de *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, obra que es el más alto exponente decimonónico de novela rural de ambiente galaico en el panorama narrativo del realismo-naturalismo español. También *Viento del Norte*, aunque escrita y publicada en 1951, puede considerarse una novela deudora de las técnicas y temas decimonónicos, aunque, así como Emilia Pardo Bazán sitúa la acción de la novela entre 1866 y

la revolución liberal de 1868, atendiendo al clima de inestabilidad que vivía el país que queda perfectamente reflejado en el capítulo de la batalla electoral entre liberales y conservadores, Elena Quiroga no precisa la cronología en que transcurre la acción narrativa, aunque todo hace pensar que se sitúa en una época posterior, en la que se están ya produciendo algunos cambios sociales muy sutiles, pero que preludian nuevos tiempos.

Bibliografía

Asis Garrote, María Dolores (1990), "Elena Quiroga, novelista que ha llegado a la Academia", en su *Ultima hora de la novela en España*, Eudema, Madrid.

Brent, Albert (1959), "The Novels of Elena Quiroga", *Hispania*, 42, pp. 210-212.

Delano, Lucile K. (1963), "Sensory Images in the Galician Novels of Elena Quiroga", *Kentucky Foreign Language Quartely*, 10, pp. 59-68.

Entrambasaguas, Joaquín de (1974), "Elena Quiroga (1921)", en *Las mejores novelas contemporáneas*, tomo xii (1950-1954), Planeta, Barcelona, pp. 1280-1303.

Galdona Pérez, R. I. (2001), *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana maría Matute y Elena Quiroga*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

Lapesa, Rafael (1988), *De Ayala a Ayala: Estudios literarios y estilísticos*, Istmo, Madrid, pp. 315-340.

Marks, M. A. (1980), "La perspectiva plural en dos novelas de Elena Quiroga", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359, pp. 428-433.

Pardo Bazán, Emilia (2017), *Los Pazos de Ulloa*, ed. de Ermitas Penas con un ensayo de Darío Villanueva, Real Academia Española, Madrid.

Pérez, J. W. (compiladora) (1983), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Porrúa Turanzas, Madrid.

Quiroga, Elena (1951), *Viento del Norte*, Destino, Barcelona.

Reimunde Noreña, María Dolores (1986), "La estructura social en *Viento del Norte* de Elena Quiroga", VV. AA., *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Fundación Universitaria Española, Madrid, pp. 385-397.

Sobejano, Gonzalo (1975), "Novela existencial", en *Novela española de nuestro tiempo*, Prensa Española, Madrid, pp. 219-277.

Sotelo Vázquez, Adolfo, "Rafael Chirbes reivindica a Galdós", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 13 (2015), pp. 39-50.

Vilanova, Antonio (1995), "Elena Quiroga: del costumbrismo naturalista al intimismo psicológico", en su *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Lumen, Barcelona, pp. 269-277.

Villanueva, Darío (ed.) (2011), *Viento del Norte. La sangre*, en *Novelas*, I, Fundación Antonio de Castro, Madrid, pp. 11-22.

Azorín y Emilia Pardo Bazán: la afirmación del escritor

M. Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Desde la célebre querella renacentista de los Antiguos contra los Modernos y una vez superada la ineludible admiración a las *auctoritas* —los mayores y los clásicos—, las relaciones que los jóvenes escritores mantienen con sus predecesores no se caracterizan siempre por ser de respeto y de admiración. En general, factores como la celebridad, el tiempo que entre sus vidas haya transcurrido o la diferencia de edad influyen en calidad de las relaciones entre artistas. No existe ningún patrón ni norma, pero en términos generales se suelen discernir reacciones ambivalentes en momentos de inestabilidad, de crisis y de cambio. De esa naturaleza fueron las que unían al joven José Martínez Ruiz (1873-1967) con Emilia Pardo Bazán (1851-1921), y, probablemente, no por voluntad o decisión de ella, según evidencian los documentos hasta la fecha localizados.

Con la crisis y las transformaciones sociopolíticas, económicas, científicas y tecnológicas que España vivió desde la Gloriosa hasta el fin de siglo, el concepto de generación fue y sigue aún siendo sumamente eficaz. En una atmósfera dominada por exégesis científicas, los asuntos generacionales, las clasificaciones y los grupúsculos que de ellos se han derivado han hecho correr mucha tinta en España. En aquellos años gozne entre los siglos XIX y XX, las tensiones entre generaciones se agudizaron. Los artistas jóvenes las convirtieron en portaestandarte vociferador con el que oponerse a los consagrados mayores. Los que se consideraban *Gente nueva*, *los nuevos*, *los novísimos* eran grupos que se sentían diferentes y que necesitaban buscar un espacio político, cultural y artístico autónomo, un espacio disyuntivo desde el que afirmarse como disidentes, rebeldes e irreverentes iconoclastas. No se afirmaban por sí mismos. Lo hacían siempre contra algo, contra lo establecido, lo legitimado y lo reconocido, y en el presente que nos ocupa, contra el poder y contra lo burgués (Thion 1998, 1999 y 2014).

Estos grupos de *Gente nueva*, *los nuevos*, *los novísimos* fueron esencia de la Modernidad, porque lo joven se suele asimilar a lo nuevo y, en nuestra sociedad, lo nuevo rechaza la tradición, para hacer la apología de lo actual y de la originalidad e introduce algo que parece irremplazable, algo que se presenta como único por ser moderno, por vislumbrarse como algo prometeico. Sin embargo, siempre se es moderno respecto de alguien y, lo moderno, como principio de valor, deter-

mina y a la vez legitima la condición de modernista. Por consiguiente, lo moderno es un valor que justifica *per se* el ser moderno, así como sus reivindicaciones contra lo viejo y contra la inexorablemente denominada *Gente vieja*. La *Gente joven* tiene que repudiar, romper, destruir todo lo relacionado con su pasado referencial, simplemente para poder proyectarse en un futuro que solo quiere suyo. En suma, tiene que oponerse para reconstruir y solo le guía lo nuevo. En el fin de siglo, lo irreverente confundido con lo moderno se erige en norma y en signo de identidad.

En este paradigma y con todas sus contradicciones se desarrollan las relaciones privadas y públicas, personales y profesionales, entre Azorín y Emilia Pardo Bazán. Los lazos que los unían estuvieron muy condicionados por las circunstancias externas durante el proceso de formación y afirmación de Azorín; un proceso en el que el "nuevo" quiso cultivar públicamente su imagen de moderno y afirmarse por su propia individualidad. De hecho, dado el habitual silencio de la escritora ante las cartas que iba recibiendo y su reticencia a escribir prólogos, reseñas y críticas de obras contemporáneas o de novedades españolas, es normal que la relación parezca casi unilateral, de Azorín —entonces José Martínez Ruiz— hacia Emilia Pardo Bazán a tenor de los textos conservados. Bien se sabe que salvo el paréntesis del *Nuevo Teatro Crítico*, ella solía escribir crítica sobre escritores nacionales cuando estos ya habían muerto. Ahora bien, del rastreo de las relaciones entre ambos, cada cual supuesto miembro irreconciliable de aquellos binomios entre *Gente joven* y *Gente vieja*, se puede inducir que no siempre fueron enemigos antagónicos como algunos artículos de juventud del escritor alicantino dan a entender. Por parte de Azorín, la inquina que mostró hacia la escritora fue antes pose del joven que necesita ser iconoclasta para existir y que adopta posturas y actitudes públicas algo febriles o episódicas como a continuación trataremos de analizar.

Parte de la documentación que hasta la fecha se ha podido localizar ha sido ya objeto de estudio en el trabajo de Enrique Rubio titulado "Anotaciones y acotaciones de Azorín a los textos de Emilia Pardo Bazán" (Rubio, 1989). En él analiza con minucia las lecturas atentas que el escritor alicantino realizó de las obras de doña Emilia. A partir de las anotaciones del escritor a las treinta y cinco obras que custodia la Casa Museo Azorín en la biblioteca del escritor, el estudioso presentaba los centros de interés y los desacuerdos entre ambos, aspectos que Azorín utilizó a menudo como material para sus propios artículos de la prensa.[1] Según demostraba el profesor Rubio, aquellas anotaciones y acotaciones

> realizadas en la intimidad y que más tarde saldrán a la prensa en sus conocidos artículos de crítica literaria. Es por ello que existe una correlación directa entre lo publicado y lo anotado, aunque como es lógico determinados juicios insertos en estos ejempla-

1. Analizados brevemente por Azorín en *A voleo* (1954) y *Escritores* (1956).

> res no aparecen públicamente, circunstancia que se podría explicar por el peculiar talante de Azorín que ya por pudor o temor a determinados sectores sociales no incluyó en sus artículos dados a la prensa parte de estas anotaciones (Rubio, 1989: 579).

Azorín también leyó otros libros de la escritora, tales como *Mi romería* o *La sirena negra* que en la actualidad no figuran en la biblioteca de Monóvar. No obstante, nunca pudo leer la referencia errónea que Azorín citaba de la escritora, *Ocios del alma*, un supuesto libro de poesías que solía mentar para denigrarla en sus años de afirmación modernista. Estos datos nos permiten afirmar, de manera fehaciente, que Azorín bebió en las fuentes pardobazanianas desde su juventud, con un amplio elenco de obras de la autora, desde *Un viaje de novios* (1881) hasta *La literatura francesa moderna* (1911). A Emilia Pardo Bazán le dedicó unos veinte artículos y la mencionó en numerosas ocasiones en asuntos de índole literaria y periodística. Desde un punto de vista cronológico los artículos se concentran fundamentalmente en cuatro momentos de la trayectoria del escritor: de 1893 a 1895, en sus primicias literarias hasta su llegada a Madrid le dedica cinco artículos; en 1898, tras su afirmación personal, tres artículos; de 1912 a 1922, solo dos; y, de 1941 a 1962, nueve artículos, muchos de ellos hoy olvidados en la prensa.

Por parte de Emilia Pardo y aunque los datos sobre su biblioteca no sean más que parciales, podemos documentar que en la de la Real Academia Galega se conservan nueve libros del joven Martínez Ruiz, correspondientes a sus primeras etapas, desde *La Evolución de la crítica* (1893), *Soledades* (1898), *El alma castellana* (1900), *La Sociología criminal* (1899), *Antonio Azorín* (1900), *Diario de un enfermo* (1901), *Las Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *Castilla* (1912) y *Un pueblecito: Riofrío de Avala* (1916)[2]. En el catálogo hoy impreso no figura *Pecuchet el demagogo* (1898), que el escritor le dedicó junto a los tres primeros enunciados. Todos ellos corresponden al breve periodo de 1898 a 1900. Doña Emilia nunca dedicó un artículo completo a Azorín, pero sí, al colectivo de la *Gente joven* en "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España" en la revista *Helios*, en marzo de 1904. Del escritor alicantino comentó *Lecturas españolas* y *Castilla* en una de sus crónicas para *La Nación* del 6 de abril de 1913.

A los dieciocho años, Martínez Ruiz le contaba a su madre que se había correspondido con la escritora, quien "ya me ha escrito dos o tres cartas sobre asuntos literarios" (Riopérez, 1979: 85). A diferencia de otros escritores más jóvenes, como Miguel de Unamuno, que entablaron amistad con Emilia Pardo Bazán, contamos con escasa documentación privada que pueda completar la bibliográfica ya mencionada. Se conservan cuatro breves cartas y una tarjeta de visita de la mano de doña Emilia, casi todas de la primera etapa del joven escritor. La tarjeta de visita carece de fecha, las cartas —más bien breves misivas— se extienden desde

2. Junto con *El alma castellana* (1900), *Antonio Azorín* (1900), *Diario de un enfermo* (1901) y *Las Confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

el 7 de marzo de 1898 hasta el 14 de febrero de 1902, por lo que son prácticamente simultáneas al periodo en el que el escritor le remitió sus obras a doña Emilia.

Del cortés y distante "Señor de todo mi aprecio" de los primeros meses de 1898 a "Amigo distinguidísimo" de finales de aquel año, hasta "Mi buen amigo de 1902" o del tradicional besamanos "S. S. Q. B. M." a "Su amiga afectuosísima" que van desfilando por estos documentos, podemos intuir que los comentarios epistolares aludidos por Azorín a su madre fueron más dilatados que los conservados y que la amistad fue creciendo entre ellos con el tiempo. Azorín la visitaba de vez en cuando, como solía declarar en numerosos artículos más tardíos, e incluso, hacía las veces de intermediario para que la escritora recibiese a otras personas. Dados los intereses comunes, sus intercambios verbales y directos debieron ser bastante fructíferos, como el siguiente, que le remite la escritora el 17 de mayo de 1898:

> Su impresión de V. tan entusiasta para la gran Santa de Ávila confirma lo que manifesté a usted hace pocos días: la evolución que predije a usted. España no tiene más que pasado, pero un pasado que nos trae a todos razón directa de las deficiencias y las miserias del presente (Carta de Emilia Pardo Bazán a Martínez Ruiz).

En aquellas conversaciones, no solo intercambiarían sobre España y su razón de ser. Otros temas fueron perfilándose dados sus gustos e intereses coincidentes en materia de estética y de crítica literarias, también de periodismo.

En las primeras lides del autor, contar con el apoyo de la reconocida escritora fue motivo de satisfacción y de esperanza. Años más tarde, en *Madrid* (1941), un libro en el que desfilan evocaciones de años pretéritos, recordaba el escritor en su capítulo "Los Maestros", del que ya hemos entresacado parcial cita, la actitud afable y abierta de la escritora hacia la juventud literaria a pesar de los numerosos ataques que había recibido:

> No todos los maestros nos ignoraban o —lo que es peor— aparentaban ignorarnos. Siempre ha habido entre los antiguos quien ha tendido la mano a los nuevos. Fueron para nosotros afectuosos y leyeron nuestras primeras obras con curiosidad don Juan Valera, doña Emilia Pardo Bazán y Clarín.
>
> No es fácil que un maestro, por un libro nuevo, el libro de un desconocido, rastree en tal bisoño un valor nuevo. Difícil tal cosa para un maestro y para cualquier lector. Doña Emilia Pardo Bazán, curiosa de toda novedad estética, se inclinó hacia nosotros. Hablé yo varias veces con la escritora, y tuve con ella correspondencia antes de venir a Madrid y en Madrid mismo. Baroja mantuvo también cordiales relaciones con la Pardo Bazán (Azorín, 1941: 259).

Cierto es que algunos de aquellos jóvenes neófitos no quisieron crear escisiones biológicas por criterios de edad. Al referirse a la *Gente joven*, precisamente Luis París, uno de los defensores de un Modernismo abierto y ecléctico, escribía:

> Jóvenes son todos aquellos que tengan dentro del pecho un corazón liberal; los que entiendan la existencia como un sacrificio fecundo para el porvenir; los enamorados del ideal que tuvo poder bastante para remozar a Fausto. Los pocos años no son la juventud. Pidal era ya un fósil a las pocas horas de ser engendrado, Larra si continuase viviendo sería tan muchacho como cuando le apuntó el bozo (París, s.d.: 18).

En el fin de siglo la *Gente nueva* quiso reunir a los jóvenes de espíritu porque este era el único distingo que reunía nombres muy dispares. Sin embargo, puesto que la única definición del concepto de joven se establecía por negación de su contrario, de viejo, este fue el enemigo imprescindible para justificar su propia existencia y a la vez dar coherencia a tan heterogéneo grupo (Thion, 1998, 1999 y 2014). El viejo fue blanco de críticas irreverentes porque la crítica fue una manera fácil y acerba de afirmarse como grupo y en su personal individualidad, y asimismo, de crearse su propio personaje.

Para Emilia Pardo Bazán, los criterios de juventud eran inadaptados y en su colaboración "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España" publicado en la célebre revista *Helios* se demoraba en una extensa advertencia a sus lectores sobre dichos aspectos biológicos en nada garantía de originalidad y creatividad estética. Según desarrollaba:

> En España el calificativo de *joven* suele aplicarse a los autores con escasa exactitud. A veces se les llama *jóvenes* o porque tras reiterados esfuerzos no han granjeado fama, ó por ganarles la indulgencia del público. ¡Ay de los jóvenes eternos! Son los eternos fracasados.
>
> No tomaré, pues, por norma, ni la juventud física, ni la reciente aparición de una obra celebrada, —y me ceñiré á los escritores que, en la novela o en el cuento, se hayan dado a conocer ventajosamente de unos cinco años acá—. Añadiré que ninguno de ellos se ha impuesto completamente, obteniendo celebridad amplia y ruidosa
>
> Hoy la postración se comunica a todo y es difícil salir de la penumbra. Entre literatos se repiten con encomio o con rabia (es lo mismo) ciertos nombres; pero el público no los aprende. ¿Será que la nueva generación valga menos, intrínsecamente, que sus predecesoras? (Pardo Bazán, marzo de 1904: 257-258).

En 1893, cuando por primera vez aparece en público Martínez Ruiz —entonces bajo el seudónimo de Cándido—, en una conferencia que pronunció en el Ateneo de Valencia el 4 de febrero de 1893 sobre "La crítica literaria en España", ya aludía a Emilia Pardo Bazán. La cuadragenaria y el joven compartían y compartirían una gran erudición y curiosidad intelectual, y asimismo, durante sus respectivas vidas, sus inquietudes estéticas.

El joven conferenciante disentía de los métodos críticos dominantes en España. Frente a los métodos historicista y formalista, destacaba la pluma de doña Emilia, más propensa al estudio moderno y personal de la literatura. Además, sobresalía por saber conciliar la transmisión de conocimientos con el modo de

difundirlos, es decir, con un estilo que se adaptaba al público lector de la prensa. En el orto de la nueva disciplina literaria con visos de cientificidad y en un momento en que tanto Emilia Pardo Bazán como José Martínez Ruiz pergeñaron en la difusión de las nuevas tendencias críticas en España desde la prensa, destacaba el joven cómo doña Emilia supo orientar su quehacer hacia la información y la expresión libre de juicios y de ideas. Ella ya inoculaba en sus textos las emociones y sentimientos que sus lecturas le despertaban. Era ese método subjetivo y sensible que iba buscando el joven Azorín, sin por ello renunciar al hondo pensamiento y a la ajustada elocuencia. Pese a sus compartidos intereses y estrategias de difusión, Azorín se mostraba atrevido, petulante y vehemente. Adoptaba una libertad de pensamiento y de palabra con la que intentaba asentar su independencia de criterio y su autoridad. Escuchémosle:

> Uno de nuestros primeros críticos, acaso el más ameno, es la señora Pardo Bazán; su gran erudición, su mucho gusto literario, han levantado muy alto su nombre en poco tiempo. *La cuestión palpitante* es uno de sus trabajos más acabados; maravillosa y elocuente defensa del naturalismo artístico.
>
> Pero nótase en la ilustre dama deseos, ¿cómo lo diremos?, de lucir su ingenio hasta en los menores detalles; diríase que quiere derrochar su erudición a manos llenas. Este prurito de brillar en todas las materias y en todas las ocasiones, le ha dado cierta fama de vanidosa y entremetida, fama que cuadra muy mal con una dama de sus méritos y condiciones. Nosotros, por nuestra parte, desearíamos que la ilustre dama no luciese tanto su figura, no mostrase tanto su *yo*, pase la frase cada dos por tres. No hay más que abrir cualquier número del *Nuevo Teatro Crítico* para convencerse de lo que decimos. Es más, esta vanidad pueril llega hasta el punto de publicar tomos enteros que solo triquiñuelas y futesas que sólo pueden interesar a su persona. Prueba: *Polémicas y revistas literarias* (Martínez Ruiz, 1893 y 1975: 29-30).

En la línea de doña Emilia, Azorín propugnaba la importancia del "arte-ciencia" frente al arte retórico y restaba importancia a la influencia determinista del medio sobre el escritor. Obviamente, no solo Zola entonces fue lectura común, sino también autores como Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, Nordau, Lombroso y Tarde, entre tantos otros. De sus abundantes y respectivas lecturas admitieron ambos, de manera personal e intuitiva, que el arte es expresión de la belleza y que el crítico es un guía que ha de tener la sensibilidad necesaria para admirar y para enseñar a admirar. Estas ideas orientaron sus quehaceres en sus respectivas trayectorias como críticos literarios. En la estela de Guyau, Azorín estaba entonces convencido de las implicaciones sociales del trabajo crítico por contribuir al enriquecimiento de la sensibilidad individual y social, así como a la creación de un movimiento "de simpatía universal", lo cual redundaría en el progreso de la humanidad.

Entre tantas coincidencias y en un margen de dos años, ¿qué ocurrió para que aquella nueva y frágil amistad intelectual entre la maestra y el neófito cam-

biara de signo? Resulta curioso, como se puede observar ya en la cita arriba reproducida, que tras los elogiosos juicios sobre la actividad crítica de la escritora, Azorín tuviese que incurrir en unos comentarios que se fueron acuñando a modo de tópicos incluso avanzado el siglo xx. Resulta asimismo sorprendente el desfase entre la práctica y la teoría, por lo poco científico que representa medir con distinto rasero a una mujer, a partir de su "fama de vanidosa y entremetida" y de un periódico unipersonal en cuyas declaraciones de intenciones fijó sus objetivos. ¿Cómo juzgar el enorme trabajo y la erudición de la escritora a partir de opiniones públicas? ¿No utilizó él también su yo en la conferencia que dictó en Valencia? Por otra parte, subrayemos el error en el que incurría al confundir el título de *Polémicas y estudios literarios* (1892).

En aquellos años y durante toda su vida doña Emilia fue objeto de controversias y discusiones, su brillantez molestaba. Como estudiaba Rocío Charques, la mayoría de las polémicas públicas en las que se vio envuelta habían nacido al calor de comentarios que ella había realizado en la prensa y, bien eran polémicas de naturaleza literaria (La novela novelesca, Pequeñeces de Luis Coloma) o, bien, de asunto social y femenina (La mujer en la academia, la capacidad de la mujer para la amistad y los crímenes pasionales) (Charques, 2011: 170).

¿Por qué ocultaba Azorín su común afinidad por lo que se denominó la bancarrota del naturalismo, la herencia del determinismo y, en especial, por la criminología (González Herrán, 1988)? La criminología, por citar un ejemplo, fue centro común de atención y a él le dedican los dos algunas composiciones y trabajos en lapsos de tiempo en los que doña Emilia descuella por su antelación. Salía en 1891 su novela *La Piedra angular* y poco tardaría en aparecer "La nueva cuestión palpitante" (1894) en *El Imparcial.* Mientras tanto, Azorín se iba dando a conocer en la prensa con unos artículos que quedarían plasmados en *La Evolución de la crítica* (1893) y su opúsculo *La Sociología criminal* (1899), ambos posteriores a los de la escritora. No obstante, los comentarios irreverentes de Martínez Ruiz sobre Emilia Pardo Bazán siguieron desfilando por folletos y artículos.

El golpe maestro fue sin duda el que le asestó a la escritora en *Buscapiés. Sátira y críticas* (1894) con dos de sus capítulos: "Legislación literaria" (Martínez Ruiz, 1894: 91-93) y "Muertos ilustres. Doña Emilia Pardo" (Martínez Ruiz, 1894: 118-123). Firmaba el opúsculo bajo el seudónimo de *Ahrimán*, curiosamente, dos años antes de llegar a la Corte, en donde no era nadie. Luchar por una plaza de redactor en un buen diario nacional, por integrar el grupo de la *Gente nueva* y obtener su reconocimiento, por hacerse un nombre y por existir en el mundo madrileño de las letras cuando se iba a llegar sin padrinos desde provincias, no le hicieron dudar ni un segundo en sus osadas travesuras literarias. El joven ridiculizaba a la autoridad en "Legislación literaria", una fantasía literaria en torno a la Academia. Allí ocultaba a doña Emilia bajo el disfraz de las diosas Minerva y de Diana, por su obsesión de luchar contra el mal gusto y la decadencia reinantes, y también por su sospechada afición a los plagios, acusación que

no resultó ser más que otro libelo del momento. En "Muertos ilustres. Doña Emilia Pardo", Azorín fabula sobre las últimas horas de vida de la escritora a partir de una supuesta tribuna titulada *La Lira Intercandente*. La sátira de la crónica de sucesos es despiadada y los alegatos que se inducen, motivo de las crueles burlas. Así daba Azorín la noticia:

> Ha muerto, siendo segada su preciosa existencia por la segur, de rapidísima y cruel enfermedad, la ilustre escritora cuyo nombre encabeza estas líneas, escritas con nuestro corazón embargado por el intenso dolor que sentimos.
>
> Si recorremos los gloriosos anales de nuestra historia literaria, llena de hechos eminentes, que nos ponen a la cabeza de los pueblos más civilizados, no encontraremos una figura que reúna en si tantos y tan acrisolados méritos como esta insigne cuan modesta escritora, que ayer gemía en el lecho del dolor, y hoy, joven aún, baja al sepulcro, rodeada del llanto de sus conciudadanos, del llanto de todo un pueblo que veía en ella al campeón más entusiasta de nuestra literatura y al más decidido defensor de nuestras brillantes y venerandas tradiciones. Sí; la señora Pardo, cuyo nombre no podemos pronunciar sin sentir que la emoción embarga nuestro ánimo, era una de esas mujeres que llenan todo su siglo. España se enorgullece con justísima razón de contarla entre sus hijos predilectos, formando digno conjunto con la excelsa Teresa de Jesús, con *Fernán Caballero*, con Gertrudis Gómez de Avellaneda y otras muchas glorias de la literatura nacional y de su sexo (Martínez Ruiz, 1894: 120-121).

Y tras el caricaturesco lamento, imitaba el escritor el verosímil informe, objetivo y científico, que podía confundir al desprevenido o poco informado lector:

> Anteayer, según todas las noticias que hemos podido recoger, hallándose la ilustre escritora ocupada en un penoso trabajo literario, se sintió atacada de un acceso de neuralgia cardíaca, viéndose precisada a guardar cama por prescripción facultativa. Desgraciadamente, contra lo que se creyó en un principio, el acceso se repitió en mayores proporciones, y ayer tarde, a las seis, entraba la ilustre enferma en el periodo agónico [...].
>
> Todos los presentes hacíamos fervientes votos porque el Supremo Hacedor la librase de la muerte, pero fue en vano: a las seis y media tocio había terminado... La insigne escritora era cadáver (Martínez Ruiz, 1894: 120-121).

Las causas médicas que justificarían tal asesinato literario son las de la disidente *Gente joven* contra los escritores establecidos, contra los mayores por representar la literatura vigente, a la sazón reconocida y apreciada por su calidad por el público lector. Para *Ahrimán*, Emilia Pardo encarnaba, de manera caricaturesca y degradante, la cumbre de una España decadente. Era su "hija predilecta", el "campeón más entusiasta de nuestra literatura y "al más decidido defensor de nuestras brillantes y venerandas tradiciones". Todo fueron frases y calificativos superficiales y hueros que imitan la retórica de la necrología periodística:

> Puede decirse que la ilustre señora fue como un poderoso dique que contuvo el alud de nuestra inminente ruina; pero, desgraciadamente, su presencia ha faltado cuando más necesaria era, y el embravecido torrente, que antes se contenía a cimas penas, ahora se desborda, amenazando inundar el ameno campo de la literatura si no se pone eficaz remedio a su devastación [...].
>
> Doña Emilia Pardo ora uno de los pocos espíritus que estaban a salvo del genero! naufragio; ella era la cinc con su mágica pluma y su robusta inspiración hacia esfuerzos titánicos por contener el mal gusto y la decadencia reinantes. Su talento vastísimo la había colocado entre las primeras eminencias de la literatura, a pesar de lo cual siempre fue modesta como nadie y enemiga do toda exhibición personal, por justa y merecida que fuese.
>
> Deja escritas una multitud do obras, cuyos títulos fuera prolijo enumerar. Pero la que más fama le ha dado, haciendo que su nombre sea considerado como una gloria nacional, es la titulada *Ocios del alma*, colección de poesías, en las que se ve palpitar su tierno corazón. Estos versos, que todo buen español debe grabar indeleblemente en la memoria, son el monumento más glorioso de toda nuestra lengua, el resumen, digámoslo así, de la inspiración nacional (Martínez Ruiz, 1894: 120-121).

Dique para la decadencia, sanadora de la literatura, vigila de las buenas costumbres y del genio nacional frente a lo extranjero, del idealismo literario frente al materialismo, de la nobleza y de la espiritualidad del hombre y "monumento" de la lengua castellana, la retahíla de atributos vacuos y parciales que Azorín le dedicaba se convirtieron en frases acuñadas en la prensa diaria y en las revistas culturales de la época. Por ende, el estilo de la escritora le parecía arcaizante, tan rancio y amanerado como la imagen que el ficticio periodista tenía de la escritora-cadáver.

En ese juego de ironías, de espejos y de autorías, el efecto perseguido tiene que ser intenso, tan humorístico como corrosivo, aunque abunde en la superficialidad, en el cliché y, aunque ningún aspecto literario se haya abordado realmente, salvo el de representar, eso sí, aquella caduca "inspiración nacional" de los maestros, mayores y viejos (Martínez Ruiz, 1894: 120-121 y Vidal Ortuño, 2007: 40-41). En realidad y a pesar de sus primeros lazos amistosos con Emilia Pardo Bazán, el joven Martínez Ruiz necesitaba, a imagen de Edipo, aniquilar a la maestra, a la autoridad para poder existir él.

La actitud difamatoria de Azorín prosiguió un año después en *Anarquistas literarios* (1895), en el que de nuevo arremetía en contra de la escritora mientras examinaba la república literaria y su tendencia a la loa gratuita. Hacía saber que en las cubiertas de *Nuevo Teatro Crítico* ella insertaba "los elogios que le prodigaban sus amigos, se proclama a sí misma, con igual frescura, regeneradora del teatro español" (Martínez Ruiz, 1895: 42-43). Asimismo, Azorín se hizo eco del famoso panfleto de Franscisco de Icaza sobre el supuesto plagio teatral de Emilia Pardo Bazán, e incluso recogió las voces a las que el *Diario de Pontevedra* dio espacio en sus columnas. Icaza era uno de los habituales denunciantes de la escri-

tora. También la había sancionado de plagiaria, en un discurso sobre *La crítica en la literatura contemporánea*, leído en la sesión inaugural del curso 1893 en la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y publicado al año siguiente con el título de *Examen de críticos*, que, como estudió el profesor José Manuel González Herrán, sorprendía en cierto modo porque:

> Lo más llamativo de aquel librito era su denuncia, con acopio de cotejos textuales probatorios, de las *semejanzas* (el subrayado es suyo) que dos obras de doña Emilia, la citada *La Revolución...* y *San Francisco de Asís* (1882), tenían, la primera con *Le roman russe* (1886), de M. de Vogüé y la segunda, con *Les poètes franciscains en Italie du XIII siècle* (1847), de F. Ozanam y *Monument d'histoire de sainte Elisabeth de Hongrie* (1838), de Ch. Montalembert. Acaso por ello pasase desapercibida la otra alusión que hacía Icaza: "Hay intelectos hembras que necesitan para concebir la fecundación extraña. Los libros de la Sra. Pardo Bazán, aunque sean hijos suyos, tienen padre. La Sra. Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* vulgariza las ideas y los juicios expresados por Zola en *Les romanciers naturalistes* y *Le roman expérimental*" (González Herrán, 1989: 32).

Estos hechos reinciden en la superficialidad de la crítica de los jóvenes cuando atendían las obras de sus mayores españoles. Pese a la calidad de las reseñas críticas que Azorín dedicó al teatro en *El Progreso* y en *El País*, en ocasiones, parecía más preocupado por su personaje de rebelde que por ofrecer una crítica seria que presentase al lector las nuevas alternativas que antes reclamaba. Eran años vocingleros y panfletarios. Azorín quiso entonces formar parte de unas huestes radicales, en las que al fin y al cabo tampoco se sintió bien y de las que se acabó poco después distanciando (Lozano Marco, 1998).

Simbólicamente 1898 fue el reverso de la moneda que simboliza la crisis que comenzó con la Gloriosa. Si los tiempos de crisis conllevan otros de revisión y reconstrucción, durante esa segunda fase, las relaciones del joven bisoño con la maestra fueron menos radicales. De hecho, cabe preguntarse si la escritora llegó o no a ignorar aquellas acendradas críticas publicadas en folletos firmados con seudónimo y probablemente de escasa circulación o, como solía hacer dada su clarividencia y su tesón, si no se dio por aludida o les restó importancia. Dada la personalidad de Emilia Pardo Bazán y el espacio que logró ocupar en el mundo literario de aquel pequeño Madrid se podría apostar por la última conjetura.

Ya indicábamos antes que la correspondencia intercambiada entre ambos escritores que hasta la fecha conocemos documenta una amistad relativamente fluida, con una comunicación sobre todo *in praesentia* y en Madrid. José Martínez Ruiz, más maduro, y ya individualizado como autor, no tardaría a espigar su propio talento. Tras varias disensiones y polémicas en las redacciones de la prensa, el joven desencantado declaraba en *Charivari* (1897) que quería retirarse a sus montañas.

En torno a 1898, durante la segunda etapa de los escritos azorinianos sobre doña Emilia, los artículos fueron más moderados. Aunque no perdió de vista cierto tratamiento irónico desde el que seguía afirmando cierta disidencia, la trató con mayor respeto y dignidad. En tres artículos que hemos localizado vuelven a aparecer nuevos intereses compartidos. "Avisos de Este" era una sección publicada en *El Progreso* en 1898, en la que José Martínez Ruiz planteaba algunas de las causas que interesaban a la escritora. En el "Feminismo", del 10 de febrero de 1898, el periodista defendía la emancipación de la mujer, su igualdad respecto del hombre "en derechos, en goces, en trabajos, en independencia". Curiosamente, al igual que doña Emilia, él tampoco reclamaba la igualdad política todavía, si bien pedía con urgencia que se liberase a la mujer "de la esclavitud doméstica".

En "Lo nuevo viejo", bajo el seudónimo de *Este*, dio noticia de la conferencia de José Verdes Montenegro sobre "el nuevo espíritu de la literatura contemporánea" para defender, en la línea de doña Emilia y en ruptura con sus correligionarios, que aquel desmedido afán por la novedad que regía entre los literatos jóvenes podía resultar vacuo. El título del artículo era harto elocuente:

> Los que hoy nos pagamos de nombres nuevos; nos devora desmedido afán de novedad; andamos locos por inventar cosas desconocidas.
>
> ¿Qué significan las decantadas doctrinas del esteticismo? ¿Han hecho algo los estetas que no hicieran Racine, Voltaire, Villon? ¿Llegarán los parnasianos, los fervientes adoradores de la forma, má allá de donde llegó Bossuet? ("Lo nuevo viejo", *El Progreso*, 10-2-1898).

Y tras dar repaso a las inconmensurables alturas de Flaubert o de Zola, acababa concluyendo que muchas de aquellas novedades modernas carecían de la originalidad que se les atribuía:

> No, bueno es que no nos encerremos en el horizonte descubierto de largo tiempo, bueno es que descubramos tierras fértiles, cielos claros, aires puros... pero no caigamos en la locura de estropear lo viejo intentando mejorarlo, y sobre todo, no nos vanagloriemos de haber descubierto cosas nuevas cuando no hemos hecho más que ponerles etiquetas flamantes ("Lo nuevo viejo", *El Progreso*, 10-2-1898).

Unos meses más tarde, José Martínez Ruiz tomaba a la escritora como la autoridad a través del nuevo género de la entrevista, para denunciar el trabajo infantil en el teatro. A raíz de la salida de *El saludo de las brujas* y de la inminente publicación de *Cuentos de amor*, él visitó a la escritora y recreó una descripción elogiosa y casi teatral de aquel encuentro. La breve misiva conservada del 7 de marzo de 1898 contestaba la escritora:

Señor de todo mi aprecio,

En respuesta a su atenta, en la que manifiesta su deseo de verme, me apresuro a decirle que mañana martes 8 puede venir si gusta a las tres y media de la tarde.

Con esta ocasión queda de usted afectuosísima

S.S.Q.B.S.M.
Emilia Pardo Bazán

Tal vez fuese realmente la primera vez que la veía en privado y que la trataba personalmente. En "Gaceta de Madrid" publicada en *Madrid Cómico* del 19 de marzo de 1898, el periodista describía el salón en el que le recibió la ahora insigne escritora en una nota breve y ágil, entusiasta y afable. En ella se contradecía respecto de los ataques y diatribas de primera juventud:

> Mi emoción fue extraordinaria. Yo la creía —a pura causa, según lo que de ella me han escrito— una dama enfática, afectada, dómine hembra de edad provecta; y entró en el salón, con paso menudo y noble, una señora joven, de rostro agradable, de ojos vivos e inteligentes, de menuda y blanquísima dentadura. El salón de Emilia Pardo Bazán es de gusto exquisito, serio, elegantemente severo [...].
>
> Pardo Bazán habla afablemente, con palabra fácil, abundante, sonríe, sonríe siempre con ligera sonrisa ingénua, acciona discretamente, manoseando a ratos la cadenita del impertinente... Para mí es una gran personalidad de nuestras letras, tiene como literata, la profundidad y la energía de un hombre y la gracia y la frivolidad espiritual de una mujer.

José Martínez Ruiz aprovechó la misma visita para "Charivari en casa de Pardo Bazán" publicada en *La Campaña de París* el 4 de abril de 1898. A partir de entonces sus encuentros fueron variados, en casa de la escritora y en el Ateneo. La afición de doña Emilia a hablar con los jóvenes es bien conocida y no es extraño que a Azorín le sugiriese a partir de entonces encuentros con público más restringido para conversar sobre los asuntos literarios, como da a entender la tarjeta sin fecha siguiente:

Mi buen amigo:

Si Vd. teme las reuniones, como lo será, aunque poco numerosa, la de miércoles, yo le avisaré para un día o una noche en que no haya gente, y así podremos hablar de sus libros más a gusto. Su siempre afectuosa,

Emilia Pardo Bazán (Tarjeta s f)

En "Charivari en casa de Pardo Bazán", el periodista hacía las veces de reportero, papel que se puso de moda a la sazón. Afirmaba haber entrevistado a la escritora en su casa haciendo alarde de determinismo porque, a su decir, "nada como la casa retrata al morador, nada como el taller del artista".

Para enmarcar su artículo recurría a los célebres avisos que doña Emilia difundía en *La Correspondencia de España* y en *El Heraldo de Madrid* sobre las tertulias y reuniones que solía organizar. Era entonces harto corriente leer en el periódico que "la Señora Pardo Bazán no recibirá a sus amigos, como solía hacerlo los días 5 de cada mes, por hallarnos en Cuaresma". Por consiguiente, con cierta ironía, antecedía a la entrevista una cita de Edouard Rod sacada de *Les idées morales du temps présent*. Azorín utilizaba dichos intertextos como pacto de lectura cuyos silencios y sugerencias potencian diferentes interpretaciones de su artículo, en especial, del párrafo, a mi juicio irónico, que lo inauguraba. Difíciles son de olvidar las palabras del epígrafe de Rod: "On peu être pieux sans croire", al leer las primeras líneas de Azorín, en las que hacía hincapié en el carácter conservador, católico y tradicional de la escritora, al cual se sumaba como otro componente más del estereotipo, un supuesto estilo clásico, rancio, castizo "elegantemente severo", de acuerdo con el medio, que supuestamente la determinaba:

> Pardo Bazán vive bien y por eso es un gran constructor intelectual. Su pluma es inagotable; cuentos, novelas, crónicas, dramas... de todo escribe con desenvoltura femenina y profundidad varonil. Pardo Bazán vale por diez hombres, y por eso los hombres no le perdonan su talento. No hay ejemplo alguno de mujer tan extraordinaria ni en España ni fuera de ella [...].
>
> Pardo Bazán lo es todo, de todo, escribe de todo, habla con gracia exquisita, con volubilidad encantadora, mientras sus ojos brillan los con destellos de inteligencia, y por entre sus labios se perciben los diente diminutos y blancos de una muchacha de quince años.
>
> Recibió al que esto escribe con amabilidad extrema,y habló sencillamente, con naturalidad inafectada del teatro y de la juventud (Martínez Ruiz, 4 de abril de 1898).

A la pregunta de José Martínez sobre lo que ella pensaba de la juventud española, respondía la escritora con cierto desengaño, porque a diferencia de los escritores en quienes la Revolución y la Restauración había impulsado la renovación literaria, nada había surgido de esa segunda fase de crisis en la que estaban viviendo; nada como idea y propuesta colectiva que a todos los uniese. Esa falta de unidad hacía que sus embates, sus combates y sus reivindicaciones no pasaran de "agitación estéril contra los nombres ya saneados por el transcurso del tiempo", y que la mayoría manifestase cierta propensión a buscar la fórmula estética en la perversión y en la extravagancia"; aspectos en los que volvió a incidir años después en la joven revista *Helios*:

> Note que he dicho colectivamente considerada; porque hay individuos de valer, hay excepciones honrosas; se puede decir de esta juventud lo que decía aquél francés:"la canóniga buena, la cabilda mala". Lo contrario sucedía en la época romántica: allí

> lo más admirable, brioso y fecundo, era el movimiento colectivo algarada. En el día parece ser asistencias al espectáculo de una disolución; todo se desmorona y todo se disgrega; empezó a desliarse el decadentismo y vino después la anarquía. No sé si saldrá de este desastre algo en lo porvenir. Es dificilísima la situación del literato joven. No crea usted que no me explico sus incertidumbres y su desorientación; la juventud pide siempre fórmulas nuevas, se aviene mal con ver estacionado el arte... y comprendo que esté cansada de encontrar siempre en la brecha a los mismos campeones y jefes. Todo cansa, hasta lo bueno… y acaso lo bueno más que todo.
>
> [...] Hoy brotan aisladamente algunas plantas... Falta conjunto (Pardo Bazán, marzo de 1904: 258).

La fórmula de la entrevista es sumamente eficaz para mantener, en apariencia, al periodista como observador externo, para desligarlo de los contenidos expuestos, que él se abstiene de apostillar, de comentar o de valorar. Por ello, José Martínez Ruiz tuvo la astucia de no expresar sus verdaderas opiniones en unas tribunas progresistas y radicales, aunque la evolución de su trayectoria, a la luz de los documentos estudiados, demuestran la comunión de ideas que entre la maestra y él ya menos neófito se acabó instaurando. No quiero decir con ello que se estableciese una relación de subordinación ni de sumisión porque nunca Azorín se desligó de su mirada crítica, irónica y a veces misógina hacia la escritora consagrada. Ahora bien, a partir de entonces, sus textos dejaron de ser aceradas críticas y rutilantes sátiras contra doña Emilia, con la que tantos intereses compartió. Avancemos como colofón a esta primera etapa de nuestro trabajo, otros asuntos como el periodismo, la lengua, la creatividad del modernismo y simbolismo, el paisaje, el color, la emoción, la búsqueda de un estilo, la belleza, y por supuesto París, que a ambos albergó en algunos momentos de sus vidas.

A pesar de tantas vejaciones, doña Emilia supo reconocer al esteta entre "esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico á la moderna (sin fe ni prácticas), y [que] propende á un neorromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte —Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck—" (Pardo Bazán, marzo de 1904: 257); aquella generación que, a su juicio, renegaba de sus progenitores pero que no lograba "nacer de sí mima" (Pardo Bazán, marzo de 1904: 257). Si ella les abrió sus puertas sobre todo durante la presidencia de la Sección de Literatura en el Ateneo (Freire y Thion 2016), tuvieron que pasar años, volver del exilio Azorín y alcanzar la serenidad de una madurez en la que a su vez él representó al viejo, para pensar y escribir de otro modo, y acabar reconociendo que:

> Había en doña Emilia una escritora innata. Fragmentos de una de sus primeras novelas, *La madre Naturaleza* —aludo a los paisajes—, son cosa soberbia. Escribía la Pardo Bazán un castellano vivo, nervioso, coloreado, acaso con ciertas afectaciones de neologismos infelices acá y allá (Martínez Ruiz, 1941: 259).

Y así, doña Emilia acabó siendo para Azorín un verdadero e ineludible clásico español.

Bibliografía

Charques Gámez, Rocío (2011), *Emilia Pardo Bazán y su* Nuevo Teatro Crítico, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Freire, Ana M.ª y Thion Soriano-Mollá, Dolores (2016), *Cartas de buena amistad: Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán*, La Cuestión Palpitante. Los siglos xviii y xix en España, 26, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

González Herrán, José Manuel (1988), "*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Literatura en España en la segunda mitad del siglo xix*, Barcelona, Toulouse, Anthropos (497-514).

Lozano Marco, Miguel Ángel (1998), *Ensayos literarios, obras escogidas*, Madrid, Espasa-Calpe.

Martínez Ruiz, José (*Cándido*) (1893), *La crítica literaria en España. Discurso pronunciado en el Ateneo Literario de Valencia en sesión del día 4 de Febrero de 1893*, Valencia, Ateneo Literario, Imp. Francisco Vives Mora; reproducido en Ángel Cruz Rueda (ed.), Azorín (1975), *Obras completas*, tomo i, Madrid, Aguilar (3-14).

Martínez Ruiz, José (Azorín) (1894), *Buscapiés. Sátiras y críticas*, Madrid, Librería de Fernando Fe; reproducido en Ángel Cruz Rueda (ed.), Azorín (1975), *Obras completas*, tomo i, Madrid, Aguilar (33-79).

Martínez Ruiz, José (1895), *Anarquistas literarios: notas sobre literatura española* (1895), Madrid, Fernando Fe; reproducido en Ángel Cruz Rueda (ed.), Azorín (1975), *La crítica literaria en España, Obras completas*, tomo i, Madrid, Aguilar (81-102).

Martínez Ruiz, José (Azorín) (10 de febrero de1898), "Lo nuevo viejo", *El Progreso*.

Martínez Ruiz, José (19 de marzo de 1898), "Gaceta de Madrid", *Madrid Cómico*.

Martínez Ruiz, José (Azorín) (4 de abril de 1898), "Charivari en casa de Pardo Bazán", *La Campaña de París*.

Martínez Ruiz, José (Azorín) (1941), *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941.

Pardo Bazán, Emilia, "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *Helios*, n.° 12.

París, Luís (s.f.), *Gente Nueva, Crítica Inductiva*, Madrid, s. l.

Riopérez y Milá, Santiago (1979), *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Rubio Cremades, Enrique (1989), "Anotaciones y acotaciones de Azorín a los textos de Emilia Pardo Bazán", en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) y Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. ii, Barcelona, Universidad de Barcelona (579-587).

Thion Soriano-Mollá, Dolores (1998), "Gente Nueva *versus* Gente Vieja: José Martínez Ruiz, un hijo del siglo del Modernismo", en *Azorín y la Generación de 98*, Murcia, Universidad de Murcia (147-168).

Thion Soriano-Mollá, Dolores (1999), "La Gente Nueva del fin de siglo", *Literatura contemporánea, Actas del Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia (425-433).

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2014), "El grupo Germinal, ideología y estéticas", en Urrutia, Jorge y Thion Soriano-Mollá, Dolores (eds.), *De esclavo a servidor. Literatura y sociedad (1825-1930)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014 (13-31).

Urrutia, Jorge y Thion Soriano-Mollá, Dolores (2013), *De esclavo a servidor. Literatura y sociedad (1825-1930)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014 (13-31).

Vidal Ortuño, José Manuel (2007), *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Murcia, Universidad.

La literatura europea decimonónica en la literatura de los siglos XX y XXI

Apuntes sobre Balzac y Flaubert en la narrativa de Rafael Chirbes

Teresa Barjau Condomines
SLESXIX

1. Chirbes: la novela como *saqueo*

Es un lugar común de la crítica recordar que Rafael Chirbes hizo suya la afirmación de Balzac en *Petites misères de la vie conjugale* (1846): "La novela es la historia privada de las naciones".[1] Chirbes tendía a citar este principio de forma no literal, cambiando "historia" por "vida" y dándolas elocuentemente como sinónimas. Esta variación sobre la máxima de Balzac, a la que Chirbes aludió en contextos diversos,[2] adquiere especial plenitud de sentido en "La resurrección de la carne", la conferencia sobre el retrato de Georg Dyer, de Francis Bacon, que el novelista dictó en el Museo Thyssen-Bornemisza en 2001:

> Bacon había dicho: "El tema de mi pintura es la historia de la Europa de mi tiempo". Entendida así, en su pintura las convulsiones de la vida pública de una Europa salida de la guerra se expresaban en dolorosos y asfixiantes espacios cerrados. […] Las palabras de Bacon nos traen a la mente la reflexión de Balzac: "La novela es la vida privada de las naciones" ("La resurrección de la carne": 56).[3]

1. La máxima forma parte en realidad de un razonamiento harto más complejo, latente también en la poética de Chirbes, que postula que el novelista se forma observando y leyendo: "Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations; […] les grands conteurs (Ésope, Lucien, Boccace, Rabelais, Cervantes, Swift, La Fontaine, Lesage, Sterne, Voltaire, Walter Scott, les Arabes inconnus des Mille et Une Nuits) sont tous des hommes de génie autant que des colosses d'érudition" (Balzac, 1846: 205-206).

2. Aludió a ella, por ejemplo, en la entrevista que, a propósito del premio SWR-Bestenliste que obtuvo en Alemania en 1999, le hizo Helmut C. Jacobs —"Me gusta esa idea de la novela como narración de la vida privada en relación con la pública. La novela es el arte de contar las formas íntimas de un tiempo y su relación con las formas sociales" (1999b: 182)— y en la que a propósito de la publicación de *La caída de Madrid* (2000) le hizo Santi Fernández Patón —"no entiendo lo privado sin lo público ni lo público sin lo privado. En eso soy balzaquiano, con perdón de Balzac, y creo en su máxima de que 'la novela es la vida privada de las naciones'" (2014).

3. Para facilitar su localización, los pasajes de Chirbes se citan por el título de la obra.

Esta reinterpretación de Balzac a la luz del realismo expresionista de Bacon resulta clave tanto para entender el fresco histórico que es el universo narrativo de Chirbes, desde su ópera prima *Mimoun* (1988) a su *nouvelle* póstuma *Paris-Austerlitz* (2016), como para desentrañar qué sentido adquiere en él la tradición realista del siglo XIX. Porque las novelas de Chirbes, en la encrucijada del realismo decimonónico y del realismo expresionista centroeuropeo —y siempre en la estela de Proust—[4] tienden a centrarse en personajes que, como los de Bacon, están opresivamente encerrados en sí mismos, y que, como los de Bacon y los de Balzac, son o testigos o síntomas de su tiempo, del que reflejan la totalidad.[5] Chirbes confiere, por tanto, una función cognoscitiva a la novela, cuestión que, si bien hunde sus raíces en el siglo XIX, en su caso aparece estrechamente ligada a las tesis de Hermann Broch, glosadas en parte en el ensayo "El novelista perplejo": "Para Broch, la misión del artista es la de producir una obra bien hecha (entendamos, en la novela, el proceso de conocimiento propio bien elaborado)" ("El novelista perplejo", 26).[6] También el concepto chirbeano de realismo es afín al expresado por Broch, por ejemplo en "Hofmannstahl y su tiempo": "El realismo no es un estilo, sino la realización de una exigencia racional. […] todo arte auténtico es, en definitiva, realista; presenta y representa la imagen real de su tiempo de la mano de su vocabulario peculiar y específico" (Broch, 1974a: 70).[7] El arte ha de ser, para Broch y para Chirbes, expresión "del espíritu, de la totalidad de una época" (Broch, 1974c: 232) y, así, si la obra de Balzac es la expresión de la totalidad de la Restauración y de la Monarquía de Julio y la de Flaubert la de la totalidad de la revolución de 1848 y del II Imperio, Chirbes aspiró a que la suya fuera expresión de la totalidad de la Transición: "Todas mis novelas son la Transición" (Barjau, Parellada, 2013: 16-18).

Como se desprende de lo dicho, y como se cuidó él de subrayar en múltiples ocasiones, Chirbes no es un novelista del siglo XIX.[8] Balzac y Flaubert son, en su obra, miradas, voces que se mezclan y confunden con las de muchos otros auto-

4. Esa síntesis se pone de manifiesto en la tan balzaquiana y proustiana *Paris-Austerlitz*, cuya acción sabemos que se sitúa vagamente hacia 1986 o 1987, por la alusión a la exposición del Centre Pompidou, *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, que tuvo lugar en 1986, y por la referencia a la puesta en escena de *Le récit de la servante Zerline*, el monólogo de Jeanne Moreau a partir del quinto capítulo de *Los inocentes* de Hermann Broch, estrenado en Les Bouffes du Nord en 1987.

5. "Lo escribí en *Por cuenta propia*: 'O intentas ser testigo o en cualquier caso eres síntoma de tu tiempo'" (Ordovás, 2014: 330).

6. Efectivamente, en "Cosmogonía de la novela", Broch había afirmado que "trabajar bien significa, dentro de la novelística, describir una parcela del mundo exterior o del mundo interior, o de ambos a la vez, tal como es" (1974c: 275). Conviene apuntar que el Chirbes crítico está muy influido por la antología de Hermann Broch, *Poesía e investigación*, que, prologada por Hanna Arendt y traducida por Ramón Ibero, publicó Barral Editores en 1974.

7. Ello no contradice que "desde sus primeras novelas, Chirbes ha respetado los presupuestos decimonónicos y ha mantenido con ellos un cierto pacto de continuidad" (Calvo Carilla, 2013: 142).

8. "Yo no soy un escritor del siglo XIX. Yo soy un escritor del XXI. Yo no quiero ser del XIX, que sabe a quién representa y que ha visto el curso de la historia, sino del XXI, de eso que no controlo, que no sé adónde va, que me desconcierta" (Barjau, Parellada, 2013: 17).

res, que, sumados, configuran la constelación de antecesores en la que el novelista basa su legitimidad. En su ensayo "Psicofonías (Legitimidad y narrativa)" (2002), Chirbes llamó "psicofonías" a esas voces legitimadoras, glosando de hecho la segunda de las *Tesis sobre el concepto de historia*, de Walter Benjamin: "¿No resuena en las voces a las que prestamos oído un eco de las que enmudecieron?" (Benjamin, 2018: 308). Sobre ellas, Chirbes habló largo y tendido en entrevistas, ensayos y pasajes metaliterarios, sobre todo de *Los viejos amigos* (2003) y de *Crematorio* (2007). Es una larga lista en la que Balzac y Flaubert, que son los que aquí me ocupan, se codean con Lucrecio, *La Celestina*, el *Lazarillo*, Galdós, Max Aub, Marsé, Yourcenar, Ford Madox Fox, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Broch, Musil… Todos ellos se amontonan en su obra como los sedimentos y las ruinas de distintas épocas en las excavaciones arqueológicas descritas en *Crematorio*: "Todo revuelto, un hojaldre, una pasta de muchas capas que se ha apelmazado, mal cocida en el horno del tiempo"; "territorio bajo el cual, […] aparecen restos […], construcciones de hace mil años que los sedimentos y el tiempo enterraron" (*Crematorio*: 123 y 133). Más allá de su significado estrictamente denotativo, las de *Crematorio* son también las ruinas de la historia que, arrastrado por el viento del progreso, percibe el ángel de la célebre tesis IX de Benjamin (2018: 311-312) y por ello pueden (y deben) leerse como símbolo de la trágica carga histórica que soporta el texto del presente. "Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie", reza la tesis VII de Benjamin (2018: 311). En "El novelista perplejo" (29) Chirbes afirma que la novela es *saqueo* de la historia de la novela y en los "Agradecimientos" que clausuran *Crematorio* homenajea a los "autores saqueados" (417), un botín que de forma expresa o tácita ha pasado a formar parte de la propia urdimbre del texto.[9] "Se escribe desde lo que se ha escrito" ("El punto de vista", 80) y el novelista es un artesano que construye con "material de derribo": "El arte novelesco (cualquier arte) no avanza por sucesivas superaciones, sino por variaciones" es "relectura de todas las fórmulas literarias precedentes triturándolas hasta convertirlas en polvo, [y] levantar una arquitectura radicalmente nueva" ("Material de derribo", 95). Lectura y escritura son, pues, necesariamente complementarias.

2. La huella de Balzac

Desde muy joven, Chirbes fue un lector impenitente y asiduo de la literatura francesa del siglo XIX. En una comunicación privada (1 de abril de 2008) me es-

9. La presencia de las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin en la poética de Chirbes excede a los límites este artículo. Véase simplemente, a título de ejemplo, la presencia de las tesis VII y IX en la defensa del realismo en "El punto de vista" (80) y en el ya citado "Psicofonías (Legitimidad y narrativa)" (159-160). Sobre el texto de Chirbes concebido como *saqueo* en un sentido amplio, puede verse Lluch Prats (2014-2015: 163).

cribía: "Balzac es balzaquiano: sus últimas novelas son mucho sus manías […], he leído recientemente algunos de esos últimos libros de Balzac". En el discurso que leyó en el Odéon de París (16 de noviembre de 2011) cuando fue condecorado con el grado de "Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres", Chirbes narró su relación con la lengua y la literatura francesa, desde la fascinación infantil por las novelas de Jules Verne (que comparte el personaje de Matías, esa réplica de Edmond Dantès de *Crematorio*) a sus estudios en el orfelinato de León:

> El encuentro con la lengua francesa se produjo […] en un orfelinato de León […]. Los estudiantes de bachillerato aprendíamos gramática francesa, y, para ejercitar nuestra pronunciación, el profesor nos hacía leer en voz alta y recitar de memoria algunos versos: *Les sanglots longs* / *Des violons* / *De l'automne* […]. Totototón-totototón-totototón […]. Recitábamos sin saberlo a Verlaine.[10]

Chirbes reconocía en este discurso que a los grandes poetas y novelistas de la literatura francesa del siglo XIX había llegado en primera instancia a través del filtro de los grandes de la literatura española decimonónica: a Balzac por Galdós, a Flaubert por Clarín, a Verlaine por Machado. A Baudelaire, Rimbaud y Proust los descubriría en 1969 en París, su primer viaje al extranjero cuando por fin, a los veinte años, obtuvo el pasaporte que se le había negado por motivos políticos. Allí trabajó por las mañanas limpiando las oficinas del *Herald Tribune* y se enfrentó "con una ciudad oscura, húmeda y fría, en la que un joven estudiante vagaba a solas (seguramente, buscaba las puertas de entrada de esa ciudad que había imaginado en mis lecturas y que ahora no encontraba)".[11] Ecos de estas memorias del París de 1969 afloran a retazos entre los recuerdos de Esteban, el protagonista de *En la orilla* (2013), que las reelabora en clave decimonónica de novela de formación del artista: "Algo recuerdo de mis días parisinos y de los años de bachillerato, el alfa y el omega de los griegos, lo aprendí en aquellos viajes que me ayudaste a pagar, viajes de formación de un artista, ¿no se hacía así antes?" (*En la orilla*, 154).

En ese año 1969 de formación parisina, la lectura del *nouveau roman*, tan en boga entre los universitarios españoles, no logra que Chirbes expulse de su olimpo a los dioses de la narrativa francesa decimonónica:

> Qué sería del novelista Chirbes sin la literatura francesa. He citado a Balzac al hablar de la admiración que Galdós sentía por él. Pero puedo decir que, para mí, ha sido una presencia permanente: está en el horizonte de cada novela que he escrito, y me admira y humilla su voluntad de disputarle a Dios la propiedad del mundo, lucha ti-

10. En verano de 2013, con el fin de completar la entrevista que le hicimos para la revista *Ínsula*, Rafael Chirbes nos mandó a Joaquim Parellada y a mí una serie de textos, entre los que figura este discurso que leyó en el Odéon de París el 16 de noviembre de 2011, que aquí se cita de forma sumaria.

11. De la citada documentación que Chirbes nos hizo llegar en verano de 2013.

> tánica que enuncia Armand de Monriveau, el protagonista de *La duchesse de Langeais*, esa *nouvelle* en apariencia tan poco balzaquiana. Sin el resbaladizo Vautrin —como sin el sublime Torquemada de Galdós—, no hubiera sido capaz de construir los protagonistas de *Los disparos del cazador* o de *Crematorio*. Balzac, Flaubert, Stendhal, Maupassant: los llevo conmigo, están en mis novelas, están en mí, son yo. Sin Rastignac, sin Lucien de Rubempré, sin Julien Sorel o sin Frédéric Moreau no existirían los personajes de *La larga marcha*, y novelas como *La caída de Madrid* o *Los viejos amigos* han nacido como torpes variaciones sobre los temas que recorren *Bel-Ami*, *Illusions perdues*, *L'éducation sentimentale* o *Le rouge et le noir*. (Del discurso leído en el Odéon de París, 16 de noviembre de 2011).

Así, el París del joven Chirbes resulta una síntesis vital y libresca, en que se funde la propia experiencia y el recuerdo de tantos provincianos que en las novelas decimonónicas de formación del artista llegan a París para hacerse un hueco en el mundo de la literatura y acaban siendo presa fácil de editores o convirtiéndose en periodistas cínicos; o el recuerdo de personajes arribistas, que se arriman a las mujeres poderosas para triunfar o de aquellos que, por falta de voluntad, simplemente acaban fracasando. A esos modelos responden las creaciones más famosas de Balzac, "caracteres" que son tipos, "pero al mismo tiempo un individuo distinto", paradigmáticos del realismo que se fundamenta en "la representación exacta de los caracteres en circunstancias típicas", como sostuvo Engels (1976: 147-148 y 165), a quien Chirbes había leído muy bien.[12] Es el fracaso del ambicioso poeta Lucien de Rubempré en *Illusions perdues* (1836-1843), que se cuelga de los barrotes de la Conciergerie en la segunda parte de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), y que ha dejado su huella en personajes aparentemente tan alejados como el joven pintor madrileño de *Paris-Austerlitz*. Es, sobre todo, el provinciano Eugène de Rastignac desafiando cínicamente a París al final de *Le père Goriot* (1834-1835), quien, en los años de la monarquía burguesa de Louis Philippe, labrará su fortuna en los negocios especulativos del banquero Nucingen (según *La Maison Nucingen*, 1837), será dos veces ministro (según la póstuma *Le député d'Arcis*), ascenderá a conde y par de Francia, porque es "uno de los dos o tres hombres de Estado engendrados por la Revolución de Julio" (según *Les comédiens sans le savoir*, Balzac, 1846: 307). Mucho deben a Rastignac los personajes de *Los viejos amigos*: los revolucionarios antifranquistas Guzmán, Taboada, Narciso, Amalia, todos ellos situados en puestos clave tras el triunfo de los socialistas en 1982.

Muchos otros tipos de Balzac dejan su huella en personajes de Chirbes, por ejemplo el banquero Ferdinand du Tillet, que se enriquece con los terrenos de la Madeleine en *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837),

12. Se trata, respectivamente, de las conocidas cartas a Mina Kautsky (26 de septiembre de 1885) y a Miss Harkness (abril de 1888).

como se enriquecen especulando en los años del desarrollismo Ort y Carlos Císcar en *Los disparos del cazador* (1994); o, ya en la Transición, como se enriquece Rubén Bertomeu en *Crematorio*, personaje asimilable, por otra parte, al tipo del arquitecto encarnado por Mr. Grindot, que en Italia, de joven, "soñaba con el arte y en París soñaba con la fortuna" (Balzac, 1977a: 98).[13] Algo del perfumero Birotteau sobrevive en el Esteban de *En la orilla*, irónicamente protomártir del estallido definitivo de la burbuja inmobiliaria tras la crisis financiera de septiembre de 2008,[14] como el ingenuo pero turbio Birotteau resulta a la postre "un mártir de la probidad comercial" (Balzac, 1977a: 312). Pero es sin duda el proteico y misterioso Vautrin, exconvicto y banquero de forzados, que se codea con las clases altas, que tiene un pie en los bajos fondos y otro en la policía, que salva del suicidio a Lucien de Rubempré en *Illusions perdues* y que lo ayuda a medrar en *Splendeurs et misères des courtisanes*, el personaje de Balzac que más fascina a Chirbes, para quien el ascenso de Rastignac al poder, arropado por las formas de la cultura hegemónica, resulta cuando menos tan sospechoso como las siniestras maquinaciones de Trompe-la-Mort.[15] Vautrin es el modelo reconocido y reconocible de Carlos Císcar en *Los disparos del cazador* y, sobre todo, de Rubén Bertomeu en *Crematori*o, también él a caballo de dos mundos, con un pie en la mafia rusa y otro en las clases dirigentes. Rubén Bertomeu reconoce con lucidez el origen criminal de su patrimonio en el monólogo final de *Crematorio*, tácito homenaje al monólogo de Pleberio que cierra *La Celestina*: "Es como en las novelas de Balzac, lo mismito: también en el origen de la fortuna de tu casa hay una sombra oscura. […] Detrás de la fortuna, el crimen" (*Crematorio*, 386).[16] Lucien de Rubempré vive a expensas de Vautrin como los hijos respectivos de Carlos Císcar y Rubén Bertomeu —y también los de Tomás Ricart en *La caída de Madrid* (2000)— viven a expensas de sus padres, al tiempo que los desprecian. O, en una sutilísima inversión de la relación homoerótica nunca consumada de Vautrin con Lucien de Rubempré, como el joven y burgués pintor madrileño vive un tiempo a expensas de su amante, el obrero matricero Michel, en *Paris-Austerlitz*.

13. El artista y la modelo, la traición del artista a sus ideales, el arte y, sobre todo, la pintura en general son temas recurrentes en Balzac, que pasan también a Chirbes. El recurso a la écfrasis es fundamental en ambos. Sobre la importancia que cobra la pintura en Chirbes, ha de verse el artículo de Fernando Valls, "De la cubierta y del texto: Pintura y literatura en Rafael Chirbes" (en prensa).

14. Véase Barjau, Parellada (2013: 21).

15. La cultura como instrumento de dominación es en Chirbes, de nuevo, un concepto que procede de Walter Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia*, VII. Recuérdese, por otra parte, que la protagonista de *La buena letra*, Ana, piensa que "la buena letra es el disfraz de las mentiras" (*Pecados originales*: 111). Ruiz Casado (2014: 206) recuerda que en *Crematorio* "las palabras se tensan, se estiran, se afilan para contarnos que, al fin y al cabo, toda crítica de la cultura está destinada a convertirse en una crítica del lenguaje entendido como herramienta de dominación. Esta idea […] cobrará todo su sentido en *En la orilla*, donde el concepto mismo de cultura parece estallar y saltar por los aires".

16. Son palabras de Vautrin en *Le père Goriot*: "Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait" (Balzac, 1971: 158).

Vautrin es, por otra parte, un personaje vinculado a la visión que de la ciudad ofrece el género folletinesco de los misterios, del que *Splendeurs et misères des courtisanes* es ejemplo conspicuo. Chirbes rindió un elocuente homenaje a ese género popular en la conferencia "Valencia", dictada en el CCCB (3 de marzo de 2014), dentro del ciclo "Ciutat oberta": [17]

> Al adolescente […] le proporcionan las lecturas que tienen como protagonista la ciudad una excitación suplementaria: en el anonimato que brindan las multitudes, uno puede vivir una nueva vida, o incluso varias vidas en paralelo. Carlos Herrera y Lucien de Rubempré […] se esconden *como las anguilas en el cieno parisino*. La multitud camufla, embosca. Policías y delincuentes se persiguen en el difuso laberinto urbano. Las apariencias engañan. *Los misterios de París* de Eugène Sue, las novelas de Conan Doyle o las aventuras de *Rocambole* de Ponson du Terrail le hablan al adolescente de esos almacenes secretos, de los oscuros pasadizos que discurren como negativos de la ciudad bajo la vida visible: los personajes que se emboscan y vampirizan la identidad de otros, los que cambian de personalidad y vida a su antojo: seres de apariencia que no son lo que muestran ser: el forzado Trompe-la-Mort, de Balzac, se encarna en Vautrin, pero también es el jesuita Carlos Herrera, supuesto embajador del rey de España, que, con esa personalidad robada, se mueve en los círculos de la alta sociedad.

Más allá de la fascinación que despierta en el lector adolescente, esta concepción folletinesca de la ciudad misteriosa es para Chirbes, como los tipos balzaquianos, un poderoso instrumento de análisis de la realidad histórica del presente. Valga como ejemplo la descripción de San Sebastián que el novelista anotó en su diario (15 de diciembre de 2007) el mismo día que ETA asumió en un comunicado el asesinato de dos guardias civiles en la localidad francesa de Capbreton:

> No cabe en la cabeza que detrás de las ostentosas joyerías (encarnación de lo eterno) o tiendas *gourmet* (celebración de lo efímero), por debajo de las elegantes instalaciones de este hotel […], se muevan fabricantes de explosivos, pistoleros que le aprietan a alguien la bocacha de una arma en la sien o en la nuca, confidentes con las manos manchadas de sangre, policías torturadores, pistoleros y matones ("A ratos perdidos", 275).

Casi a renglón seguido, en una asociación que podría parecer arbitraria, Chirbes recuerda *Splendeurs et misères des courtisanes*: "un libro […] mundo" que es "París entero, incluso me atrevo a decir que es Francia entera" ("A ratos perdidos", 277). Así, y en virtud de esta asociación libresca, San Sebastián, con

17. El texto de esta conferencia forma parte de la documentación que Chirbes nos facilitó en verano de 2013.

su doble vida, se asocia al París de los misterios, que es también el de *Paris-Austerlitz*, cuyo narrador y protagonista se mueve *como anguila en el cieno* (una imagen que hunde sus raíces en *Le père Goriot*), de los espacios de cultura que frecuenta con su madre a los tugurios que frecuenta con Michel. Mucho debe a esa idea de la ciudad el Madrid del 19 de noviembre de 1975, víspera de la muerte de Franco, evocado en *La caída de Madrid*, novela cuya acción gravita en torno a la celebración de los 75 años del empresario José Ricart, en la que se han de congregar dos generaciones de la alta burguesía del régimen, un comisario de la Brigada Político Social y representantes de las élites artísticas e intelectuales del antifranquismo, mientras en la ciudad subterránea, la que no se ve, la policía desarticula la célula maoísta Vanguardia Revolucionaria.[18]

3. La huella de Flaubert

Pero dejemos a Balzac, pues, tanto o más que él, y sin embargo menos citado, resulta clave Flaubert para abordar la narrativa de Chirbes. Curiosamente, Chirbes quiso parecerse a Balzac, pero se parece más a Flaubert; de igual modo que quiso parecerse a Galdós, pero se parece más a Clarín. En "La joven guardia", segunda mitad de esa novela de padres e hijos que es *La larga marcha* (1996), en *La caída de Madrid* y en *Los viejos amigos*, sobre todo, más que la intención balzaquiana de escribir la "historia privada de las naciones", lo que guía a Chirbes es el Flaubert de *L'éducation sentimentale* (1869): "Quiero hacer la historia moral de mi generación, 'sentimental' sería más verdadero. Es un libro de amor, de pasión" (Flaubert, 2017),[19] escribe Flaubert a Mlle. Leroyer de Chantepie desde Croisset (6 octubre 1864) cuando empieza la redacción de su gran crónica de la revolución de 1848. En su ensayo "La estrategia del boomerang", al hilo de la reflexión sobre el conjunto de su obra, Chirbes recoge estas palabras de Flaubert en una variación: "He sometido las coordenadas de mi educación sentimental al juego de espejos de narradores poco fiables […]; he fomentado la desconfianza de eso que parece flotar por encima de todas las cosas y que conocemos como cultura" ("La estrategia del boomerang", 33). Ahí radica la clave de la narrativa de Chirbes, sobre todo de sus textos más extensos, que pueden leerse como un *continuum* basado en la evolución ideológica y vital de un grupo de amigos comprometidos con la resistencia antifranquista, que acaban integrándose en las clases

18. Sobre esta novela de Chirbes, agradezco a Fernando Valls que me haya permitido leer su estudio, todavía en prensa, "Los dibujos del rompecabezas, o *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes".

19. "Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération; 'sentimentale' serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet, tel que je l'ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais, à cause de cela même, peu amusant probablement. Les faits, le drame manquent un peu; et puis l'action est étendue dans un laps de temps trop considérable" (Flaubert, 2017).

hegemónicas de la Transición y del socialismo felipista. Si *La larga marcha* y *La caída de Madrid* pueden considerarse a grandes rasgos una crónica de lo que cabría llamar el "tiempo de la revolución", el humor negro impregnado de melancolía de *Los viejos amigos*, al que se sumarán más adelante *Crematorio* y *En la orilla*, es muestra de lo que el propio Chirbes consideró "poética" de la revolución (Barjau, Parellada, 2013: 19). De la crónica a la poética de la revolución, estas cinco novelas, como *L'éducation sentimentale*, condensan la complejidad de lo histórico en el devenir de unos pocos protagonistas coetáneos del autor, cuya peripecia vital abarca un lapso temporal amplio, pero se inscribe en un espacio social reducido, saturado de indicios culturales muy significativos. De este modo, como *L'éducation sentimentale*, todas ellas son también inestimables documentos sociológicos porque restituyen "de forma extraordinariamente exacta la estructura del mundo social en el que ha[n] sido elaboradas" (Bourdieu, 1995: 63).[20] Y si en Flaubert los personajes, como en el caso de Frédéric Moreau, oscilan entre la política, el dinero y el arte por el arte (esto último, a veces, sin superar lo decorativo), en Chirbes van a veces de Mao a la "chinoiserie". Basta recordar el dragón chino que pende del techo de la casa de Elisa Redol en *Los viejos amigos*, novela en la que abundan las referencias *kitsch*[21] al París revolucionario de 1830 y de 1848: "La prolongación de la lucha armada por otros medios, el pelotón de ejecución convertido en excavadora, en grúa. 'Il faut aller fusiller le général Aupick'" o "las sirenas de la policía, los gritos, las carreras, y ella como una de esas heroínas de Delacroix, izando la bandera sobre los escombros, sobre los cadáveres de la revolución" (*Los viejos amigos*: 96 y 204), reza el texto a propósito respectivamente de Pedrito Vidal y de Amalia.

Hay un pasaje de una carta de Flaubert a Edma Roger des Genettes (hacia 1861), donde se aborda el concepto de melancolía en el mundo antiguo, que Chirbes cita a partir de los cuadernos de trabajo de las *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar en su ensayo "Una nueva legitimidad" (263) y que glosa en *Crematorio* (396), que sintetiza bien gran parte de la visión del mundo subyacente a sus últimas obras: "Ya se habían ido los dioses y Cristo no había llegado aún: hubo, entre Cicerón y Marco Aurelio, una etapa única en que solo existió el hombre" (Flaubert, 2017).[22] Ese es el caos, la melancolía y la sole-

20. Considero que la huella de los ensayos de Bourdieu sobre *L'éducation sentimentale* es determinante a partir, sobre todo, de *La caída de Madrid*, novela que recurre a un denso andamiaje intertextual como forma de caracterización socio-cultural (Schmitz, 2006: 212). Sobre la huella en *La larga marcha* de la escuela francesa de los Annales y sus estudios de las mentalidades colectivas, véase Winter (2006: 240).

21. Entiendo *kitsch* en el sentido que le da Hermann Broch: "Determinada actitud ante la vida, pues el *kitsch* no podría existir ni persistir si no existiera el individuo *kitsch*, que ama el *kitsch*, está dispuesto a crearlo como productor artístico y a pagarlo bien, como consumidor de arte […]. Y si el *kitsch* es un fraude […], el reproche recae sobre la persona que necesita semejante espejo para reconocerse a sí misma en él y confesar sus mentiras con una fruición hasta cierto punto sincera" (Broch, 1974d: 367-368).

22. "Les dieux n'étant plus, et le Christ n´étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été" (*op. cit.* por Yourcenar 1974: 321). (Agradezco a María Teresa Gallego la traducción de este fragmento de Flaubert). El pasaje se glosa en *Crematorio*: "En las *Memorias de Adriano* […]

dad en que se mueven los personajes de *L'éducation sentimentale* y los personajes de Chirbes, en novelas que, aun teniendo a la historia como protagonista, rehúyen el cuadro histórico. Sin embargo, pocas cosas explican tan bien el fracaso del la revolución del 48 y el advenimiento del II Imperio como la muerte de Dussardier, derribado por una carga de dragones que actúan a las órdenes del intelectual, y a un tiempo revolucionario, Sénécal. Pocas cosas explican tan bien el pacto de silencio de la Transición como el regreso del cínico y lúcido abogado leninista Taboada a su clase social en *La caída de Madrid* y las sucesivas traiciones de la burguesía a la clase obrera: Gregorio traicionado en la *Larga marcha*; Lucio en *La caída de Madrid*; Mauricio en *Los viejos amigos*.[23]

En el ciclo testamentario que forman *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*, las preocupaciones estilísticas del novelista son, por otra parte, claramente las de Flaubert. Chirbes abrió su ensayo "Psicofonías" con una cita de una célebre carta de Flaubert a Louise Colet (17 de diciembre de 1852), escrita cuando empezaba la redacción de *Madame Bovary* (1857), en la que el autor se lamentaba del agotamiento contemporáneo de las formas plásticas: "Lo que nos queda es el exterior del hombre" —decía Flaubert—, "más complejo, pero que escapa mucho más a las condiciones de la *forma*. Así, creo que la novela está todavía naciendo, espera su Homero. ¡Qué hombre habría sido Balzac si hubiera sabido escribir!" (Flaubert, 2003: 247). En el ensayo de Chirbes, la cita viene a cuento de una reflexión acerca del rol social que se arrogaban los grandes narradores del siglo XIX, desde la convicción de que la novela era, además de la expresión de las contradicciones de una época, un instrumento capaz de cambiar la sociedad. Pero del sesgo que toma el razonamiento en ese ensayo no se sigue que Chirbes no compartiera, hasta cierto punto, la crítica de Flaubert a la despreocupación formal de Balzac. Porque las obsesiones formales de Flaubert cuando escribe *Madame Bovary* son las de Chirbes. En una entrevista que le hizo Nuria Azancot (2007) cuando se publicó *Crematorio*, Chirbes decía: "Vacié el texto de cualquier trama que no fuera la propia tensión del lenguaje". Es el deseo expresado por Flaubert a Louise Colet en otra célebre carta desde Croisset (16 de enero de 1852) de escribir "un libro sobre nada […] que se aguantase a sí mismo con la fuerza interna de su estilo" (Flaubert, 2003: 165). En 2013, poco después de la publicación de *En la orilla*, Chirbes le decía a Alfonso Armada: "La belleza es el ajuste entre una idea y una palabra, una concatenación de palabras. […]. De repente es esa especie de unión perfecta entre fondo y forma" (Armada,

---

se habla de ese momento excitante en el que los viejos dioses han muerto y el nuevo dios no acaba de llegar. Momentos fructíferos en los que la humanidad se levanta solo sobre sus propias fuerzas, pero también terribles porque sufre sin consuelo" (393).

23. Chirbes reconoció el paralelismo en la entrevista que le hizo Patricia Arce cuando se publicó *La caída de Madrid*: "De Proust he aprendido el tono y seguramente mis novelas tienen algo que ver con Graham Greene, Balzac, y de *La educación sentimental*, de Flaubert, donde el intelectual que alecciona al obrero a hacer la revolución, acaba matándolo" (*op. cit.* por Fernando Valls, "Los dibujos del rompecabezas o *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes", núm. 16)

2013); y un par de meses más tarde nos decía a Joaquim Parellada y a mí: "Si no me suena bien un párrafo es que no dice la verdad" (Barjau, Parellada, 2013: 18). Estas últimas afirmaciones son trasunto de la búsqueda flaubertiana de "le mot juste", de la palabra exacta que es reflejo de la precisión del pensamiento y que ha de ser sometida a la prueba del *gueuleoir*, es decir a la prueba de su enunciación en voz alta: "Cuanto más bella es una idea, más sonora es la frase. Créame: la precisión del pensamiento determina —y es ella misma— la de la palabra" (Flaubert, 2017), como se lee en otra célebre carta a Mlle. Leroyer de Chantepie (12 de diciembre de 1857).[24]

La preocupación por la musicalidad y por el matiz son, por otra parte, en Chirbes herencia de Verlaine, el poeta cuyo nombre va unido a los de Balzac y Flaubert en la rememoración del discurso de 2011 en el Odéon de París. "La idea de la música está en todos mis libros" y "Te peleas contra lo literario y te das cuenta de que lo literario siempre te gana la partida", le decía Chirbes a Julio José Ordovás (2014: 336-337) en la la última entrevista larga que concedió, en Pascua de 2014. Quizá el Chirbes "de senectud" estuviera evocando el "to-to-totón" de los "sanglots longs / Des violons" (Verlaine, 1890: 53) de sus años en el orfelinato de León. "De la musique avant toute chose" y "tout le reste est littérature", como reza el "Art Poétique" de Verlaine (1884: 23-24): esa "littérature" contra la que luchó Chirbes porque la consideraba fruto de un "Yo culpable".[25] Esa "literatura" que es lo opuesto a la generosidad literaria de la que surge la narrativa de Galdós y Max Aub, los dos novelistas españoles a cuya tradición Chirbes quiso vincularse. Pero Galdós y Max Aub son ya otra capa del hojaldre, la historia de otro saqueo.

Bibliografía

Armada, Alfonso (2013), "Rafael Chirbes: «No hay riqueza inocente»", *ABC* (27 de mayo), en www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html (septiembre 2018).

Azancot, Núria (2007), "Rafael Chirbes", *El Cultural* (27 de diciembre), en www.elcultural.com/revista/letras/Rafael-Chirbes/22043 (septiembre 2018).

Balzac, Honoré de (1846), *Petites misères de la vie conjugale*, illustrées par Bertall, París, Chlendowski.

Balzac, Honoré de (1850), *Le député d'Arcis*, 2 vols., París, Calmann-Lévy.

24. "La forme et l'idée, pour moi, c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore; soyez-en sûre. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot" (Flaubert, 2017).

25. La cita de Verlaine sirve de conclusión a su ensayo sobre Max Aub: "A mí, descubrir esa generosidad literaria que —como en Galdós— encuentra en Aub quien lo lee con atención, me enseña mucho acerca de lo que me gustaría que fuera mi oficio. Lo demás me parece nada más que literatura" ("El yo culpable", 196).

Balzac, Honoré de (1871), *Les comédiens sans le savoir*, en *Oeuvres complètes. Scènes de la vie parisienne*, nueva edición, París, Michel Lévy frères (248-320).
Balzac, Honoré de (1971), *Le père Goriot*, F. Marceau (préf.), París, Gallimard.
Balzac, Honoré de (1974), *Illusions perdues*, G. Picon (préf.), París, Gallimard.
Balzac, Honoré de (1977a), *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, en *La Comédie humaine, VI, Études de Moeurs: Scènes de la vie de Paris*, P.-G. Castex (ed.), París, Gallimard (37-312).
Balzac, Honoré de (1977b), *La Maison Nucingen*, en *La Comédie humaine, VI, Études de Moeurs: Scènes de la vie de Paris*, P.-G. Castex (ed.), París, Gallimard (329-392).
Balzac, Honoré de (1977c), *Splendeurs et misères des courtisanes*, en *La Comédie humaine, VI, Études de Moeurs: Scènes de la vie de Paris*, P.-G. Castex (dir.), París, Gallimard (429-935).
Barjau, Teresa; Parellada, Joaquim (2013), "Rafael Chirbes, en Beniarbeig", *Ínsula*, 803 (noviembre) (13-21).
Benjamin, Walter (2018), *Tesis sobre el concepto de historia*, en *Iluminaciones*, J. Ibáñez Fanés (ed. y pról.); J. Aguirre y R. Blatt (trads.), Barcelona, Taurus (305-318).
Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
Broch, Hermann (1974a), "Hofmannsthal y su tiempo", en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról.); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral (65-140).
Broch, Hermann (1974b), "James Joyce y el presente", en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról.); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral Editores (231-263).
Broch, Hermann (1974c), "Cosmogonía de la novela", en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról.); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral (265-298).
Broch, Hermann (1974d), "Algunas consideraciones acerca del problema del *kitsch*", en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral (367-383).
Calvo Carilla, José Luis, "Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes", en J. L. Calvo et al. (eds.), *El relato de la Transición: la Transición como relato*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza (119-146).
Chirbes, Rafael (1988), *Mimoun*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (1991), *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (1992), *La buena letra*, Madrid, Debate.
Chirbes, Rafael (1994), *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (1996), *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (1997), *Mediterráneos*, Madrid, Debate.
Chirbes, Rafael (2000), *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (2002a), "El novelista perplejo", en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (45-63).
Chirbes, Rafael (2002b), "La resurrección de la carne", en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (65-68).
Chirbes, Rafael (2002c), "El punto de vista", en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (69-90).
Chirbes, Rafael (2002d), "Material de derribo", en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (91-103).

Chirbes, Rafael (2002e), "Psicofonías (Legitimidad y narrativa)", en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (145-160).
Chirbes, Rafael (2002f), "El Yo culpable", en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (169-196).
Chirbes, Rafael (2003), *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama; (2008), Barcelona, Anagrama (Compactos, 456).
Chirbes, Rafael (2004), *El viajero sedentario*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (2010a), "La estrategia del boomerang", en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama (11-37).
Chirbes, Rafael (2010b), "Una nueva legitimidad", en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama (251-267).
Chirbes, Rafael (2013a), *En la orilla*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (2013b), *Pecados originales. La buena letra & Los disparos del cazador*, pról. del autor, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (2014-2015), "A ratos perdidos", *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (268-279).
Chirbes, Rafael (2015-2016), "Hojas sueltas", *Turia*, 116 (noviembre-febrero) (86-93).
Chirbes, Rafael (2016), *Paris-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama.
Chirbes, Rafael (2017), *El año que nevó en Valencia*, Barcelona, Anagrama.
Domínguez, Antonio José (2013), "Rafael Chirbes: 'Si nos quedamos fuera de la historia, la narración la harán otros'", *Mundo obrero.es* (24 de abril), en www.mundoobrero.es/pl.php?id=2860 (septiembre de 2018).
Eusebio, Carmen de (2013), "Rafael Chirbes: 'La tensión en el lenguaje debe entenderse como tensión en el proceso de aprendizaje al que se somete al lector'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 757 y 758 (julio y agosto) (247-257).
Fernández Patón, Santi (2014), "Entrevista con Rafael Chirbes: 'Los libros siempre saben más que su autor'", *Santi Fernández Patón, escritor* (7 de octubre), en https://fernandezpaton.net/2014/10/07/entrevista-con-rafael-chirbes-los-libros-siempre-saben-mas-que-su-autor/ (septiembre de 2018).
Ferrero, Ángel (2013), "'*En la orilla* es un testamento, cuenta el fin de una época'", *Simpermiso* (17 de noviembre), en http://old.sinpermiso.info/articulos/ficheros/ rch.pdf (octubre de 2018).
Flaubert, Gustave (2003), *Cartas a Louise Colet*, I. Malaxecheverría (trad., pról., notas), Madrid, Siruela.
Flaubert, Gustave (2005), *L'éducation sentimentale*, S. Sylvestre de Sacy (éd.); A. Thibaudet (préf.), París, Gallimard.
Flaubert, Gustave (2017), *Édition électronique des lettres de Flaubert*, nueva edición, Yvan Leclerc et Danielle Girard (dirs.), publicada en línea el 2 de noviembre, en http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition (octubre 2018).
Ibáñez Erlich, María Teresa (ed.) (2006), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
Jacobs, Helmut C. (1999a), "Las novelas de Rafael Chirbes", *Iberoamericana. América*

Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas, 23, 75-76 (175-181).

Jacobs, Helmut C. (1999b), "Entrevista con Rafael Chirbes", *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas*, 23, 75-76 (182-187).

Lluch Prats, Javier (2014-2015), "La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista", *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (161-169).

Marx, Karl; Engels, Friedrich (1976), *Textos sobre la producción artística*, Valeriano Bozal (ed.), 2.ª ed., Madrid, Alberto Corazón Editor.

Oleza, Joan (1996), "Un realismo postmoderno", *Ínsula*, 589-590 (enero-febrero) (39-42).

Rodríguez Marcos, Javier (2015), "La novela perfecta para mañana", *El País* (17 de noviembre), en https://elpais.com/cultura/2015/11/17/actualidad/14477877335_027165.html (septiembre 2018).

Ruiz Casado, Juan Manuel (2014-2015), "El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes", *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (201-207).

Schmitz, Sabine (2006), "*La caída de Madrid*, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo xxi", en María Teresa Ibáñez Erlich (ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert (201-233).

Valls, Fernando (2014-2015), "La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la historia", *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (127-145).

Valls, Fernando (2016), "Cabeza de ofidio, ojos de reptil", *Caracol* (Universidad de São Paulo), 11 (enero-junio) (38-51), en www.revistas.usp.br/caracol/ article/view/118328 (septiembre 2018).

Valls, Fernando (en prensa), "De la cubierta y del texto: Pintura y literatura en Rafael Chirbes".

Valls, Fernando (en prensa), "Los dibujos del rompecabezas, o *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes".

VV. AA. (2014-2015), *Cartapacio: Rafael Chirbes*, F. Valls (coord.), *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (125-305).

Verlaine, Paul (1884), *Jadis et naguère*, París, Léon Vanier.

Verlaine, Paul (1890), *Poèmes saturniens*, París, Léon Vanier.

Winter, Ulrich (2006) "Adivinación hermenéutica, historia de las mentalidades y autenticidad. Acerca del estilo historiográfico de Rafael Chirbes", en Ibáñez Erlich, María Teresa (ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert (235-247).

Yourcenar, Marguerite (1974), *Mémoires d'Hadrien*, suivi de *Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, París, Gallimard.

El arte narrativo de Benjamin Constant en la encrucijada de 1950

Marta Cristina Carbonell
Universitat de Barcelona

En 1950, la editorial Espasa-Calpe reeditaba la traducción de *Adolphe*, de Benjamin Constant, que en 1924 había llevado a cabo Antonio Espina, incorporándola por primera vez a la célebre colección "Austral". No tardaría en seguirle la editorial barcelonesa Éxito, editándola también en 1952 en traducción de Juan de Lozoya, acompañada en este caso de *Dafnis y Cloe*, *Manon Lescaut* y *Werther*, en el volumen "Cuatro novelas de amor", tomo segundo de la colección "Grandes novelas de la literatura universal", objeto de notable popularidad y de sucesivas ediciones hasta los años setenta. Es pues evidente que los cincuenta se iniciaban bajo el signo de aquella significativa presencia traducida de la obra maestra de Constant que ya había caracterizado la década anterior, en la que se habían ido sucediendo toda una serie de ediciones de *Adolphe* en lengua castellana —no solo en España, ciertamente, sino también en Argentina o México— que en no pocos casos constituyen, de hecho, la reedición de traducciones anteriores a la guerra civil.[1] Es en este contexto donde resulta llamativa la solitaria noticia que, desde las páginas del semanario *Destino*, va a dar cuenta a los lectores españoles de lo que en 1951 se presenta en Francia como un auténtico acontecimiento literario: la publicación por primera vez del relato —hasta entonces inédito— *Cécile*, de Benjamin Constant; relato cuya existencia era sabida, pero que no sería hallado sino en 1948, formando parte del archivo familiar depositado por el último descendiente de la familia del escritor suizo en la Biblioteca de Lausana. En efecto, es en el número correspondiente al 11 de agosto de 1951 donde Antonio Vilanova, con puntualidad digna de subrayar —téngase en cuenta que el texto de *Cécile*, editado en París por Gallimard, había visto la luz al acabar la primavera de aquel año— dedica su joven sección "La letra y el

1. Véanse, en este sentido, los asedios de Wenceslao-Carlos Lozano (1995 y 2010). Así también, aunque de menor incumbencia para lo que aquí señalamos, el estudio de Díaz Alarcón (2016). Mi gratitud al profesor Lozano, traductor y editor de Constant, por su amable disposición al hacerme llegar unos estudios de no fácil acceso para mí en el momento de preparar estas páginas.

espíritu"[2] no solo a dar cuenta de dicho hallazgo y publicación, sino a juzgar y valorar a propósito de lo que será, de hecho, el centro de gravedad que articule la recepción de *Cécile* en los meses posteriores a su aparición: su filiación genérica, pues por sus características —que lo convierten en un relato muy ambiguo en lo que concierne a la ficcionalización de la intimidad—,[3] *Cécile* va a ser objeto de una lectura inicial que, en lo que atañe a la crítica francesa, se mostrará reticente a reconocerle el estatus de relato novelesco, inclinándose por considerar su originalidad y maestría dentro del conjunto de textos autobiográficos —así el llamado "Cahier Rouge" de *Ma Vie*, o los *Journaux intimes*— con los que Benjamin Constant fue dando forma fragmentaria a aquella "gran empresa" a la que toda su labor de escritor contribuyó, y que, en palabras de Paul Bénichou, no fue otra que "la ingrata materia de su propia vida".[4] *Cécile* se presentará, pues, al público en 1951 de la mano de su primer editor, Alfred Roulin, como un texto singular, que "n'est ni un roman par lettres ni une suite d'*Adolphe* ni sa contre-partie. *Cécile* n'est pas même un roman, à proprement parler, mais un récit autobiographique, de la veine du *Cahier Rouge*, plutôt que d'*Adolphe*" (Roulin, 1951:14). Subrayará, de este modo, su gran interés como documento biográfico,[5] cuya valoración acompaña,

2. Las colaboraciones de Antonio Vilanova como critico literario en *Destino* bajo el marbete de "La letra y el espíritu" se habían iniciado con el n.º 656 (4 de marzo de 1950) y se prolongarían a lo largo de toda la década, cerrándose con el n.º 1272 (23 de diciembre de 1961). Es imprescindible en este sentido atender a las consideraciones de Adolfo Sotelo en su Prólogo a Vilanova (2014). Asimismo, puede consultarse lo que al respecto señala la tesis doctoral de Blanca Ripoll (dirigida por el propio Adolfo Sotelo) sobre *La crítica de la literatura española en el semanario "Destino" (1939-1968). La novela*, Universidad de Barcelona, 2011.

3. Ambigüedad que resume bien Wenceslao-Carlos Lozano en el estudio preliminar a su traducción y edición de (2002): "*Cécile* tiene un carácter híbrido. Se trata a todas luces de un escrito autobiográfico, pues una parte importante de las informaciones aportadas y de los acontecimientos relatados son comprobables, así como los estados de ánimo del autor correspondientes a algunos de los episodios narrados. Pero algunos datos no se corresponden con la realidad biográfica. Su presencia en el discurso no es casual, y no son producto de desfiguraciones del recuerdo ni de una exacerbación de la memoria sentimental, sino que cumplen una función concreta dentro de una trama ficcional adherida al relato autobiográfico, y que apunta a una intencionalidad inconfesada, que no parece ser el deseo de maquillar su pasado [...]. Ahí es donde se nos hace más evidente la ficcionalidad de este texto... En *Cécile* se dan suficientes señales —por ejemplo, en la adopción de nombres ficticios, en la estrategia narrativa o en la selección y manipulación de datos biográficos— para poder concluir que se trata de una autobiografia novelada"(74-75). Son sumamente estimulantes, a este respecto, las consideraciones de Jean-Marie Roulin en su excelente edición de *Ma Vie. Amélie et Germaine. Cécile* (París, Flammarion, 2011).

4. "Tous ces livres —dirá Paul Bénichou, al reseñar *Cécile* y los *Journaux intimes*— sont des contributions à une autobiographie qui a été la grande entreprise, volontaire ou non, de Benjamin Constant, écrivain. Sa vocation est là. C'est là qu'il cherche la vérité et le salut, c'est par là qu´il nous signifie quelque chose. Benjamin Constant n'a posé qu'un problème, sa vie, et il ne l'a jamais résolu [...]. Sa principale grandeur, au milieu d'une génération aussi fortement affabulatrice que la sienne, qui sacrifie si volontiers sa vérité à l'édification littéraire et au prestige, est d'avoir accepté entièrement la médiocrité de l'unique sujet qu'il connut par expérience, à savoir ses embarras des femmes... Constant a imposé à son lecteur l'ingrate matière de sa vie, et ce qui surtout étonne, il l'a fait dans la sécheresse, sans aucune transfiguration littéraire de son personnage, ni prestige philosophique d'aucune sorte qui puisse valoriser son tourment" (1952: 1027 y 1031).

5. Téngase en cuenta que la historia de *Cécile* abarca un lapso de tiempo que se extiende desde enero de 1793 hasta diciembre de 1808, desarrollando los avatares amorosos de Constant con dos mujeres: Cécile (trasunto de la que será su segunda esposa, Charlotte von Hardenberg) y Mme. De Malbée (es decir, Mme. De

sin embargo, del reconocimiento de su incontestable mérito literario, patente en la configuración psicológica de los personajes femeninos, así como en la lúcida inteligencia que guía el implacable autoanálisis, dirá, a que el autor se somete:

> Le grand talent du narrateur est soutenu par son habileté à brosser en quelques touches sûres les portraits psychologiques de ses personnages… Mais surtout il s'est peint lui-même dans ce fragment avec cette grandeur de sincerité et cette dérision de soi-même qui ont inspiré *Adolphe* et le *Cahier Rouge*. Ici encore, c'est l'auteur qui est au centre du récit. L'imperturbable lucidité de son intelligence explorant sans faiblesse les recoins les plus obscurs de son coeur, fait aussi de cette *Cécile*, tout inachevée qu'elle est, une oeuvre fortement marquée par le génie de Benjamin Constant (Roulin, 1951: 22).

Esta será precisamente la piedra de toque de la reseña de Vilanova, articulada sobre la voluntad de tomar distancia respecto de las recientes consideraciones de Alfred Roulin, y reivindicar *Cécile* en su plena condición de *novela* que reclama un lugar de honor en una muy determinada tradición: apoyándose en la voluntad de elaboración artística que revelan los nombres ficticios elegidos para designar a las figuras femeninas, así como en los desajustes puntuales que separan lo narrado en *Cécile* de lo consignado en los *Diarios* de Constant, Vilanova la definirá como una "autobiografía íntima en forma novelesca", cuyo denso contenido autobiográfico no ha de obstar para el reconocimiento del "propósito literario, específicamente novelesco" con que fue escrita:

> Sin menoscabar en lo más mínimo la importancia autobiográfica de esta obra… cabe subrayar sin restricciones su extraordinario mérito literario. Desde este punto de vista, *Cécile* puede considerarse como un complemento o segunda parte del *Adolphe* en lo que respecta al carácter de su protagonista y a la evolución de su problema psicológico […].
>
> Thibaudet definía certeramente el *Adolphe* como la novela de la esclavitud consentida y del análisis de esta esclavitud por un hombre que tiene la vocación de la libertad. Pero lo cierto es que definiríamos mejor los rasgos constitutivos de esta obra diciendo que es la novela de la crueldad sentimental y del egoísmo consciente. La verdadera novela de la esclavitud amorosa es *Cécile*, que es al propio tiempo el drama de la indecisión y del egoísmo, y el más prodigioso análisis de la duplicidad sentimental que registra la historia de la novela moderna […].
>
> La portentosa agudeza psicológica con que este egoísta lúcido y frío describe el complejo estado de alma con que se somete a la pasión dominante de Mme. De Mal-

---

Staël, con quien mantendrá una compleja y apasionada relación durante casi tres lustros). Distribuye su contenido en ocho "épocas" datadas con mucha precisión, dibujando un cuadro espacio-temporal de una gran referencialidad, que se corresponde de forma muy estrecha con los datos biográficos conocidos de Constant, y cuyo contenido es detenidamente abordado por Lozano (2002: 35-75).

> bée —nombre novelesco de Mme. De Staël— y sacrifica sin escrúpulo alguno la abnegación amorosa de Cécile de Waltenbourg durante quince años, constituye un documento impresionante de lucidez analítica y de puro genio literario, que pese a lo inconcluso del relato puede ponerse dignamente al lado del *Adolphe* como una verdadera obra maestra de la novela de análisis del siglo XIX (Vilanova, 1951: 16).

Saludada en estos términos, y afirmado de este modo, sin vacilación, su estatuto de novela en la que parece ser —en lo que alcanza nuestro conocimiento— no solo la primera, sino la única noticia en la prensa literaria española en el momento de su publicación, *Cécile* se presentará, desde la mirada crítica de Antonio Vilanova, alineándose con *Adolphe* en la cumbre de la tradición decimonónica de la narrativa de análisis psicológico que con ella, ahora, se enriquece, al tiempo que rubrica el lugar de indiscutible privilegio que le corresponde ocupar al arte de Benjamin Constant.

Si la tarea primordial del crítico literario —afirmará el propio Vilanova unos años después, cuando desde la atalaya del número 1000 de *Destino* se detenga en un significativo paréntesis reflexivo a propósito del espíritu que viene guiando sus letras semanales desde 1950— es la de ser hombre de su tiempo y explicar su tiempo:

> Poner de relieve como [las obras que le toca juzgar] reflejan o interpretan las misteriosas apetencias y problemas que forman parte del espíritu de su época… ser, ante todo, un hombre de su tiempo… y hacernos comprender el arte del tiempo en que vive, que es el suyo, el nuestro, el de todos,[6]

queremos aquí preguntarnos por el lugar de *Cécile* y el arte de Benjamin Constant en aquel tiempo presente de la novela al que la palabra crítica de Antonio Vilanova los había incorporado, de un modo muy preciso, con su reseña del verano de 1951. Y será en algunos escritos posteriores del propio Vilanova donde hallemos las claves que puedan iluminar aquel significativo horizonte de recepción y de valoración por parte de quien nunca quiso ser "censor incomprensivo e intolerante", sino espectador apasionado y testimonio insobornable y veraz" (1995:27).[7] Detengámonos un momento en ellos:

Me refiero, sobre todo, a los cuatro artículos que, entre septiembre y octubre de 1962 —y ya bajo el marbete de "Literatura y Sociedad", en lo que será la segunda etapa de su colaboración en *Destino*—[8] dedicará a glosar las ideas conte-

6. Antonio Vilanova, "Una crítica sin crítica", *Destino*, n.º 1000 (6-10-1956). Vilanova recogerá posteriormente este artículo, con el nuevo título de "La misión de la crítica o el arte de entender antes de juzgar", a modo de capítulo integrante de su volumen de 1995 (23-27), por donde citamos.

7. Del fundamento orteguiano de estas meditaciones, "auténtica poética del oficio crítico" se ha ocupado Adolfo Sotelo al reseñar el volumen de Vilanova aparecido el año anterior (1996: 116-121).

8. Segunda y última etapa que se iniciaba con el n.º 1281 (24-2-1962), inaugurando la nueva sección "Literatura y Sociedad", y que se prolongaría hasta el n.º 1946 (9-4-1966).

nidas en los ensayos que en 1956 se habían reunido para conformar lo que vino a ser el manifiesto del *nouveau roman* en Francia: el volumen *L´ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute;[9] y, desde luego, a la refundición que del contenido de dichos artículos llevará a cabo en 1967, para elaborar su relevante conferencia "De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual", pronunciada el verano de aquel año en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.[10] Digamos, por de pronto, que esta última, surgida de la voluntad de indagar en las posibles motivaciones de lo que juzga

> uno de los fenómenos más significativos y de mayor alcance que se han producido en estos últimos años en el campo de nuestra creación novelesca. Me refiero al súbito retorno al subjetivismo y a la intelectualización e interiorización de la novela, iniciado en 1962 con la aparición de "Tiempo de silencio" de Luis Martín Santos, y la inesperada y rápida extinción de la novela realista y objetiva de protesta social (1995: 423),

presta retrospectivamente un sentido preciso al hecho de que fuese justamente en aquel otoño de 1962 cuando considerase oportuno reflexionar por extenso, en las páginas de *Destino*, sobre las ideas contenidas en los ensayos de Sarraute, en estricta correspondencia temporal con su lectura y reseña de *Tiempo de silencio* (que aparecerá publicada inmediatamente después, en el número correspondiente al 10 de noviembre): pues para Vilanova, no podrá explicarse el cambio de rumbo experimentado por la novela española en la década de 1960, con su abandono del realismo testimonial de protagonista colectivo, en favor de lo que denomina un "nuevo realismo crítico, esencialmente intelectual y subjetivo" como el que encarna la novela de Martín Santos, sin tener en cuenta el factor determinante de la tardía penetración en España —y esta es la tesis de su conferencia— de las ideas con que Nathalie Sarraute había entrado en debate, al acabar la década de los cuarenta, con los presupuestos del realismo objetivo de la escuela behaviorista norteamericana a los que Claude Edmonde Magny había consagrado su brillante y polémico estudio *L'âge du roman américain* (París, Du Seuil, 1948). De ahí que retomase buena parte de la materia que informaba sus artículos del año 62 para integrarla —con algunos cambios significativos de matíz en sus apreciaciones— en una brillante exposición de aquellos debates en que se ventilaban, en la Francia de los primeros años 50, al amparo de las doctrinas

9. Se trata de "Nathalie Sarraute y la antinovela" (n.º 1310, 15-IX-1962), "Nathalie Sarraute y la era de la sospecha" (n.º 1311, 22-9-1962), "Nathalie Sarraute y la escuela behaviorista" (1312, 29-9-1962), y "El diálogo y la subconversación en la novela" (n.º 1316, 27-10-1962). Los cuatro someten a prolijo examen las tesis de Nathalie Sarraute recogidas en *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, París, Gallimard, 1956.

10. Dicha conferencia, dictada en agosto de 1967 y publicada en el volumen *Prosa novelesca actual* (Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968), serà recogida posteriormente por Vilanova en el ya mencionado volumen *Novela y Sociedad en la España de la postguerra* (1995: 423-440), por donde citaremos.

del compromiso sartriano, y la persuasiva lucidez de Albert Camus, los grandes problemas desde los que la novela europea de la posguerra dilucidaba sus caminos de presente y de futuro.

Debates que habían sido, de hecho, el marco en que Vilanova, buen conocedor y atento seguidor de la vida intelectual y literaria francesa, había iniciado y desarrollaría sus primeros años de crítico literario en *Destino*, y que constituyen por lo tanto una segura carta de marear en la navegación por el deslumbrante panorama de la literatura —en general— y de la novela —en particular—, así española, como europea y norteamericana contemporánea que brindan sus colaboraciones semanales.[11]

Y desde luego eran también el marco en el que había irrumpido, en 1951, *Cécile*, a la que no en vano exaltaba en el seno de una tradición —la de la novela de análisis psicológico— que precisamente las tesis defendidas por Claude-Edmonde Magny en los escritos que recoge su volumen de 1948 habían declarado en vía muerta, en nombre de un nuevo concepto del hombre y una nueva visión del mundo y de la vida que se reconocen bajo las técnicas del realismo objetivo: aquella —dirá Vilanova en su conferencia de 1967— que "rechaza la introspección como método de conocimiento y la conciencia como hipótesis no comprobable, para atenerse únicamente a la conducta (1995:426)", citando a continuación los pasajes en que Magny había desarrollado la correspondiente idea de novela, basada en esta "verdad profunda":

> La vida interior no existe, el plano psicológico no tiene realidad alguna, la conciencia carece de importancia. Ello es suficiente para justificar la pretensión de limitarse a contar una vida desde el exterior, con abstracción de todos los elementos subjetivos… El hombre tiene menos vida interior de lo que se imagina y, sobre todo, mucha menos de lo que tiende a imaginarse por influjo de la introspección tradicional. En el fondo, no es más que una república de reflejos (Magny, 1972: 73).

La apelación a la inexistencia de lo psicológico, a la vanidad engañosa de la introspección, y la mirada displicente proyectada sobre una tradición de novela analítica donde Constant, Bourget, Proust, Gide, Huxley, Giraudoux o Martin du Gard —autores todos ellos de los que Vilanova iba a ocuparse a lo largo de los años en las páginas de *Destino*— convergen para encarnar, según Magny, la exigente limitación de unos valores y principios genuinamente burgueses,[12] cons-

11. Debe verse en este sentido la antología de los artículos dedicados por Vilanova a las letras universales en la sección "La letra y el espíritu" de *Destino* que, con prólogo de Adolfo Sotelo, constituye su ya citado volumen de 2014.

12. "La novela tradicional de análisis psicológico no es concebible sino en un medio de ocio y de cultura, en el que los personajes tienen a la vez el medio material, el gusto y los medios intelectuales para observarse, como lo demuestran incontrastablemente *La princesa de Clèves*, *Adolfo*, *En busca del tiempo perdido* o las novelas de Bourget y Radiguet. La novela de ideas, tal como lo han destacado Gide y Huxley, que la han ensayado, exige personajes que sean intelectuales, profesionales casi" (Magny, 1972: 51).

tituyeron sin duda algunas de aquellas "conclusiones un tanto simplistas y muy extremadas" que Vilanova había advertido ya en sus artículos de 1962 —y lo reitera en 1967— en un estudio que acaba por juzgar, sin embargo, "inteligente, penetrante y certero en lo que toca a su análisis de los métodos de la escula behaviorista americana y de su común influjo sobre las técnicas narrativas y cinematográficas" (1995: 425).

Añádase a ello que, a la altura de 1951, habían visto ya la luz dos de los cuatro ensayos que Nathalie Sarraute reuniría en 1956 para formar *L'ère du soupçon*; ensayos con los que daba inicio a una reacción —en muchos momentos airada— frente al "mito de la objetividad" y frente a aquella "supuesta crisis de la psicología, el subjetivismo y la introspección en el campo de la novela" (1995: 436) que las tesis de Magny sostenían. Respuesta que Vilanova demostrará, al correr del tiempo, haber seguido con atención, y haber sometido a una lectura penetrante y minuciosa.

No es este el lugar ni el momento para detenernos a glosarla, pero sí conviene recordar por ejemplo que, en la respuesta sarcástica que el primero de dichos ensayos contiene a la "buena nueva" anunciada por Magny a propósito de cómo "la sana simplicidad de la joven novela norteamericana, y su vigor un poco rudo [inyectarán], como consecuencia de un contagio bienhechor, vitalidad y savia a nuestra novela, debilitada por el abuso del análisis y amenazada de esterilidad senil",[13] Nathalie Sarraute no vacila en invocar el ejemplo desmentidor de Albert Camus y su novela *L'étranger*, cuyo discurso narrativo somete a examen en lo que concierne a la configuración del personaje protagonista, Meursault, para demostrar que "el propio estilo en que se expresa le hace heredero de 'La princesa de Clèves' y de 'Adolphe' más que émulo del protagonista vociferante de Steinbeck. Como diría el abate Brémond, está literalmente alfombrado con rosas de invierno" (Sarraute, 1967: 20).

Y que, por otra parte —y así lo expone Sarraute en el segundo de ellos, el que, en préstamo stendhaliano, acabará dando título al volumen de 1956, "La era del recelo" (1950)—, la inevitable desconfianza que el lector contemporáneo de novela, hijo de Proust y de Joyce, experimenta hoy frente a los moldes de la narrativa decimonónica, y frente a la configuración compacta y lineal de unos personajes nacidos de la palabra autorizada de un narrador todopoderoso, conduce inevitablemente a la búsqueda de nuevos procedimientos narrativos capaces de aprehender, en toda su infinita complejidad y riqueza, los márgenes movedizos de lo real. Y de hacerlo, además, satisfaciendo aquella sed de autenticidad y verosimilitud, de aquella *"intensidad de vida* que, según decía Gide, *es lo que otorga valor a algo, a fin de cuentas"*(Sarraute, 1967: 52), que solo puede saciar el abandono de la figura del narrador omnisciente. No siendo esta, a juicio de Nathalie

13. Nathalie Sarraute, "De Dostoievski a Kafka", artículo aparecido en octubre de 1947 en *Temps Modernes* y recogido posteriormente en *La era del recelo*, que citamos siempre por la traducción de Gonzalo Torrente Ballester (1967:15).

Sarraute, una posibilidad que pueda satisfacer el realismo objetivo behaviorista —cuyos presupuestos rechazará sin concesiones—, el futuro de la novela se le revela, desde el horizonte de 1950, encaminándose hacia una necesaria exploración y una explotación de las generosas posibilidades del relato introspectivo: de aquel que proviene de la tradición de la novela de análisis —que culmina en Proust— y que se prolonga, renovada, en los modos del monólogo interior —que culmina en Joyce.[14]

Desde luego que a Vilanova no le pasaron por alto los extremos de severidad e incluso —dirá— de dogmatismo y de rigidez con que Sarraute irá dando forma, en aquellos primeros años 50, a una intensa reflexión que calificará a posteriori de "interesantísima", y que sin duda quiso seguir muy de cerca. Una reflexión cuya puntual intemperancia justificará por el contexto en que venía a producirse —y que tampoco nos conviene, aquí, olvidar—:

> El momento en que los brillantes ensayos críticos de Jean Paul Sartre han proyectado toda su inteligencia analítica y demoledora contra el concepto tradicional de la novela presidido por la omnisciente omnipotencia del autor, en que la boga de la gran novela americana de la generación perdida ha revelado las insospechadas posibilidades de la técnica objetiva para la representación fiel y exacta de la realidad; y, finalmente, en que los más brillantes teorizadores de la novela francesa de la postguerra están concordes en señalar el total descrédito del subjetivismo y de la psicología.[15]

Es sin duda estimulante y aleccionadora la lectura de su crítica de novela en *Destino* sobre el telón de fondo de estos debates, que permiten aquilatar la agudeza, la clarividencia y la radical modernidad de sus preocupaciones y sus focos de interés en el abordaje de los modos renovadores del discurso en la narrativa contemporánea: Si la atención, recurrente y sostenida, que dispensa a Faulkner, Caldwell o Hemingway representa otras tantas ocasiones para la reflexión acerca de aquello que le permitirá, al mismo tiempo, aquilatar la oportunidad de novelas como *La colmena* o *El Jarama*, supone también, en lo que concierne al tema que hemos querido abordar aquí, una pieza fundamental para entender, no solo el modo tan significativo en que *Cécile*, de Benjamin Constant, va a ser dada a conocer, en toda su *oportunidad*, a los lectores españoles de 1951, sino —y sobre todo— el hilo ininterrumpido de la creencia firme que este conspicuo y temprano lector de Constant, Stendhal, Proust o Huxley siempre mantuvo en la vigencia de la gran tradición de la novela introspectiva y analítica a cuyas metamorfosis, a lo largo del siglo xx, nunca en realidad dejará de atender en su fecunda trayectoria crítica.

14. "La narración en primera persona —señala Sarraute— satisface la legítima curiosdad del lector y contiene los escrúpulos no menos legítimos del autor. Además, tiene la ventaja de poseer el aspecto de una experiencia vivida, de algo auténtico, que despierta el respeto del lector y le apacigua". "La era del recelo" (*Temps Modernes*, febrero de 1950), incorporado posteriormente (1967: 56-57).

15. Antonio Vilanova, "Nathalie Sarraute y la antinovela", *Destino*, n.º 1310 (15-10-1962), p. 36.

* * * *

Tal vez no sea inoportuno acabar recordando que será en 1953, a los dos años de su aparición, cuando *Cécile* se publique por primera vez en lengua castellana. Su traducción correrá a cargo de la escritora, ensayista y crítica argentina Silvina Bullrich para la editorial Emecé de Buenos Aires, y le precederá un extenso estudio introductorio de quien, poco después, ocupará el cargo de presidente de la Academia Argentina de Letras, el académico y profesor José Antonio Oría. Buen conocedor de la literatura francesa —que impartió durante más de veinte años en la Universidad Nacional de Buenos Aires— Oría glosa ampliamente la trayectoria vital de Benjamin Constant para venir a parar, en la parte final del prólogo, a su condición de novelista y a la significación del hallazgo póstumo de *Cécile*, "la novela perdida, la sinfonía inconclusa del autor de *Adolfo*" que no podrá "dejar indiferente —señala— a ningún público culto de país civilizado":

> La lectura de *Cecilia* muestra de modo palmario que esta novela, con nuevas circunstancias de personajes y de ambiente, es también ella, como lo fue *Adolfo*, la transposición literaria de la tormentosa y harto rica vida sentimental de su autor.
>
> Y en ambas aparece una misma concepción de la novela, la misma lucidez psicológica, la misma riqueza de vida interior revelada por los más nimios detalles de la vida externa y material (Oría, 1953: 48).

Una concepción de la novela que define en términos de "sencillez *raciniana* de concepción y de medios", y con la que Constant consigue tejer, a su juicio, un relato que "en riqueza psicológica, en resonancia de humanidad profunda", no es en absoluto "inferior a las obras más modernas que desenvuelven igual motivo fundamental "(1953:50). Y así, invitará a los lectores contemporáneos —los lectores de 1953—, a conocer *Cécile* desde una convicción que, anticipada páginas atrás, reitera ahora de modo más explícito: la de que "el momento actual es el que mejor permite apreciar la importancia de la obra novelesca del autor de *Cecilia* y de *Adolfo*".

Cerrando su prólogo con las razones que sustentan dicha convicción:

> La costumbre venal de convertir en libretos cinematográficos a las novelas más célebres, ha traído la indeseable consecuencia de que se presente como a novelas a simples guiones cinematográficos.
>
> Si el remedio a esta desviación estuviera en difundir relatos sustentados con verdadera riqueza de observación psicológica y de sagaz análisis moral, las obras narrativas de Constant deberían figurar entre las preferidas para ese objeto. En ellas, como en pocas de la tradición novelesca, parece cumplirse la consigna estética de Stevenson, antes del auge del cinematógrafo: "¡Guerra al nervio óptico!". Pues en *Cecilia* y en *Adolfo* la visión está siempre dirigida a la intimidad de los personajes, a lo que ninguna cámara cinematográfica sabe captar (Oría, 1953: 51).

Bibliografía

Bénichou, Paul (1952), "Confessions nouvelles de Benjamin Constant", *Critique*, 67 (1027-1046).

Díaz Alarcón, Soledad (2016), "Ediciones y traducciones al español de *Adolphe*, de Benjamin Constant", *Anuario de Estudios Filológicos*, xxxix (25-43).

Lozano, Wenceslao-Carlos (1995), "La bibliographie constantienne en espagnol", *Annales Benjamin Constant*, 17 (191-196).

Lozano, Wenceslao-Carlos (2002), "Estudio Preliminar" a Benjamin Constant, *Mi Vida. Cecilia*, Granada, Universidad de Granada (9-75).

Lozano, Wenceslao-Carlos (2010), "La bibliographie constantienne en espagnol (II)", *Annales Banjamin Constant*, 35 (184-189).

Magny, Claude Edmonde (1972), *La era de la novela norteamericana* (trad. de Segundo A. Tri), Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor.

Oría, José Antonio (1953),"Prólogo" a Benjamin Constant, *Cecilia* (trad. de Silvina Bullrich), Buenos Aires, Emecé (9-52).

Roulin, Alfred (1951), "Introduction" a Benjamin Constant, *Cécile*, Paris, Gallimard (9-23).

Sarraute, Nathalie (1967), *La era del recelo* (trad. de Gonzalo Torrente Ballester), Madrid, Guadarrama.

Sotelo Vázquez, Adolfo, "De la misión del crítico y de la crítica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 552 (116-121).

Vilanova, Antonio (1951), "*Cécile*, de Benjamin Constant", *Destino*, n.º 731, 11- 8-1951 (16).

Vilanova, Antonio (1995), *Novela y Sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen.

Vilanova, Antonio (2014), *La letra y el espíritu (1950-1960): Letras Universales* (prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez; edición de Alba Guimerà, Gemma Márquez y Blanca Ripoll), Madrid, Devenir.

La poesía del siglo XIX desde los siglos XX y XXI

El estudiante de Salamanca: Espronceda leído y traducido por Fernando Pessoa

António Apolinário Lourenço
CLP / Universidade de Coimbra

Vuelvo a un tema del que me he ocupado ya en 2013, en el congreso de la AIH, realizado en Buenos Aires. En aquel momento no era muy conocido el hecho de que Fernando Pessoa había leído y hasta traducido una parte sustancial de *El estudiante de Salamanca*. Sin embargo, en 2016, nuevas e importantes aportaciones de investigadores asociados al proyecto *Pessoa Plural*, una publicación *online* dedicada al poeta portugués, han puesto de relieve que el trabajo de traducción del poema de Espronceda se encontraba mucho más adelantado de lo que hasta aquel momento se creía.

La revista *Pessoa Plural* es editada conjuntamente por los Departamentos de Estudios Portugueses y Brasileños de la Universidad de Brown, de Estudios Literarios Comparados de la Universidad de Warwick y de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes. En su número 10 (otoño de 2016) incluía, además de la transcripción, realizada por Nicolás Barbosa López, de todos los versos de *El Estudiante de Salamanca* que Pessoa llegó a traducir del original español al inglés, un importante ensayo de Jorge Wiesse, "On Pessoa's *The Student of Salamanca*", donde se analiza el resultado de la traducción. Es de notar que Barbosa López, además de transcribir la traducción pessoana, adjunta la versión digitalizada del manuscrito de Pessoa, depositado en soportes variados en la Biblioteca Nacional de Lisboa. En realidad, el documento de Nicolás Barbosa López, "*The Student of Salamanca*: an English translation", se extiende por 234 páginas de texto, en libre acceso.

Nacidos en el mismo siglo, pero con ochenta años de diferencia, la vida de los dos poetas tiene puntos comunes, pero las divergencias son también abrumadoras. José de Espronceda es un extremeño de ocasión, nacido el 25 de marzo de 1808 en Almendralejo, cuando su padre, el sargento mayor de caballería Juan de Espronceda, acompañado de su mujer María del Carmen Delgado y Lara, se desplazaba con su regimiento de Villafranca de los barros a Badajoz en el contexto de las campañas napoleónicas en la península ibérica.

Sim embargo, su educación se desarrolló en Madrid bajo la dirección de Alberto Lista. Liberal convicto y radical, ya en su adolescencia conspiró contra

Fernando VII, llegando a ser detenido y condenado, antes de marcharse al exilio en Londres y París, pasando primero por Lisboa. Estuvo seis años fuera de España, regresando al reino en 1833, al abrigo de una amnistía para los liberales exiliados. Como sabemos, la consecuencia artística más importarte del exilio liberal fue la introducción en España de la estética romántica, de la que Espronceda es uno de los representantes más destacados en las letras castellanas.

Paladino de la libertad en las letras, el autor de *Diablo Mundo* fue igualmente, en la España liberal, un militante liberal exaltado y conspirativo, perdedor y ganador de elecciones para diputado, miembro de la Guardia de Corps del rey; fue de nuevo detenido y desterrado, lo que comprueba su intensa intervención en la vida política y cultural española. Aunque tenía tantos amigos como enemigos en la vida pública, era un poeta excepcionalmente reconocido y puede decirse que su muerte precoz conmocionó el país.

También Fernando Pessoa, nacido en Lisboa el 13 de junio de 1888, vivió una parte de su vida en el extranjero (entre 1896 y 1905, aunque entre septiembre de 1901 y septiembre de 1902 haya residido en Portugal, gracias a una licencia concedida a su padrastro, cónsul de Portugal en Durban), recibiendo una educación anglosajona en esa ciudad sudafricana, bajo administración colonial británica. Charles Dickens, Shakespeare, Milton y los escritores románticos ingleses igualmente conocidos por Espronceda formaron parte de sus lecturas escolares y su influjo le acompañó toda la vida. Aunque no se pueda decir que a Pessoa no le interesase la política, puesto que en realidad le interesaba muchísimo y eso es muy visible en los escritos que constituyen su legado literario publicado e inédito, su compromiso político, más bien conservador, apenas envolvió una participación personal activa, más allá los textos donde expresó sus ideales políticos, a veces contradictorios. En su último año de vida, escribió varios poemas y otros textos —todos conservados inéditos por supuesto— en los que satirizaba al dictador Salazar:

> Este senhor Salazar
> É feito de sal e azar.
> Se um dia chove,
> A água dissolve
> O sal,
> E sob o céu
> Fica só o azar, é natural.
>
> Oh, c'os diabos!
> Parece que já choveu...
> (Pessoa, 2008ª: 21)

De todos modos, no es comparable el aprecio y el reconocimiento público en vida de los dos poetas en sus respectivos países. Aunque el perfil de Pessoa no sea

tan apagado (y tan deliberadamente apagado) como creía Octavio Paz, su primer grande difusor en el mundo hispánico, la verdad es que cuando falleció, también inesperadamente, su prestigio literario casi se confinaba al grupo no demasiado amplio de los jóvenes vanguardistas portugueses.

Habiendo sido educado en Sudáfrica a comienzos del siglo xx, es evidente que la literatura en lengua española no formó parte en su proceso de formación, lo que tampoco ocurrió en Portugal, donde a esa educación clásica inglesa, que integraba la enseñanza de francés y latín, añadió el estudio como autodidacta de la poesía simbolista francesa y portuguesa y de la filosofía griega y alemana. La cercanía de los idiomas portugués y castellano le permitió, sin embargo, hacia 1912, traducir al portugués, para la versión portuguesa de la *Biblioteca Internacional de Obras Célebres* (una adaptación de la *International Library of Famous Literature*, cuya edición original se publicó en 1899), poemas de Garcilaso, Quevedo y Góngora (Saraiva, 1996: 7). Hay que esclarecer que la colaboración de Pessoa en esta Biblioteca se debió sobre todo a su dominio del idioma inglés (algo raro entre los literatos de Lisboa en aquel momento), mientras se entendía que para traducir textos españoles no se necesitaba ninguna formación específica. Por eso el poeta figura en la antología como traductor del inglés y del español.

La verdad es que Fernando Pessoa apenas conocía la literatura española y son muy pocos los escritores españoles que le merecieron algún tipo de ensalzamiento: uno de ellos es Campoamor, representado con *Humoradas y Cantares* y *Poesías Fábulas* (tomo ii), ambos volúmenes de la colección Diamante, de Barcelona, en la biblioteca particular del poeta portugués. Por este motivo resulta difícil comprender que uno de los libros de poesía que más le impresionó sea una obra de un autor español no demasiado conocido fuera del ámbito hispánico. Me refiero, evidentemente, a *El estudiante de Salamanca*, leído por Pessoa los días 9, 10 y 11 de julio de 1906, de acuerdo con un diario de lecturas que redactaba en aquel entonces, mientras leía igualmente Byron, Shelley, Weber, Keats o Voltaire (*cf.* Pessoa, 2003: 49). No era poco para un joven que acababa de cumplir dieciocho años.

Tal como he explicado en mi artículo ya mencionado, Fernando Pessoa tenía en su biblioteca personal, ahora recogida en la Casa Fernando Pessoa, en Lisboa, un ejemplar de las *Obras poéticas*, de la editorial Librería de Garnier Hermanos, de París, publicadas en 1876. Aunque no sepamos cómo llegó este libro a posesión del poeta, puesto que se publicó doce años antes de su nacimiento,[1] no faltan indicios de que fue leído con mucha atención (algunas palabras o versos están subrayados o señalados con V; hay bastantes líneas verticales al mar-

1. En mi opinión, es fuerte la posibilidad de que el libro haya pertenecido al también poeta Henrique Rosa, hermano del padrastro de Fernando Pessoa, con el cual el autor de *Mensagem*, alejado de su núcleo familiar más íntimo, mantuvo una relación muy próxima en sus años juveniles lisboetas.

gen del texto y algunas, aunque escasas, anotaciones verbales; y se puede observar incluso una tentativa de completar dos versos a los que faltaban las palabras finales). A estos indicios tendremos que añadir la adquisición inmediata (para ampliar su conocimiento del poeta español) de la biografía de *Espronceda* que Antonio Cortón publicó ese mismo año de 1906 en la Casa Editorial Velázquez, de Madrid.

En este caso, las pruebas de lectura atenta son todavía más visibles, coexistiendo con las líneas verticales u horizontales, varias anotaciones en los márgenes del libro, algunas de las cuales remitiendo al *El estudiante de Salamanca*. Curiosamente, y tal como pasaba con otros libros adquiridos en la juventud del poeta, la firma que identifica al poseedor del libro no es la de Fernando Pessoa, sino la de Alexander Search, una de las múltiples personalidades poéticas que inventó, su primero preheterónimo en realidad.[2]

En el artículo publicado en las actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, creo haber demostrado que algunos retratos de los héroes que Pessoa homenajeó en su poema nacionalista *Mensagem* parecen reflejar, a través de su deshumana y excesiva grandeza, la lectura del paso del poema espronceda-no que describe la imponente entrada de D. Félix en la mansión infernal:

> Grandiosa, satánica figura,
> alta la frente, Montemar camina,
> espíritu sublime en su locura,
> provocando la cólera divina:
> fábrica frágil de materia impura,
> el alma que la alienta y la ilumina,
> con Dios le iguala, y con osado vuelo
> se alza a su trono y le provoca a duelo.
> (Espronceda, 2013: 117)

Los retratos poéticos pessoanos convocados han sido, en aquella ocasión, el del príncipe perfecto (es decir, "D. João o segundo")[3] y Enrique el navegador (O Infante D. Henrique),[4] a los que ahora añado Afonso de Albuquerque:

2. Al contrario de los críticos que consideran cada una de las más de cien personalidades poéticas creadas por Pessoa son heterónimos suyos, solo reconozco la existencia de cuatro heterónimos pessoanos: los tres señalados como tal en la "Tábua bibliográfica" (*cf.* Pessoa, 2000: 404) que el poeta hizo publicar en la revista *Presença* (Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos) y António Mora, el discípulo filósofo y ensayista de Caeiro, al que Pessoa había destinado la redacción de los tratados neopaganos más importantes del grupo. Robert Bréchon (1996: 105) llamó a Alexander Search "la crisálida de Caeiro, de Reis y de Campos".

3. "Braços cruzados, fita além do mar. / Parece em promontório uma alta serra — / O limite da terra a dominar / O mar que possa haver além da terra. // Seu formidável vulto solitário / Enche de estar presente o mar e o céu, / E parece temer o mundo vário / Que ele abra os braços e lhe rasgue o véu" (Pessoa, 2008[b]: 119).

4. "Em seu trono entre o brilho das esferas, / Com seu manto de noite e solidão, / Tem aos pés o mar novo e as mortas eras — / O único imperador que tem, deveras, / O globo mundo em sua mão" (Pessoa, 2008[b]: 117).

De pé, sobre os países conquistados
Desce os olhos cansados
De ver o mundo e a injustiça e a sorte.
Não pensa em vida ou morte,
Tão poderoso que não quer o quanto
Pode, que o querer tanto
Calcara mais do que o submisso mundo
Sob o seu passo fundo.
Três impérios do chão lhe a Sorte apanha.
Criou-os como quem desdenha.
(Pessoa, 2008[b]: 121)

En su conjunto, estos héroes, quizá todavía más heréticos que Montemar porque han usurpado poderes específicamente reservados a la divinidad (incluyendo capacidades demiúrgicas), constituyen el timbre del Blasón (Brasão) de *Mensagem*.[5]

En realidad, aunque estemos delante de dos libros-poema (poema de poemas) muy distintos, hay entre ambos una coincidencia estructural que resulta de su configuración épico-lírico-dramática, o como lo llamó Pessoa "la fusión de la poesía, lírica, épica y dramática, en algo que va más allá de todas ellas" (Pessoa, 1986: 181). En cuanto a los héroes representados en *Mensagem*, si es cierto que todos son figuras del canon histórico-legendario nacional luso, en muchos de ellos podemos encontrar el valor y la arrogancia que caracterizan al protagonista de *El estudiante de Salamanca*. Es sin duda el caso de los héroes —que acabo de presentar— que forman el timbre de *Mensagem*.

Sabemos, a través de otro diario que escribía el joven Pessoa, que en mayo de 1907 el poeta estaba a punto de concluir la traducción al inglés de la primera parte de *El estudiante de Salamanca* (Pessoa, 2003: 56; Pizarro, 2007: 75-76; Barbosa López, 2016: 320). En ese momento, Fernando Pessoa no había completado diecinueve años de edad, los verdaderos heterónimos pessoanos tardarían siete años en llegar y su estreno como escritor en portugués no ocurriría sino en 1912, en las páginas de la revista *A Águia*, órgano de la Renascença Portuguesa, que propalaba la ideología saudosista. Sin embargo, Pessoa siguió apurando la traducción de esta primera parte durante dos o tres años más, hasta lograr una versión de apreciable calidad en la cual procuró respetar la inmensa variedad métrica, estrófica y rimática del poema de Espronceda.

5. Como es sabido, *Mensagem* se divide en tres partes (Blasón, Mar Portugués y El Encubierto). En la primera, Pessoa sustituyó cada uno de los elementos simbólicos (los 7 castillos, las 5 quinas, la corona y el timbre) de las armas portuguesas por personajes históricos que consideraba representativos de las calidades simbolizadas. La única diferencia entre el blasón nacional y el pessoano es el hecho de que, en lo que respecta al timbre, Pessoa cambió la sierpe alada o el dragón, que tradicionalmente figuraban en el estandarte real luso, por otro animal mitológico, el grifo, que le habrá parecido más adecuado o incluso más herético.

Sin que podamos en rigor clasificarlos de heterónimos, como he explicitado, Fernando Pessoa, antes de la creación de Alberto Caeiro en 1914, ya había llenado su vida de personajes literarios a los cuales pretendía asociar obras de diversos tipos, el más importante de los cuales fue el ya referido Alexander Search, a quien el poeta atribuyó la traducción de esa primera parte, aunque en alguno de los variados fragmentos que dejó depositados en su famoso baúl aparezcan a veces otros nombres como hipotéticos traductores. Es el caso de Herr Prosit, igualmente personaje de un cuento en inglés de temática caníbal, *A Very Original Dinner*, un relato perteneciente a la misma época creativa de la traducción y también atribuido por Pessoa a Alexander Search (Lopes: 1990, 104 y 185-186), y de Charles James Search, *hermano* de Alexander, asociado a la traducción de *El estudiante de Salamanca* en un cuadernillo de 1908, *The Transformation Book or Book of Tasks*, en el cual Pessoa justamente describía las tareas que tenía destinadas a algunas de las personalidades literarias que había inventado. En dicho cuaderno, Charles James Search aparecía como traductor de oficio, estándole destinada no solamente la traducción del libro de Espronceda, sino igualmente varias traslaciones al inglés de destacados escritores portugueses como Antero de Quental, Luís de Camões, Eça de Queirós, Almeida Garrett o Guerra Junqueiro (Pizarro, 2007: 109-110).

Veamos, como ejemplo de la traducción pessoana de *El estudiante de Salamanca* una estrofa donde se hace el primer retrato moral y psicológico del protagonista (tal como lo hizo Nicolás Barbosa pongo lado a lado el original castellano y la versión inglesa de Fernando Pessoa):

Segundo don Juan Tenorio,	Don Juan Tenorio the Second,
alma fiera e insolente,	A proud and insolent spirit,
irreligioso y valiente,	Impious, in courage his merit,
altanero y reñidor:	Quarrelsome in deed and word,
Siempre el insulto en los ojos,	Always insult in his glances,
en los labios la ironía,	His lips e'er irony bearing.
nada teme y toda fía	Fearing nought, all things referring
de su espada y su valor.	To his valour and his sword.

(En Barbosa López, 2016: 326)

Pessoa dejó en su legado varias listas de futuras publicaciones donde figura el proyecto de editar en inglés *El estudiante de Salamanca*. Barbosa López (2016: 320) cree que la última es de "*circa* 1931", lo que demuestra que hasta el final de sus días (falleció el 30 de noviembre de 1935) el poeta se mantuvo fiel a la intención de publicar su versión inglesa de *El estudiante de Salamanca*. Dos de los ejemplos más significativos tienen que ver con la programación de empresas editoriales que Fernando Pessoa efectivamente creó y registró. En 1909, utilizó la herencia de su abuela materna, Dionísia, para fundar la empresa Ibis, tipografía y editorial rápidamente fracasadas, pero la aventura nos permite verificar que

entre los libros que el poeta pretendía publicar (no llegó a imprimirse ninguno) estaba el cuento fantástico en verso de Espronceda (Pizarro, 2007: 131). Más importante fue el proyecto editorial Olisipo, en el ámbito del cual el creador de los heterónimos publicó dos volúmenes de su poesía en inglés, además de obras de Almada Negreiros, António Botto y Raul Leal. La explícita orientación homosexual de los dos últimos escritores y sus respectivas obras determinó la aprensión de los libros *Canções* y *Sodoma Divinizada* por el Gobierno Civil de Lisboa, lo que tuvo como consecuencia el cierre de la actividad de la editorial, que existió entre 1921 y 1923 y de la cual se conoce una amplia lista de títulos cuya publicación estaba prevista. Una de esas obras era *The Student of Salamanca*, ahora con la indicación de que su traductor sería Fernando Pessoa (Pessoa, 1986: 196).

Aunque el autor de *Mensagem* haya traducido estrofas de las restantes tres partes de *El estudiante de Salamanca*, solo la primera fue cuidadosamente copiada para un cuaderno específico, mientras las demás traducciones se encuentran dispersas por folios de proveniencias diversas, como pasaba con otros manuscritos de Pessoa, quien tanto podía utilizar el papel de carta de las oficinas para las cuales trabajaba como traductor de su correspondencia comercial como las servilletas de las cafeterías y restaurantes que frecuentaba. La verdad es que, a pesar de la inconsistencia del soporte material de estos fragmentos, se nota en ellos un mayor dominio del arte de la escritura poética, que le permite alejarse del texto original sin dejar de trasmitir una impresión semánticamente equivalente.

Música triste,	Sad music vague
lánguida y vaga,	Languid in motion
que a par lastima	Plugging the spirit
y el alma halaga […].	In a Deep ocean […].

(En Barbosa López, 2016: 381)

Cuando leyó en 1906 *El estudiante de Salamanca*, apenas cumplidos los dieciocho años, Fernando Pessoa tenía todavía muy cercanas sus lecturas escolares y autodidácticas de los poetas románticos ingleses, como Byron o Keats. El cuento en verso de Espronceda encajaba perfectamente en esa tradición, integrando igualmente elementos compositivos de la novela gótica (la mujer esqueleto; las danzas macabras, de origen medieval; la presencia del demonio), que también le interesaban mucho al joven poeta que por esos años lo era casi exclusivamente en inglés. Creo, sin embargo, que hay sobre todo dos pormenores muy concretos que le habrán suscitado un particular interés y entusiasmo: el encuentro de Félix Montemar con su propio entierro y su mismo cuerpo difunto[6] (es probable que

6. Calado el sombrero y en pie, indiferente / el féretro mira don Félix pasar, / y al paso pregunta con su aire insolente / los nombres de aquellos que al sepulcro van. // Mas ¡cuál su sorpresa, su asombro cuál fuera, / cuando horrorizado con espanto ve / que el uno don Diego de Pastrana era, / y el otro, ¡Dios santo!, y el otro

Espronceda se haya inspirado en la superstición gallega de la Santa Compaña), mientras persigue el esqueleto de Elvira —creyendo que se trata de una mujer atractiva— por las calles de Salamanca, y la entrada del protagonista en la mansión de los muertos y la descripción, a la vez realista y espectral del "más allá", un tema que seguiría fascinando a Pessoa hasta sus últimos días.

Esto nos lleva a pensar en otra obra en la que el poeta portugués trabajó a lo largo de toda su vida y que tampoco llegó a concluir: precisamente el *Fausto*, que Pessoa empezó a redactar justo el mismo año en que tradujo la primera parte de *El estudiante de Salamanca*. Hay que subrayar que en 2018 la historia de las ediciones pessoanas se ennobleció con una nueva y excelente edición del *Fausto*, realizada bajo la responsabilidad de Carlos Pittella. Tratándose de una obra no concluida por su autor, su más reciente editor optó por la disposición cronológica de los fragmentos existentes en el legado, es decir, decidió dar a imprenta el *proceso* en lugar de intentar reconstituir el *producto* inacabado (*cf.* Pittella, 2018: 23). En uno de los primeros textos que escribió para el *Fausto*, el "Monólogo nas trevas", Fernando Pessoa nos presentaba a un protagonista no menos orgulloso y arrogante que el Montemar espronceciano, equiparándose igualmente a Dios y al Demonio: "Eu sou supremo. Sou o Cristo negro"; "Há um orgulho atroz que me diz / Que sou Deus inconsciençando-se / Para humano" (Pessoa, 2018: 37).[7]

Es sabido que la exegesis crítica de *El estudiante de Salamanca* suele colocar el poema de Espronceda entre las recreaciones románticas del mito de D. Juan, iniciado en el siglo XVII por Tirso de Molina. Y en realidad, Montemar se describe a sí mismo como un "segundo Juan Tenorio", como hemos visto, aunque también como un

> Segundo Lucifer que se levanta
> del rayo vengador la frente herida,
> alma rebelde que el temor no espanta,
> hollada sí, pero jamás vencida:
> el hombre, en fin, que en su ansiedad quebranta
> su límite a la cárcel de la vida,
> y a Dios llama ante él a darle cuenta,
> y descubrir su inmensidad intenta.
> (Espronceda, 2013: 117)

Es esta inmersión del personaje en el misterio de la vida más allá de la muerte del cuerpo que acerca el libro de Espronceda y su protagonista a la leyenda de Fausto. Me parece innegable, por lo tanto, que, además de su convergencia con

---

era él...! // Él mismo, su imagen, su misma figura, / su mismo semblante, que él mismo era en fin: / y duda y se palpa y fría pavura / un punto en sus venas sintió discurrir" (Espronceda, 2013: 112).

7. Al contrario de lo que hace Carlos Pittella, he optado por modernizar la ortografía en todas las citas del *Fausto* de Fernando Pessoa.

el mito donjuanesco, Félix de Montemar tiene una dimensión fáustica, puesto que no es solamente su instinto de predador sexual que lo lleva a entrar en la mansión de los muertos y enfrentar la divinidad. Espronceda confiere a la aventura de su personaje un perfil iniciático, propio del *Fausto* de Goethe y de todos los demás Faustos, que aspiran ante todo a alcanzar conocimientos que están vedados a los humanos. Una década antes de la composición del poema de Espronceda, el dramaturgo alemán Christian Dietrich Grabbe llevaba a escena su *Don Juan y Fausto. Una tragedia en cuatro actos*.

Manuel Gusmão clasificó el *Fausto* de Pessoa de poema *imposible* e *inacabable* (Gusmão, 1986: 213) y de hecho así es si nos situamos en el lugar del poeta, permanentemente acosado por ideas en abstracto realizables pero excesivas para alguien que tenía que asegurar fuera de las letras los proventos suficientes para asegurar su sustento cotidiano. Tal como el *Libro del Desasosiego*, el *Fausto* fue un proyecto de por vida al que el escritor fue añadiendo textos que, con el paso de los años y el cambio de sus ideas estéticas, se iban haciendo inconciliables.

¿Será posible encontrar en *El estudiante de Salamanca* la inspiración inicial del *Fausto* pessoano? Creo que hay puntos de contacto evidentes, aunque Pessoa, que confesaba que le influenciaba todo lo que leía, tuviese una capacidad extraordinaria para ocultar las influencias que ponía a la disposición de su inmensa maestría creadora. Pero era todavía muy joven cuando empezó a escribir el *Fausto* y creo que no es demasiado atrevido vislumbrar puntos de contacto (por cierto, en contextos muy distintos) entre la expresión de amor de Elvira por D. Félix (en la carta que le escribe antes de su romántica muerte por amor) y la no menos romántica y trágica declaración de amor de Maria a Fausto en la obra incompleta de Fernando Pessoa:

"Voy a morir: perdona si mi acento
vuela importuno a molestar tu oído;
él es, Don Félix, el postrer lamento
de la mujer que tanto te ha querido.
La mano helada de la muerte siento...
Adiós: ni amor ni compasión te pido...
Oye y perdona si al dejar el mundo,
arranca un ¡ay! su angustia al moribundo.

"¡Ah! para siempre adiós. Por ti mi vida
dichosa un tiempo resbalar sentí,
y la palabra de tu boca oída
éxtasis celestial fue para mí.
Mi mente aún goza la ilusión querida
que para siempre ¡mísera! perdí...
¡Ya todo huyó, despareció contigo!
¡Dulces horas de amor, yo las bendigo!

MARIA Sim ... Não ... Eu choro apenas de te ver
Triste e (…) sem que eu compreenda
Tua tristeza, meu amor. Vem ela
De alguma dor — oh dize-me, partilha
Comigo a tua dor que eu te darei
O meu carinho, porque te amo tanto...
FAUSTO Tu amas-me, tu amas-me, Maria?
MARIA Ah, tu duvidas? Meu amor, duvidas?
Temes talvez que o meu acanhamento,
Que vem de amar, eu não sei como, seja
Indiferença... Não... Ah não o creias!
Eu não tenho a viveza, nem a ardência
Que algumas têm, tremo de mim mesma
Do meu amor, mas eu não sei porquê...
Mas amo-te... Se te amo, porque hás de
Tu duvidar de mim? Ah, se palavras,
Podem levar a alma nelas, Fausto,

"Yo las bendigo, sí, felices horas,
presentes siempre en la memoria mía,
imágenes de amor encantadoras,
que aun vienen a halagarme en mi agonía.
Mas, ¡ay!, volad, huid, engañadoras
sombras, por siempre; mi postrero día
ha llegado, perdón, perdón, ¡Dios mío!,
si aún gozo en recordar mi desvarío.

"Y tú, don Félix, si te causa enojos
que te recuerde yo mi desventura,
piensa están hartos de llorar mis ojos
lágrimas silenciosas de amargura,
y hoy, al tragar la tumba mis despojos,
concede este consuelo a mi tristura:
estos renglones compasivo mira,
y olvida luego para siempre a Elvira.

[…]"
(Espronceda, 2013: 80-81)

Se o amor, este amor como eu o sinto,
Pode dizer-se sem o duvidar,
Se o que eu sinto em minha alma quando te vejo
Quando sinto o teu passo, quando penso
Em ti, amor, em ti, se olhares, beijos
Podem mostrar o amor, todo o amor —
Crê, que as minhas palavras, os meus beijos,
O meu olhar têm esse amor.
Se eu não posso
Gritar: "Amor, amor", ardentemente
E desmedidamente, e a voz em fogo,
Porque em mim mesma nasce-me um pudor
De o dizer muito alto (mas não creias
Que é por amar-te pouco, que é só
De amar-te muito e amar-te como te amo)
Se isso não faço, não duvides, não…
Eu não sei dizer mais, não, não aprendi,
Porque o amor não fala, não pode
Dizer-se todo, senão não seria
Amor, ao menos este amor que eu sinto.
(Pessoa, 2018: 142-143)

Estoy seguro de que, por lo menos, la descripción del submundo de sombras y esqueletos, que llenaban la demoniaca mansión visitada por Montemar — donde "ni rumor, ni aliento / humano nunca se escuchó" (Espronceda, 2013: 116)— de "gritos, voces y palmadas, / y aplausos y brutales carcajadas" (Espronceda, 2013: 120) habrá estimulado al joven Pessoa a buscar su versión personal del más allá, que en el caso del poeta portugués tempranamente se trasformó en un más allá del mismo Dios y, por lo tanto, en el reconocimiento de que la Verdad, que ni siquiera el Dios creador de este mundo conocía, estaba completamente vedada a los humanos. En realidad, el infierno (o el cielo) pessoanos reflejan sus concepciones esotéricas y su creencia en la existencia de una jerarquía de mundos que no permite al hombre, aunque iniciado y relacionado con seres del nivel inmediatamente superior, conocer en su plenitud los grandes misterios de la existencia. Concluyo justamente con otra cita del *Fausto* de Fernando Pessoa, un fragmento redactado, según Carlos Pittella, en 1933:

O segredo da Busca é que não se acha.
Eternos mundos infinitamente,
Uns dentro de outros, sem cessar decorrem
Inúteis. Nós, Deuses, Deuses de Deuses,
Neles intercalados e perdidos
Nem a nós encontramos no infinito.

Tudo é sempre diverso, e sempre adiante
De homens e deuses vai a luz incerta
Da suprema verdade.
(Pessoa, 2018: 258)

Bibliografía

Barbosa López, Nicolás (2016), "*The Student of Salamanca*: an English translation", en http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue10/PDF/I10A16.pdf (página visitada el 12-01-2019).

Bréchon, Robert (1996), *Estranho Estrangeiro. Uma biografia de Fernando Pessoa*, trad. Maria Abreu y Pedro Tamen, Lisboa, Quetzal.

Espronceda, José de (2013) *El estudiante de Salamanca*, ed. Óscar L. Ayala Flores, Madrid, Akal.

Gusmão, Manuel (1986), *O poema impossível: o "Fausto" de Pessoa*, Lisboa, Caminho.

Lopes, Teresa Rita (1990), *Pessoa por conhecer. I. Roteiro para uma Expedição*, Lisboa, Estampa.

Pessoa, Fernando (1986), *Páginas de pensamento político 2 (1925-1935)*, ed. António Quadros, Mem Martins, Europa-América.

Pessoa, Fernando (2000), *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2003), *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, ed. Richard Zenith, con colaboración de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2006), *Escritos sobre génio e loucura*, tomo I, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pessoa, Fernando (2008[a]), *Contra Salazar*, ed. António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus.

Pessoa, Fernando (2008[b]), *Mensagem*, ed. António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus.

Pessoa, Fernando (2018), *Fausto*, ed. Carlos Pittella, Lisboa, Tinta da China.

Pittella, Carlos (2018), "Apresentação", en Fernando Pessoa, *Fausto*, Lisboa, Tinta da China (17-29).

Pizarro, Jerónimo (2007), *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Saraiva, Arnaldo (1966), *Fernando Pessoa. Poeta-tradutor de Poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original*, Porto, Lello Editores.

Wiesse, Jorge (2016), "On Pessoa's The Student of Salamanca", en https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue10/PDF/I10A12.pdf (página visitada el 12-01-2019).

J. Gil de Biedma y Espronceda, con Clarín y Luis Coloma al fondo

Laureano Bonet Mojica
Universitat de Barcelona

> Cuando selecciono una palabra —dijo Humpty Dumpty con voz algo altiva— significa exactamente lo que pretendo que signifique: ni más ni menos (Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, 1872: 124).

Los títulos prefiguran el contenido de un libro o de una conferencia, son "intentionnels" y pretenden, con ello, condicionar al lector u oyente (Roy, 2008: 49). Instauran, casi sobra decirlo, un pacto entre el emisor y el receptor de una obra. Pues bien, esta comunicación tiene al frente un epígrafe más que nítido, y de su seno saldrá el texto que irá desplegándose. No obstante, me he tomado cierta libertad y, en vez de respetar la secuencia Espronceda / Clarín / Coloma, cambiaré por entero el orden temático. He invitado, asimismo, a otro literato con el que no contaba en un principio: Juan Valera, que despertó también cierto interés en J. Gil de Biedma, situándolo entre Luis Coloma y Leopoldo Alas. ¿La razón de esos cambios? La parquedad, aunque no libre de agudezas, de las ideas de Jaime Gil en torno a Coloma y L. Alas e, inversamente, su poderosa exégesis del creador de *El diablo mundo*, poeta que le obsesionaría desde tiempos juveniles. Una pasión que sorprendió a Juan Ferraté quien le confiesa el 22 de agosto de 1962 que le "resulta chocante" ese fervor por Espronceda (Ferraté, 1994: 69). Nuestras páginas irán, pues, deslizándose así: Coloma / Valera / Clarín / Espronceda.

La mezcla de sarcasmo y curiosidad que Gil de Biedma sintió por Coloma es reflejo metafórico de su propia *situación* —dicho al modo sartriano—, tan llena de tensiones entre un estatus derivado de ser vástago de una familia aristocrática castellana, con intereses mercantiles en Barcelona, donde nació en 1929, y su inquina hacia esa misma sociedad, aun cuando rinda culto a sus ceremoniales, sus exquisiteces. Se ve a sí mismo como un *snob* rebelde y, en calidad de escritor, se nutrirá una y mil veces de tales refinamientos. Solía vestir con gran elegancia,

una elegancia muy *british*, consumiendo las bebidas más elitistas en la Barcelona de su época (las mejores marcas de *whisky* en los bares más lujosos de la ciudad). El poema "Ribera de los alisos" reproduce esa dualidad: por un lado, "la dulzura" del "orden artificioso" de la clase a la que pertenece y, por otro, el "rencor" de su "conciencia engañada" (Gil de Biedma, 2010a: 207). Una dualidad que no logra vencer y tal conflicto enriquecerá paradójicamente sus versos y sus prosas. Un ejemplo: el poema "Las grandes esperanzas" contiene un dicho francés que nuestro escritor descubre en el prólogo de *El capital*, de Karl Marx, y alusiva a las trabas por romper con el núcleo social en cuyo útero ha nacido el hijo díscolo: "Le mort saisit le vif", eso es, "Los muertos agarran a los vivos" (Gil de Biedma, 2010a: 130).[1] Aquí se agitan las zozobras del autor: por una lado, *señorito* apuesto y, por otro, *compañero de ruta* algún tiempo del Partido Comunista.

Coloma será, en efecto, y en mayor o menor grado, proyección metafórica de esas disonancias de Jaime Gil como individuo y como escritor: la clave se llama *Pequeñeces*. Y asoma aquí una noticia nada fácil de documentar aunque muy presente en la Barcelona literaria, donde todavía resuenan no pocas ingeniosidades suyas: Gil de Biedma —da cuenta Andreu Jaume— "pensó alguna vez en anotar críticamente" esta novela (Gil de Biedma, 2010b: 47, núm. 4). ¿Cuál fue, sin embargo, la causa de que *Pequeñeces* provocara tal seducción? La respuesta viene dada ya en las anteriores líneas, pero cumple recordar, además, que si nuestro poeta fue un dandi, Coloma, antes de tomar los hábitos, sería también un *pollo engominado*, por decirlo con frase muy del XIX. Pues "Mozo más sociable […] no le vieron nunca las sevillanas aulas", no sintiendo "encogimiento" alguno en "embutirse […] un frac y ponerse una camisa bien planchada" (Pardo Bazán, 1891: 9).

El dandismo, Coloma y Jaime Gil: este último comentará a Paco Mayans el 5 de septiembre de 1956, y a propósito de Evelyn Waugh, que "cada día es más *snob*, el pobre —desde que murió el padre Coloma no se conocía un caso semejante" (Gil de Biedma, 2010b: 171)—. Resulta también significativo que un muy irónico Jaime Gil cierre en 1951 una carta a Carlos Barral con el uso de la fórmula "Soy el / Perro desollado de Vuestra Señoría" (Gil de Biedma, 2010b: 47). Copia literal del saludo que el borrachín "Diógenes" envía a María Villasis, personajes ambos muy relevantes en *Pequeñeces* (Coloma, 1987: 239). No, no hay dificultad alguna en destacar aquellos rasgos de la novela que más pudieron atraer al poeta barcelonés: se avistan fácilmente. Y responden a la ecuación *refinamiento* + *esnobismo* + *artificiosidad* + *elitismo* + *impostura* + *inmoralidad* + *per-*

1. Tal cita aparece en la reimpresión de ese poema en *Las personas del verbo* (1975), pero no en *Compañeros de viaje* (1959) ni *Colección particular* (1969). Véase el texto marxiano, que aclara aún más la intencionalidad de dicha composición: "Al lado de las miserias modernas, nos agobian también las miserias que hemos heredado, fruto de la persistencia de tipos de producción muy antiguos ya […], con todas sus secuelas de relaciones políticas y sociales totalmente caducas. No solo nos hostigan los vivos, sino también los muertos. *Le mort saisit le vif!*" (Marx, 1903: 1, 7).

versión. Por decirlo con la frase de una inquietante dama de *La Montálvez*: lo que debió fascinar más a nuestro poeta es el hecho de que "también los vicios tienen su estética" (Pereda, 1996: 754). La extraña belleza de *lo podrido*… Pero tampoco debió dejarle indiferente, en un terreno más técnico, el bullicioso *collage* de extranjerismos, neologismos, vulgarismos que Coloma pone en boca de todas esas criaturas moviéndose por los salones del Madrid aristocrático de 1872.[2] Asunto, no se olvide, central en la poesía biedmiana, en promiscuidad siempre con esa literaturización del habla urbana que, por medio de injertos léxicos, enriquece sus poemas (coincidiendo también aquí con Espronceda, según veremos luego).

Ello pese a la tesis imperante en *Pequeñeces* y que, a la postre, la herirá de muerte, conforme sugiere Jaime Gil al inicio de su libro *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Un *incipit* que hace mención a *Pequeñeces… Currita Albornoz al padre Luis Coloma*, el chispeante folleto de Valera quien reprochaba al jesuita que

> ha querido usted crear algo del género epiceno, y ha salido del género neutro. Ha pensado usted […] escribir un libro de pasatiempo que fuera sermón también; […] y las extraordinarias facultades de usted se han neutralizado; y ha resultado que la novela hubiera sido mejor sin ser sátira; y la sátira, mejor sin ser novela; y el sermón, retemejor si no hubiera sido ni novela ni sátira (Valera, 1891: 19).

En tanto que Jaime Gil, pidiendo indulgencia a los lectores, sintetiza de la siguiente forma lo dicho por Valera:

> "Ha querido usted —le escribía don Juan Valera al padre Coloma a propósito de *Pequeñeces*—, ha querido usted crear algo del género epiceno, y ha salido del género neutro". Confieso el temor de haber incurrido, y por cierto que bien a mi pesar, en descarrío parecido al del célebre y refitolero jesuita (Gil de Biedma, 1960: 11).

Esas citas facilitan ahondar más en la presencia del autor de *Pepita Jiménez* en el poeta barcelonés. Una presencia breve, cierto es, aunque muy viva en un caso. A la altura de 1983, un Jaime Gil alejado ya del marxismo declara en una entrevista que dicha doctrina es "una filosofía de la historia a la que se puede aplicar perfectamente la definición en broma que daba don Juan Valera, que decía que la filosofía de la historia era 'el arte de profetizar el pasado'" (Gil de Biedma, 2010a: 1284). Pudo recoger tal frase de Antonio Machado quien, en cita igualmente indirecta, afirmaba en "Sobre la Rusia actual" que "La historia es […] un

2. Unas muestras de este amasijo de extranjerismos que se esparce por las páginas de *Pequeñeces*, en boca de los personajes o en la pluma del narrador: "Leopoldina […] despachaba una buena ración de *brioche milanaise*"; "Paca la alta…, *artiste anonyme*"; "un *beefsteak* de carne humana"; "un *lunch* improvisado, un *picnic* sustancioso"; "meterse en *tripotages* de mala ley"; "Curra está ya muy *fanée*"; "murmurando: *C'est drôle*"; "¡Es un *quadretto* delicioso!" (Coloma, 1987: 69, 75, 85, 125, 238, 273, 323, 350).

ameno relato de lo pretérito, o como decía Valera, aludiendo a la filosofía de la historia: el arte de profetizar lo pasado" (Machado, 1937: 10-11).

Mayor calado tendrá ya un intertexto procedente de *Doña Luz* que brilla en el poema "Después de la noticia de su muerte", un emotivo homenaje a Luis Cernuda, fallecido en 1963, y uno de los maestros españoles de Jaime Gil, al lado de los Machado y Jorge Guillén. Tal acotación —que conforma el tercer verso— dice así, engastada en un contexto que también recojo:

> El sueño que él soñó en su juventud
> y mi sueño de hablarle, antes de que muriera,
> viven vida inmortal en el espíritu
> de esa palabra impresa (Gil de Biedma, 2010a: 197).

Mientras el novelista cordobés ponía, en la pluma del padre Enrique —muy enamorado de la protagonista—, "Doña Luz y el amor de doña Luz viven vida inmortal en mi espíritu" (Valera, 1882: 273). Nuestro escritor aludirá a tal intertexto en una carta a Juan Ferraté, dándonos asimismo la fecha de su lectura del libro, en torno a 1949. Confiesa en esta misiva escrita el 5 de diciembre de 1963: "Por cierto, ¿sabes de dónde sale el verso 15? Es la repetición casi *verbatim* —plural en vez de singular— de unas palabras de la protagonista en *Doña Luz*, leída hace catorce años" (Gil de Biedma, 2010b: 278). Atribución un poco inexacta pues el sintagma valerino gira en torno a un mismo plural —*viven*—, siendo al contrario sustituido *mi espíritu* (Valera) por *el espíritu* (Gil de Biedma), núcleo nominal que abrirá, tras el leve encabalgamiento, el heptasílabo *de esa palabra impresa*, completándose pues la frase en tercera persona.

Algún otro papel de Jaime Gil hace referencia al creador de *Pepita Jiménez*, exquisito ejemplo a su vez de hombre mundano y, a la par, maestro insuperable en el arte de la ironía —lo hemos visto con *Pequeñeces*—, si bien ha llegado el momento de invitar al tercer protagonista de estas páginas: Leopoldo Alas. Si ante Coloma y Valera nuestro poeta demuestra estar familiarizado con su personalidad social y psíquica, en el caso de Clarín apunta solo a una obra, *La Regenta*, sin ahondar jamás en el autor. Pero ¡con qué acuidad se detiene en un pasaje de esta novela, aun cuando sea de manera muy concisa! Asoma ya el Jaime Gil crítico y lector más severo: ambos calificativos se funden entre sí puesto que para él la figura del lector es, ante todo, *activa*. Si frecuentó a Coloma y Valera a los veinte y pocos años, no fue así con Alas, conforme ocurrirá también con el resto del grupo *Laye*: solo Enrique Badosa conocía a Clarín desde mediada la década de los cuarenta, cuando lo descubrió en tiempos estudiantiles.[3] Mas ¿cuál

3. En palabras de Enrique Badosa, "Leí *La Regenta* hacia 1947, siendo estudiante de Letras en la Universidad de Barcelona, y gracias a Esteban Padrós de Palacios quien me pasó los dos tomos de la edición de Biblioteca Arte y Letras, pero en la reimpresión que hizo Maucci en 1908. ¡Quedé impresionado! Como también me impresionaron mucho *Su único hijo*, sus relatos y sus *paliques*. Desde entonces me hice adicto a Clarín,

fue el acicate que facilitaría a Jaime Gil su acercamiento al escritor ovetense? La edición que J. M. Martínez Cachero preparó para Clásicos Planeta y cuya salida al público tuvo lugar por el otoño de 1963, según lo ratifica un anuncio aparecido en *La Vanguardia*. En él se informa que "Clásicos Planeta […] publica" la "obra maestra" de Leopoldo Alas, "rigurosa e íntegramente transcrita de la primera edición, y prologada y anotada por el Profesor […] don José M.ª Martínez Cachero" (Sin firma, 1963: 46).

¿Cuándo leyó Gil de Biedma esta novela? Una vez más sus diarios nos ofrecen noticia cabal de ello. Escribe el 19 de febrero del 64: "Velada muy tranquila, […] solo en casa, mano a mano con *La Regenta*. Según mi vicio inveterado, una vez terminada la lectura me puse a hojear las páginas siguientes hasta que me dieron las cuatro y media de la madrugada" (Gil de Biedma, 2015: 537). También por entonces descubrió J. Ferraté esta obra pues en carta del 22 de febrero, le pregunta a Jaime Gil: "¿Leíste alguna vez *La Regenta*? Lo [*sic*] estuve leyendo estas últimas semanas y me ha dejado estupefacto. Para ser un libro que nadie parece haber leído es algo realmente extraordinario" (Ferraté, 1994: 125). A lo que responderá nuestro poeta el 13 de marzo: "En cuanto a *La Regenta*, precisamente la estoy leyendo en estos días. Es un libro que va derecho al bulto, cosa rara en nuestra literatura, en donde casi todos prefieren embestir al trapo rojo" (Gil de Biedma, 2010b: 282).

Es hora ya de visitar el pasaje de *La Regenta* que más conmovió a Gil de Biedma. Se trata de un comentario inserto en el ensayo "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa", redactado trece años más tarde, en 1977, y que delata una *impression de lecture* muy sagaz. El autor habla de dicha novela y, a la par, *habla de sí mismo*, aunque sea de manera oblicua, según es de rigor en todo literato que se precie. Reflexionando sobre la casi nula atención de los escritores españoles —previos al modernismo— por "los sentimientos modernos como materia de expresión poética en prosa", matiza que sí lo percibió Alas "en ciertos pasajes de *La Regenta*". Para añadir: "Recuérdese, por ejemplo, en el capítulo XXI, la morosa descripción de las reacciones de don Fermín de Pas tras releer la carta de Ana Ozores, una mañana de primavera en los jardines del Paseo Grande [de Vetusta]" (Gil de Biedma, 2010a: 794).

Puede resultar apasionante analizar este episodio que tanto llamó la atención al autor de *Moralidades*, rastreando asimismo aquellos versos suyos donde cuajan parecidos juegos psíquicos, por medio de oscilaciones entre lo mental y lo corporal. Ello se resume en una palabra, y palabra clave en la preceptiva literaria de Gil de Biedma (al lado de otras categorías como *experiencia*, *moral, organización poemática*): la *ambigüedad*. Según le escribirá a María Zambrano el 28 de octubre de 1975, "a mí me gustan […] las emociones 'jaspeadas' hechas de

---

hasta el punto que en 1957 Esteban y yo fundamos el Premio Leopoldo Alas para libros de cuentos literarios" (Bonet: 2018).

simultáneos movimientos contradictorios, porque me reconozco más en ellas" (Gil de Biedma, 2010b: 359). Declaración no lejana al dicho de Robert Langbaum contenido en *The Poetry of Experience* de que los monólogos dramáticos denotan lo dispar, lo ambivalente, y son "jaspeadas refracciones", a diferencia de una sofocante "unidad de visión" (Langbaum, 1985: 136).[4] En fin, el clérigo "al que la tentación acorrala" (Bataille, 1980: 325) debió fascinar a nuestro poeta para quien la "equivocidad, y el equívoco son esenciales" en un texto (Gil de Biedma, 2010a: 1169). Mas eso supera los límites de la comunicación y solo haré hincapié en unos pocos enunciados clarinianos, desdeñando el cierre del pasaje y su posterior diseminación por la secuencia que se desarrolla en la iglesia de Santa María cuando Fermín, en plena catequesis, compare a las adolescentes como "*capullos de mujer*" a punto de estallar (Alas, 1885: II, 215).

El monologar de Fermín —tras la relectura de la carta de Ana— acusa desde su inicio tales *movimientos* entre lo ideal y lo carnal, aun cuando poco a poco vaya imponiéndose este último por medio de condensaciones figurativas de alta expresividad, hasta disolverse el presunto amor entre los "dos *hermanos*". Tal relectura le provocará al sacerdote "un placer doloroso", punzante oxímoron repleto de luces y sombras: enunciado que debió entusiasmar a Gil de Biedma. Empero, esa convulsión erótica todavía queda algo oculta pues el narrador la califica de "pasión innominada" (Alas, 1885: II, 210): *lo innominado*, el motivo romántico que atrapó, entre otros, a Byron, Espronceda, Alas y a nuestro autor, quien se definía como poeta en cuyo seno "late […] la sordina romántica" (Gil de Biedma, 2010a: 234). Ahora bien, mientras prosigue el paseo de Fermín por los jardines de Vetusta fácil resulta observar cómo su gestualidad va imponiéndose al fluir de la mente pues nuestro sacerdote, con brusco ademán, arrancará "un botón de rosa" para "morder[lo]" y "gozar con el gusto", rebuscando "misterios naturales debajo de aquellas capas [vegetales]" (Alas, 1885: II, 211). Se cumple lo que Georges Bataille llama la creación del erotismo en el clérigo gracias, justamente, al "interdicto de la sexualidad": un erotismo "anormal" e intenso (Bataille, 1980: 324).

Todo eso nos traslada ya a la presencia de Espronceda en Jaime Gil. Una presencia poderosa, conviene reiterarlo, que se desarrollará entre los últimos años cincuenta y la segunda mitad de la década del sesenta. Lo confirma, en primer lugar, la misiva que envía a J. M. Caballero Bonald el 18 de diciembre de 1958. En ella le aconseja que

> te despreocupes de lo que escriben tus contemporáneos y amigos, para buscar orientación en los grandes poetas de otras épocas […] cuya obra te parezca inopinada-

4. Gil de Biedma descubrió este libro en 1957, fecha de su primera edición por el sello Chatto & Windus. Rápidamente se convertiría en uno de los ejes teóricos de su poesía, acaso el más decisivo: "El mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración" (Gil de Biedma, 1959: 5). La sombra de R. Langbaum sobrevuela por el Espronceda que nuestro escritor irá esculpiendo desde los años cincuenta, tal y como apuntaré más adelante.

> mente afín a la poesía que a ti te gustaría hacer […]. Eso es lo que he hecho yo en los últimos tiempos con Espronceda (Gil de Biedma, 2010b: 198).

Estos renglones contienen una confidencia muy valiosa, que permite corroborar lo sugerido más arriba. A saber, la reflexión crítica de un creador suele ser insaciable: "vampiriza", por decirlo así, a otro poeta con el fin de sedimentar, o abrir nuevos horizontes en su propio lenguaje. ¡Y tal ocurre con la lectura que Gil de Biedma hace del autor de "A Jarifa en una orgía"! A su vez, y en segundo lugar, esa seducción espronceda alcanzará plenitud en 1966, cuando Alianza Editorial ponga a la venta su antología *El diablo mundo, El estudiante de Salamanca, Poesías*. Después el arco espronceda parece distenderse, si bien cuando prepare el repertorio de ensayos *El pie de la letra* (1980) hará diversos retoques en el estudio que encabeza dicha edición de Alianza.[5]

Esa sentimentalidad entre fetichista y morbosa que embarga al coprotagonista de *La Regenta* ayuda, efectivamente, a adentrarnos en el Espronceda que irá modelando Jaime Gil a lo largo de una década y en pos siempre de una "consolidación de su proyecto poético" (Jaume, 2015: 450, núm. 21). Si Clarín habla de una emoción "innominada", en *El diablo mundo* hay también una referencia a "la dulce vaguedad del sentimiento" (Espronceda, 1966: 158). Este hermoso endecasílabo será recogido por Gil de Biedma con el fin de realzar su poema "*Trompe l'oeil*", escrito hacia 1961, y que rinde homenaje a Paco Todó, el pintor de las figuras metálicas, los artefactos, las grúas. Al aludir a dicho entorno industrial —tan inhóspito—, avisa el autor por medio de un enunciado adversativo que, pese a todo, "la vaguedad" perdura tras de sí, esa "dulce vaguedad del sentimiento, / que decía Espronceda", "suavizando" nuestra "visión" del mundo que nos rodea: sin duda, la mejor enseñanza de Francesc Todó (Gil de Biedma, 2010a: 171).

Otros versos esproncedianos lograrán, no obstante, mayor dilatación intertextual en un nuevo poema de Jaime Gil, famosísimo por muchas razones. Se trata "A una dama joven, separada", del año 1964, y réplica de la no menos famosa "Canción del pirata", especialmente la tercera estrofa, aun cuando el viento en favor de la libertad individual que irradia esta pieza satura todos los versos biedmianos, salvo la última estrofa donde el sarcasmo se mezcla con el escepticismo, a modo de chiste explosivo (recurso, a su vez, muy espronceda). Ahora bien, el fervor que Jaime Gil siente por "Canción del pirata" es absoluto; no encuentra en ella ningún desajuste formal: se trata de "una encantadora obra maestra". Y matiza que

> es una delicia ver cuán claramente queda delineada la anotación descriptiva de la escena en las dos octavillas octosilábicas, combinación métrico-estrófica que no se

5. Utilizaré siempre la edición espronceda de 1966, pues esos retoques en nada afectan a las citas presentes en mi comunicación ni a la imagen biedmiana del creador de "El mendigo".

> vuelve a repetir, pero a la que hacen eco todas las que se emplean a lo largo del poema. La polimetría ha sido aquí empleada con verdadero tino. Y deliciosa es también la facilidad con que el monólogo del pirata se ha convertido en canción (Gil de Biedma, 1966: 13).

La acción hipotextual de "Canción del pirata" en "A una dama muy joven, separada", es notoria si observamos cómo la redondilla que abre el poema espronceciano va filtrándose por la también cuarteta que compone Gil de Biedma: en particular un verso muy concreto. Espronceda escribe (con esa maestría suya por la rima y la acentuación interna; el *ritmo*, en suma, que tanto deslumbró al poeta barcelonés): "Con diez cañones por banda, / Viento en popa a toda vela, / No corta el mar, sino vuela / Un velero bergantín" (Espronceda, 1966: 34). Mientras que Jaime Gil pondrá: "Hoy vestida de corsario / en los bares se te ve / con seis amantes por banda / —Isabel, niña Isabel—" (Gil de Biedma, 2010a: 181). En fin, la hipotextualidad no es tan *ad litteram* en el resto de los versos aunque, vale repetirlo, el canto a la libertad —ejemplificada con el mito del *corsario*— se disemina a lo largo de ocho redondillas que configuran dicho poema si bien, al cabo, esa libertad encarnada por Isabel (trasunto de Isabel Gil Moreno, amiga del autor) choca con la tosquedad sexual de aquellos años. El tono disfórico del cierre es innegable:

> […] niña Isabel. Ten cuidado.
> Porque estamos en España.
> Porque son uno y lo mismo
> los memos de tus amantes,
> el bestia de tu marido (Gil de Biedma, 2010a: 181-182).

En su glosa a "Canción del pirata" el escritor barcelonés subrayaba, recordémoslo, la habilidad de Espronceda por crear una polimetría perfecta y, a la vez, convertir el monólogo en *canción*, y ello con una facilidad "deliciosa". Esos términos pueden parecer circunstanciales o, a lo sumo, tecnicistas, sin más... Facilitan, en cambio, introducirnos en uno de los máximos desvelos del Jaime Gil teórico y creador literario: una preocupación muy compleja, con muchas aristas complementarias, sin la menor duda, y cuya caracterización responde al lema de *la poesía de la experiencia*, aclimatada por él mismo en España a la luz de sus lecturas de Robert Langbaum. Pues bien, se adivina en tal comentario una de las aristas de esta *experiencia* como motor poético: la "Canción del pirata" es eso, canción, fluir sonoro de los versos, música con recia coloratura (Espronceda exhibió gran talento para la disposición fónica de sus composiciones); en fin, una serie de versos para ser leídos en voz alta. Puesto que la poesía, recalca, es "habla […] memorable" y, por ello, "metro y acentos tónicos y rima, pausas de fin de verso y pausas de sentido" (Gil de Biedma, 2010a: 1062). Un "soporte físico" que se ha perdido en el siglo veinte, donde reina una poesía "encerrada en una

página" y "leída mentalmente", silenciando cualquier "melodía verbal" (Gil de Biedma, 2010a y 2015: 1273 y 506). De ahí el malentendido que existe con Espronceda: se le considera ajeno a los gustos imperantes con la nueva centuria. Y para rescatarlo, descubriendo su sonoridad más genuina, "Hemos de empezar por reeducar nuestro oído" y "efectuar un reajuste de nuestra actitud lectora": a partir de ahí redescubriremos al creador de *El diablo mundo* (Gil de Biedma, 1966: 19).

Así pues, la "*experiencia del lector*" ante el poema, por decirlo con palabras del propio Jaime Gil: una preocupación perenne en él y en otros compañeros suyos (Juan Ferraté, su hermano Gabriel o Carlos Barral). Este término, *experiencia*, implica que el lector no es un destinatario pasivo del poema, sino que, al contrario, participa activamente en su recreación y, con eso, los versos *irán tomando vida* gracias a la lectura realizada por alguien en un momento dado. Tal hecho cuestiona el concepto genérico de lo poético: no existe la poesía, pues dicho calificativo es una entelequia. Existe, en cambio, el poema —*un* poema— que va creciendo a través de sucesivas redacciones y relecturas por parte del autor y, luego, mediante la mirada múltiple de los lectores. Como dirá, con agudísima sentencia, "Poesía es ese poema leído por alguien" y, en consecuencia, "una resultante" de este (Gil de Biedma, 2010a: 1133 y 1132). Una visión física de lo literario que ha ido madurando desde los años cincuenta gracias, en parte, a sus lecturas de J. Ortega y Gasset, Dámaso Alonso, Robert Langbaum y el libro de Yvor Winters *In Defense of Reason*.

No siendo pues el poema una creación *ex nihilo*, sino materia verbal "organizada", implica eso la existencia de una red envolvente de fórmulas literarias previas que el poeta irá haciendo suyas: lo hemos visto con la presencia de Valera y Espronceda en la poesía biedmiana. Prácticas literarias unas veces suntuosas y otras, en cambio, oriundas de los diversos pliegues del vivir social: las canciones de taberna, o del *music hall*, el habla coloquial, los neologismos, la lengua de los medios de comunicación —que mucho atraía a Jaime Gil, hasta el punto de que uno de sus deseos fue alcanzar la "impersonalidad personal" del "locutor de radio" (Gil de Biedma, 2010b: 207)—. Esto conlleva el uso del *collage*, el *pastiche*, las *contrafacta*: tradición y modernidad en saludable abrazo. Volviendo a la memoria literaria de Barcelona aún se oye el chiste biedmiano de que "El poeta que no plagia es un mal poeta", tan afín a T. S. Eliot quien diría que "Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban" (Eliot, 1969: 206). En suma, el "arte combinatorio" frente a los señuelos de la inspiración, y aquí las afinidades entre Espronceda y nuestro escritor son bien palmarias, sobre todo con *El diablo mundo*, la "obra más interesante del romanticismo español" (Gil de Biedma, 1966: 19).

El habla coloquial, el desplome de algunos preceptos del neoclasicismo en lo que atañe a la lengua literaria, es sin duda un uso esproncediano que mucho admira el autor barcelonés. En una carta que le remite a Gustavo Durán el 20 de septiembre de 1966, argüirá que "Lo del descuido de la expresión poética que di-

ces, me parece a mí muchas veces deliberado [en Espronceda]; parte del efecto estético de los románticos consiste en esa especie de impropiedad y vulgaridad periodística con que a veces manejan el idioma". Para concluir que "Si el escritor es inteligente y tiene verdadera experiencia de las emociones, el resultado puede ser estupendo. Antonio Machado utiliza ese recurso en una estrofa de 'El viajero' que siempre me ha parecido muy espronceda**n**a" (Gil de Biedma, 2010b: 299).

Esa diversidad de sociolectos fascinará al Jaime Gil lector de *El diablo mundo* dado que, vale repetirlo, constituye el eje en que descansa su discurso literario. Puede resultar, pues, muy sugestivo esbozar algún que otro paralelo entre ambos autores. En este poema espronceda**n**o se dejan ver populismos, expresiones francesas, barbarismos —y algún neologismo— del pelaje de "*esprit fort*"; "anarquistas" e "histérica agonía" (calificativos todavía no aceptados por la RAE en 1841); "Gachona"; "Es una *lumia*" ('ramera'); "Un chota" ('delator'): los versillos, entre eróticos y festivos, "Tienes una boquirris / Tan chiquitirris, / Yo me la comeriba / Con tomatirris". O la distorsión refranesca "Este mundo es un fandango: / Tú vienes y yo me voy" (Espronceda, 1966: 159, 215, 189, 241, 246, 248, 265, 245). Estas citas permiten trasladarnos a un similar empleo del habla popular, llena también de extranjerismos, por Gil de Biedma. Por ejemplo: "la mejor poesía / es el Verbo hecho tango"; "presidiendo la farra"; "pájaros […] cabrones"; "memo vestido con mis trajes"; "chavas"; "Si no fueses tan puta"; "subiendo la escalera / con el culo en pompa"; "felices como bestias" o el verso, algo infiel, "*la nuit c'est toi*", procedente de la canción *Fais-moi l'amour* (Gil de Biedma, 2010a: 213, 181, 162, 157, 224, 234, 194, 237).

En el prólogo de Alianza Editorial, hace hincapié Jaime Gil en acomodar a Espronceda al modelo que acuña Langbaum con el marbete de *monólogo dramático*: sobre todo "A Jarifa en una orgía", *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*. Del primer texto comentará que se adentra por una escritura

> en la que el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde y cuándo y por qué son ahora algo más que simples precisiones añadidas para dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad: son los factores determinantes del poema, en su fondo y en su forma, de manera que tenemos ante nosotros una de las modalidades típicas de la lírica moderna, el *monólogo dramático*, según denominación de Robert Langbaum (Gil de Biedma, 1966: 12).

En suma, un poema marcado por una deixis bien visible y donde esa circunstancia espacio-temporal que embarga al "yo" hablante que protagoniza la breve historia va desplegando un proceso de desintegración, ajeno a cualquier certeza. Lo confirmarán grupos léxicos del cariz de "árido hastío", "sentimiento extraño y vago", "duda", "engaño", "mi fatigado espíritu" o "letargo estúpido y sin fin" (Espronceda, 1966: 52, 53, 54). Langbaum había en efecto sostenido que el monólogo dramático facilita "la visión de una persona particular en un tiempo y

espacio particulares" y cuya experiencia choca con la "verdad general", surgiendo de ahí la perplejidad (Langbaum, 1985: 140, 144).

Observa además Jaime Gil que con "A Jarifa en una orgía" Espronceda ha entendido que el romanticismo representa "un cambio fundamental en la concepción del poema". Puntualiza sin embargo que esta obra "peca de exceso […] de falta de matización en la formulación del sentimiento" (Gil de Biedma, 1966: 12, 16). Algo que está en las antípodas de su afán por el enfriamiento de las emociones mediante un perspectivismo irónico, o suavemente abstracto. No lograría pues Espronceda un ajuste entre las experiencias surgidas del existir —oscuras, hirientes— y esa otra experiencia, tan compleja, que constituye la *organización verbal* del poema. Dado que la reconstrucción de esas emociones en un poema debiera ser oblicua, cabe hablar de *reinvención*, pues dicho poema, al cabo, se convertirá en "artefacto" autónomo: una reconstrucción intelectiva, libre de "infusorios" afectivos (Gil de Biedma, 2010b: 146). Y con "vida propia", lo cual supone que el poema "nos exige a nosotros, en vez de ser nosotros quienes le exijamos a él" (Gil de Biedma, 2015: 539).

Algo que Yvor Winters pone en claro cuando avisa que el "proceso artístico" consiste en "una evaluación moral de la experiencia humana" y, ello, "por medio de una técnica que haga posible que tal evaluación sea la más precisa de todas". Puesto que el poeta —añade— "intenta entender su propia experiencia en términos racionales", fijando así "la clase y grado de emoción que debiera suscitar tal comprensión". Para rematar que la "intensidad" del poema es fruto de "una combinación entre la importancia del motivo original y la exactitud en el juicio", mientras que "la intensidad en la vida radica […] en la emoción confusa y turbadora que nace de una situación que no hemos todavía […] valorado bien" (Winters, 1947: 464-465).[6]

Este equilibrio que postula Winters entre los temblores afectivos de un suceso y su estricta racionalización para mudarse, al cabo, en poema, lo conseguirá mejor Espronceda en *El estudiante de Salamanca*. Según Jaime Gil, se trata de "la obra más perfecta" del autor pues en ella se materializa sin el menor obstáculo un enlace entre la experiencia privada y una experiencia ya pública o colectiva. Para abonarlo acude a la frase contenida en una de las lecciones que Espronceda impartió en el Liceo Artístico y Literario, y que dice: "La poesía es la expresión del estado moral de la Sociedad". Tal hecho explica que los románticos, y el Espronceda más maduro, "se proponían hacer de su obra la expresión de una experiencia individual", pero asimismo "ven en ella, precisamente porque son capaces de expresarla, la encarnación de la experiencia y de la conciencia de la Humanidad, y, si son progresistas, como lo era nuestro poeta, de la Humanidad en marcha, es decir: de la Sociedad" (Gil de Biedma, 1966: 11). En

6. Un trozo de esta cita encabeza *Moralidades* (Gil de Biedma, 2010a: 151).

este caso *El estudiante de Salamanca* encarnaría, en "formulación bien romántica", el "conflicto entre el sueño de una perdida felicidad inocente, que aflige a todos los humanos, y la […] rebelde sed de experiencia, impulsora del progreso de la humanidad" (Gil de Biedma, 1966: 15).

Dicho "conflicto" rebrota y se esparce por *El diablo mundo*, en cuyas páginas la experiencia en su doble filo individual y colectivo alcanzará primacía al tiempo que mayor exactitud. No obstante, tal "visión […] se alumbra desde una muy concreta perspectiva: la de Espronceda al borde de la treintena, solicitado […] por la nostalgia de la ilusión panerótica adolescente" (Gil de Biedma, 1966: 15). En este punto reside uno de los resortes de la absorción algo *egoísta*, sin duda, que ejerce Jaime Gil de la poesía espronceciana. Pues en *El diablo mundo* y en no pocos poemas biedmianos se transparenta la misma mitificación del erotismo juvenil y, frente a ella, la conciencia de que los primeros fríos de la madurez van apagando esa felicidad entre inocente y ardorosa. A saber, "la ilusión perdida" o la conciencia, en memorable endecasílabo también, de que "llora la vida y lo pasado sueña" (Espronceda, 1966: 143 y 175). O asimismo este autorretrato *situacional*, que tampoco debió dejar indiferente al poeta barcelonés:

> En tanto me afeitaba
> Esta mañana mismo, lamentando
> Cómo mi negra cabellera riza,
> Seca ya como cálida ceniza,
> Iba por varias partes blanqueando;
> Y un triste adiós mi corazón sentido
> Daba a mi juventud […] (Espronceda, 1966: 194-195).

Las réplicas biedmianas a esas lágrimas por una juventud que empieza a declinar por culpa del tiempo devastador, e implacable, se dejan ver en diversos poemas. E igualmente con una fidelidad autobiográfica bien notoria, pues fueron escritos en su mayoría cuando Gil de Biedma estaba dando los últimos toques a su edición espronceciana, y se aproximaba ya a la cuarentena. En "Pandémica y celeste" (1964) reconoce que "quiero aplastar los labios invocando / la imagen de su cuerpo / y de todos los cuerpos que una vez amé / aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo". En *Nostalgie de la boue* (1965) se rememora a sí mismo como "joven pirata de los ojos azules". En "Contra Jaime Gil de Biedma" (1965 y 1967) se contempla ahora desdoblado, diciéndole a su *alter ego*: "[…] si te increpo, / te ríes, me recuerdas el pasado / y dices que envejezco". Finalmente, en "No volveré a ser joven" (1967) lamenta que

> […] ha pasado el tiempo
> y la verdad desagradable asoma:
> envejecer, morir,
> es el único argumento de la obra (Gil de Biedma, 2010a: 211, 225, 223, 230).

Hasta aquí esta serie de notas sobre la presencia —tan fructífera— de Coloma, Valera, Clarín y Espronceda en los versos y las prosas de Jaime Gil de Biedma. Una presencia que se diversifica entre el vivir y el crear aun cuando, a la larga, se fusionen por completo. Tendrá lugar eso con Luis Coloma cuya escritura, y personalidad (pre)sacerdotal, alcanzan a ser irradiación metafórica del Jaime Gil más de carne y hueso, pero literato las veinticuatro horas del día. Una metáfora que nos habla del *dandi de izquierdas* que fue siempre el autor de *Las palabras del verbo*, incómodo ante su clase social y, a la vez, nutriéndose de ella en términos estéticos: de ahí su interés por *Pequeñeces*.

Por lo que hace a Juan Valera le pudo deslumbrar la elegancia cosmopolita, una ironía algo perversa, el don de lenguas, cualidades por entero ajenas a aquellas asperezas del sistema cultural español que tanto le sublevaban. Y, en el terreno literario, insertará una frase de *Doña Luz* en "Después de la noticia de su muerte", suscribiendo las pautas, no menos fecundas, de la intertextualidad que proponía el *Modernism*: una de las cualidades más inconfundibles de su poesía. Por el contrario, el conocimiento biedmiano de Leopoldo Alas es solo literario y, su acicate, la edición de *La Regenta* que J. M. Martínez Cachero dio al público en 1963. También esta novela condensó en forma traslaticia algún otro rasgo no menos singular de su escritura, puesto que el buen lector *lee el texto* y, a la par, *se lee a sí mismo*. Así acontece con el episodio donde Fermín de Pas saborea la carta que le escribiera Ana y, a partir de ahí, van fluyendo por su conciencia, y de manera confusa, una serie de psiquismos a medias religiosos y eróticos. No le dejará indiferente a Gil de Biedma ese ir y venir entre lo visible y lo secreto; en suma, el *doble sentido*, tan palpable en sus mejores versos. Una ambigüedad que, en rigor, supone controlar al máximo los múltiples significados de una palabra o frase.

En cualquier caso será Espronceda el poeta de nuestro siglo diecinueve que más atraiga al autor (a su lado, las alusiones a Bécquer son escasísimas, aunque lo respete siempre). Y de manera extensa e intensa: a lo largo de toda su carrera literaria, en particular entre las décadas de los cincuenta y sesenta. Esas lecturas espronceda nas activarán un estallido de ideas que ratifican su propio quehacer poético y, a la vez, lo enriquecen sobremanera. Lo hemos visto en las diversas transtextualidades que brillan con nitidez en "A una dama muy joven, separada" y "Después de la noticia de su muerte".

A Jaime Gil le seduce, y mucho, *El diablo mundo*, el trabajo más denso de Espronceda, pese a quedar inconcluso. Anota el 16 de octubre de 1964 en su diario que "releí la introducción y el canto I de *El diablo mundo*; me gustaron aún más que hace dos años y reforzaron mi idea de que son obra de un poeta espléndido" (Gil de Biedma, 2015: 551). Igualmente estudiará sus recursos formales —la métrica, los esquemas estróficos, la acentuación—, o el tan libre manejo de la lengua. El 10 de octubre de 1961 declara su gusto por cultivar la octava bermudilla, "una estrofa a la que Espronceda me ha aficionado" (Gil de Biedma, 2015: 464). Con todo, el *tour de force* del Espronceda leído con avidez por Jaime Gil radica en el énfasis puesto en la noción de *poesía de la experiencia*, tan deci-

siva en su personal arte poético. Un paradigma de triple filo en torno a los vínculos entre la vida, el proceso escritural y, finalmente, la lectura, y que nuestro poeta aplica al autor de "El verdugo". Es decir, las experiencias del existir y, a continuación, el enfriamiento de esas vivencias que irán mutando en poema —donde impera ya una racionalización casi "científica"— para por último subrayar el alcance de la experiencia del lector que se enfrenta al poema, *se introduce en él*, ennobleciéndolo con nuevas capas significadoras.

En fin, el Jaime Gil analista de Espronceda sacará a la luz algunas de esas capas que, hasta entonces, ningún crítico había tenido en cuenta —salvo José Moreno Villa, a quien cita siempre con agrado—.[7] Acaso la aplicación *in extenso* en Espronceda de este modelo poético sea en algún punto algo rígida, hay que admitirlo. Ahora bien, el autor barcelonés es poeta-crítico, no un erudito, y por ende tiene derecho a "acuñar moneda estética" con su propio "busto", si hacemos nuestra la frase de Clarín (Alas, 2003: 1441). Una *moneda* sugestiva y perspicaz, que no deja indiferente a nadie. Por otro lado, procede recordar que el Espronceda "de" Jaime Gil va más allá de los textos impresos, pues en su archivo reposan diversos manuscritos por los que será necesario adentrarse en un futuro para trazar una imagen más cumplida de la interpretación —y uso— que hiciera de los versos espronceda nos.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (1885), *La Regenta*, II, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", Daniel Cortezo.

— (2003), "La *Poética* de Campoamor", *Museum*, *Obras completas*, IV, Laureano Bonet (ed.), Oviedo, Nobel (pp. 1441-1459).

Bataille, Georges (1980), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

Bonet, Laureano (2018), *Conversación con Enrique Badosa*, Barcelona, DVD privado.

Carroll, Lewis (1872), *Through the Looking-Glass*, Londres, MacMillan.

Coloma, Luis (1987), *Pequeñeces*, Rubén Benítez (ed.), Madrid, Cátedra.

Diccionario de la lengua castellana (1869), Madrid, Real Academia Española − Imp. de Manuel Rivadeneyra.

Eliot, T. S. (1969), "Philip Massinger", *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber (pp. 205-220).

Espronceda, José de (1966), *El diablo mundo, El estudiante de Salamanca, Poesías*, Jaime Gil de Biedma (ed.), Madrid, Alianza.

7. La impronta de J. Moreno Villa en el ensayo de Jaime Gil es muy relevante. Sigue, en particular, la estrategia "anticipatoria" de este crítico en su edición dedicada al creador de *El diablo mundo*, poniendo de relieve cómo algunos de sus versos presagian ya a los Machado. Se trataría, pues, de "relacionar a un autor", en este caso Espronceda, "con los sucesores", pese a que ello —admita— "no es costumbre" en los estudios académicos (Moreno Villa, 1952: 1, 7).

Ferraté, Juan (1994), *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, Sirmio.
Gil de Biedma, Jaime (1959), "Discusiones. Infancia y poesía", *Ínsula*, n.º 147, 15 de febrero (p. 5).
— (1960), *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral.
— (ed.) (1966), "Prólogo", José de Espronceda, *El diablo mundo, El estudiante de Salamanca, Poesías*, Madrid, Alianza (pp. 9-21).
— (2010a), *Obras. Poesía y prosa*, Nicanor Vélez (ed.) y James Valender (introd.), Barcelona, Galaxia Gutenberg − Círculo de Lectores.
— (2010b), *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*, Andreu Jaume (ed.), Barcelona, Lumen.
— (2015), *Diarios. 1956-1985*, Andreu Jaume (ed.), Barcelona, Lumen.
Langbaum, Robert (1985), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press.
Machado, Antonio (1937), "Sobre la Rusia actual", *Hora de España*, n.º ix (pp. 5-11).
Marx, Karl (1903), "Vorwort zur ersten Auflage", *Das Kapital*, Hamburg, Otto Meissner Verlag (pp. v-ix).
Moreno Villa, J[osé] (ed.) (1952) "Prólogo", Espronceda, *Obras poéticas*, I, Madrid, Espasa-Calpe (pp. vii-xxxv).
Pardo Bazán, Emilia (1891), *El P. Luis Coloma: biografía y estudio crítico*, Madrid, Sáenz de Jubera.
Pereda, José María de (1996), *La Montálvez*, *Obras completas*, VI, José Manuel González Herrán (ed.) y Laureano Bonet (introd. y notas), Santander, Tantín.
Roy, Max (2008), "Du titre littéraire et de ses effets de lecture", *Protée*, vol. 36, n.º 3 (pp. 47-56).
Sin firma (1963), "Clásicos Planeta", *La Vanguardia*, n.º 30.260, 19 de sept. (p. 46).
Valera, Juan (1882), *Doña Luz*, Sevilla, Est. Tip. Francisco Álvarez.
Winters, Yvor (1947), *In Defense of Reason*, Londres, Rouletge & Kegan Paul.

Caminos soñados del poeta moderno

Carlos Miguel-Pueyo
Valparaiso University

El poeta moderno nació en un linaje en el que la metafísica existencialista mantenía una acusada raigambre. Así lo sugería don Antonio Machado en su *Proyecto de discurso de ingreso en la Real Academia de la lengua*: "Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra" (Machado, 1986: 10). Como poeta que representa muy bien la transición secular, en su poesía es posible rastrear las huellas, "los universales del sentimiento", como él dirá, que van dejando una visión metafísica existencialista en la poesía. De los autores admirados por don Antonio que habían escrito sus páginas en la centuria anterior hay que destacar a Bécquer, pero también a otros allende los Pirineos como Víctor Hugo y Lamartine. Su admiración por estos y otros deja huella en sus poesías, pero como él bien dijo, se hallan "implícitas en su obra", huellas que reconocieron voces como Octavio Paz, que afirmaba que "el modernismo fue nuestro romanticismo" (Paz, 1986: 125).

En la *Antología* de Gerardo de Diego de 1932, don Antonio afirmaba que "la poesía es la palabra esencial en el tiempo", y se sustenta sobre "dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad" (Diego, 1932: 76-78). Su reflexión se basa en que el pensamiento lógico capta lo esencial de las ideas, lo cual consiste en evadir a las esencias del tiempo, pues las considera inmutables. Pero he aquí la contradicción, al poeta no le es posible pretender la esencialidad fuera del marco temporal. En este sentido, don Antonio se distanciaba de los poetas del momento, pues las nuevas modas se apartaban de indicios poéticos temporales, como el ritmo, y perseguían más el concepto que la emoción. Machado no se identifica con algunas modas estilísticas del momento y así lo expresó en el "Retrato" que da comienzo a *Campos de Castilla*, al advertir que no le deleitan "los afeites de la actual cosmética," ni tampoco las aves "de esas del nuevo gay-trinar" (150).[1] Machado se identifica más con un concepto

1. Las referencias a las poesías de Antonio Machado pertenecen desde este momento a la edición de Manuel Alvar (*Poesías completas*, Madrid, Espasa, 1991), y cuya paginación ofreceremos en el cuerpo del texto, tras la cita.

de poesía que constituye la palabra esencial en el tiempo, como resultado de una íntima unión entre una fina reflexión estética y su intuición poética. En el prólogo a *Páginas escogidas*, de 1917, indicaba Machado que "el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento" (Machado: 1917: 16). Él se siente más en la línea de los buscadores de esencias en "*las mesmas aguas vivas de la vida*, dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús" (81), volviendo a recorrer los caminos de los románticos, aun sin saberlo, o de los áureos poetas, reconstruyendo la senda natural anclada en el tiempo.

Desde su verso, que es "palabra esencial en el tiempo" (81), Machado apunta hacia una poesía que supone para el poeta la unión íntima y serena de la creación poética con la reflexión estética metapoética. Edgar Allan Poe había señalado este momento como parte del proceso de creación poética, en el que comparecen la lógica, la razón y el cálculo, como Baudelaire y Valéry habían apuntado.[2] Pero Machado, por boca de Mairena, pretende una lógica en la que el razonamiento incluya la intuición, pues "los conceptos o formas captoras de lo real no pueden ser rígidos, si han de adaptarse a la constante mutabilidad de lo real…" (347-348). Porque además, dice Mairena, "en el fluir del pensamiento natural, y, en cierto modo, del poético, no es el intelecto puro quien discurre, sino el bloque psíquico en su totalidad, y las formas lógicas no son nunca pontones anclados en el río de Heráclito, sino ondas de su misma corriente" (Machado, 2004: 252-253). En este sentido Mairena juzgará a los poetas por la impresión y emoción temporal que viertan en sus poemas, situando las palabras en el plano temporal en el que las intuye, en lugar del tiempo que sugieren. En la poesía machadiana lo que predomina es la intuición.

Machado se hace eco de la obra que Martin Heidegger publicó en 1927, *Sein und Zeit* (Ser y tiempo), obra a la que dedicó un ensayo fechado en diciembre de 1937.[3] Heidegger y su *Existenzphilosophie* suponía para Machado la culminación de Bergson. Con Heidegger se ampliaba la intuición a lo esencial y la intención a lo emotivo. Sin embargo, Mairena se siente frustrado de nuevo, pues en su búsqueda de eternidad, de actividad lógica al margen del tiempo, se topa de nuevo con el tiempo en Heidegger. Y es que para penetrar en el ser humano, debe

2. Baudelaire admiraba abiertamente a Poe, llegando a traducir *The Philosophy of Composition* de Poe, dándole el nombre de *La genèse d'un poème.* Para conocer esta admiración, puede verse: L. Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Lausanne, 1923, pp. 46 ss. Paul Valéry, en *Situation de Baudelaire*, destacaba los valores que Baudelaire y Poe habían establecido para la poesía venidera. Resumiendo, Valéry apuntaba que Poe había aportado a Baudelaire un sistema para "considérer les choses de l'esprit, et parmi elles, la production littéraire, avec une netteté, una sagacité, une lucidité qui ne s'étaient jamais à ce point rencontrées dans une tête doué de l'invention poétique" (*Variété II, Œuvres de Paul Valéry*, 4.2, Paris, Gallimard, 1937, pp. 155 ss.). Cabe recordar que Machado conoció por Mallarmé a Poe; sobre ello se puede ver: C. P. Cambiaire, *The Influence of E.A. Poe in France*, New York, 1927, pp. 127 ss.

3. *Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena*, en *Hora de España*, núm. XIII, 1938, pp. 7-16.

cruzarse el umbral de la existencia, que es el ser en el mundo y en el tiempo. La *Sorge*, o inquietud existencial surge del fondo de la existencia y la llena de angustia: la *Angst* de Heidegger, dice Mairena,

> aparece en el extremo límite de la existencia vulgar, en el gran malecón, junto a la mar cortado a pico, con una visión de la totalidad de nuestro existir y una reflexión sobre su término y acabamiento: la muerte. La angustia es en verdad un sentimiento complicado con la totalidad de la existencia humana y con su esencial desamparo, frente a lo infinito, impenetrable y opaco.[4]

Pero el tiempo forma parte del tejido poético: la rima misma ancla la palabra en el tiempo. Y la concepción misma del paisaje conjuga sensación y recuerdo a través de la memoria. Decía Mairena a propósito del paisaje:

> A quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario de gran enseñanza para el poeta. Además, el campo le obliga a sentir las distancias —no a medirlas— y a buscarles una expresión temporal... (Machado, 2004: 438).

A ello añadirá el elemento poético, que consiste en una "honda palpitación del espíritu", de forma que la labor del poeta consiste en "sorprender algunas palabras de su íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del tiempo" (Machado, 1917: 15).

El tiempo se apoya en el lugar, y viceversa. El verso presenta indicios temporales tan propios como cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, etc. Mairena prepondera en el verso barroco la presencia definidora del sustantivo y del adjetivo, mientras que en Machado abundan significativamente las formas verbales, que juegan con el tiempo, reflexionan sobre su paso, y van y vienen confeccionando un haz de caminos recorridos y por recorrer, en diferentes tiempos verbales. Recuérdese el poema "El viajero" del primer libro de Machado:

> Está en la sala familiar, sombría,
> y entre nosotros, el querido hermano
> que en sueño infantil de un claro día
> vimos partir hacia un país lejano (87).

4. *Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena*, en *Hora de España*, núm. XIII, 1938, p. 12.

Con estas dos formas verbales podríamos decir que queda establecida la alternancia temporal de toda la obra machadiana, la de un presente que inexorablemente se va haciendo futuro.

Junto a la acción verbal, el adverbio, que conceptualiza la acción del verbo. Edgar Allan Poe había establecido cierta norma con su estribillo "Nevermore" del poema "The Raven", del que se hace eco Machado en la composición "Consejos":

> Este amor que quiere ser
> Acaso pronto será;
> Pero ¿Cuándo ha de volver
> Lo que acaba de pasar?
> Hoy dista mucho de ayer.
> ¡Ayer es *Nunca jamás*! (129).

Por no mencionar el poema titulado "Nevermore" que comienza así:

> ¡Amarga primavera!
> ¡Amarga luz a mi rincón obscuro!
> Tras la cortina de mi alcoba, espera
> la clara tarde bajo el cielo puro.
> En el silencio turbio de mi espejo
> miro, en la risa de mi ajuar ya viejo.
> La grotesca ilusión. Y del lejano
> jardín escucho un sollozar riente:
> trémula voz del agua que borbota
> alegre de la gárgola en la fuente,
> entre verdes evónimos ignota.
> Rápida silba, en el azur ingrave,
> tras de la tenue gasa,
> si obscura banda, en leve sombra suave,
> de golondrinas pasa […] (401-402).

Otras formas adverbiales como el "ya no" recordando el *fugit irreparabile tempus* transmitiendo la fugacidad del presente que se desvanece:

> Poeta ayer, hoy triste y pobre
> filósofo trasnochado,
> tengo en monedas de cobre
> el oro de ayer cambiado.
>
> No canta ya el ruiseñor
> de cierta noche serena;
> sanamos del mar de amor
> que sabe llorar sin pena (129).

El poeta materializa el tiempo en el lenguaje también a través de la mención de periodos temporales, sobre todo, la "tarde", tan presente en Machado; un nombre cargado de temporalidad en sí mismo. Junto a él, otros como "amanecer", "otoño", "noche", "verano", "primavera", "invierno", entre otros muchos nombres. Adjetivos que pintan plásticamente la distancia en la mente del lector, como "lejano":

> ¿Te recuerda, hermano,
> un sueño lejano mi canto presente?
> Fue una tarde lenta del lento verano.
> Respondí a la fuente:
> no recuerdo, hermana,
> mas sé que tu copla presente es lejana (91).

El poeta conjuga dos conceptos opuestos, como "presente" y "lejano", que pintan claramente la distancia física de los conceptos sugeridos. Además, espacio y tiempo quedan unidos en este paisaje que produce una impresión temporal. En *Campos de Castilla*, en el poema "Orillas del Duero" se lee:

> Y otra vez roca y roca, pedregales
> Desnudos y pelados serrijones,
> La tierra de las águilas caudales… (157).

La inclusión de un adverbio temporal combinado con series de nombres en la pintura de la escena responde a un intento del poeta de temporalizar el paisaje. De los últimos años del poeta son los siguientes ejemplos, donde el paisaje también se temporaliza tenuemente:

> ¡Ya su perfil zancudo en el regato,
> en el azul el vuelo de ballesta,
> o, sobre el ancho nido de ginesta,
> en torre, torre y torre, el garabato
> de la cigüeña!
>
> Trazó una diosa mano, España mía,
> —ancha lira, hacia el mar, entre dos mares—
> zonas de guerra, crestas militares,
> en llano, loma, alcor y serranía (454-455).

En estas estrofas, la mirada del poeta trepa por los cerros que habitan las aves rapaces. Desde una cumbre contempla el panorama de las montañas castellanas. El paisaje recuerda al poeta pasadas batallas por pertrechos militares que construyeron la antigua gloria de España. Aquella grandeza del pasado contras-

ta con la miseria presente, por lo que el contraste sugiere una distancia temporal, que el estribillo martilla en la mente del lector:

> Castilla miserable, ayer dominadora,
> envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora (152).

A veces el verso pinta un viaje que conjuga en sí mismo tiempo y espacio; en el poema "Otro viaje" se dice así:

> Ya en los campos de Jaén,
> amanece. Corre el tren
> por sus brillantes rieles,
> devorando matorrales,
> alcaceles,
> terraplenes, pedregales,
> olivares, caseríos,
> praderas y cardizales,
> montes y valles sombríos (216-217).

Y en otras ocasiones, la rapidez del viaje transmite la misma velocidad del paso del tiempo, pero sugiriendo la nostalgia que provoca:

> Yo contemplo mi equipaje,
> mi viejo saco de cuero;
> y recuerdo otro viaje
> hacia las tierras del Duero.
> Otro viaje de ayer
> por la tierra castellana,
> —¡pinos del amanecer
> Entre Almazán y Quintana!—
> ¡Y alegría
> de un viajar en compañía
> Y la unión
> que ha roto la muerte un día!
> ¡Mano fría
> que aprietas mi corazón!
> Tren camina, silba, humea,
> acarrea
> tu ejército de vagones,
> ajetrea
> maletas y corazones (217).

El tímido tictac de un reloj materializa el tiempo en una simple estampa, como ocurre en el poema "Hastío", donde el poeta fija la atención en el continuo y aburrido paso del tiempo que marca las horas:

> Pasan las horas de hastío
> por la estancia familiar,
> el amplio cuarto sombrío
> donde yo empecé a soñar.
>
> Del reloj arrinconado,
> que en la penumbra clarea,
> el tic-tac acompasado
> odiosamente golpea (128).

En "Recuerdo infantil", la referencia al tiempo alude a la esclavitud que el tiempo impone:

> El niño Juan, el hombrecito,
> escucha el tiempo en su prisión:
> una quejumbre de mosquito
> en un zumbido de peón.
>
> El niño está en el cuarto oscuro,
> donde su madre lo encerró;
> es el poeta, el poeta puro
> que canta: el tiempo, el tiempo y yo! (451)

Pero tal vez sea el agua la imagen más utilizada por Machado para materializar, sonorizar el paso del tiempo. No consiste solamente en un sonido constante, sino que al tratarse de un sonido, hace suyos otros elementos intrínsecos de la música, como son el ritmo, que anclan dicho sonido en el tiempo: el agua de una noria, el repiqueteo de la lluvia, pero sobre todas, la canción de la fuente, que personifica poéticamente a la creadora del sonido.

> Adiós para siempre la fuente sonora,
> del parque dormido eterna cantora.
> Adiós para siempre, tu monotonía,
> fuente, es más amarga que la pena mía (92).

En cuanto a la naturaleza del tiempo que interesa al poeta, parece claro que se decanta por el tiempo vital, cotidiano que experimentamos, el que marca el reloj de la sala de estar, o el que dicta la fuente del patio adyacente. Así se expresa en "Poema de un día":

Tic-tic, tic-tic… Ya te he oído.
Tic-tic, tic-tic… Siempre igual,
monótono y aburrido.
Tic-tic, tic-tic, el latido
de un corazón de metal.
En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló,
con esa monotonía,
que mide un tiempo vacío.
Pero, ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic)… Era un día
(tic-tic, tic-tic) que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó (219).

Tras el tratamiento del tiempo de Machado se esconde a menudo un sentimiento de melancolía, como ocurre en el siguiente poema:

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.

La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo y, recordando, digo:
—Si, yo era niño, y tú, mi compañera (139-140).

La melancólica angustia la produce el inexorable paso del tiempo, cuya contemplación produce angustia. Así lo corrobora también Mairena cuando dice: "¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, para disparadas una tras otra?" (Machado, 2004: 478). El propio Mairena se contesta a sí mismo en otro lugar, con una reflexión a lo divino: "Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ese que llamó mi maestro 'engendro de Luzbel en su caída', el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco" (565). Machado insiste en sentir los efectos del paso del tiempo, como origen de su inspiración:

Yo voy cantando, viajero,
a lo largo del sendero…
—La tarde cayendo está—.
'En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón'.

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditanto. Suena el viento
en los álamos del río.

La tarde más se obscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
'Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada'(95-96).

Y hasta se detiene para disfrutar de un momento poético para cantar su pena. El propio Mairena toma el pulso calmado al paisaje cuando dice: "[…] en la sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta" (Machado, 2004: 582-583). En otros momentos, el poeta desea suspenderse en el tiempo como hacen las aves, para experimentar un goce intenso del mismo:

¡Oh, descansar en el azul del día
como descansa el águila en el viento,
sobre la sierra fría,
segura de sus alas y su aliento!

La augusta confianza
a ti, Naturaleza, y paz te pido,
mi tregua de temor y esperanza,
un grano de alegría, un mar de olvido… (371-372).

Finalmente, en una ocasión el poeta desea detener el silencio:

> En el silencio sigue
> la lira pitagórica vibrando,
> el iris en la luz, la luz que llena
> mi estereoscopio vano.
> Han cegado mis ojos las cenizas
> del fuego heraclitano.
> El mundo es, un momento,
> transparente, vacío, ciego, alado (277-278).

Y hasta la evocación de unas simples moscas ayudan al poeta a dotar de tiempo al poema, pues evocan momentos diferentes del año:

> Vosotras, las familiares,
> inevitables golosas,
> vosotras, moscas vulgares,
> me evocáis todas las cosas (121).

En otras ocasiones se mencionan claramente ciertas épocas del año, como ocurre en "Las encinas":

> El campo mismo se hizo
> árbol en ti, parda encina.
> Ya bajo el sol que calcina,
> ya contra el hielo invernizo,
> el bochorno y la borrasca,
> el agosto y el enero,
> los copos de la nevasca,
> los hilos del aguacero,
> siempre firme, siempre igual,
> impasible, casta y buena… (160)

En otras ocasiones se une el ayer con el hoy y el mañana, como ocurre en el poema "Campos de Soria":

> Estos chopos del río, que acompañan
> con el sonido de sus hojas secas
> el son del agua, cuando el viento sopla,
> tienen en sus cortezas
> grabadas iniciales que son nombres
> de enamorados, cifras que son fechas.
> ¡Álamos del amor que ayer tuvisteis

De ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña,
álamos de las márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva! (173).

Hay tiempo también para el futuro, donde el poeta adivina un futuro incierto:

Mas otra España nace,
la España del cincel y de la maza,
con esa eterna juventud que se hace
del pasado macizo de la raza.
Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea (233).

Y en ese futuro espera la muerte:

Al borde del camino
ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar… Mas Ella no faltará a la cita (109).

La muerte a veces, viene sugerida, como en escenas como la siguiente:

Daba el reloj las doce… y eran doce
golpes de azada en tierra…
… ¡Mi hora! —grité—… El silencio
me respondió: —No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera (103).

También hay lugar para la metáfora manriqueña, de la vida como río que se pierde en la mar:

¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
va con cieno verdoso y turbias heces.

Y más si hubo tormenta en sus orillas,
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.

Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que de claro venero, gota a gota,

o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota.
Y allí suena tu nombre ¡eternamente!

A veces el poeta proyecta en el río su nostalgia de la niñez, como cuando le pregunta al Guadalquivir:

¡Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar morir.

Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas!

Como yo, cerca del mar,
río de barro salubre,
¿sueñas con tu manantial? (304).

A veces el poeta siente la necesidad de buscar el tiempo perdido, haciéndose eco del escritor francés:

Hoy, en mitad de la vida,
Me he parado a meditar…
¡Juventud nunca vivida,
quién te volviera a soñar!

Galerías del alma… ¡El alma niña!
Su clara luz risueña;

y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva..

¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
Ya recobrada la perdida senda! (143).

A veces el poeta siente la necesidad de revivir, tal vez solamente recordar momentos de la vida pasada, remontando el río de la vida; el sueño es la manera de volver al pasado para salvar del olvido lo que quiere:

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas! (89).

El tren sirve a veces de imagen sugeridora del recuerdo veloz, como ocurre en el poema "Recuerdos" que Machado escribe en 1912 cuando abandona Soria:

En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva (208-209).

Una estampa similar de recuerdos pinta el poeta en el poema que escribe a José María de Palacio, en el que el recuerdo del pasado pinta la primavera soriana:

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
Algunas hojas nuevas?...
¿Hay zarzas florecidas
Entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la hierba fina? (215-216).

El recuerdo del poeta es espacial, pues echa mano de lugares, normalmente interiores como los recuerdos que necesitan ser invitados a salir de su morada. Al poeta le es dado mirar en las galerías sin fondo de los recuerdos, donde las "doradas abejas de los sueños" no cejan en su empeño. El sueño sirve al poeta para salvar memorias positivas del olvido, como ocurre en el poema siguiente:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...
Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra! (213).

En definitiva, el alma del poeta lucha frente a frente con el tiempo, especialmente en los amargos momentos de la guerra civil en los que el pasado y el futuro se desvanecían en un presente evaporado, como dice el poeta en un poema dedicado a Narciso Alonso Cortés:

El tiempo lame y roe y pule y mancha y muerde;
socava el alto muro, la piedra agujerea;
apaga la mejilla y abrasa la hoja verde;
sobre las frentes cava los surcos de la idea.

Pero el poeta afronta el tiempo inexorable,
como David al fiero gigante filisteo;
de su armadura busca la pieza vulnerable,
y quiere obrar la hazaña a que no osó Teseo.

Vencer al tiempo quiere. ¡Al tiempo! ¿Hay un seguro
Donde afincar la lucha? ¿Quién lanzará el venablo
que cae esa alimaña? ¿Se sabe de in conjuro
que ahuyente ese enemigo, como la cruz al diablo?

El alma. El alma vence ¡la pobre cenicienta,
que en ese siglo vano, cruel, empedernido,
por esos mundos vaga escuálida y hambrienta!-
al ángel de la muerte y al agua del olvido (263-264).

La otra coordenada en la creación poética machadiana es el lugar, que complementa y da sentido al tiempo. En su *Proyecto de discurso de ingreso en la Real Academia de la lengua*, Machado afirmaba que se consideraba "poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido" (Machado, 1917: 9). Para él, el acto poético es "un yunque de constante actividad espiritual" (Machado, 1989: 1673), que se apoya en la intuición y no en el intelecto, que expresa temporalidad, el devenir y el ser, porque estos últimos preparan el terreno a la creación entrando en el espacio de la otredad.

El poeta romántico había optado por una estética trascendental, dando primacía a la esencia, vale decir, lo espiritual, lo emocional, lo universal, frente al artificio o la racionalidad en la forma. Evitaron en lo posible formas expresivas como perífrasis, hipérboles, personificaciones, y hasta metáforas, por considerarlas demasiado retóricas. Prefirieron una teoría más natural o naturalista del lenguaje. Para los románticos tenían más importancia la sencillez, la simplicidad, la espontaneidad, de forma que exaltaron el lenguaje primitivo popular, que percibían como una encarnación viva de la originalidad y la imaginación poéticas. José María Blanco White afirmaba al respecto: "El lenguaje primitivo es siempre metafórico y apenas se encuentra en él una expresión que no sea trasladada […]. Las bellezas de los primeros lenguajes todos fueron propias de la poesía y que sólo pudieron recibir su aumento […] de alguna imaginación viva y ardiente" (Machado, 1971: 170-171). Machado prefiere el naturalismo poético, la simplicidad lírica, la expresión clara, y el lenguaje popular. Para él, la naturaleza es verdadera fuente de poesía, y en ella encuentra la espacialidad que necesita. Del propio Bécquer ensalzaba su poesía por ser "tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido" (Machado, 1917: 31). De Moreno Villa decía su "decir lo más posible y del modo directo y más sencillo" (Machado, 1989: 1653). La sencillez y transparencia del lenguaje poético debe ser para Machado también honesta, es decir, libre de corrección, pues la aparta de la pureza original. En cuanto al ropaje de tropos, el poeta lo justifica cuando debe salir en salvaguarda de la insuficiencia lingüística, es decir, por imperativo gnoseológico, de forma que el uso de metáforas tiene como función filosófica conocer y dar a conocer la realidad. La sencillez del lenguaje también es preferida por Juan de Mairena, que dice a sus alumnos:

> Meditad preferentemente sobre las frases más vulgares, que suelen ser las más ricas de contenido. Reparad en ésta, tan cordial y benévola: "Me alegro de verte bueno" y en esta de carácter metafísico: "¿Adónde vamos a parar". Y en estotra, tan ingenuamente blasfematoria: "Por allí nos espere muchos años". Habéis de ahondar en las frases hechas antes de pretender hacer otras mejores (Machado, 1972: 311).

Cuando lo poético se acerca más a lo folclórico en Machado es cuando opinaba que el poeta no es más que un folclorista a su manera, y un creador impa-

sible de canciones populares. Tal vez dicha semejanza se resuma en una de corte psicológico-genético que responda a la necesidad humana del sintetismo natural. Como Bécquer, también Machado cree que la lengua poética es la exteriorización de la materia poética que preexiste al signo poético.

El poeta moderno, desde los últimos románticos, había reconocido preciados enlaces entre la poesía y la música, de forma que la poeticidad que se había mostrado en términos de pictoricidad, se comenzó a expresar, otra vez, en términos de musicalidad. Salvador Rueda había publicado en 1894 la obra *El ritmo, crítica contemporánea*, donde reivindicaba para los poetas españoles la necesidad de atender al verdadero lenguaje rítmico, pues notaba que los poetas del momento "no atienden más que al ruido y a la corrección […], no riman su espíritu [sino que] riman el idioma" (Rueda, 1894). El ritmo debe brotar de las profundidades del alma, de las interioridades del espíritu. La fuente de este ritmo se halla en la naturaleza, en la que no se inventa, no se finge, porque es espontáneo como una flor, que es más poeta que los poetas, porque "poseen el ritmo de un modo natural, porque está toda la técnica en su naturaleza, todo el sentimiento, toda la brillantez, toda la inspiración" (Rueda, 1984: 8). No en vano, Schelling había afirmado en su *Naturphilosophie* que la naturaleza es un haz de ritmos, una gran orquesta natural, un poema infinito en el que todo tiene perfecta situación, el cuerpo y el alma, forma y contenido, lo concreto y lo espiritual. Por consiguiente, la musicalidad no se hace, sino que surge de una naturaleza fónica que se escucha a sí misma. La musicalidad se une a la idealidad sobre la apoyatura panteísta.

El lenguaje sonoro sirve para expresar la temporalidad, lo móvil de la vida, el devenir del ser humano: "La rima es uno de los medios que el poeta emplea para crear el tiempo ideal, mejor diré artificial, en que se da el poema. Porque los sonidos se repiten, nos damos cuenta de que se suceden; porque se suceden los sentimos en el tiempo" (Machado, 1972: 101). La rima construye temporalidad mediante un asociacionismo representativo sonoro, que con su repetición expresa y representa nuestro mundo interior. En otras palabras, la rima ofrece una temporalidad que nace de la unión de la sensación y la memoria: "Complicando sensación y memoria contribuye a crear la emoción temporal *sine qua non* del poema" (Machado, 1972: 104). Consecuentemente, la poesía, que es palabra en el tiempo, es a la vez canto y cuento, de manera que su lenguaje sonoro nos enlaza con el pasado que es presente, y en última instancia, con nuestro ser. La temporalidad poética se expresa en esencia por su musicalidad. Machado retoma así concepciones de la musicalidad del lenguaje poético que habían definido nombres como Novalis, o Herder, para quien la música no tenía más sentido que unida a la poesía. Para él, el lenguaje de los primeros pueblos había sido sonoro (Herder, 1982: 136). Y pues si primero fue la voz, y luego la letra, el oído se convirtió en maestro del lenguaje, y hasta en acceso al alma: "La naturaleza no se ha limitado a hacer sonar la propiedad sino que la ha hecho sonar en el interior del alma. Se ha oído un sonido, el alma lo ha atrapado; ahí tiene una palabra so-

nante" (Herder, 1982: 166). El origen musical de la lengua estaría pues en algún rincón del alma: "El lenguaje es acuerdo del alma consigo misma, un acuerdo tan necesario como el que el hombre sea hombre" (Herder, 1982: 170). Como resultado, el lenguaje se convierte en una especie de música del alma y su función sería materializar lo más íntimo del alma humana. El lenguaje sonoro es también origen de la emoción, puesto que "como nuestros sonidos naturales van encaminados a expresar las pasiones, es lógico que se conviertan también en elementos de toda emoción" (Herder, 1982: 140). De este modo, el lector accede a los sentimientos de la otredad a través del ímpetu emocionante de su melodía. Novalis había sugerido que la lengua vuelva su mirada a sus orígenes, en busca de su propia sonorización: "Nuestra lengua —en principio era mucho más musical, pero se ha hecho más prosaica desde entonces —se ha desonorizado. Se ha convertido en algo más parecido a un ruido, a una voz, si se quiere rebajar de este modo una palabra tan bella. Debe convertirse en nuevo canto" (Novalis, 1976: 319). La música pues, es la aspiración de la poesía, y ambas convergen en la expresión del sentimiento y de lo íntimo del alma humana.

El sueño es otro espacio en el que el poeta moderno encuentra libertad e inspiración. El poeta romántico había explorado los espacios oníricos en busca de inspiración, y había encontrado en sus rincones los misterios del mundo. En el sueño no predomina la conciencia, sino la pasión, el sentimiento, la imaginación. El sueño produce un lenguaje simbólico, como decía Franz Schubert: "En el sueño […] el alma parece hablar un lenguaje completamente distinto del ordinario. Ciertos objetos de la naturaleza, ciertas propiedades de las cosas designan pronto a personas y, de manera inversa, tal cualidad o tal acción se nos presenta bajo la forma de personas" (Béguin, 1954: 144). Otras voces románticas como August Heinrich Hoffmann, definía los sueños como "máscaras diversas detrás de las cuales hay que descubrir el rostro mismo de la poesía" (Béguin, 1954: 373). Pero es en ellos, según Herder, "en este reino [del sueño] donde nos juzgamos a nosotros mismos con mayor perspicacia. El mundo de los sueños nos da acerca de nosotros mismos las indicaciones más serias" (Béguin, 1954: 200-201). En definitiva, el sueño era el espacio en el que el poeta se amplía en cuanto a ser, es decir, encuentra su unicidad, entra de lleno en el todo, en el universo, se reconcilia consigo mismo, y aprehende lo absoluto. Como decía P. V. Troxler, "el sueño es, pues, la revelación de la esencia misma del hombre, el proceso más particular y más íntimo de la vida; ora un eco de lo supraterrestre en lo terrestre, ora un reflejo de lo terrestre en lo supraterrestre" (Béguin, 1954: 128). Pero Machado no comparte las posibilidades creativas y gnoseológicas del sueño, pues pensaba que si el creador romántico se adentraba en sí mismo a través del sueño era para perderse en su propio laberinto. Machado opta por liberar la conciencia poética mediante el despertar, la vigilia extrema, y si cabe, el sueño insomne. Podría decirse que el sueño machadiano responde a una fórmula dialéctica; por un lado, es "desrealización" de la facticidad de la vida en el seno del tiempo histórico, y por otra, es inmersión de la conciencia en el fondo del alma. Según Pedor Cere-

zo Galán, "el sueño —en Machado— viene a ser el producto de una actitud típica de 'distancia y ausencia', es decir, del alma que aleja lo inmediato y desrealiza lo concreto, y solo retiene al vibración o pulsación interior" (Cerezo, 1975: 115). De esta forma, el sueño sirve a Machado para adentrarse en lejanías, en misterios del inconsciente interior:

> El alma del poeta
> se orienta hacia el misterio.
> Sólo el poeta puede
> mirar lo que está lejos
> dentro del alma, en turbio
> y mago sol envuelto (132).

Aunque también es conformación de los consciente, de la vida en el presente. El sueño poético se sustantiva. La conciencia se despierta y se sumerge en otra dimensión de carácter ontológico:

> Entre el vivir y el soñar
> Hay una tercera cosa.
> Adivínala (289).

En otro lugar dirá:

> Si vivir es bueno
> es mejor soñar,
> y mejor que todo,
> madre, despertar (303).

Y finalmente:

> Tras el vivir y el soñar,
> está lo que más importa:
> despertar (145).

El sueño machadiano, otrora interiorización, o anunciador del futuro, alcanza otra más alta dimensión:

> Ayer soñé que veía
> a Dios y que a Dios hablaba;
> y soñé que Dios me oía…
> Después soñé que soñaba (238).

En definitiva, Machado comparte con los románticos que el sueño, el lenguaje natural y la música son mecanismos de los que dispone el poeta moderno para hacer frente al racionalismo, las fijezas conceptuales, y hasta la objetividad. Identifica sueño, lenguaje natural y música con la lírica y la creación poéticas, pues en ellos triunfa la imaginación. El sueño facilita el contacto del decir poético con el mundo de la heterogeneidad del ser, y hasta el espacio espiritual de las religiosidades y lo trascendental. La poeticidad es vista en términos de musicalidad, oniricidad y naturalidad lingüística, pues estas son tres realidades de la poesía, que enmarcan el pensamiento poético machadiano dentro de una metafísica esencial.

Bibliografía

Béguin, Albert, (1954), *El alma romántica y el sueño*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Cambiaire, C. P. (1927), *The Influence of E.A. Poe in France*, Nueva York, G. E. Stechert & Co.

Cerezo Galán, Pedro (1975), *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

Clavería, Carlos (1945), "Notas sobre la poética de Antonio Machado", *Hispania*, 28.2, 166-183.

Diego, Gerardo (ed.) (1932), *Poesía Española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo.

Herder, Johann Gottfried von, (1982), *Obra selecta*, Madrid, Alfaguara.

Machado, Antonio (1917), *Páginas escogidas*, Madrid, Casa Editorial Calleja.

Machado, Antonio (2004), *Juan de Mairena*, Pablo de Barco (ed.), Madrid, Alianza.

Machado, Antonio (1971), *Antología de obras en español*, Barcelona, Labor.

Machado, Antonio (1972), *Los complementarios*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Taurus.

Machado, Antonio (1986), *Proyecto de discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua*, Madrid, El Observatorio.

Machado, Antonio (1989), *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, vol. 3, Madrid, Espasa-Calpe.

Machado, Antonio (1991), *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

(1978), "Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena", *Hora de España*, núm. xiii, 7-16.

Novalis, (1976), *La Enciclopedia (Notas y Fragmentos)*, Madrid, Fundamentos.

Paz, Octavio (1986), *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

Rueda, Salvador (1894), *El ritmo, crítica contemporánea*, Madrid, Biblioteca Salvador Rueda.

Seylaz, L (1923), *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Lausanne, 1923.

Valéry, Paul (1937), *Variété II, Œuvres de Paul Valéry*, 4.2, Paris, Gallimard.

Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro en Camilo José Cela: dos poetas y toda la soledad

Noemí Montetes-Mairal y Laburta
Universitat de Barcelona

Para Gonzalo Sobejano, siempre

Camilo José Cela, como de hecho casi todos los creadores, casi todos los artistas, fue un escritor de costumbres, de obsesiones que iban y venían por sus libros porque formaban parte de su andamiaje vital, de la médula de su pensamiento, que se repetían porque estructuraban su existencia y su obra, algunas de manera persistente, contumaz, incluso enfermiza. Cela podría haber hecho suya aquella frase tan conocida de Miguel de Unamuno que aparece en la "Advertencia preliminar" que encabeza su edición de 1916 de *En torno al casticismo*: "En rigor, desde que empecé a escribir he venido desarrollando unos pocos y mismos pensamientos cardinales" (Unamuno, 1991: 31).

Uno de ellos fue la soledad, pensamiento cardinal que recorre la literatura de Cela de arriba abajo, de principio a fin, y que el escritor de Padrón suele vincular con la añoranza, la memoria, la conciencia, la muerte, el dolor. Todos ellos aspectos que advertimos, asimismo, en los momentos más significativos de su vida y de su obra, ideas que se repiten tozudamente en todo tipo de textos: artículos, novelas, memorias, poemas, libros de viajes, apuntes carpetovetónicos, conferencias, cartas… Los ejemplos, como habremos de ver seguidamente, son innumerables.

Así, "Un libro y toda la soledad" fue la leyenda de su exlibris, frase con la que se identificaba él e identificaba a sus libros. El dibujo del mismo se lo regaló Picasso,[1] mientras que la letra que lo acompaña es del propio Cela, tal y como lo explica el narrador interpuesto en la mónada 1048 de *Oficio de tinieblas 5*: "En

1. El exlibris de Cela consistía en una mujer desnuda, medio estirada, leyendo, dibujada por Picasso. Estaba circundada por dos frases escritas del puño y letra de Cela: "Un libro y toda la soledad" y "soy de C. J. C.". La imagen del exlibris es accesible fácilmente en la web. Una de las páginas donde se puede consultar es la de la Cidade da Cultura, Fundación cultural creada por la Xunta de Galicia que propició la exposición celiana en Santiago de Compostela: https://www.cidadedacultura.gal/es/blog/cela-un-libro-y-toda-la-soledad [última consulta 27-5-2019].

el exlibris que te dibujó picasso se lee escrito con tu letra un libro y toda la soledad" (Cela, 1973: 199).

Esta máxima, tan celiana, sería la que tomaría Adolfo Sotelo Vázquez (comisario y responsable de la muestra) como lema para la exposición que conmemoraría el centenario del nacimiento del nobel, y que se expondría en Madrid y Santiago de Compostela: "Cela, un libro y toda la soledad" (VV. AA, 2016).

Otro ejemplo fundamental de la importancia de la soledad en Cela lo encontramos en el discurso que este pronunciaría en Estocolmo el 10 de diciembre de 1989, al recibir el Premio Nobel de Literatura, titulado "Elogio de la fábula". En su tercer párrafo (nótese que en él Cela repite hasta en siete ocasiones la palabra "soledad") leemos:

> Escribo desde la soledad y hablo también desde la soledad. Mateo Alemán, en su *Guzmán de Alfarache*, y Francis Bacon, en su ensayo *Of Solitude*, dijeron —y más o menos por el mismo tiempo— que el hombre que busca la soledad tiene mucho de dios o de bestia. Me reconforta la idea de que no he buscado, sino encontrado, la soledad, y que desde ella pienso y trabajo y vivo —y escribo y hablo—, creo que con sosiego y una resignación casi infinita. Y me acompaña siempre en mi soledad el supuesto de Picasso, mi también viejo amigo y maestro, de que sin una gran soledad no puede hacerse una obra duradera. Porque voy por la vida disfrazado de beligerante, puedo hablar de la soledad sin empacho e incluso con cierta agradecida y dolorosa ilusión (Cela, 1995: 134).[2]

La soledad vertebra tanto la obra del joven Cela como la del escritor adulto. Constantes referencias a la soledad aparecen, repetida y tenazmente, en todo tipo de escritos publicados a lo largo de su vida. Si consultamos las páginas de su *Poesía completa* (en cuyo volumen se recogen poemas de 1934 a 1996, el año de publicación del volumen) advertiremos que las referencias a la soledad aparecen muy pronto, como es el caso de la composición "Oración del solitario", incluida en su primerizo *Pisando la dudosa luz del día*, poemario fechado en 1945 pero escrito antes del estallido de la guerra. En ella leemos:

> Y es en la noche —cuando duele el viento
> Y la constante lluvia me desnuda,
> Cuando mis manos y el helarse el tiempo
> Rompen los muertos en tan tenues pedazos
> Que el morirse es un gozo
> Y el despertar un sin igual destrozo—
> Cuando de nuevo dormimos esta soledad (Cela, 1996: 82)

2. Este texto —entero o fragmentado— apareció en numerosos medios de comunicación en el momento en el que Camilo José Cela recibió el Premio Nobel, y actualmente —además de su publicación en *El Extramundi*— también se puede consultar fácilmente *online*.

La soledad en la literatura celiana se imbrica en el dolor, en la desolación de un tiempo y un medio profundamente hostiles a modo de brazos que aprietan, que ahogan, mientras dibujan con dedos sabios el perfil de una época: la de esa España negra —dicho en Solana, al que Cela quería tan bien— animalizada, monstruosa, pero también, en ocasiones, piadosamente humanizada, y, sobre todo, hondamente lírica. Una España devastada que planea por toda su obra mostrando la brutalidad, la crueldad de unos seres marcados por la desdicha y los instintos, inmersos en un medio salvaje y despiadado que los aboca a la soledad.

Así, en *Pabellón de reposo*, publicado en 1943, dos años antes de *Pisando la dudosa luz del día*, una novela, por tanto, escrita también por un Cela joven, un Cela que no ha cumplido aún los treinta, leemos:

> [La señorita del 37] Lo que más teme es la soledad. Quedarse a solas la desazona, porque le saltan a la memoria, una a una, todas las muchachas que ya murieron, solteras como ella, en el pabellón. La vida es triste, profundamente triste, y la humanidad, cruel [...].
>
> ¡Qué desesperada estaba la otra tarde! ¿Qué dirían mis amigos si leyeran las líneas que tracé? ¡Ah! La soledad es mala consejera, se divierte en barajar nuestros más negros pensamientos para presentárnoslos bien a la vista.
>
> No quiero estar sola ni un momento más (Cela, 1973: 221 y 245).

Y también, unas páginas más adelante:

> Es doloroso tener que ahogar este cariño inmenso que ha echado raíces en mi corazón. Es doloroso, pero inevitable, como inevitable también y doloroso es tener que ahogarlo en la tristeza y en la soledad, donde flotan todos los sentimientos que no se dejan ahogar con resignación, todos los sentimientos que se rebelan, impotentes, contra su destino, como esos gatitos recién nacidos que tardan en ser tragados por el agua donde la molinera cruel los arrojó y en la que se debaten con sus torpes bracitos mientras el almendro que da sombra a la escena y el alacrán que escarba bajo la piedra conservan su rítmico respirar, sin inmutárseles ni una sola fibra (Cela, 1973: 260).

La dolorida soledad que impregna las páginas de Cela está profundamente influenciada por la idea de soledad vinculada al ideario romántico que advertimos en las poéticas de Bécquer y de Rosalía de Castro, dos autores fuertemente determinados por esta, como tan acertada y rigurosamente subrayó Rafael Lapesa (Lapesa, 1987),[3] quien también apuntaría que en el caso de Rosalía la sole-

3. No solo cabe citar un ensayo tan importante como es "Tres poetas ante la soledad: Bécquer, Rosalía y Machado", sino que es importante añadir que Lapesa leyó este texto en un congreso sobre Rosalía de Castro organizado por la Universidad Menéndez y Pelayo, que tuvo lugar en septiembre de 1981 y en el que también intervino Camilo José Cela. Este último optó por disertar, precisamente, sobre la morriña en los escritores ga-

dad fue "el eje de su poesía", una soledad adoptada por y ante el destino, que le producía una pérdida de esperanza y de fe, que la llevaba a una situación de desamparo, de angustia ante el dolor, el vacío y la nada, de culpabilidad, de temor ante la muerte, y que la hacía temer el "¡fantasma pavoroso dos meus remordementos!" (Castro, 1943: 93).

Cela escribió en numerosas ocasiones a lo largo de su vida sobre Rosalía de Castro. La primera de ellas fue en julio de 1946, con treinta años, en un artículo, "Recuerdo de Rosalía", en el que habría de vincular la obra de la poeta gallega a la soledad, el dolor, la tristeza —la *saudade*– y el recuerdo de Bécquer y Heine:

> Rosalía de Castro, muerta de saudade y de sentimiento, vive y pasea su ánima por los campos familiares [...]. Los gallegos [...] hemos dado con la fórmula de llorar para adentro [...]. A los sesenta y un años de su desaparición, cuando las voces hermanas de Heine y de Gustavo Adolfo llenan tantas horas solteras y desgraciadas de soledad y desamor, vuelven los cortos versos de la poetisa de mi aldea —para alguien el más grande poeta español del XIX— a sonar como el oro que no se mueve: con el sonar cierto y exacto de lo que siempre, pase lo que pase, sigue siendo el oro.[4]

Los años y los textos se suceden. La sombra de Rosalía —su obra, su figura, su influencia— planean sobre la obra del escritor gallego, así como la imagen del cementerio de Padrón al que Rosalía cantó, y que Cela suele citar a menudo cuando la menciona, como ocurre en su extenso artículo "Sobre el alma gallega y sus facetas (y algunas muestras de la morriña en su poesía)", donde señala:

> Desde Padrón [...] allá donde Rosalía, aquella voz doliente, se despidió [...] allá donde tuve la suerte de venir al mundo y donde quisiera, también, despedirme del mundo para quedarme entre los míos en el viejo cementerio de Adina, a la sombra del vetusto olivo, el árbol funerario de los celtas, que crece en el paisaje que pintó nuestra gran mujer con aquellos sus delicados y amargos versos:
>
> O simiterio d'Adina,
> n'hay duda que'é encantador
> co's seus olivos escuros
> máis vellos qu'ós méus abós (Cela, 2003: 14-15).

El cementerio de Adina rodea la iglesia de Iria Flavia. En él estuvo enterrada Rosalía de Castro de 1885 a 1891, desde donde fue llevada al Panteón de Gale-

---

llegos, centrándose fundamentalmente en la obra de Rosalía: "En torno a la morriña y otras vaguedades" (Cela, 1982).

4. Este texto fue publicado por Cela con pocos días de diferencia en dos periódicos del Régimen (Cela, 1946a, 1946b). Actualmente puede consultarse —entero o fragmentado— en fuentes mucho más fáciles de localizar (Cela, 1990: 45-47), (Pociña y López, 1997: 14), (Cela, 2016a: 12-13).

gos Ilustres, en el antiguo convento de Santo Domingo de Bonaval (actual Museo do Povo Galego).

No obstante, en él una placa con una cruz aún recuerda el lugar donde estuvo colocada su lápida. En ella puede leerse lo siguiente: "Deus a teña a descansar / Neste cimiterio / de Adina / estivo enterrada / de 1885 a 1891 / Rosalía Castro de Murguía / Moito te quixen un tempo / cimiterio encantador / moito te quixen e quérote / eso ben o sabe Dios".[5]

Para evitar que le ocurriera lo mismo que a su compatriota, Cela dejó escrito en su testamento —así como en numerosos artículos y todo tipo de textos— que deseaba ser enterrado en el cementerio de Adina, junto al resto de su familia, a la sombra de sus olivos centenarios. La voluntad del novelista fue respetada, y tanto, que su tumba reposa a los pies de uno de ellos.[6]

En el artículo citado, unos párrafos más adelante del fragmento en el que Cela recordaba el cementerio de Adina, este prosigue evocando la obra de la poeta gallega. En esta ocasión lo hace para vincular la obra de Rosalía de Castro y de Gustavo Adolfo Bécquer, de nuevo ligándolos la poética del dolor, tan hondamente romántica:

> Rosalía de Castro, mujer, como puro poeta romántico —piénsese en un Heine o en un Gustavo Adolfo Bécquer, tan emparentado con nuestra genial compostelana—, siempre dispuesta al definitivo adiós, dejaba en sus versos —y en su amarga sonrisa— todo el dolor que le producía, entre otros firmes dolores, el mero paso del tiempo [...]. Rosalía de Castro, en sus *Vaguedás*,[7] tan paralelas a las *Rimas* del poeta sevillano, disfraza la morriña con mil ropajes diferentes, con mil variados disfraces [...]. Rosalía era un temperamento atormentado y su dolor —el dolor de los poetas románticos— no le venía de fuera a dentro, sino al revés: de dentro a fuera, como una extraña y mortal enfermedad de la sangre del alma (Cela, 2003: 26-27).[8]

5. La imagen de su primera lápida también puede encontrarse fácilmente en la web. Entre otras páginas, en esta, por ejemplo: https://www.mujeresnotables.com/2018/05/16/biografia-de-rosalia-de-castro/ [última consulta 27-5-2019].

6. La imagen del olivo centenario que custodia los restos de Cela en el cementerio de Adina es de una gran belleza. Cuando se conmemoró el centenario del nacimiento del nobel se organizaron diversos actos junto a su tumba para honrar su memoria, y los medios de comunicación se hicieron eco de los mismos. En algunos de ellos podemos observar imágenes de la lápida, a los pies del árbol: https://www.efe.com/efe/espana/cultura/una-ofrenda-floral-a-los-pies-de-la-tumba-cela-lo-honra-en-su-centenario/10005-2922629 [última consulta 27-5-2019].

7. Nótese, como subrayan Andrés Pociña y Aurora López, que la poesía de De Castro que más interesa a Cela, y que más a menudo cita de esta, es la gallega: "Más llamativo es el hecho de que siempre cite versos gallegos de Rosalía, y estos casi siempre de *Follas novas*, colección que sin duda consideraba superior a la de *Cantares gallegos*" (Pociña y López, 1997:19).

8. Al final de este texto se indica en nota al pie que es la reproducción textual de un ensayo recogido junto a otros por el novelista y publicado en volumen (Cela, 1961b: 279-285).

La soledad que a Cela le interesa plasmar, que le influye y sobre la que ahonda en su obra, está fuertemente marcada por la tristeza, el dolor y la muerte. Los motivos emocionales, anímicos, sensitivos, acaban convirtiéndose en principios estructurales a la hora de forjar sus textos, y no varían: sean estos de los años cuarenta —del comienzo, por tanto, de su andadura como poeta y novelista, como hemos advertido en las páginas anteriores— o de las décadas siguientes, como veremos seguidamente. Fijémonos en los términos con los que Cela perfila la noción de soledad en un artículo publicado en 1952:

> A veces los hombres marchan, tratando de destruir a hachazos el recuerdo, en busca de una inmensa soledad. Suelen ser los momentos en que el cúmulo de emociones almacenadas, por el paso del tiempo, en el trasfondo del alma o de la conciencia, amenazan con hacer estallar, como un astro maldito, el corazón donde ya no cabe ni una sola sensación más [...]. No es igual la resistencia a la emoción de cada hombre, como no es la misma tampoco la cantidad e incluso la calidad del tiempo en el que pueda ensayarse la elasticidad de nuestro normal aguante a la emoción: la elasticidad que de quebrarse, de dejar de ser realmente elástica, nos conduciría a la muerte, a la locura o a la enfermiza busca de esa inmensa soledad (Cela, 1952: 9).[9]

En pasajes como este la influencia en Cela de la poética becqueriana se vuelve diáfana, hasta el punto de que, leyendo textos tan fundamentales del poeta sevillano como su "Introducción sinfónica" o la conocida "Carta segunda" de las *Cartas literarias a una mujer*, las intertextualidades con los motivos expuestos por Cela en el fragmento anteriormente citado evidencian la sintonía entre ambos autores. Y tanto, que quizá citando un breve párrafo de la "Carta segunda" sea suficiente para constatarlo:

> […] cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca [...] las sensaciones producidas por la pasión y los afectos (Bécquer, 2004: 460).

La soledad, el dolor y la muerte se vuelven estructurales en la poética de la narrativa celiana, aparecen en todas y cada una de sus obras, del principio al fin de su trayectoria literaria, independientemente de la estética que Cela decida abrazar en cada momento. Lo vimos en *Pabellón de reposo* (1943), donde la muerte, el dolor, la tristeza, y sobre todo la soledad, amarga y constante, lo dominan

9. Artículo recogido también entre los seleccionados por Adolfo Sotelo en el volumen misceláneo de escritos celianos *La forja de un escritor* (Cela, 2016b).

todo. Otro tanto ocurre en *La colmena* (1951), novela del hambre, del miedo, de la necesidad, donde rige la ley del más fuerte en una sociedad de seres animalizados, radicalmente solos: "Las gentes se cruzan, presurosas. Nadie piensa en el de al lado, en ese hombre que a lo mejor va mirando para el suelo; con el estómago deshecho o un quiste en un pulmón o la cabeza destornillada..." (Cela, 1951, 239).

También lo advertimos en una obra que él mismo dio en calificar como "la purga de mi corazón" (Cela, 1973: 7), *Oficio de tinieblas*, 5: "Se prohíbe hablar se prohíbe mirar para los lados se prohíbe fumar se prohíbe pensar sólo se permiten la soledad la tristeza y el vacío" (Cela, 1973: 74); aunque quizá el ejemplo más evidente en esta misma novela lo tengamos algo más adelante, en la mónada 1149, donde se repite hasta 86 veces la palabra soledad: "[…] su libertad su soledad funcionan en torno al trance de tu muerte [...] (la soledad la soledad) no, tú no quieres morir tienes hambre ya lo dijiste tu casa es grande (la soledad la soledad) […]" (Cela, 1973: 250).

Sin embargo, es en otra de sus novelas donde resulta especialmente significativa su manera de plasmar la soledad, al vincularla no solo con el dolor y la muerte, sino que también los liga al miedo, la lujuria, la tuberculosis y la poesía. Especialmente a la de Bécquer:

> […] la tuberculosis sirve para dar interés a la muerte pero sobre todo para componer poesías y para ver el lado bueno de las cosas, podrá nublarse el sol eternamente, podrá secarse en un instante el mar, podrá romperse el eje de la tierra como un débil cristal, ¡todo sucederá!, podrá la muerte cubrirme con su fúnebre crespón, pero jamás en mí podrá apagarse la llama de tu amor, la tarde que le recitaste esta poesía a Toisha estuvo más sabia, más amorosa, más disciplinada y más golfa que nunca, hasta llegó a oler mal como los muertos (Cela, 1969: 304).[10]

Se trata de San *Camilo, 1936* (1969), novela donde, pese a que el sexo se hace presente en ella de una manera extrema, amplificada hasta caer en un exceso desmedido, los personajes viven atormentados, acorralados por la soledad que todo lo puede, donde la lujuria apenas es un paliativo en su carrera loca y ciega para no pensar demasiado, para no sentir demasiado:

> Tú no te apartes jamás de Tránsito y llámala siempre Toisha, no tienes mejor forma de defenderte de la soledad, al final los solitarios suelen morir amargamente y sin lucha, llámale siempre Toisha, vestida o desnuda, hoy es martes, hoy te toca desnudarla en el meublé de la Merceditas, tú llámale siempre Toisha para no sentirte jamás demasiado solitario (Cela, 1969: 162).

10. La rima que le recita el narrador (*alter ego* de Cela) a su novia, Tránsito/ Toisha, es la número LXXXI, "Amor eterno", la cual forma parte de las no incluidas en el *Libro de los gorriones* (Bécquer, 2014: 103).

San Camilo, 1936, como tantas otras de Cela, es una novela coral. Sin embargo, tras el ruido formado por sus cientos de personajes, reales o ficticios, matándose en las calles de Madrid o solazándose en las camas de sus centenares de *meublés*, únicamente hallamos el eco de un enorme vacío. Y al otro lado del espejo en el que el tú autorreflexivo del narrador protagonista se refleja para cuestionarse su propia identidad, solo se puede percibir el rastro del miedo, de la deshumanización, de la violencia, del frío de vivir:

> La lujuria no tiene la cara alegre porque es secuela de la soledad y de la tristeza, la tuberculosis es el corolario de la soledad y de la tristeza y no al revés, no es cierto que la lujuria y la tuberculosis engendren soledad y tristeza, son la soledad y la tristeza los sentimientos que dan pábulo a la lujuria y a la tuberculosis, a ver si te entiendes, el solitario y triste acaba lujurioso, tísico y poeta (Cela, 1969: 183).

No importa que el hombre esté acompañado: soledad y tristeza son más poderosas, y la lujuria no es sino un alivio momentáneo, un eco amargo, la estela del dolor, como hemos advertido repetidamente en *San Camilo*, o como nos recuerda Cela en un artículo publicado el mismo año en el que se publica esta novela, 1969: "la tristeza es la soledad, aun en compañía [...] la tristeza engendra soledad y la soledad receba la tristeza" (Cela, 1969b: 119).

El dolor sobrevuela, como la soledad, toda la obra de Cela, se imbrica a ella, y lo hace bebiendo de la estética romántica. En esta línea, el editorial "Sobre unas palabras del pintor Rouault" nos ofrece muchas pistas sobre lo que significa el dolor para Cela, ligado, como no podía ser de otra manera, a la poética becqueriana:

> Rouault, como Leopardi, cree en el dolor [...]. Aciertan ambos a pensar que el dolor —aquel dolor "comme un tambour voilé",[11] de Baudelaire— es [...] la evidencia misma. Por eso Bécquer que, como buen romántico, temía la evidencia, pudo exclamar:
>
> ¡Tengo miedo de quedarme
> con mi dolor a solas!
>
> Nada más evidente que el dolor. Ni aun la muerte [...]. Se vive, se sabe que se vive, porque se sufre y se llora [...], se escribe en trance de amargura; [...] se escribe, se sabe que se escribe, porque se sufre y se llora (Cela, 1957a: 3-7).

11. Este verso es el tercero de la segunda estrofa del soneto "La mala suerte" ("Le guignon"), de *Las flores del mal*. Esta estrofa, muy centrada en la muerte, reza como sigue: "Lejos de célebres sepulcros, / hacia un aislado cementerio, / mi corazón, tambor sin temple, / fúnebres marchas va marcando" (Baudelaire, 1993: 117).

Y ese poeta que temía la evidencia aparece de nuevo en otro artículo de Cela (elegíaco, escrito tras la muerte de George Bernard Shaw), vinculado, cómo no, a la muerte, así como al peso y el poso de la memoria:

> Recordar es un lujo, quizás incluso un lujo caro, y los tiempos no están para perderlos, ni aún para ganarlos, con el recuerdo de lo que, por lo visto, tanto cuesta recordar.
>
> Pero allí donde habita el olvido —en la pura y vaga fórmula de Bécquer—, allí en donde esté una piedra solitaria, sin inscripción alguna, allí estará la tumba del mundo revuelto y genial de Shaw [...]. Porque el recuerdo muere con el objeto —esta flor, ese corazón, aquel amor— que se quiere recordar. Pero los que quedamos vivos y sin memoria llevamos, en el pecado, la penitencia. Y moriremos al mismo hierro de olvido con el que nos entretenemos en matar los recuerdos, igual que niños alborotados y enloquecidos (Cela, 1951b: 3).

Nada es más evidente que el dolor, ni aun la muerte. Por eso Cela contradice a Unamuno cuando recuerda la afirmación del escritor bilbaíno en la que este sostenía "que la literatura no era más que muerte", ya que desde su punto de vista "es sólo vida en agonía permanente" (Cela, 2000: 5). Se escribe, así, *porque* se sufre y se llora, pero cuidado: no *cuando* se está sufriendo y llorando.

Cela conoce muy bien la obra de Bécquer. Sabe que es un poeta exigente, que no escribe a vuelapluma, sino que, al igual que Wordsworth, quien dejó escrito que la poesía es la emoción recordada en la tranquilidad, el poeta sevillano también habría de afirmar, como leímos en su "Carta segunda", que cuando sentía no escribía. La de Bécquer es una poesía emotiva, instintiva, marcada por el dolor, la memoria y las sensaciones, pero es, también, una poesía con peso y poso, escrita a conciencia, reflexiva, con técnica y método, con orden: "Procedamos con orden. ¡El orden! ¡Lo detesto, y, sin embargo es tan preciso para todo!..." (Bécquer, 2004: 462). La poesía becqueriana consiste en la idea de la superación de la emoción a través de la evocación, de la memoria del dolor. Solo de este modo el poeta logra que brote la palabra justa.

Y Cela, que cuenta con la emoción, la sensación, el dolor, la soledad y la tristeza como principios elementales, sabe también, siguiendo a Bécquer, que la poesía no se basa en la expresión sentimental, sino en la palabra que queda. En los dos textos que prologan su *Poesía completa*, Cela así lo constata: la poesía, indica en su primer escrito, "Poética", datado en 1962, es cosa de "muy ordenadas voces de poeta", ya que "no nace sino en el poema" (Cela, 1996: 19-20). Y prosigue en 1996, en un segundo texto de título revelador, "Permanente y renovada poética", que "La poesía es la misma palabra [...], una realidad y jamás una intuición"[12] (Cela, 1996: 23).

12. En su artículo "Pascual Duarte, de limpio", Cela matizaba este punto, afirmando lo siguiente: "Pero si a veces pienso que escribir y ordenar son una misma cosa, otras veces sospecho lo contrario y hasta llego a creer en la inspiración de que nos hablan los poetas románticos —esos grandes mixtificadores— y los críticos

La poesía es la raíz, el germen y el principio original de la prosa celiana, como señala José Ángel Valente en su introducción a la *Poesía completa* del escritor de Iria Flavia, un texto soberbio (con un título más soberbio aún: "Camilo José Cela o la poesía como matriz") que da comienzo con las siguientes palabras: "Detrás de todo narrador, de todo novelista verdadero [...] hay siempre un poeta" (Valente, 1996: 7). Y es que la poética de la narrativa en Cela muestra la exigencia estilística, el ritmo interno, la música secreta, la voz queda propia de la poesía. Así lo afirma Adolfo Sotelo Vázquez, profesor y crítico que, en palabras del propio Cela, sabía más de su obra que él mismo: "La poesía de Cela es el acarreo más escondido de su alma.[13] Su realización, el poema, se convierte en vínculo entre los abismos interiores del poeta y el mundo circundante. Tal es el meollo de su permanente y renovada poética a lo largo de más de sesenta años" (Sotelo, 2014: 24).

Pero la soledad, para Cela, no solo se vincula a la tristeza y el dolor. También habrá de ligarla estrechamente con la lealtad, la conciencia y la honestidad. Y es en este sentido en el que Cela de nuevo se vincula a Bécquer, pero en este caso lo hace utilizando el espejo del autor sevillano como puente hacia la figura y el ejemplo de Albert Camus, a través de varias editoriales cuyo hilo conductor será la soledad asociada a la idea del intelectual como referente moral.

En el primero de ellos, significativamente titulado "La soledad del escritor", Cela subraya:

> La vocación es fruto que sólo grana en la soledad, en la alegre soledad, compañía de los tristes [...]. Y el escritor, a fuerza de serlo y de sentirse escritor, a trancas y barrancas, si es preciso, de estrujar su propia conciencia de escritor [...] ha de volver, al borde de la madurez, a aquella santa soledad [...]. Para el doliente Gustavo Adolfo, la soledad es el imperio de la conciencia (Cela, 1956: 262).

Un año más tarde, añade: "El intelectual [...] es, por principio y aun quizás, por solitario [...] un disconforme; un paciente crítico de la sociedad en que vive" (Cela, 1957b: 118).

En un editorial publicado apenas tres meses después, "Se premia la honradez", la soledad y la honestidad ya van a aparecer ligadas a la figura del escritor francés: "Camus es uno de los símbolos de la honradez. Camus es un solitario, un hombre que huye del grupo y del clan para poder repartir el bien sin mirar a quién" (Cela, 1957c: 119-120). Unos números más tarde, recordando el discurso de aceptación del Nobel de Camus, Cela lo dibuja como una figura romántica, vinculándolo a los que sufren:

---

románticos [...]. Lo digo a cuenta de que tampoco me extrañaría poder llegar a incluir a la inspiración en la órbita del orden" (Cela, 1961a: 230-231).

13. También Sergio Vilar habría de señalar (en un fragmento fechado el 21-11-1962) que "la vena poética late todavía en CJC, late con fuerza" (Vilar, 1962: 92).

> Albert Camus, en su ejemplar discurso de Estocolmo, proclama que el escritor no puede ponerse al servicio de quienes hacen la historia, sino al de quienes la sufren. Si no lo hiciera así —concluye— quedaría privado hasta de su arte [...]. De la desobediencia de la historia surge la novela ["Brújula de las servidumbres del escritor" (Cela, 1958: 116-7]).

Cela también precisa de la soledad para poder escribir. Si la memoria es para Cela la fuente del dolor, la soledad lo es de la calma que propicia la inspiración y posibilita el trabajo. Insiste en ello en diversas ocasiones, y con él también amigos y conocidos, como Sergio Vilar, quien fuera secretario de redacción de *Papeles de Son Armadans*, y quien manifestara, en este caso refiriéndose no solo a Cela, sino también a Picasso, que:

> […] tanto al pintor como al novelista les gusta la soledad, sin la cual hubiese sido imposible que realizaran su obra, los miles de cuadros, dibujos, esculturas…, artículos, cuentos, ensayos, novelas, páginas y páginas. Dice CJC que le ha dicho Picasso:
>
> —Nada puede hacerse sin soledad (Vilar, 1962: 93).

Resulta inevitable, tras leer este testimonio de Sergio Vilar, recuperar el fragmento de su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura que citamos al inicio de este artículo, "Elogio de la fábula", en el que Cela afirmaba: "Y me acompaña siempre en mi soledad el supuesto de Picasso, mi también viejo amigo y maestro, de que sin una gran soledad no puede hacerse una obra duradera" (Cela, 1995: 134). Francisco Umbral, que se consideraba discípulo suyo, también habría de señalarlo de manera paralela:

> CJC ha tenido varias veces en su vida este tirón de la soledad y el retiro, del trabajo constante y monacal […].
>
> Uno ha pensado siempre que el destino del escritor es la soledad. Que la compañía del escritor es la soledad. Todo estorba al escritor, al pensador, incluso la cómoda cuando cruje. Asimismo, el escritor huele mal, huele a soledad y literatura. La gente tiende a dejarle solo, con secreto alivio: "Para que escriba a gusto", dicen. El escritor sólo se encuentra plenamente cuando se pierde en sus soledades, que son las del clásico. No sé si Cela estaba haciendo ahora algún libro, pero la nueva soledad —enfermedades, ausencias— le habrá invitado a ello. El escritor siempre quiere estar solo, y, cuando por fin lo está, no sabe qué hacer, salvo escribir (Umbral, 2003: 39, 106-107).

La soledad es una de las señas de identidad más señeras, más significativas del escritor gallego. Por eso Cela busca reflejarse en la huella de autores que también se reconocieron en soledad, a los que admiró y quiso. Autores entre cuyo rastro —literario, pero también vital— espera refugiarse, mirarse en su espejo. Así Albert Camus, "en un ejercicio paralelo de soledad e independencia" (Sote-

lo, 2014: 210); o su estimada Rosalía, con quien mantuvo una relación que iba más allá de la admiración poética: "Los billetes, naturalmente. Ahora hay uno de quinientas, con Rosalía. Yo, siempre que me toca, lo rompo. No me gusta que anden manoseando a la gente que quiero" (Umbral, 1984); y finalmente Bécquer, a quien considera "la única voz del XIX, un laúd de una sola cuerda" (Umbral, 1984), y sobre quien, en otra ocasión, apuntaría: "El gran poeta español del XIX fue un escritor menor: Gustavo Adolfo Bécquer, un laúd de una sola cuerda, pero que sonaba maravillosamente" (Vila, 1983: 50).

¿Quién fue el gran poeta del siglo XIX para Cela? En algunas ocasiones afirmaría que Rosalía de Castro. En otras, que Bécquer. Lo más probable es que para él ambos lo fueran indistintamente, o quizá que, como tantas otras veces, jugase a la confusión con sus lectores. En realidad tampoco importa demasiado. Porque el gran poeta del siglo XIX fueron ambos, y él lo sabía.

* * *

Y para terminar, añadiré unos últimos párrafos a modo de *post scriptum*. Y es que no quisiera dar por terminado este trabajo sin mencionar un par de citas en relación con nuestros dos grandes poetas del XIX en las que Cela opta por destacar su vena irónica. En la primera, este alude con bastante socarronería a los *posibles* amoríos entre Rosalía de Castro y Bécquer:

> […] Rosalino Carril Baullosa, natural de La Matanza, aldea en la que finó la célebre poetisa Rosalía de Castro, que dicen que tuvo amores con Gustavo Adolfo Bécquer, el de las *Rimas*, esto dicen los demás que lo dijo antes de morir, vamos, que lo decía en vida doña Generosa la de la fonda (Cela, 1997: 21).

En la segunda de ellas carga aún más las tintas en el aspecto humorístico. Se trata de un fragmento de la correspondencia que mantuvieron Cela y Antonio Vilanova. En una de las cartas que el escritor gallego le hizo llegar al catedrático catalán, el novelista le comenta lo siguiente:

> Palma de Mallorca, 31 de mayo de 1954
> Sr. Don Antonio Vilanova
> Barcelona
>
> Querido Antonio,
>
> [...] Gracias por tu cariño; tú sabes que se te corresponde. Yo sigo clasificando a la humanidad —para mi uso, que es el que me importa, y que Dios me perdone— en amigos e hijos de puta. Lo demás son monsergas y pejigueras, tortas y pan pintao. Ya han pasado para mí aquellos días tibiamente adolescentes en que tenía obsesiones persecutorias y en que arreglé, para mi gobierno y manejo de todos, una rima de

Bécquer, timorata y cumplida como una dama que solo espera la menopausia —y la bendición de Su Santidad— para liarse a vestir santos:

> Mi vida es un erial
> que se va a tomar por culo;
> y en mi camino fatal,
> alguien va sembrando el mal
> con bastante disimulo (Cela y Vilanova, 2012: 33).

Como es más que evidente, Cela caricaturiza la famosa rima XLI (Bécquer, 2014: 77). El humor es, desde tiempo inmemorial, uno de los instrumentos más efectivos para paliar el dolor, y Bécquer uno de los poetas que mejor logró expresar las tinieblas del alma abismada en soledad —"¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas!" (Bécquer, 2014: 74)—. De ahí que sea Bécquer, el poeta español más leído, uno de los que mejor permita el juego de la parodia.

Bibliografía

Baudelaire, Charles (1993), *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, Letras Universales.

Bécquer, Gustavo Adolfo (2004), *Obras completas*, Madrid, Cátedra, Biblioteca Áurea.

Castro, Rosalía de (1943), *Follas novas*, Buenos Aires, Emecé, Colección Dorma.

Cela, Camilo José (1946a), "Recuerdo de Rosalía", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 28-7-1946.

Cela, Camilo José (1946b), "Recuerdo de Rosalía", *Imperio*, Zaragoza, 1-8-1946.

Cela, Camilo José (1951a), *La colmena*, Emecé, Buenos Aires.

Cela, Camilo José (1951b), "El polvo del recuerdo" (a la muerte de George Bernard Shaw), *La vanguardia española*, 17-8-51, p. 3.

Cela, Camilo José (1952) "En busca de la inmensa soledad", *La Vanguardia*, 6-11-1952, 9.

Cela, Camilo José (1956), "La soledad del escritor", *Papeles de Son Armadans*, año 1, tomo 1, n.º 3, junio de 1956, pp. 259-262.

Cela, Camilo José (1957a), "Sobre unas palabras del pintor Rouault", *Papeles de Son Armadans*, año II, tomo IV, n.º XVI, pp. 3-7.

Cela, Camilo José (1957b), "La gran venganza", *Papeles de Son Armadans*, n.º 17, año II, tomo VI, agosto de 1957, pp. 115-121.

Cela, Camilo José (1957c), "Se premia la honradez", *Papeles de Son Armadans*, n.º 20, año II, tomo VII, noviembre de 1957, pp. 115-120.

Cela, Camilo José (1958), "Brújula de las servidumbres del escritor", *Papeles de Son Armadans*, n.º 29, año III, tomo X, agosto de 1958, pp. 115-118.

Cela, Camilo José (1961a) "Pascual Duarte, de limpio", *Papeles de Son Armadans*, n.º 63, junio de 1961, pp. 227-231.

Cela, Camilo José (1961b), *Cuatro figuras del 98 (Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín) y otros retratos y ensayos españoles*, Barcelona, Aedos, pp. 279-285.
Cela, Camilo José (1969a), *San Camilo, 1936*, Madrid, Alfaguara.
Cela, Camilo José (1969b), "Multitud, vasto desierto", *Papeles de Son Armadans*, n.º 155, febrero de 1969, pp. 115-120.
Cela, Camilo José (1973), *Oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Noguer, Nueva Galería Literaria.
Cela, Camilo José (1973), *Obra completa. Las tres primeras novelas (1942-1943-1944)*, tomo I, Destino, Barcelona.
Cela, Camilo José (1982), "En torno a la morriña y otras vaguedades", *Nuevo Hispanismo*, vol. I, pp. 11-26.
Cela, Camilo José (1990), *Obras completas*, vol. VIII, Barcelona, Destino.
Cela, Camilo José (1995), "Elogio de la fábula", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año 1, n.º 1, primavera de 1995, pp. 133-149.
Cela, Camilo José (1996), *Poesía completa*, prólogo de José Ángel Valente, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
Cela, Camilo José (1997), "Sobre la inmortalidad del alma", *ABC*, 2-2-1997, p. 21.
Cela, Camilo José (2000), "Carta a una escritora incipiente", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año VI, n.º 24, invierno de 2000, pp. 5-7.
Cela, Camilo José (2003), "Sobre el alma gallega y sus facetas (y algunas muestras de la morriña en su poesía)", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año IX, n.º XXXIII, primavera de 2003, pp. 5-39.
Cela, Camilo José, Vilanova, Antonio (2012), *Correspondencia (1954-1991)*, Blanca Ripoll (ed.), prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU.
Cela, Camilo José (2016a) "Lectura" (fragmento de "Recuerdo de Rosalía" publicado en *Solidaridad Nacional*, Madrid (*sic*), 28-7-1946), en *G1513099. Roteiro literario. Camilo José Cela por las terras de Iria*, Iria Flavia, 5-3-2016, pp. 12-13, disponible en [https://www.edu.xunta.gal/centros/cafi/aulavirtual2/pluginfile.php/36767/mod_resource/content/1/Ruta%20de%20Camilo%20Jose%CC%81%20Cela.pdf] (24-1-2019).
Cela, Camilo José (2016b), *La forja de un escritor*, Sotelo Vázquez, Adolfo (ed.), Madrid, Fundación Banco Santander.
Lapesa, Rafael (1987), "Tres poetas ante la soledad: Bécquer, Rosalía y Machado", *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos*, Valencia, Servei de Publicacions, pp. 131-152.
Pociña, Andrés y López, Aurora (1997), "Rosalía de Castro en la obra de Camilo José Cela", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año III, n.º X, verano de 1997, pp. 9-25.
Sotelo Vázquez, Adolfo (2014), *Camilo José Cela: perfiles de un escritor*, Sevilla, Renacimiento.
Umbral, Francisco (1984), "Entrevista. Mis dos monstruos. Camilo José Cela", *El País*, (27-2-1984), disponible en [https://elpais.com/diario/1984/02/27/opinion/446684415_850215.html] (24-1-2019).
Umbral, Francisco (2003), *Cela: un cadáver exquisito*, Barcelona, Planeta.
Unamuno, Miguel de (1991), *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa, colección Austral.

Valente, José Ángel (1996), "Camilo José Cela o la poesía como matriz", prólogo a Cela, Camilo José, *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Vila, Joaquín (1983), "Camilo José Cela se encierra en Palma de Mallorca para escribir su gran novela (entrevista)", *ABC*, 16-1-1983, pp. 50-51.

Vilar, Sergio (1962), "Días felices en Mallorca", fragmento fechado el 21-11-1962, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año xii, n.º xlv, Monográfico dedicado a Mallorca, primavera de 2006, pp. 79-109.

VV. AA. (2016), "CJC. El centenario de un Nobel. Un libro y toda la soledad", en [http://www.cidadedacultura.gal/es/evento/cjc-el-centenario-de-un-nobel-un-libro-y-toda-la-soledad] (24-1-2019).

La poesía decimonónica en el quiosco: la colección Laurel (1953-1962) de la editorial Bruguera

Marta Palenque Sánchez
Universidad de Sevilla

1. Introducción

La editorial Bruguera editó la colección Laurel entre 1953 y 1962, cuando estaba en plena expansión americana y se había convertido, en el mercado en lengua española, en una empresa potente y de éxito, con una gran oferta de productos impresos para distintos públicos. En esta colección es notoria la presencia de poetas del siglo XIX, en combinación con nombres de otras épocas, incluyendo a los hispanoamericanos. Mi objetivo en este artículo es presentar su catálogo y, en concreto, valorar la lectura que los quioscos españoles ofrecían de la poesía decimonónica a los lectores de mediados del siglo XX.

La editorial Bruguera dominaba, entre 1950 y 1960, el mercado de la novela popular, sustituyendo a Molino, Juventud, Sopena, etc. Según Fernando Martínez de la Hidalga (2000: 33, 42-43), estas últimas habían marcado en la década de los cuarenta "la edad de oro de la novela popular", que en las siguientes se consolidaría como industria, transformándose en un producto de masas, con una enorme cantidad de títulos y una tirada excepcional. A partir de los años cincuenta, sigue el mismo autor, Bruguera "inundó literalmente los quioscos españoles. Llegó en sus momentos más álgidos a lanzar más de cuarenta títulos semanales […]" (2000: 42). El género del Oeste era el preferido por el público, pero la empresa no postergó la novela policiaca, de aventuras y de ciencia ficción, ni al lectorado femenino o a los jóvenes y niños, con series de novela rosa y novela juvenil. Y no es posible olvidar las historietas, cromos, cuadernillos ilustrados, etc. A América se exportó la producción impresa en España, pero además se crearon filiales que editaron libros propios. Según Antoni Guiral (2010: 90 y 102), los años comprendidos entre 1958 y 1969 suponen el punto de inflexión del crecimiento de Bruguera, con triunfos previos como la colección Historias, nacida en 1955, adaptaciones de clásicos literarios para el público juvenil, y los cuadernillos de *El capitán Trueno*, a partir de 1956, a cargo de Víctor Mora. Estos últimos alcanzaron los 350 000 ejemplares. En la misma fecha vieron la luz *Congo*, novelas de aventuras selváticas, y *Salvaje Texas*, del Oeste; en

1957, la colección Coral y Corín Tellado como estrella absoluta. En los años setenta, Bruguera vivió grandes éxitos de la mano de las revistas de dibujos (*Mortadelo*, *Lily*, *Zipi y Zape*…) y emprendió la edición de novelas de Borges, García Márquez, Onetti, Marset, etc., además de lanzar Libro Amigo y Libro Clásico.

Pese a sus grandes ventas, la editorial se declaró en bancarrota en los años ochenta. Con su cierre terminaba una larga e intensa historia empezada hacia 1910 por Juan Bruguera Teixidor (1885-1910), fundador de la Casa Editorial El Gato Negro, que en 1940 se convirtió en Bruguera, cuando sus hijos, Pantaleón (1910-1962) y Francisco (1912-1990), heredaron el negocio.[1] El segundo de los hermanos, Francisco, fue su impulsor junto a Rafael González Martínez, director de la agencia Creaciones Editoriales y del departamento de revistas. Francisco González Ledesma formó parte de la redacción desde 1947 hasta 1966 (actuó además de asesor jurídico y abogado de la familia) y afirma en sus memorias los buenos resultados de esta alianza, que sumaba el instinto comercial de Francisco Bruguera con el buen sentido, y trabajo incansable, de González Martínez, todo ello cimentado por un grupo de escritores y dibujantes extraordinarios y necesitados de dinero, dispuestos a horarios imposibles e interminables. Ayudó el "clima franquista", que permitió controlar a los trabajadores, y la desaparición de dos editoriales muy asentadas en el mercado: Pueyo y Cíes, que "dejaron a Bruguera el camino libre" (González Ledesma, 2006: 245). También contribuyó el pobre panorama cultural y de ocio de la posguerra:

> Las publicaciones de Bruguera fueron algo nuevo, burbujeante y divertido, que halló el terreno más abonado del mundo, y que además tuvo mérito, porque supo interpretar la sociedad que las acogía. Todos los problemas reales de los años cuarenta y cincuenta […] estaban presentes por primera vez en unas páginas donde cabía todo el mundo.
>
> Interpretar la sociedad española fue, qué duda cabe, mérito de la Casa, o de los que trabajaban en ella (González Ledesma, 2006: 245).

2. La colección Laurel y los "bolsilibros"

La colección Laurel está compuesta por cuarenta y cinco números y se publicó, mes a mes, entre 1953 y 1956, en su primera edición; hubo una segunda entre 1956 y 1962 y, de algún número, incluso una tercera.[2] Es una serie heterogénea, que incorpora a poetas del siglo XIX (románticos, realistas y primeros modernis-

1. Guiral (2010) cuenta con detalle y amenidad la historia de El Gato Negro y Bruguera. Es igualmente recomendable el documental, dirigido por Carles Prats, *Historias de Bruguera* (2013). La editorial en su contexto en Martínez Martín (2015) y Sánchez Vigil (2018).

2. Es el caso del número 47, segundo tomo centrado en José Ángel Buesa, en el que consta: 3.ª edición, mayo 1958.

tas) y del siglo xx, junto a la tradición medieval y clásica hispana. Estos autores aparecen bien en tomos antológicos individuales (siempre con el título *Sus mejores poesías*), bien en una nutrida serie de antologías colectivas que siguen criterios de selección dispares. En gran mayoría se trata de poetas españoles o hispanoamericanos, aunque hay algunas traducciones (sin determinar el nombre del traductor) de poesía alemana (Heine, Schiller), norteamericana (Poe) y francesa (Baudelaire).

Evaluando el conjunto —y enlazando con lo expuesto en la introducción—, Laurel surge en la época de mayor crédito de Bruguera, tanto en cuanto a su propagación americana como al incremento de tiradas y a la distribución de colecciones. Sus medidas (10,5 × 15 cm), rasgos de impresión, número de páginas (entre 120-125) y las atractivas ilustraciones de cubierta coinciden con otros títulos de la editorial, los llamados "bolsilibros", que impusieron desde 1950 un formato de gran longevidad editorial y éxito en el mercado. El citado González Ledesma fue el jefe de bolsilibros, "que llevé durante muchos años y que hizo la fortuna de Bruguera" (2006: 252), ayudado por la competencia y calidad de los escritores y dibujantes en plantilla. Se vendían al precio de 5 pesetas, por lo que fueron conocidos, cuenta Guiral (2010: 74), como "novelas de a duro".[3] La amplia temática de estos pequeños volúmenes aspiraba a colmar múltiples expectativas lectoras: Servicio Secreto o Detective, novelas de acción o de espías; del Oeste (destaca Guiral las escritas por Silver Kane, es decir, el mismo González Ledesma); Autores famosos, con clásicos de la literatura universal, desde Julio Verne a Charlotte Brontë; Iris, historias de aventuras; Técnica al Día, manuales breves a cargo de R. J. Darkness sobre tecnología; o Colección Popular y Colección Práctica, con títulos sobre los sueños, los perfumes, la cocina, los bailes modernos, el ajedrez, etc. Estos libritos dieron el salto del circuito popular de distribución y venta (los quioscos) a las librerías. En este tronco, Laurel venía a añadir la poesía, sumando la oferta del verso al negocio editorial.[4]

En algunos de los tomos de Laurel se incluye publicidad de sus hermanas editoriales y se mencionan los últimos títulos de las colecciones con las que convive: Bisonte y Búfalo (del Oeste), Pimpinela, Madreperla, Rosaura, Amapola, Camelia, Alondra y Orquídea (sentimentales o rosas), Pantera y Servicio Secreto (de espías). De manera puntual se anuncian entregas de ejemplares ajenos a los bolsilibros como, por ejemplo, adaptaciones cinematográficas noveladas (de *No serás un extraño*, con Olivia de Havilland y Robert Mitchum, en el número 50) o de la colección Historias, que tanto éxito alcanzó entre el público juvenil.

3. Los precios fueron cambiando y en los años cincuenta y sesenta subieron a las 6 y 7 pesetas.

4. En rústica, impresión barata, con errores de impresión y composición, costaba igualmente 5 pesetas al principio; 7 pesetas en su segunda edición. El lugar de impresión que consta es calle Proyecto, 2, de Barcelona.

3. El público ideal de la colección, las cubiertas y otros rasgos formales

Además de la propia selección, los detalles materiales relativos al formato y la cubierta son los índices más relevantes para entender cuál es el público potencial al que se dirige la serie y qué lectura brinda de la poesía decimonónica. Bruguera arriesga para llegar a todos los segmentos del mercado lector, cada colección o tipo de producto va destinado a un sector específico y Laurel parece ideada para un público femenino. La preferencia por la poesía amorosa así podría indicarlo, al igual que el diseño de las seductoras cubiertas ilustradas en color, siempre a cargo de Emilio Freixas.

La magia de las cubiertas es un elemento importante en las colecciones de Bruguera, cuyos dibujantes sabían traducir en imágenes sentimientos, fantasía, emoción... La fusión entre colecciones y artistas fue a veces absoluta. Entre ellos se cuenta Emilio Freixas Aranguren (Barcelona, 1899-1976), "uno de los más admirados dibujantes españoles" desde 1945 (Vázquez de Parga, 1982: 7), responsable también de las tapas de las colecciones Madreperla, Pimpinela, Coral, Camelia, Amapola y Alondra. Había colaborado en *Lecturas*, *El Hogar y la Moda* y la Biblioteca Oro de la editorial Molino, generalmente perfilando personajes femeninos. Por los mismos años en que dibuja para Bruguera, ilustraba tarjetas postales, siempre parejas de ambos sexos y gestos románticos, acompañadas por versos anónimos al pie; incluso editó, en Barcelona, una serie personal de tarjetas («Ediciones Freixas»).[5] Toda la colección Laurel ofrece una armonía global por el trazo, el color y el asunto, y concierta con otros productos de la casa y del circuito popular de la cultura impresa. En estas cubiertas (témpera o acrílico) predomina la gama cálida, la fría suele quedar en los fondos, lo que permite una conexión más rápida y cercana del público con la imagen. Se aproxi-

Figura 1. Laurel, núm. 1 (col. M. Palenque).

5. Freixas ilustró portadas desde 1928 para *El Hogar y la Moda* y *Lecturas*; en 1933, para *Algo. Ilustración Popular*. Fue guionista y se atrevió a editar su propia cabecera: *Mosquito*. También trabajó para Cisne y Sucesores de E. Meseguer. Según Vázquez de Parga (1982: 7), su fama como historietista se inició hacia 1939, cuando comenzó en el semanario *Chicos*, donde se hicieron populares sus personajes Chatillo y Federico, Sadhú, el Capitán Misterio o El Caballero sin Nombre. Cuadrado (2000: 491-493) detalla esta labor y asegura la importancia de su firma en el mundo de la historieta. En tarjetas postales, fueron muy difundidos los dibujos de animales (gatos, perros, mariposas…) y niños, así como de baile, fases del toreo, parejas en actitud amorosa, etc. Todas con un sello único, siempre amables y rutilantes.

man al estilo de los carteles cinematográficos de la época y, por algunos objetos de fondo, evocan el rococó (fuentes, estatuas…).[6] En la posguerra, Freixas está en su plenitud creadora y, como ilustrador de relatos y novelas para la revista *Lecturas*, llegó a alcanzar la notoriedad entre un público esencialmente femenino. Vázquez de Parga recuerda los inconfundibles "rostros femeninos 'a lo Freixas', de cejas delgadas, amplia frente, boca pequeña, barbilla pronunciada y mirada lánguida" (1982: 18). Tanto mujeres sumisas y abnegadas como luchadoras salían de su pluma, y solo se distinguían por la línea de sus cejas, insiste el mismo autor. Queda claro que Bruguera optó por las primeras en la colección Laurel.

Freixas encaja sus figuras en una maqueta fija en la que, en la parte superior izquierda, van siempre unos versos del autor elegido en el volumen, y en la inferior, el nombre (inscrito en un óvalo, con ribetes) y el título (en una franja al pie). Con apenas excepciones, pinta parejas, cuidando sobre todo el rostro de las mujeres, sensuales, exóticas, de ojos azules o verdes, labios rojos, cejas muy marcadas, casi protagonistas de cine. Mujeres cuyos ojos aparecen entornados, o que miran al vacío en un estado de abandono o ensueño. Por su mirada, gesto o situación espacial con respecto al personaje masculino, transmiten mansedumbre y docilidad. Los sujetos masculinos de las cubiertas relativas a Espronceda y Bécquer parecen retratos o, al menos, se les parecen mucho. El encargo de Bruguera fue explícito: traducir romanticismo por abandono, melancolía y un concepto del amor en el que las mujeres parecen estar siempre en una situación de entrega y anhelo. Mujeres estáticas, a la espera, o recogidas sobre sí mismas. Mujeres que sueñan siempre con hombres hermosos y fuertes, que las sostienen y las cuidan. Un universo que corresponde con la educación femenina en España hacia los años cincuenta y sesenta. Cuando el hombre está en primer término, la mujer toma el papel de ángel consolador, compañera o madre. En consecuencia, estas ilustraciones plantean una ideología precisa, una visión del mundo coincidente con la literatura de consumo.

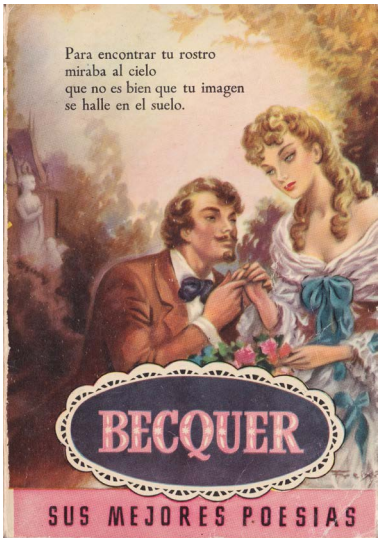


Figura 2. Laurel, núm. 3 (col. M. Palenque).

En las cubiertas de Freixas para las series de novela rosa, también en Bruguera, las mujeres son más cercanas a la moda de los años sesenta (en peinado, ropa, muebles u objetos de fondo), acercándose a la contemporaneidad de los

6. Vázquez de Parga (1982: 18) indica que sus mujeres atrevidas y luchadoras enlazan con el exotismo de María Montez, luego sustituido por el modelo de Yvonne de Carlo. Esta segunda es reconocible en varias cubiertas para Bruguera. Agradezco a Javier Fonseca sus consejos en la apreciación de estas ilustraciones.

argumentos. Es curioso que sus dibujos para *Los 10 mejores cuentos españoles* (1959) sean muy similares a los realizados para Laurel. Del cotejo entre unos y otros puede concluirse que, en la intención del dibujante o del editor que pide la imagen, mujeres, niños y jóvenes comparten una misma ingenuidad y predilección por la ilusión y la fantasía.

La única ilustración interior de la colección Laurel, tras la portada, regala un retrato a plumilla de cada autor (al pie, nombre y fecha de nacimiento y muerte), en blanco y negro, firmado por Vicente.[7] Curiosamente son los mismos rasgos de cubierta y primera ilustración de una colección previa, Los Poetas, publicada en Madrid entre 1928-1930 (impresa en Gráfica Unión e Imprenta de Sordomudos; al respecto Palenque, 2001), más que probable patrón de Laurel, aunque la variedad y modernidad de las cubiertas de Los Poetas no fue superada por Bruguera. El mercado había evolucionado hacia unos paradigmas lectores y de apreciación estética de menor nivel cultural, más acomodaticios y de consumo, aplaudiendo la uniformidad frente a la brillantez visual de Los Poetas.

Figura 3. Laurel, núm. 4 (col. M. Palenque).

Figura 4. Cubierta de *Los 10 mejores cuentos españoles* (col. M. Palenque).

4. La selección de autores y textos: la poesía decimonónica, el *best seller* del verso

La editorial busca responder a un horizonte de expectativas (dentro de las pautas del consumo literario, contribuye a crear o consolidar este horizonte), así que la interrogación es inmediata: ¿cuál era la poesía decimonónica viva en el lectorado? Me pregunto ahora por los criterios que rigen la selección de autores y textos. La opinión de González Ledesma debió de ser determinante, al ser el jefe de bolsi-

7. Esta pintura solo consta en los números individuales, falta en las antologías.

libros, pero en sus memorias no hay detalles a este respecto.[8] El Silver Kane de la narrativa del Oeste suscribe varias introducciones y podrían atribuírsele los prólogos sin rubricar. Su esposa, María Rosa Torralba, colaboradora de la editorial, adapta el tomo de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y sus compañeros e íntimos amigos Víctor Mora, el creador y guionista de *El capitán Trueno*, y José María Lladó[9] se ocupan de los números 7 (José Zorrilla) y 12 (Baudelaire). Redactores o colectores fueron asimismo Torcuato Miguel, Fernando Gutiérrez,[10] José María Pemán, Federico de Mendizábal, Juan Bruguera, José Ángel Buesa y Alberto Baeza Flores.

En Laurel destaca la predilección por el siglo XIX solo en los primeros números de la colección, para decrecer después o quedar relegado a las antologías colectivas o mixtas. Con buen ritmo, se fueron reeditando muy pronto estos números en una segunda edición. Carezco de datos para concretar la tirada, pero cabe asegurar que Laurel encontró su público. Un producto, por otra parte, similar a los que habían visto la luz en décadas previas, lo que vendría a confirmar el aprecio de los lectores por una poesía que se ofrece previamente seleccionada en antologías, con una marca de calidad avalada por la tradición o el canon y una temática o rasgo de construcción preciso. Es así evidente la similitud del diseño (en formato y preferencias de contenido) al de otras colecciones poéticas distribuidas en quioscos, como la citada Los Poetas, de 1928-1930, o *50 Poesías. Colección Quincenal. Los Grandes Poetas* (editorial Ambos Mundos, ¿años 40?). También con las antologías al estilo de *Las mil o Las cien mejores poesías*, muy vendidas en estos años. Sin embargo, en las dos colecciones anteriores la poesía decimonónica era dominante, mientras que en la que ahora estudio los tomos

8. A Francisco González Ledesma (Barcelona, 1915-2015) la censura le prohibió publicar su primera novela, *Sombras viejas*, después ganadora del Premio Internacional de Novela José Janés, en 1948. Autor de varias narraciones largas, fue reconocido con el Premio Planeta, en 1984, por *Crónica sentimental en rojo* y con el I Premio RBA de Novela Policiaca por *Una novela de barrio*, en 2007. Escribió para Bruguera guiones de historietas, novelas negras y rosas, y usó otros tantos seudónimos: Taylor Nummy, Rosa Alcázar, Silvia Valdemar y Enrique Moriel (Guiral, 2010). Ha relatado su trayectoria profesional en Bruguera en González Ledesma, 2000 y 2006.

9. Víctor Mora Pujadas (Barcelona, 1931-2016). Guiral (2010: 55) narra su llegada a las oficinas del Paseo de Gracia, donde se entrevistó con Rafael García, a quien no interesaron sus dibujos, pero sí sus textos. Militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña, fue encarcelado por su militancia y luego acogido en la empresa en 1951, junto a otros represaliados por el franquismo. En poco tiempo se convirtió en coordinador de publicaciones, "hombre de letras para todo", y compuso cartas, anuncios o prólogos. Su carrera como novelista se inició en los años sesenta, con títulos como *Els plàtans de Barcelona*, *El tramvia blau* y *Paris flash-back*. González Ledesma le recuerda con afecto en 2000: 179-180; también en sus memorias (2006).

El periodista represaliado y abogado José María Lladó (Barcelona, 1910-1996) había llegado a Bruguera en 1950. Antes de la guerra había sido colaborador de *Última Hora* y *La Vanguardia*; en 1936 pasó a ser director de *La Humanitat*, órgano de Esquerra Republicana de Catalunya, participó en el frente de Aragón, estuvo once meses en el campo de concentración francés de Angelers, después vivió en distintas ciudades galas e ingresó en la Resistencia (González Ledesma, 2000: 177-178 y 2006: 228-230; Guiral, 2010: 66-67).

10. Tanto Miguel como Gutiérrez aparecen como poetas en algunas antologías de Laurel. En cuanto al segundo, González Ledesma menciona a una persona de este nombre, en 1948 secretario del Premio Internacional de Novela Janés (2006, 231), el año en que él ganó el premio con *Sombras viejas*.

exclusivos de siglo XIX son menos en proporción. En cualquier caso, las semejanzas entre todas es palmaria.[11]

Los decimonónicos cumplen una clara y decisiva función en el lanzamiento al mercado de Laurel: brillan en los primeros números y sirven como reclamo; son, pues, apuestas seguras y se pueden llamar, en terminología de Robert Escarpit, "escritores vedettes". En total la colección quedó formada por treinta y cuatro números individuales y dieciséis antologías mixtas. Relaciono los primeros diez números de Laurel, todos con el título *Sus mejores poesías*:

Número 1. José de Espronceda (1953, 1.ª ed.; agosto 1954, 2.ª ed.).
Número 2. José Martí (noviembre 1953, 1.ª ed.).[12]
Número 3. Gustavo Adolfo Bécquer (noviembre 1953, 1.ª ed.).
Número 4. Ramón de Campoamor (diciembre 1953, 1.ª ed.; 1957, 2.ª ed.).
Número 5. Gertrudis Gómez de Avellaneda (1953, 1.ª ed.; febrero 1955, 2.ª ed.).
Número 6. Heinrich Heine (enero 1954, 1.ª ed.).
Número 7. José Zorrilla (enero 1954, 1.ª ed.).
Número 8. Friedrich Schiller (febrero 1954, 1.ª ed.).
Número 9. Lope de Vega (febrero 1954, 1.ª ed.).
Número 10. Edgar Poe (marzo 1954, 1.ª ed.).

Las siguientes elecciones fiables son los autores clásicos, y los números 9 y 11 se centran en Lope de Vega y Luis de Góngora (junio 1956, 2.ª ed.). El número 12 es para Baudelaire (abril 1954, 1.ª ed.). A partir de este tomo no aparece ningún otro decimonónico, sin embargo sí se entremeten clásicos españoles: Quevedo (núm. 14), Jorge Manrique (núm. 18), Santa Teresa de Jesús (núm. 23), Calderón de la Barca (núm. 25) y Sor Juana Inés de la Cruz (núm. 29). Continúa el Modernismo (Villaespesa, Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Amado Nervo, José Asunción Silva, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero), las vanguardias (Adriano del Valle) y la poesía española coetánea a la propia colección (José María Pemán, Federico de Mendizábal).

El desarrollo de Bruguera en la América hispana da lugar, además, a la paulatina entrada de autores de aquellos países, con inclinación a la poesía cubana: además de Gómez de Avellaneda y Martí, José Ángel Buesa (núms. 26 y 47), Agustín Acosta (núm. 38), Rodolfo A. Nervo (núm. 39), Manuel Gutiérrez Nájera (núm. 42), Manuel Acuña (núm. 44) y *Cuatro poetas cubanos* (núm. 49), que

11. Escribí en 2001, refiriéndome a Laurel (notando la imitación cercana que suponía con respecto a Los Poetas): "La práctica de las colecciones poéticas en el circuito popular continúa dentro casi de unos mismos márgenes de selección y presentación en los años posteriores a la guerra civil" (Palenque, 2001: 21). Con respecto a las antologías generales y divulgativas, véase Palenque (2004).

12. Este número especial es el único que, en lugar del retrato a plumilla del autor, incorpora una foto adherida del primer monumento erigido en honor de Martí, inaugurado en el Parque Central de La Habana, en 1905.

Figura 5. Laurel, núm. 5 (col. M. Palenque).

reúne a Hilarión Cabrisas, Gustavo Sánchez-Galarraga y, de nuevo, Acosta y Buesa.

Volviendo a los autores que merecen abrir la serie con tomitos individuales, Laurel proporciona una lectura de la poesía española del siglo XIX anclada sobre todo en el Romanticismo, insistiendo en identificar el verso con la expresión directa y sincera del sentimiento, y equiparando romanticismo con juventud, alegría, sinceridad y amor. Por otro lado, se subraya la grandeza de los autores, todos figuras excepcionales de las letras, muy admirados e influyentes. Los responsables de cada número (prologuistas, adaptadores, selectores) parten de opiniones y libros precedentes; se citan o se adivinan (Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Sainz de Robles, se nombra a Juan Valera como crítico…) e incluso podría averiguarse la fuente de la misma selección, aunque no sea este un aspecto importante para el objetivo de este ensayo. En estos prólogos (y la afirmación es aplicable a la serie completa), las anécdotas priman sobre la valoración crítica.

Laurel abre su andadura con un extenso muestrario de la producción de José de Espronceda en el número 1, el gancho de la colección. El prólogo, sin firma, plantea una poesía romántica cuyas cualidades supremas son sentimiento y rebeldía. Vida y poesía son la misma cosa, afirma el anónimo prologuista, y los lectores lo percibirán así en la lectura. La introducción expone la simbiosis entre la vida y la obra del poeta, al que se compara con Bécquer, ambos representantes de dos tipos de romanticismo:

> Si Bécquer se halla en un polo del romanticismo, si sus armas son la sinceridad y la dulzura, Espronceda se halla en el otro. Su poesía es violenta, apasionada, impetuosa y rebelde […].
>
> Escribió mientras vivía; por eso sus versos tienen un calor y una emoción vitales, una fuerza que sobrecoge, y nunca se puede ser indiferente a ellos. Hay en la Historia poemas que son como esqueletos de métrica; no los busquéis en Espronceda. Sus versos son siempre, por el contrario, como seres vivos que se agitan y que pueden sangrar (1953: 5).

Sigue la biografía del poeta, con especial detenimiento en los amores con Teresa Mancha, juicios de valor y un cierto patetismo, para resaltar luego su vocación de defensor de la libertad, su patriotismo y virilidad: “Todo en Espronceda rezuma virilidad; viril en su inspiración y viril en sus andanzas” (1953: 9). Al fin,

cuando el poeta había superado la tristeza por la muerte de Teresa e iba a casarse con otra dama, murió y su novia "vistió de negro hasta el fin de sus días" (1953: 11).

Aunque con iniciales (F. G. L.), González Ledesma firma el prefacio de Bécquer (núm. 3), presentado como "el lírico más intenso, más puro del romanticismo español", el "más sincero": "Si alguna vez, en algún lugar del mundo, los hombres deciden levantar un monumento al sentimiento puro, podrán hacerlo con solo esculpir en la piedra el nombre del poeta" (noviembre 1953: 7). Azorín y Dámaso Alonso, entre otros, parecen fuente de este preliminar. En el resumen biográfico, Bécquer es el poeta inmortal que, paradójicamente, falleció joven, pero cuya obra es eterna.

El número 4 es para Ramón de Campoamor, quien abría la colección Los Poetas, en 1928, como principal adalid de la lectura en verso del siglo XIX, puesto que mereció en colecciones populares posteriores y en antologías, aunque aquí preterido a los románticos. Se elude incluirle en una estética o época. Bondad y agudeza mental son sus cualidades predominantes, según el prologuista; hombre de "pensamientos profundos", "ingeniosas ocurrencias" y "chispeantes conversaciones" (diciembre 1953: 5). De nuevo la poesía traduce el carácter de quien la escribe: los textos campoamorinos reflejarían al hombre sencillo, benévolo, siempre cariñoso con las mujeres, buen caballero y amante esposo. Se suman rasgos como la ironía y se le tacha de "maestro en todo lo relativo al conocimiento de las pasiones humanas" (diciembre 1953: 8), aunque un tanto descreído. Cierra así:

> Solo falta añadir que es uno de nuestros poetas más populares y que sus pensamientos rimados han enriquecido nuestros cantares y refraneros populares, y que a través de ellos, cada uno de los españoles, participa, a veces sin saberlo, del sentir y el humor del poeta (diciembre 1953: 9).

En las cubiertas se suele inscribir el apellido de los autores: Espronceda, Bécquer, etc., solo en contados casos se añade el nombre de pila, y uno de estos es el de Gertrudis Gómez de Avellaneda (núm. 5), una de las escasas mujeres con un tomo individual, privilegio que comparte con Santa Teresa de Jesús (núm. 23) y Sor Juana Inés de la Cruz (núm. 29). Es, pues, un volumen excepcional, más al estar situado entre los primeros de la serie. Como guiño cómplice al público, redacta la introducción otra mujer, María Rosa Torralba, quien retrata a una autora sin rival en su tiempo (usando el juicio de Juan Valera), comparable a Safo en su grandeza, "la más alta representación femenina de la poesía española", precoz poeta desde la niñez, cuya escritura es algo innato, connatural a su propia experiencia vital, de gran fecundidad y calidad. Logró alcanzar la fama en vida —sigue el prólogo—, recibió agasajos y, por todo ello, fue una mujer única. En su biografía sobresalen sin embargo sus amores, su figura y carácter seductores, una cierta frivolidad, la profundidad de sus sentimientos, deteniéndose en la re-

Figura 6. Laurel, núm. 7 (col. M. Palenque).

lación con Ignacio de Cepeda y en algunos lances tristes o caballerescos en torno a su persona. De los desgraciados, se recuerda a la hija que tuvo con Gabriel García Tassara y se cita un fragmento largo de la carta que le remitió cuando la niña estaba a punto de fallecer. Al cabo, la autora aparece disculpada de cualquier posible crítica moral: el matrimonio con Cepeda la habría salvado de tantos sinsabores, ella no pudo sino sublimar tanta amargura.

En el número 7, Víctor Mora adapta la obra de José Zorrilla y conjuga poesía y teatro en verso, como suele ser común cuando se le antologa en las colecciones populares. Zorrilla es el *Don Juan*, esta confusión es inevitable, y en este tomo hay tanto exponentes de su poesía lírica y legendaria, como de fragmentos de la pieza dramática: "No puede finalizarse esta selección de las más famosas poesías de José Zorrilla sin ofrecer una muestra de las que, escritas expresamente para teatro, tan imperecedera fama le han dado […]" (enero 1954: 99). Se seleccionan los fragmentos más conocidos: de la primera parte, la escena en que Inés lee la carta de Don Juan (acto III) y el conocido parlamento del héroe en el acto IV: "¿No es verdad ángel de amor…?"; de la segunda, la escena en el panteón, la de Don Juan y la sombra de Doña Inés y otro de sus célebres monólogos: "¡Cielos! ¿Qué es lo que escuché?" (escenas del acto I). El prefacio enfatiza el poder narrativo y musical del poeta, además de su consideración como "poeta nacional". El boceto de su biografía se detiene en las anécdotas de juventud y resume andanzas posteriores para, al fin, evocar su humilde petición de que no se le rindiesen homenajes a su muerte, aunque no pudo evitar "que los españoles conserven lo imperecedero del poeta, dentro de su corazón" (enero 1954: 14).

La publicidad reitera la pasión y sinceridad de los poetas. Por ejemplo, de Espronceda:

> UNA FIGURA LEGENDARIA Y ROMÁNTICA QUE HA LEGADO A LA POSTERIDAD EL MENSAJE SONORO DE SUS BELLOS VERSOS…
> JOSÉ DE ESPRONCEDA
>
> Un hombre que supo hacer de su vida breve y angustiada un poema desbordante de rebeldía y pasión […].
> Podrá usted leer los más inspirados fragmentos de [sus] poemas inmortales […] en la primorosa

COLECCIÓN LAUREL

Que se honra en publicarlas para divulgar y homenajear así la obra que concibió y convirtió en inspirados versos, un hombre que vivió de modo intenso una existencia truncada prematuramente… (en núm. 2, Bécquer).

Igual con Campoamor: "Uno de los más fieles intérpretes que en la poesía ha tenido el alma española"; los lectores podrán deleitarse con la lectura de sus doloras, "que tan dulces emociones ha sabido despertar […]. ¡Es un libro que querrá usted conservar siempre!" (en núm. 2, Bécquer). Etcétera.

En las cubiertas, el amor es el asunto dominante: parejas en momentos íntimos, de rostros bellos e idealizados y sugerentes paisajes al fondo. Los versos transcritos en este lugar preferente abundan en la relación amorosa: se eligen fragmentos de *El estudiante de Salamanca* ("Tú, eres, mujer, un fanal"), en el volumen de Espronceda; de la rima XXXIII ("Para encontrar tu rostro"), en Bécquer; del pequeño poema "El tren expreso" ("Más cerca de mí te siento") en Campoamor; del *Don Juan* ("Acuérdate de quién vive"), en Zorrilla; y del texto que comienza "¿Por qué así desprecias", en Gómez de Avellaneda.[13]

Los números referidos a la poesía romántica extranjera guardan iguales criterios: se describe a héroes especiales, tristes, doloridos, a los que se salva de cualquier juicio de inmoralidad pese a que fuesen marginados e incluso asociales. De Heine (adaptación de T. Miguel, núm. 6) se destaca su hermosura varonil, más que un poeta —escribe Miguel—, parecía el vencedor de unas olimpiadas. Tuvo que luchar con su familia para seguir su vocación y, luego, el destino quiso que perdiese pronto a su enamorada. Sus versos transparentan un carácter inquieto y revolucionario; por su originalidad, alcanzó la fama en vida. Poe (en adaptación de Juan Bruguera, núm. 10) es el héroe solitario y desgraciado, muerto prematuramente, al que la posteridad ha rendido justicia. Golpeado por la desgracia, "melancólico, errabundo, indiferente", enfermo, usó el alcohol como huida, pero "no fue un beodo" (marzo 1954: 16). Baudelaire (adaptación de J. M. Lladó, núm. 12) es un ser inquieto y atormentado, cuya "vida disipada y nada recomendable" deriva de la dura influencia que su madre ejerció sobre él; un in-

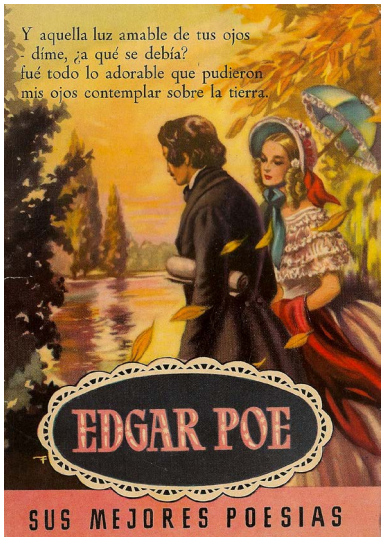


Figura 7. Laurel, núm. 10 (col. M. Palenque).

13. Remito a la reproducción de estas portadas. Lamentablemente, se pierde el color al estar en blanco y negro.

adaptado al que algunas mujeres intentaron salvar, excepcional en su modernidad estética. Algunos de sus poemas fueron censurados, pero no está en la intención del prologuista juzgarle —subraya Lladó—, lo cierto es "que ningún amante de la poesía debe ignorarla". Eso sí: "La selección ha sido hecha con arreglo a un rígido criterio de moralidad" (abril 1954: 13).

5. Las antologías mixtas

Además de los tomos individuales, un número mayor de volúmenes aportan antologías mixtas. Son selecciones de poesía española con un tema, época, subgénero o localización geográfica común: *Las mejores poesías amorosas de la lengua española*, *Las mejores poesías románticas españolas*, *Los mejores sonetos de la lengua castellana*, *Los mejores madrigales de la lengua castellana, Las mejores poesías andaluzas*, *Las mejores poesía navideñas* y *Las más bellas poesías místicas*. Hay también una *Las cien mejores poesías de la lengua española*. Las restantes se aplican a los países americanos con un único norte, el amor: *Las mejores poesías de amor cubanas*, *Las mejores poesías de amor portorriqueñas*, *Las mejores poesías de amor dominicanas*, *Las mejores poesías de amor chilenas*, *Las mejores poesías de amor argentinas*, *Las mejores poesías de amor centroamericanas*, *Las mejores poesías de amor mexicanas* y *Las mejores poesías de amor colombianas*.[14] En todas entran poemas decimonónicos. En *Las mejores poesías amorosas de la lengua española* (núm. 19), selección y prólogo de González Ledesma, se precisa la trascendencia del amor en la inspiración poética: "Se imponía en LA COLECCIÓN LAUREL una Antología de este tipo. El amor está en lo más puro, en lo más delicado de la poesía española" (julio 1954: 8). Los poetas del XIX reunidos en este tomo son Arriaza, Gallego, Lista, Bécquer, E. Blasco, Campoamor, R. de Castro, Espronceda, Zorrilla, Gabriel y Galán, Núñez de Arce, Rueda, Ganivet, R. León, Darío. Es un tomo interesante al plantear el diálogo entre poetas de todas las épocas, con una amplia presencia de escritores vivos; la selección incorpora a Rafael Alberti, Carmen Conde, Jorge Guillén, Leopoldo de Luis, José Corredor Matheos, Victoriano Crémer…, y colaboradores de la colección como Fernando Gutiérrez y Torcuato Miguel, por ejemplo.

Para el propósito de este artículo, entre todas, sobresale sin duda *Las mejores poesías románticas españolas*, la única orientada hacia una época de la literatura española, en cuya cubierta se copian versos de una de las populares orientales de Zorrilla: "Enjuga el llanto cristina. / No me atormentes así […]", acompañados de una ilustración coincidente. Del preliminar volvió a encargarse González Ledesma, quien comienza: "El Romanticismo fue un movimiento alegre y joven", una revolución en todos los campos de la vida, que supuso un "viaje a la intimi-

14. Un caso especial es *Cuatro poetas cubanos*, núm. 49.

dad de cada poeta" (febrero 1962: 7). Como máxima, afirma que el poeta romántico es aquel que prescinde de las reglas "para mostrar al desnudo su corazón, tal y como lo siente vivir dentro de su pecho. Por eso el Romanticismo es un movimiento sincero, alegre […] y declaradamente ingenuo" (*idem*). No es sin embargo un tiempo de autores descabellados, sensibleros o "aprendices de suicida", al contrario afirma su vigor, confianza y fuerza, perdida después. Ciertamente, el tomito ofrece una mezcla curiosa de humor, poesía épica, costumbrista y lírica, entre fines del XVIII (Vargas Ponce, Álvarez de Cienfuegos, Leandro Fernández de Moratín, Arriaza, Quintana, Lista, Gallego, Jérica y Tapia) y los románticos (Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Espronceda, Arolas, Gil y Carrasco, Bretón de los Herreros, Príncipe, Hartzenbusch, Gómez de Avellaneda y Zorrilla). Y se suma Bécquer, el favorito según el número de composiciones.

Igualmente significativa es *Las cien mejores poesías españolas* (núm. 21), con prólogo de José María Pemán y selección de Fernando Gutiérrez, una de las más cuidadas, que persevera en el modelo inaugurado en España por *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, de Menéndez Pelayo, por lo que no hay poetas vivos, ni poesía ajena a la lírica. Se agregan aquí Arriaza, Arjona, Quintana, Somoza, Duque de Rivas, Espronceda, Larra, García Tassara, Piferrer, Zorrilla, C. Coronado, Bécquer, R. de Castro y S. Rueda. Llamativamente, falta Campoamor.[15]

Figura 8. Laurel, núm. 43 (col. M. Palenque).

En estos florilegios de poesía española van barajándose nuevos poetas del XIX o a caballo entre siglos. A Gertrudis Gómez de Avellaneda se unen Rosalía de Castro y Carolina Coronado, que van a codearse con Carmen Conde, Alfonsina Storni, etc.

Preciso a continuación, de forma breve, las referencias al XIX en los tomos antológicos restantes:

– en *Los mejores sonetos de la lengua castellana* (núm. 24): J. Valera, Rueda, Marqués de Molins, Lista, Duque de Rivas, López de Ayala, Campoamor, Bretón de los Herreros,[16]

15. El título que anoto es el de la cubierta; cambia de adjetivo en la portada y pasa a ser *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, acentuando su parecido con la de Menéndez Pelayo, quien dejó fuera a los americanos.

16. A diferencia de lo que es normal, los poemas aparecen desordenados temporalmente y se repiten los nombres. Predominan los autores clásicos, aunque con una llamativa presencia del siglo XX.

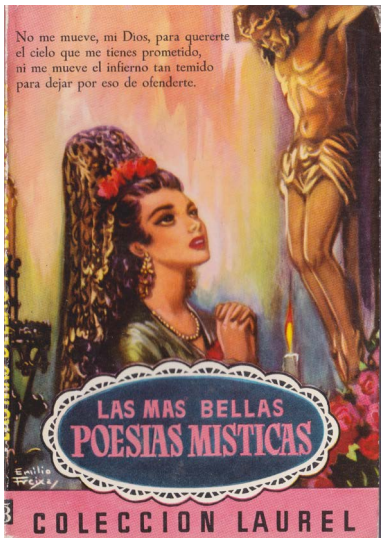


Figura 9. Laurel, núm. 35 (col. M. Palenque).

Figura 10. Laurel, núm. 21 (col. M. Palenque).

– en *Las más bellas poesías místicas* (núm. 35): Meléndez Valdés, Lista, García Tassara, Zorrilla, R. de Castro, C. Coronado,
– en *Los mejores madrigales de la lengua castellana* (núm. 36): Martínez de la Rosa, Espronceda, Selgas, Campoamor, M. del Palacio, Fernández Grilo, Bartrina, Rueda,[17]
– en *Las mejores poesías andaluzas* (núm. 41): Arjona, Reinoso, Maury, D. Solís, Blanco y Crespo, Lista, Mármol, Martínez de la Rosa, Duque de Rivas, Estébanez Calderón, García Gutiérrez, García Tassara, Fernández y González, Campillo, Bécquer, López García, Fernández Grilo, Reina, Rueda y Ganivet,
– en *Las mejores poesías navideñas* (núm. 45): D. Solís, Fernández Grilo y Lista.[18]

Es relevante que en *Las mejores poesías andaluzas*, donde solo hay un texto por poeta, el editor —Fernando Gutiérrez— puntualice que no cumple esta norma en los casos de Góngora, Bécquer y Antonio Machado: "En atención al público al que va dirigida esta antología, he preferido siempre lo más popular o lo que se halla dentro de esta línea", y sigue, tratándose de Bécquer o Lorca, "la mayoría se ha apropiado de sus poemas", por lo que han pasado a ser propiedad "del afecto, la admiración y la devoción de quienes juzgan de veras: la gente" (mayo 1955: 5).

Las ilustraciones y versos de las cubiertas prolongan la misma pauta de los tomos individuales y añaden detalles concluyentes con respecto al aprecio por el siglo XIX y a la identificación de poesía y sentimiento, más allá de formas y estilos. Por ejemplo, para *Las mejores poesías amorosas de la lengua castellana* se

17. Parece claro que el editor tuvo problemas en esta ocasión para rellenar el número de páginas habitual, a juzgar por los espacios y páginas en blanco entre cada composición. En la cubierta están los versos del esperable madrigal de Cetina: "Ojos claros, serenos".

18. Los versos de cubierta de este tomo pertenecen a "Ante el Nacimiento", de Manuel Machado, pero el poema no está entre los antologados (al menos no lo veo, no hay índice).

opta por un fragmento de la rima XXIII ("Por una mirada un mundo") de Bécquer. En la imagen, un caballero vestido de época, de espaldas, el supuesto poeta, lee en voz alta a una dama. El estilo de los dibujos evoca siempre ese mundo romántico, incluso cuando va junto a versos del siglo XX, como ocurre en la cubierta de *Las cien mejores poesías de la lengua española*, con versos de Antonio Machado ("El viento me ha traído / tu nombre en la mañana…").

6. Poesía y mercado

En conclusión, puede esbozarse un camino que permite advertir los hábitos lectores a través de las colecciones populares de poesía, difundidas sobre todo en los quioscos, que manifiestan un canon conservador y reticente a los cambios. La poesía áurea y los poetas decimonónicos ocupan una parcela inexpugnable en este canon al menos hasta los años cincuenta, cuando van barajándose nuevos nombres.

Como decía González Ledesma, Bruguera ofrecía algo nuevo, "burbujeante y divertido" a los lectores españoles de los años cincuenta y sesenta. Aquellos años grises eran un terreno abonado para la oferta de productos que aportasen diversión, entretenimiento, color, alegría y amor. La editorial supo interpretar a la sociedad de la época y fabricar su producto. En la colección Laurel no hay un deseo de educar ni de sorprender, esto podía esperarse de las colecciones de principios de los años veinte y hasta los treinta, ahora se trata de un consumo de consuelo y seducción. Las portadas así lo proclaman. Se almibaran los grises años de la posguerra con estas cálidas figuras. La España del tímido despliegue económico, de pueblos y campos en la miseria, del Seat y la emigración en busca de trabajo, demandaba recreo y evasión.

En otro orden, en este apartado de reflexión final, creo que esta lectura fácil y sentimental de la poesía decimonónica le ha hecho mucho daño a su estudio. Se la tiene por fácil, ripiosa, para señoritas…, se abunda en juicios acerca de su temática, pero sigue siendo infravalorada. ¡Qué bonita! ¡Ay, Bécquer, el poeta del amor! Espronceda, el rebelde de cosacos y diablosmundos. Campoamor y la niña con el pecho de cristal o la carta por escribir. O Poe y su cuervo; Baudelaire y su borrachera. Esta popularidad y vigor en los quioscos ha sido una rémora para una lectura más seria, que se detenga en formas, maneras, estilos, filosofía, etc.

Una última observación: entre todos los poetas decimonónicos de la colección Laurel, reina Gustavo Adolfo Bécquer por el número de poemas. Bécquer leído como líder de un Romanticismo sentimental y paradigma del poeta marginal, solitario y triste, una lectura predominante desde su tiempo hasta hoy.

7. Catálogo e índices

7.1. Catálogo general de la colección Laurel[19]

Número 1. José de Espronceda, *Sus mejores poesías* (1953, 1.ª ed.; agosto 1954, 2.ª ed.). Prólogo sin firma.

Número 2. José Martí, *Sus mejores poesías* [*Sus mejores poesías. Edición-homenaje al gran patriota cubano en el centenario de su nacimiento*] (noviembre 1953, 1.ª ed.).[20] Prólogo sin firma.

Número 3. Gustavo Adolfo Bécquer, *Sus mejores poesías* (noviembre 1953, 1.ª ed.). Prólogo de F[rancisco] G[onzález] L[edesma].

Número 4. Ramón de Campoamor, *Sus mejores poesías* (diciembre 1953, 1.ª ed.; 1957, 2.ª ed.). Prólogo sin firma.

Número 5. Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sus mejores poesías* (1953, 1.ª ed.; febrero 1955, 2.ª ed.). Adaptación de María Rosa Torralba.

Número 6. Enrique Heine, *Sus mejores poesías* (enero 1954, 1.ª ed.). Adaptación de Torcuato Miguel.

Número 7. José Zorrilla, *Sus mejores poesías* (enero 1954, 1.ª ed.). Adaptación de Víctor Mora.

Número 8. J. C. Federico Schiller, *Sus mejores poesías* (febrero 1954, 1.ª ed.). Adaptación de F. González Ledesma.

Número 9. Lope de Vega, *Sus mejores poesías* (febrero 1954, 1.ª ed.). Prólogo sin firma.

Número 10. Edgar Poe, *Sus mejores poesías* (marzo 1954, 1.ª ed.). Adaptación de Juan Bruguera.

Número 11. Luis de Góngora, *Sus mejores poesías* (1954, 1.ª ed.; junio 1956, 2.ª ed.). Adaptación de Torcuato Miguel.

Número 12. Carlos Baudelaire, *Sus mejores poesías* (abril 1954, 1.ª ed.). Adaptación de José M.ª Lladó.

Número 13. Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, *Sus mejores poesías* (1954, 1.ª ed.; junio 1956, 2.ª ed.). Selección y prólogo de F. González Ledesma.

Número 14. Francisco de Quevedo, *Sus mejores poesías* (1954, 1.ª ed.; julio 1959, 2.ª ed.). Prólogo sin firma.

Número 15. Amado Nervo, *Sus mejores poesías* (junio 1954, 1.ª ed.). Selección y prólogo F. González Ledesma.

Número 16. José María Pemán, *Sus mejores poesías* (junio 1954, 1.ª ed.; junio 1960, 2.ª ed.). Selección y prólogo de Torcuato Miguel.

19. Tomo los datos de cubierta y añado, entre corchetes, en su caso, cambios de portada. Completo los nombres de los autores; en gran mayoría, en cubierta, solo se indica el apellido. Respeto la traducción de los nombres extranjeros. Anoto la fecha de la segunda edición cuando la conozco.

20. Este número especial es el único que, en lugar del retrato a plumilla del autor, incorpora una foto adherida del monumento erigido en honor de Martí, inaugurado en el Parque Central de La Habana, en 1905.

Número 17. Eduardo Marquina, *Sus mejores poesías* (julio 1954, 1ª ed.; enero 1962, 2.ª ed.). Selección y prólogo F. González Ledesma.
Número 18. Jorge Manrique, *Sus mejores poesías* (julio 1954, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Torcuato Miguel.
Número 19. *Las mejores poesías amorosas de la lengua española* (julio 1954, 1.ª ed.). Selección y prólogo de F. González Ledesma.
Número 20. Francisco Villaespesa, *Sus mejores poesías* [*Sus mejores versos*] (agosto 1954, 1.ª ed.). Prólogo, selección y notas de Federico de Mendizábal.
Número 21. *Las cien mejores poesías de la lengua española* (agosto 1954, 1.ª ed.). Prólogo de José María Pemán. Selección de Fernando Gutiérrez.
Número 22. *Las mejores poesías de amor cubanas* (septiembre 1954, 1.ª ed.). Introducción, selección y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 23. Santa Teresa de Jesús, *Sus mejores poesías* [*Poesías*] (septiembre 1954, 1.ª ed.). Prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 24. *Los mejores sonetos de la lengua castellana* (octubre 1954, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Torcuato Miguel.
Número 25. Pedro Calderón de la Barca, *Sus mejores poesías* (mayo 1960, 2.ª ed.). Selección y prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 26. José Ángel Buesa, *Sus mejores poesías* [Sin título] (octubre 1954, 1.ª ed.). Prólogo de Alberto Baeza Flores.
Número 27. *Las mejores poesías de amor portorriqueñas* [*Poetas portorriqueños*] (noviembre 1954, 1.ª ed.). Selección de Fernando Gutiérrez.
Número 28. Federico de Mendizábal, *Sus mejores poesías* (diciembre 1954, 1.ª ed.). Prólogo de Los Editores.
Número 29. Sor Juana Inés de la Cruz, *Sus mejores poesías* (enero 1955, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 30. *Las mejores poesías de amor dominicanas* [*Poesía dominicana. Sus mejores poemas de amor*] (enero 1955, 1.ª ed.). Introducción, selección y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 31. Adriano del Valle, *Sus mejores poesías* (febrero 1955, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 32. *Las mejores poesías de amor chilenas* (febrero 1955, 1.ª ed.). Introducción, selección y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 33. Ramón del Valle-Inclán, *Sus mejores poesías* (marzo 1955, 1.ª ed.). Prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 34. *Las mejores poesías de amor argentinas* (marzo 1955, 1.ª ed.). Introducción, selección, y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 35. *Las más bellas poesías místicas* [*Poesía mística*] (abril 1955, 1.ª ed.). Selección de Fernando Gutiérrez.
Número 36. *Los mejores madrigales de la lengua castellana* [*Los mejores madrigales de la lengua española*] (abril 1955, 1.ª ed.). Selección de Fernando Gutiérrez.
Número 37. José Asunción Silva, *Sus mejores poesías* [Sin título] (abril 1955, 1.ª ed.). Selección de Fernando Gutiérrez.

Número 38. Agustín Acosta, *Sus mejores poesías* (mayo 1955, 1.ª ed.). Selección y preámbulo de José Ángel Buesa.
Número 39. Rodolfo A. Nervo, *Sus mejores poesías* [*Poesías de Rodolfo A. Nervo*] (julio 1955, 1.ª ed.). Prólogo sin firma.
Número 40. *Las mejores poesías cubanas* [*Las mejores poesías cubanas. Desde José María Heredia hasta los poetas de 1955*] (junio 1955, 1.ª ed.). Introducción, selección, y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 41. *Las mejores poesías andaluzas* (mayo 1955, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 42. Manuel Gutiérrez Nájera, *Sus mejores poesías* (julio 1955, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 43. *Las mejores poesías románticas españolas* (febrero 1962, 2.ª ed.). Selección y prólogo de F. González Ledesma.
Número 44. Manuel Acuña, *Sus mejores poesías* (septiembre 1955, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Fernando Gutiérrez.
Número 45. *Las mejores poesías navideñas* (septiembre 1955, 1.ª ed.). Selección y prólogo de Fernando Gutiérrez,
Número 46. *Las mejores poesías de amor centroamericanas* (octubre 1955, 1.ª ed.). Introducción, selección y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 47. José Ángel Buesa, *Nueva selección* [*Segunda selección*] (mayo 1958, 3.ª ed.). Preámbulo de Alberto Baeza Flores.
Número 48. *Las mejores poesías de amor mexicanas* (septiembre 1955, 1.ª ed.). Introducción, selección y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 49. *Cuatro poetas cubanos* [*Cuatro poetas cubanos: Cabrisas, Acosta, Sánchez-Galarraga, Buesa*] (enero 1956, 1.ª ed.). Introducción, selección y notas de Alberto Baeza Flores.
Número 50. *Las mejores poesías de amor colombianas* (abril 1956, 1.ª ed.). Introducción, selección y notas de Alberto Baeza Flores.

7.2. Fichas correspondientes a los poetas decimonónicos españoles[21]

Número 1
Autor: José de Espronceda
Título: *Sus mejores poesías*
Fecha: 1953, 1.ª ed.; agosto 1954, 2.ª ed. Prólogo, sin firma
Ilustración de portada: Emilio Freixas
Ilustración interior: Retrato del autor, dibujo de Vicente
Número de páginas: 127 pp.
Prólogo: Sin firma, pp. 5-11
Precio: 5 ptas.

21. Se incluye a Gómez de Avellaneda.

Observaciones: Impreso en Gráficas Bruguera. Proyecto, 2. Barcelona. Relación de títulos publicados en contracubierta (datos de 2.ª ed.). Se anota: Distribución exclusiva para Cuba: Distribuidora Antillana de Librería, Someruelos, 57. La Habana.

Índice: Canciones: "Las quejas de su amor", "La cautiva", "Canción del pirata", "El canto del cosaco", "El mendigo", "El reo de muerte", "Madrigal", "Canción báquica". Poesías amorosas: "A… Dedicándole sus poesías. Soneto", "Serenata", "A una dama burlada", "A Matilde", "Suave es tu sonrisa". Poesías líricas: "El pescador", "Al sol", "A Jarifa, en una orgía", "La vuelta del cruzado", "A una ciega. Improvisación", "Soledad del alma", "A la Patria", "A la traslación de las cenizas de Napoleón", "Dos de Mayo", "Fresca, lozana, pura y olorosa", "A un ruiseñor", "A la noche", "Canto a Teresa", "El poeta. Fragmento de *El diablo mundo*", "Descripción de un serrallo. Fragmento de *El Pelayo*", "Está la noche serena. Fragmento de *El estudiante de Salamanca*". Poesías atribuidas a Espronceda: "Invierno en Londres", "Desesperación", "Arrepentimiento (A mi madre)", "A Carolina Coronado. Después de leída su composición *A la palma*" (pp. 15-127).

Número 3
Autor: Gustavo Adolfo Bécquer
Título: *Sus mejores poesías*
Fecha: noviembre 1953, 1.ª ed.
Ilustración de portada: Emilio Freixas
Ilustración interior: Retrato del autor, dibujo de Vicente
Número de páginas: 123 pp.
Prólogo: Con el título "Gustavo Adolfo Bécquer", por F[rancisco] G[onzález] L[edesma], pp. 7-10
Precio: 5 ptas.

Observaciones: Impreso en Gráficas Bruguera. Proyecto, 2. Barcelona. Publicidad de los números dedicados a Ramón de Campoamor y Espronceda, en páginas finales. Contracubierta: relación de títulos núms. 1-10.

Índice: ["Introducción sinfónica"]. Rimas: "No digáis que agotado su tesoro…", "Yo sé un himno gigante y extraño", "Rima XXI", "Saeta que voladora", "Rima XVII", "Sacudimiento extraño", "Como la brisa que la sangre orea", "Del salón en el ángulo oscuro", "Cuando miro el azul horizonte", "Yo soy ardiente, yo soy morena", "Tu pupila es azul, y cuando ríes", "Cendal flotante de leve bruma", "Rima XXII", "Asomaba a sus ojos una lágrima", "Cuando sobre el pecho inclinas", "Despierta, tiemblo al mirarte", "En la clave del arco, mal seguro", "Te vi un punto, y, flotando ante mis ojos", "Rima XXXV", "Tú eras el huracán y yo la alta", "Rima XXXVIII", "Cuando me lo contaron sentí el frío", "Antes que tú me moriré: escondido", "Su mano entre mis manos", "Dejé la luz a un lado, y en el borde", "Olas gigantes que os rompéis bramando", "Es cuestión de palabras,

y no obstante", "Volverán las oscuras golondrinas", "A qué me lo decís? Lo sé: es mudable", "Este armazón de huesos y pellejo", "Lo que el salvaje que con torpe mano", "Hoy como ayer, mañana como hoy", "Rima LXIX", "Yo sé cuál el objeto", "¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero", "Al ver mis horas de fiebre", "Cuando volvemos las fugaces horas", "¡Qué hermoso es ver el día!", "Cuantas veces al pie de las musgosas", "Las ondas tienen vaga armonía", "A Elisa", "Rima LX", "Las ropas desceñidas", "En la imponente nave", "Negros fantasmas", "Rima LXXXVII", "Si copia tu frente", "Patriarcas que fuisteis las semillas", "Yo soy el rayo", "A Casta", "Rima XCVIII", "Como guarda el avaro su tesoro", "Cerraron sus ojos", "Llegó la noche y no encontré un asilo", "No sé lo que he soñado", "Rima LXXXI", "Me ha herido recatándose en las sombras", "Alguna vez la encuentro por el mundo", "Rima XCVI", "Quién fuera luna", "Primero es un albor trémulo y vago", "Como enjambres de abejas irritadas", "Como un libro abierto", "Flores tronchadas, marchitas hojas", "Yo me he asomado a las profundas simas", "Es un sueño la vida", "Espíritu sin nombre", "Nuestra pasión fue un trágico sainete", "Si de nuestro agravios en un libro", "Podrá nublarse el sol eternamente", "Errante por el mundo fui gritando", "Esas quejas del piano" (pp. 17-123).

Número 4
Autor: Ramón de Campoamor
Título: *Sus mejores poesías*
Fecha: diciembre 1953, 1.ª ed.; 1957, 2.ª ed.
Ilustración de portada: Emilio Freixas
Ilustración interior: Retrato del autor, dibujo de Vicente
Número de páginas: 126 pp.
Prólogo: "Ramón de Campoamor", sin firma, pp. 5-9
Precio: 5 ptas.

Observaciones: Impreso en Gráficas Bruguera. Proyecto, 2. Barcelona. Contracubierta: relación de títulos núms. 1-21. Distribución exclusiva para Cuba: Distribuidora Antillana de Librería, Someruelos, 57. La Habana.

Índice: "Cosas de la edad", "Propósitos vanos", "Virtud de la hipocresía", "¡Quién supiera escribir!", "El beso", "Cosas del tiempo", "Engaños del engaño", "Los dos espejos", "La fe y la razón", "Todo es uno y lo mismo", "Las dos linternas", "La metempsícosis", "Los relojes del rey Carlos", "Buenas cosas mal dispuestas", "La opinión", "Los dos miedos", "La vuelta al hogar", "Hastío", "Mal de muchas", "Bodas celestes", "Las dos esposas", "El ojo de la llave", "El amor y la fe", "El gaitero de Gijón", "Verdad de las tradiciones", "El amor y el interés", "Una cita en el cielo", "Rosas y fresas", "Lo que hacen pensar las cunas", "Por si acaso", "La voz de la conciencia", "El amor no perdona", "El arte de ser feliz", "Las locas por amor", "La ley de las madres", "Después del primer sueño", "Resabios del vicio", "Feliz ignorancia", "Guerra de almas", "El pájaro mensajero", "El peor de los mundos", "Mi vida", "El buen ejemplo", "La fe en las mujeres",

"La copa del rey de Thule", "Contradicciones", "La poesía", "Bautismos que no bautizan", "Justos por pecadores", "Cantares amorosos", "[Cantares] Epigramáticos", "[Cantares] Filosófico-morales"; *Los pequeños poemas*: El tren expreso", "La novia y el nido", "Cómo rezan las solteras" (pp. 11-126).

Número 5
Autora: Gertrudis Gómez de Avellaneda
Adaptadora: María Rosa Torralba
Título: *Sus mejores poesías*
Fecha: 1953; febrero 1956, 2.ª ed.
Ilustración de portada: Emilio Freixas
Ilustración interior: Retrato de la autora, dibujo de Vicente
Número de páginas: 122 pp.
Prólogo: Sin firma, pp. 11-17
Precio: 5 ptas. (7 ptas., 2.ª ed.)

Observaciones: Impreso en Gráficas Bruguera. Proyecto, 2. Barcelona. Contracubierta: relación de títulos núms. 1-37 (2.ª ed.).

Índice: "A él (A Ignacio de Cepeda)", "Elegía primera. Después de la muerte de mi marido", "Amor y orgullo", "Al monumento del Dos de Mayo", "A la Poesía", "A Washington", "La tumba y la rosa", "Al destino", "A él", "Así vi a la mariposa", "A la muerte del poeta José de Espronceda", "La serenata", "A la luna (Imitación de Byron)", "Mi mal", "A las estrellas", "Al sol en un día de diciembre", "Canción. Imitando a Victor Hugo", "A una mariposa", "Al partir", "A una mariposa", "El genio de la melancolía. Fantasía", "El beduino", "A mi jilguero", "Deseo de venganza. Escrito en una tarde tempestuosa", "Paseo por el Betis", "A un niño dormido", "A él", "Polonia. Traducción libre de Victor Hugo", "A mi madre", "A una violeta" (pp. 18-115). [Apéndice]: "Carta amorosa de Gertrudis Gómez de Avellaneda a Ignacio de Cepeda" [prosa] (pp. 119-122).

Número 7
Autor: José Zorrilla
Adaptador: Víctor Mora
Título: *Sus mejores poesías*
Fecha: enero 1954, 1.ª ed.
Ilustración de portada: Emilio Freixas
Ilustración interior: Retrato del autor, dibujo de Vicente
Número de páginas: 121 pp.
Prólogo: Sin firma, pp. 11-14
Precio: 5 ptas.

Observaciones: Impreso en Gráficas Bruguera. Proyecto, 2. Barcelona. Al final, publicidad del vol. 1, dedicado a José de Espronceda. Contracubierta: relación de títulos núms. 1-19.

Índice: "Primera impresión de Granada", "En la muerte de su S. M. la Reina Doña María de las Mercedes", "En el álbum de la hija", "Oriental, I" (*Dueña de la negra toca*), "Oriental, II" (*Corriendo van por la vega*), "El contrabandista", "A la estudiantina burgalesa", "A Narciso Serra", "A Emilio Castelar (Con el triste motivo del fallecimiento de su buena hermana Concha)", "Soliloquio", "A Isabel la Católica, por el descubrimiento de América", "Síntesis. A Colón", "Nochebuena", "Vuelta a la Patria", "A buen juez, mejor testigo", "Don Juan Tenorio (fragmentos)".

7.3. Ficha de *Las mejores poesías románticas*

Número 43
Autor: Varios autores
Título: *Las mejores poesías románticas españolas*
Selección: [Francisco] González Ledesma
Fecha: agosto 1955, 1.ª ed.; febrero 1962, 2.ª ed.
Ilustración de portada: Emilio Freixas
Número de páginas: 121 pp.
Prólogo: [Francisco] González Ledesma, 7-11 pp.
Precio: 7 ptas., 1.ª ed.; 7 ptas., 2.ª ed.

Observaciones: Impreso en los Talleres Gráficos de Editorial Bruguera S. A. Mora la Nueva, 2. Barcelona 1962. Contracubierta: relación de volúmenes publicados y de próxima aparición.

Índice: José de Vargas Ponce, "Proclama de un solterón a las que aspiren [a] su mano"; Nicasio Álvarez de Cienfuegos, "El túmulo"; Leandro Fernández de Moratín, "Elegía a las Musas"; Juan Bautista Arriaza, "Ofreciendo a una belleza una guirnalda hecha toda de mariscos"; Manuel José Quintana, "A España, después de la revolución de Marzo"; Alberto Lista, "La muerte de Jesús"; Juan Nicasio Gallego, "El Dos de Mayo"; Pablo de Jérica, "El ratón dentro del queso"; Eugenio de Tapia, "Los toros"; Francisco Martínez de la Rosa, "El recuerdo de la patria"; Duque de Rivas, "Un castellano leal"; José de Espronceda, "Canción del pirata", "*El Diablo Mundo* (fragmento llamado *Canto a Teresa*)"; Juan Arolas, "Himno a la divinidad"; Gil y Carrasco, "Una gota de rocío"; Manuel Bretón de los Herreros, "A la pereza", "Paciencia"; Miguel Agustín Príncipe, "La contienda"; Eugenio Hartzenbusch, "La vida del hombre"; Gertrudis Gómez de Avellaneda, "A él"; José Zorrilla, "Oriental"; Gustavo Adolfo Bécquer, "Espíritu sin nombre…", "Del salón en el ángulo oscuro…", "Su mano entre mis manos…", "Volverán las oscuras golondrinas…", "Cerraron sus ojos…".

Bibliografía

Cuadrado, Jesús (2000), *Atlas español de la cultura popular. De la Historieta y su uso 1873-2000*, Madrid, Sinsentido − Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

González Ledesma, Francisco (2000), "El martirio fue una fiesta", en *La novela popular en España*, Madrid, Robel, 175-182.

— (2006). *Historia de mis calles*, Barcelona, Planeta.

Guiral, Antoni (2010), *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Barcelona, Ediciones B.

Los 10 mejores cuentos españoles (1959). Ilustrados por Freixas. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer.

Martínez de la Hidalga, Fernando (2000), "Ilustraciones e ilustradores de la novela popular española", en *La novela popular en España*, Madrid, Robel, 183-188.

Martínez Marín, Jesús (2015). "La autarquía editorial. Los años cuarenta y cincuenta», en J. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1939-1975*, Madrid, Marcial Pons, 233-271.

Palenque, Marta (2001), *La poesía en las colecciones de literatura popular: "Los Poetas" (1920 y 1928) y "Romances" (s.a.)*, Madrid, CSIC (col. Literatura Breve, 8).

— (2004), "Historia, Antología, Poesía: la poesía española del siglo xx en las antologías generales (1908-1941)", en Leonardo Romero Tobar (dir.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 313-367.

— (2007), "La poesía en las colecciones de literatura popular (con especial atención a las editadas en Barcelona)", *Cultura Escrita & Sociedad. Revista Internacional de Historia Social de la de la Cultura Escrita*, 5 (septiembre), 98-110.

Prats, Carles (dir.) (2013), *Historias de Bruguera* [Vídeo]. Guión: Jaume Vidal, Carles Prats, Barcelona, Cameo Media.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, coord. (2018), *La cultura en el bolsillo. Historia del libro de bolsillo en España*, Madrid, Trea.

Vázquez de Parga, Salvador (1982), *Emilio Freixas*, Barcelona, Toutain.

Lecturas de Espronceda en la Edad de Plata

Ana Rodríguez Fischer
Universitat de Barcelona

"Partiendo de una concepción de la poesía considerada como un juego en el terreno del significado, primordialmente […], la más importante pregunta que hay que hacerse a la hora de *juzgar* a un poeta es: si ha enriquecido el lenguaje poético recibido, ampliando el terreno de lo admisible y lo expresable, quebrantando el estatismo lingüístico y sus distorsiones aceptadas (y, por lo tanto, lexicalizadas y anuladas en su misma pretendida función): quebrantando el consenso", según postula Guillermo Carnero en su estudio sobre la poesía de Espronceda. Es decir, tomando en consideración si un poeta enriquece el lenguaje poético y amplía la *descripción generativa* de ese lenguaje, Carnero señala que "Espronceda desempeñó un papel capital, en el momento en que la poesía española se debatía en el lenguaje heredado del siglo XVIII y en el callejón sin salida del Romanticismo: escribiendo *El Diablo Mundo*, y muy especialmente el Canto I, origen de la mejor poesía del siglo XX" (Carnero, 1974: 11).

Ahora bien, quien conozca el mencionado estudio sabe que Guillermo Carnero subraya cómo los amigos y admiradores de Espronceda magnificaron en buena medida la dimensión que su obra ocupa en nuestra poesía moderna a base de proyectar sobre ella elementos ajenos al ámbito literario y procedentes de lo que podemos resumir como "la leyenda roja" forjada en torno a la biografía o el perfil cívico del hombre José de Espronceda.

Similar valoración formula Gabriel Celaya en su ensayo *Inquisición de la poesía* cuando expone que los románticos "creían en buena parte que, rompiendo unas convenciones, como las pastoriles, por ejemplo, hablaban de un modo natural" (Celaya, 1972: 125). Y a continuación pregunta: "Para el gusto de hoy, ¿qué poetas más retóricos, verbosos y grandilocuentes que Espronceda o Víctor Hugo? Y sin embargo, Víctor Hugo creía que reivindicaba un lenguaje natural y sencillo contra las afectaciones" (Celaya, 1972: 125). Tras desarrollar su hipótesis con otros ejemplos, concluye Celaya:

> La palabra poética debe ser transparente; pasar desapercibida; no hacerse notar; desaparecer en cuanto comunica. Pues su virtud es la de ser un buen medio conductor entre dos hombres que, más allá de cuanto puede explicitarse, vibran a una. Cuando el lenguaje poético funciona y el contacto se establece, salta la chispa; y un

> cortocircuito quema y deja en nada la materia verbal. Y así la contradicción entre un lenguaje que debe ser sorprendente para establecer la comunicación y un lenguaje que debe pasar desapercibido por exigencia de la transmisión desaparece en la inmediatez de lo innombrable que se comunica en cuanto es comunicante. La palabra no debe ser fin de sí misma, sino apertura al otro y transparencia (Celaya, 1972: 127).

Es la valoración que en gran medida habían mantenido los poetas del fin de siglo y primeras décadas del xx. Por ello, tan llamativas como reveladoras resultan las escasas referencias a la poesía de Espronceda en autores que nos dejaron decenas de artículos o ensayos sobre nuestra literatura. Unamuno, en "Sobre Don Juan Tenorio" —artículo de 1908 recogido en *Mi religión y otros ensayos breves*—, aventura que, de no haber muerto en la flor de sus años, el donjuanesco poeta habría llegado a ser ministro —y ministro moderado, puntualiza—, "porque Espronceda, a pesar de la calentura progresista de su primera mocedad —calentura que fue la causa de que llegara a conocer a Teresa Mancha—, llevó siempre dentro de sí un reaccionario, o mejor dicho, un hombre que no quiso detenerse a sondar ciertos problemas. Su famosa desesperación, a la moda byroniana, era más retórica que otra cosa. Espronceda no pudo dudar de ciertas cosas porque jamás pensó en ellas en serio", al igual que otros de nuestros Don Juanes que se dedicaron a cazar doncellas para matar el tiempo y llenar un vacío de espíritu porque no encontraron otra manera como llenarlo. Y concluye don Miguel: "No son, como Werther, víctimas de los anhelos de su corazón, sino que lo son de la vaciedad de su inteligencia", (Unamuno, 19736: 103).[1]

Antonio Machado, en labios de Juan de Mairena, no fue mucho más condescendiente al subrayar el perfil cínico del poeta:

> En los románticos españoles, yo elegiría a Espronceda. No porque piense yo que sea Espronceda el más puro de nuestros románticos, sino porque, a mi juicio, fue aquel señorito de Almendralejo quien logró acercar más el romanticismo a la entraña española, hasta pulsar con dedos románticos, más o menos exangües, nuestra vena cínica, no la estoica, y hasta conmover el fondo demoníaco de este gran pueblo —el español—, donde, como sabemos los *folkloristas*, tanto y tan bien se blasfema. Es Espronceda —como nos muestra su obra escrita y las anécdotas de su vida que conocemos— un cínico en toda la extensión de la palabra, un socrático imperfecto, en quien el culto a la virtud y a la verdad del hombre se complica con el deseo irreprimible de ciscarse en lo más barrido, como vulgarmente se dice. El cínico, en clima cristiano, llega siempre a la blasfemia, de la cual se abstiene, por principio y por humor, su compadre el estoico (Machado, 1978: 154).

1. Es muy interesante la coincidencia de Unamuno y Antonio Machado respecto a las figuras de Don Juan, tal y como podemos apreciar en el texto de este último titulado "Don Juan Tenorio", fechado en Segovia a 21 de noviembre de 1922 (Machado, 1989: 1641-1647).

El otro gran poeta y maestro de los jóvenes del 27, Juan Ramón Jiménez, no parece haber tenido muy presente a Espronceda en su conferencia "El Romance, río de la lengua española", cuando, ya acabado el recorrido por esa senda de nuestra tradición poética —y que le llevó a detenerse ampliamente en Bécquer y Rosalía, pese a que aquel "no usa casi el romance octosílabo en sus *Rimas*, pero está contajiado de él, de la copla popular de su tiempo" (Jiménez, 1982: 280)—, parece percatarse de la omisión, que corrige en una especie de *addenda*: "Dejo al inquieto y jenial José de Espronceda, cuyo romance *La noche*, incluido en *El estudiante de Salamanca*, ha regado con su agua de fuente serena, expresiva del llanto contenido, toda la poesía española y americohispana anterior al modernismo, aunque todos los críticos lo hayan silenciado" (Jiménez, 1982: 287).

Del romanticismo español solo dos figuras eran respetadas y conocidas por la generación joven: Larra y Bécquer. "A Bécquer, porque había logrado tener esa vida de lo que llega a ser canción, y a Larra, porque se había deshecho de la vida como última consecuencia de su romanticismo, pero, Espronceda, ¿quién retenía en la memoria más de un par de versos de Espronceda?", se preguntaba Rosa Chacel (Chacel, 1993a: 140). Como escribió José Moreno Villa en el prólogo a las *Poesías* de Espronceda publicadas por Espasa-Calpe en 1923, al evocar sus primeras aproximaciones a su obra, recuerda haberse hallado "en una música poética que ya no nos sonaba, o si nos sonaba, era como a organillo populachero. Vencida la repugnancia y después de llegar a versos como éste —'Coged de amor las rosas y azucenas'—, cuyo acento fino y cortesano evoca a Rubén, va dejando de oírse el manubrio. Las sorpresas gratas saltaban ahora en uno y otro lado" (Moreno Villa, 1978: xv). Y así, va apuntando José Moreno Villa algunos ecos espronceda nos en Manuel Machado y Rubén Darío, cuidándose muy bien de marcar la distancia que media entre la obra de nuestro poeta y la de los grandes líricos románticos, pues fueron otros los "gérmenes allegadizos" que lo inspiraron:

> Espronceda no viene de este núcleo alemán tan pertrechado de clasicismo, de edad media, de filología, de lenguas, de religión y de metafísica: tan germánicamente pertrechado. Espronceda era más ingrávido, menos puro y más inmundo. Recibe una educación clásica (muy corta, por cierto), pero en sus obras no hay vestigios latinos ni griegos. Elige algunos asuntos nacionales y tradicionales, pero no acusa en su labor conocimientos históricos. Es un escéptico […]: Duda de la voluntad divina, de la bondad humana, de que la vida tenga un sentido. Duda hasta de su arte. Es político, es radical: hace arma de su estro […]. En consecuencia, su arte no es puro, tiende a halagar determinados sectores sociales. Espronceda, en fin, no es subjetivo en la mayoría de sus obras; rasgo esencial que le separa no sólo de Byron, sino de todo el romanticismo" (Moreno Villa, 1978: xxi).

Así, nada extraña el silencio en torno a la poesía de Espronceda en las páginas ensayísticas de Jorge Guillén,[2] Luis Cernuda, Rafael Alberti, García Lorca,[3] Manuel Altolaguirre, u otros, con la excepción de Pedro Salinas, que sí nos dejó un iluminador ensayo, donde, pese a comulgar con la leyenda en lo referente a la vida del poeta,[4] analiza dos de sus obras como genuina manifestación de la nueva sensibilidad. En su lectura de *El estudiante de Salamanca*, percibe Pedro Salinas el cambio operado con respecto al asunto tradicional: "Espronceda toma el argumento de su poema y el protagonista, del pasado. Y, sin embargo, los modela y anima con un espíritu donde se refleja toda la concepción romántica del mundo" (Salinas, 1967[3]: 276). El cambio empieza a percibirse cuando don Félix de Montemar no persigue ya a una mujer sino a un misterio, expresando así el anhelo romántico por descifrar el secreto de la realidad. "Toda la descripción tiende a dar la impresión de extrañeza, de terror, de misterio y alucinación" (Salinas, 1967[3]: 278), y el héroe se ha transformado completamente: es "un alma rebelde, a quien el temor no detendrá nunca […], el nuevo hombre, el hombre romántico, que se alza frente al misterio de la vida y de la realidad, y se encara con Dios en actitud de rebeldía satánica. Es el hombre que no quiere resignarse a sus límites, al no saber, y por eso este caballero sigue a la dama misteriosa hasta el fin. Y el fin de la leyenda de Espronceda es la muerte. Esa mujer no era sino la muerte, y en la escena final don Félix celebra sus macabros desposorios con la muerte misma" (Salinas, 1967[3]: 278-279).

Se ocupa después Pedro Salinas del *Canto a Teresa*, elegía donde a su juicio se puede "rastrear con mayor exactitud la actitud del poeta ante la realidad", que pasa por tres estados: el amor entusiasta por la realidad; la desilusión, el desengaño amargo y sin remedio; y por último, la desesperación, el odio, la muerte en rebeldía […]. Esa irreductible, invencible oposición entre el mundo poético y el mundo real, se expresa en la estrofa final de la poesía de un modo terriblemente sarcástico y cruel" (Salinas, 1967[3]: 279-281).

2. Es curioso cómo en la nutrida correspondencia que mantiene con su amigo Pedro Salinas, ni siquiera responde Jorge Guillén cuando su amigo (en una carta fechada en San Juan, 9 de junio de 1944), tras recibir la *plaquette* de *Paso a la aurora* y elogiar su madura y profunda belleza, se detiene a comentarle el poema "Anillo", que le sigue pareciendo su gran poema romántico, en estos términos: "Romántico, de tono, de calidez, de pasión internas, de potencia vibrante y febril de algunos versos. Pero superromántico, en lo que tiene lo romántico de limitador; por la plenitud de su realización, en la falta de lapsos, en la tensión constante. El endecasílabo amoroso, de Garcilaso a Espronceda, está todo elevado a una unidad por potencia de fusión de sentimientos. Magnífico, querido Jorge" (Pedro Salinas / Jorge Guillén, 1992: 330).

3. Tampoco en sus textos he encontrado mayores referencias salvo en esta entrevista publicada en *Heraldo de Madrid* el 11 de julio de 1933, donde García Lorca le dice a su entrevistador José Salustiano Serna que "ahora vamos a combatir por la reivindicación del autor de "El estudiante de Salamanca". ¡Cuánta necedad en torno a la gloria sin nombre de su nombre! Y ¡qué poeta José de Espronceda, señor!..." (García Lorca, 2017: 128).

4. Así, reproduce Salinas la atmósfera mesiánica en torno al nacimiento del poeta —"Como si ya desde nacer le esperara lo incierto, vino al mundo durante un viaje de su madre y nació, no en un lugar bajo techo familiar, sino en medio del campo" (Salinas, 1967[3]: 274), cuando sabido es que lo hizo en el palacio del marqués de Monsalud—, la dimensión épica o heroica de algunos episodios de su vida y la muerte a deshora, genuino destino de grandes poetas románticos como Byron, Shelly, Novalis, Keats o Leopardi.

Muy otra es la lectura del *Canto* que hace Rosa Chacel. La escritora vallisoletana conocía y admiraba a Bécquer y a Larra, como ya he dicho, además de Zorrilla,[5] a quien, por circunstancias familiares, conocía antes de saber leer. De modo que fue el espíritu de Larra el que tuvo continuamente en cuenta al ponerse ante nuestro romanticismo, y con él trató de imaginar a Teresa. No fue un capricho. Muchos años después, en sus *Memorias*, otro prosista de la generación, Corpus Barga, afirmaría que el suicidio de Larra y la muerte de Teresa son los dos hechos que nos brindan la verdadera y más profunda estampa del Madrid romántico:

> ¿Cómo no se ha hecho la película del Madrid romántico, con el suicidio de Larra? Habría que hacerla con el suicidio de Larra y la muerte de Teresa Mancha, ocurrida dos años después… La película de dos amores desdichados. El amor del prosista escéptico y burlón hizo de él la víctima. El del poeta de los ayes y los apóstrofes hizo víctima a ella… De los dos amantes, el poeta y el prosista, desesperados por haber perdido en el mayor juego de envite y azar, el del amor y la muerte, el prosista fue poeta, el romántico, se mató; el poeta fue burgués, se aprovechó, escribió un poema. Hay una magnífica película (por hacer) en los dos amores desdichados del primer romanticismo español, con sus dos musas cruzadas; la caída, la perdida, para el poeta burgués, y la burguesita, la arregladita, para el prosista inconforme. Si Espronceda hubiera sido el amante de Dolores y Larra el de Teresa, Larra no se hubiera suicidado ni Espronceda hubiera escrito su Canto (Corpus Barga, 1971: 70-71).

Como declara Rosa Chacel en la "Advertencia" que encabeza *Teresa*, la biografía novelada que le dedicó a la célebre amante de Espronceda, a ella jamás se le habría ocurrido escribir tal libro. Fue Ortega y Gasset quien le señaló la figura a biografiar —que debería formar parte de la colección "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", publicada por la editorial Espasa-Calpe— y ella aceptó, disponiéndose de inmediato a acometer la tarea de rescatar del fango las turbias anécdotas vertidas sobre Teresa Mancha, y encarnar en su personaje los más profundos valores del Romanticismo, al par que desencubrir la máscara esproncediana, muy en sintonía con el sentir de los poetas de su generación y de algunos de sus maestros.

Teresa Mancha había sido una de esas figuras que se proyectaron en la pantalla de la historia con un perfil muy singular, pero cuya vida y hechos habían

5. Y a otros románticos procuraba no conocerlos porque estaba segura de no admirarlos. Vale la pena considerar aquí la interpretación chaceliana de nuestro romanticismo: "En España no hubo romanticismo. Hace muchos años, antes del hundimiento, escribí no sé dónde que España no pudo ser sujeto romántico porque fue desde un principio objeto de romanticismo. Es sabido que se habla de romanticismo en españoles del siglo XVI y XVII. Los grandes gestos españoles son románticos. Cuando llegó la hora, España había quemado sus últimos cartuchos. Hacer romanticismo habría sido como una repetición, como una imitación del propio carácter que, precisamente en aquel momento histórico perdía su acentuación, porque empezaban a desangrarse los grandes móviles de heroísmo que animaban su historia" (Chacel, 1993a: 148).

quedado desdibujados o silenciados casi por completo. Fue un personaje de nuestro romanticismo que, como tantos otros, hizo acto de presencia en la vida misma antes que en las letras. Entre las dificultades que afrontó Rosa Chacel a la hora de redactar *Teresa*, destaca la casi absoluta carencia de datos, documentos y testimonios sobre su heroína. En un principio, lee la biografía de Espronceda, sin obtener datos reveladores o significativos, y visita al biógrafo del poeta, don José Cascales Muñoz, "un viejecito que sabía innumerables chismes de las épocas y él me aconsejó hacer ciertas gestiones con ciertas personas, pero advirtiéndome desde un principio que no sacaría nada: la vida de Teresa había sido demasiado turbia y los descendientes trataban por todos los medios de borrar sus huellas" (Chacel, 1993a: 141).[6]

En una situación tal, la autora no tuvo más alternativa que recurrir a su imaginación y a su intuición, según expuso en el poema, "A Teresa", donde revela el inicio de su aventura narrativa:

> Apenas te conozco, pero en cambio
> conozco bien aquel laboratorio
> donde, años antes de que tú nacieses,
> se condensaba ya tu pura idea.
> Porque el alma y el cuerpo sólo tienen
> una boca común e insaciable, los ojos.
> Por eso sé muy bien las materias mezcladas
> en el poso entrañable que hubo de dar tu fórmula.
> (Chacel, 1992: 87)

Entrar en el alma de Teresa y expresarla en su forma más descarnada, dando voz a sus meditaciones, sus sensaciones, sus evocaciones y recuerdos, sus sueños y temores, a través de un narrador que habla en el estilo indirecto libre a que apuntaba ya la narrativa del XIX, es lo que se propuso esta escritora, que por supuesto leyó y releyó el *Canto*, el largo poema con el que Espronceda quiso inmortalizar el destino trágico de Teresa. Mas en su primera lectura de esos versos, Rosa Chacel no encontró en ellos sino niebla y vanidad, ingredientes que incorpora al contorno de la obra y que, conforme avanza el desarrollo de la trama, irán metamorfoseándose progresivamente.

Si el *Canto* fue el mundo de Teresa, y todo lo que ella podía esperar de su amante se contenía en esos versos iniciales de la amada como mujer que no va a

6. Pronto pudo comprobar lo certero del pronóstico: el Conde de las Navas —tutor de Blanca, la hija de Teresa y Espronceda— se negó a proporcionarle ninguna información, y en cuanto a los descendientes de la familia Escosura —Narciso, acabaría casándose con Blanca—, habían sostenido duelos por investigaciones semejantes. Quedaba, pues, como único material el *Canto* y el libro de Cascales Muñoz, que además le contó numerosas anécdotas y chismes no recogidos en la biografía "oficial", pero de los que Rosa Chacel decidió prescindir, dado que no se proponía acumular sino ahondar.

ser llorada,[7] Rosa Chacel decide medirlo y sopesarlo con cuidado, estudiándolo detenidamente hasta obtener una cuidadosa representación plástica. El resultado no le convenció: a pesar de los sentimientos desgarrados, de la profusión de exclamaciones, alaridos y quejas, a la escritora le parecía que "en el *Canto* toda nota dolorosa, para un buen oído, desafinaba un poco. Era poco, cuestión de una milésima de tono, pero cantaba en falso" (Chacel, 1993a: 145). Y ese es el juicio que más tarde hará Jaime Gil de Biedma en su estudio sobre la poesía de Espronceda, cuando afirma que el *Canto* "ilustra admirablemente la valentía y las limitaciones de Espronceda" (Gil de Biedma, 1980: 280). Señala también Jaime Gil que la "falta de matización oscurece el más famoso poema espronceciano", que Teresa "no aparece hasta que la elegía va casi mediada", y que "la específica realidad del desengaño amoroso de Pepe Espronceda y Teresa Mancha poéticamente no le interesa. Pero la persona de ésta, tan despiadadamente reducida a mero simbólico trasunto, se venga haciendo que la formulación de los sentimientos del poeta resulte inadecuada y moralmente incoherente" (Gil de Biedma, 1980: 281).

A Rosa Chacel, el *Canto* le parecía pura máscara, el afeite y la cosmética con que Espronceda se había adornado ante Teresa, dado que, antes que hablar de ella, el poeta habla de sí mismo y se explaya en tópicos retóricos, autodedicándose doscientos ochenta versos donde tiene tiempo y fuerzas para hablar hasta de Bruto y de Catón. Luego, cuando por fin se refiere a Teresa con el propósito casi de inculparla, la verdad de su presencia arroja sin embargo "una nota profunda, vibrante y exacta" (Chacel, 1993a: 145), que es en la que se apoya la intuición chaceliana. En general, lo contenido en el *Canto* queda situado fuera, alrededor de Teresa, tomando tan solo unos cuantos puntos fundamentales que le sirven de cañamazo para trazar el drama, según expone en la *Advertencia*: el primer amor, las horas "de juventud" y "de aventura", "adornadas de luz y hermosura"; la decepción; la caída que arrastra a Teresa hasta la prostitución; y la desesperación o derrumbamiento de su fe, que no se limita a los afectos humanos. Ahora bien, junto a la trayectoria de esos amores, en el *Canto* también hay unos versos que hablan de la verdadera Teresa, de su alma y del choque con la sociedad de su época, cifrado en el ámbito de la moral; son tres versos que serán ampliamente glosados en la novela, junto con otras notas sobre Teresa que en el *Canto* se van dando de forma dispersa —generosa, pura, cándida, bella, feliz, placentera, mísera, envilecida, etc.—, mezcladas con la abundante hojarasca retórica al uso. Esos versos son:

> Espíritu indomable, alma violenta,
> En ti, mezquina sociedad, lanzada
> A romper tus barreras turbulenta.

7. "¡Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías, / ¡Ah! ¿Dónde estáis que no corréis a mares?".

Así, *Teresa* brotó de una proposición —la de Ortega— y se edificó sobre una fórmula —la hallada en el *Canto* de Espronceda—, para servir a un propósito que Rosa Chacel expone sin ambages: "construir la persona en todo detalle hasta lograr un *tipo* que representase la más ruda y silvestre mujer ibérica, asintiendo al espíritu romántico y sucumbiendo, atropellada por la sociedad cobarde y torpe de nuestro siglo XIX" (Chacel, 1993b: 160).

Teresa fue escrita en la España de los años treinta del pasado siglo, en los años más turbulentos y convulsivos de nuestra II República, de 1934 a 1936, y Rosa Chacel tuvo muy presente aquella circunstancia; es decir, escribió para los lectores de una muy concreta hora de España. De ahí la importancia de todos esos pasajes en que vemos a Teresa erguirse contra la hipocresía y los prejuicios que regían la moral social, contraponiéndoles otros valores surgidos exclusivamente de su fondo personal, de su verdadera alma romántica, rebelde y libre. La extensa meditación sobre el tema de España se inserta en un pasaje en que Teresa, en el momento de su gran crisis, vaga por las calles de Madrid y llegan a sus oídos las frases del pueblo que comenta los acontecimientos. Esas frases y comentarios provocan en ella reflexiones que se mezclan con sus dramas personales, hasta alcanzar una especie de delirio. Teresa camina durante largo rato obsesionada por una idea que la llena de angustia y se produce una identificación entre el drama personal y el dolor de España, como si ambas almas, la individual y la colectiva, estuviesen heridas de un mismo mal. Fácil, demasiado fácil sería pensar que tal vez en estos hechos Rosa Chacel estuviera cargando las tintas a favor de su heroína, pero ya hemos oído otras prestigiosas voces que coinciden con la valoración de nuestra escritora.

Llegados a este punto, la metamorfosis del amado irá haciendo mella en el alma de Teresa, acentuando su sentimiento de extrañeza, recluyéndola en una soledad corrosiva que alimenta delirios y ensueños de signo negativo porque niegan la vida, y el gran valor que Rosa Chacel encarna en Teresa para presentarlo como modelo del ser femenino es el del deseo que actúa y transforma la vida. De ahí la increpación de Teresa contra aquellos revolucionarios que eran incapaces de vivificar la patria con algo sustancial. De ahí el padecimiento que la atormenta al descubrirse embarazada cuando creía extirpado el amor de su vida.

A partir de ahora se encadenan una serie de situaciones, hechos y acontecimientos que la escritora logró trenzar a través de leves indicios rastreados en las crónicas, y de un dato real y documentado:[8] unos versos pornográficos y supuestamente apócrifos debidos a Espronceda y compañía, versos que "por debajo de sugestiones groseras, dejan entrever una maldad del alma, una corrupción del sentimiento, en las que las imágenes presentadas allí como *ofensivas* resultan,

8. Se incluyen como una especie de "apéndice prescindible" titulado *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo, en general*, incluido en la biografía de José Cascales Muñoz: *Don José de Espronceda. Su época, su vida y sus obras*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1914. Rosa Chacel lo consultó en la Biblioteca Nacional y yo en la Biblioteca de Cataluña.

por el contrario, *ofendidas* en ellas mismas" (Chacel, 1993b: 161). En la novela, estos poemas le sirven a la autora de elementos desmitificadores y operan como resortes que desatan la venda de Teresa (a la vez que desenmascaran al poeta), porque tras su lectura, ya solo hay en ella una irreductible voluntad de muerte: no tanto por los poemas en sí, sino por el sentido que revelan y por el espíritu que traslucen, el irrespirable trasfondo de la sociedad española de la época que Teresa ve allí contenido.

A partir de entonces, Teresa se repliega en el "refugio azul" del ensueño. Cuando aparece Octavio —un estudiante casi adolescente, de una brutal autenticidad, con una gran capacidad de riesgo y una total falta de adorno—, la autora perfila en él una figura arquetípica del subsuelo romántico, como explica en la "Advertencia" (Chacel, 1993b: 162).

El desgraciado final de la aventura —que concluye con una fuga— es para Teresa el primer contacto con las calles nocturnas, verdad última de la amante. Teresa sucumbe en un nuevo círculo de olvido, negación y vacío, cuyo desarrollo omito. Pierde a su hija y de su relación con Espronceda ya solo le queda una débil ternura, una querencia como de haber fraternizado durante tanto tiempo en campos de batalla, sí, pero "todo deseo, toda pasión se había extinguido". Replegada en sus fantasías y ensueños, se encuentra cada vez más inadaptada para vivir en la realidad, y la ruptura definitiva con el poeta no tarda en llegar. Luego, se sucede el despeñadero de noches y el vagar, en delirios sonambúlicos, por las calles nocturnas.

El final de Teresa está en el *Canto*, y Rosa Chacel no falsea la crudeza del desenlace, pero trata de darle la pendiente más suave. Su primera caída —la aventura con Octavio— es casi insensible: una relación natural en que la mujer cede a la necesidad de afecto. Después, cae a plomo: destruido definitivamente lo que en su vida significaba lo absoluto, se suceden los momentos de blasfemia, de prostitución callejera y de disolución fatal, porque ya no hay voluntad sino de muerte. Ya no hay cuerpos ni posibilidad de más injurias.

> Lejos, más lejos que nunca del ensueño, con la frente ceñida por un frío tan intenso que parecía no poder borrarse jamás, volvió a afrontar las noches por las calles oscuras, solitarias. En la oquedad de su corazón resonaban los latidos, como pasos de un anhelo tormentoso y osado a un tiempo. Marchaba como lobo por el monte, con los sentidos erizados, el oído alerta y los ojos llameantes. Algunos hombres, al pasar junto a ella, le tenían miedo; sobre todo los hombres del pueblo que, cuando ven en una mujer un gesto temerario, le suponen poder de brujería. Otros quedaban desarmados por su aire de irrealidad (Chacel, 2000: 381).

Bibliografía

Carnero, Guillermo (1974), *Introducción a Espronceda*, Madrid, Júcar, pp. 9-94.

Celaya, Gabriel (1972), *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.

Corpus Barga (1979), *Los pasos contados I*, Madrid, Alianza.

Chacel, Rosa (1992), *Poesía (1931-1991)*, Edición de Antoni Marí, Barcelona, Tusquets.

— (1993a), "Cómo y por qué de la novela", en *Obra completa 3. Artículos I*. Edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer. Valladolid, Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid − Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, pp. 137-154.

— (1993b), "Advertencia a *Teresa*", en *Obra completa 3. Artículos I*. Edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid − Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, pp. 155-168.

— (2000), "*Teresa*", en *Obra completa 5. Novelas II*, Prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer. Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 143-390.

García Lorca, Federico (2017), *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Edición de Rafael Inglada con la colaboración de Víctor Fernández. Barcelona, Malpaso.

Gil de Biedma, Jaime (1980), "El mérito de Espronceda", en *El pie de la letra (Ensayos, 1955-1979)*, Barcelona, Crítica.

Jiménez, Juan Ramón (1982), "El Romance, río de la lengua española", en *Política poética*. Presentación de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza.

Machado, Antonio (1971), *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*. Edición, introducción y notas de José María Valverde Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 42).

— (1989), *Poesía y prosa. Tomo III. Prosas completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrí. Madrid, Espasa-Calpe − Fundación Antonio Machado.

Moreno Villa, José (1978), prólogo a José de Espronceda: *Poesías. El estudiante de Salamanca*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 47).

Salinas, Pedro (1967[3]), "Espronceda, la rebelión contra la realidad", en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.

Salinas, Pedro / Guillén, Jorge (1992), *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.

Unamuno, Miguel de (1973[6]), "Sobre Don Juan", en *Mi religión y otros ensayos breves*. Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 299).

La escritura como espectro (G. A. Bécquer en J. E. Cirlot)

Virginia Trueba Mira
Universitat de Barcelona

Han brotado las negras de la nada…
Olvido García Valdés

Mi intención en este trabajo es apuntar una posible perspectiva desde la cual leer la versión de la popular *rima de las golondrinas* que Juan Eduardo Cirlot publica en 1971 con el título *Homenaje a Bécquer*,[1] teniendo en cuenta el desafío hermenéutico que plantea en conjunto la obra cirlotiana. Existe una edición anterior y más reducida del *Homenaje*, aparecida en 1968, y una primera versión de 1954 que no llegó nunca a ver la luz.[2] Como puede observarse, la diferencia de tiempo entre las versiones es importante. Habría que recordar que desde 1954 a mitad de los años sesenta Cirlot apenas escribe poesía, aunque sí mucha crítica de arte y su importante *Diccionario de símbolos* (con una primera edición en 1958). Ahora bien, lo destacable es que al regresar a la escritura poética tiempo después lo hace desplegando ya lo que, fruto de una crisis, como él mismo reconocerá, y de manera espontánea, ha descubierto pero olvidado en la década anterior, precisamente en el *Homenaje a Bécquer*, y que para Cirlot constituye, así lo sostendrá en diversos sitios, su principal hallazgo poético: la técnica de la combinación y, algo más estricta, la de la permutación (Cirlot, 2001: 429). Producto de la elaboración madura de estas técnicas serán en los años sesenta los dos *Homenajes a Bécquer* (1968 y 1971) y, sobre todo, el importante ciclo Bronwyn desarrollado de 1967 a 1972. Cirlot morirá al año siguiente, en 1973.

Lo que me ha interesado siempre de esta segunda etapa de Cirlot (la primera abarcaría de mitad de los años cuarenta a mitad de los cincuenta, y se habría de-

1. En la nota inicial que aparece en la edición de 1968 Cirlot define a Bécquer como "el más grande lírico español de los siglos últimos" (Cirlot, 1968, s/p). Victoria Cirlot alude por su parte a un texto inédito en el que su padre habla de Bécquer en términos de "postromántico", indicando a continuación que el prefijo no habría que entenderlo como "epígono" sino como "intensificación" (Cirlot, 1996-1997: 71). Ambas referencias son índice del interés que Bécquer suscitó en Cirlot, quien no se caracterizó precisamente por elogios generosos a la tradición poética española.

2. La versión de 1954, aunque no llegara a publicarse, fue reseñada en *La Vanguardia* el 23 de abril de 1955 en un texto titulado "Al margen", que firmaba M(asoliver) [*sic*], como recuerda el propio Cirlot en la edición de 1968.

sarrollado mayormente bajo el signo del surrealismo) es la tensión particular que se da en ella entre dos concepciones de lo poético que ponen el foco, respectivamente, en la idea de *expresión* y en la de *construcción*. De un lado, y con solo *mirar* los poemas puede comprobarse, hay en esta segunda etapa una apuesta por cierto *constructivismo*, propio por lo demás de una época cuyas figuras más innovadoras en el campo poético español (Ángel Crespo, Francisco Pino, etc.) beben de las innovaciones estéticas de una neovanguardia internacional (concretismo, arte conceptual, serialismo, atonalidad, fonovisualismo, etc.) que, en conjunto, marca la distancia con un concepto romántico de la poesía como expresión de la subjetividad, que es donde habría que situar, claro está, a un autor como Bécquer, pese a que Bécquer avance muchas cosas, entre ellas, y no la menor, la sospecha en relación precisamente a esa subjetividad.

El caso de Cirlot es, no obstante, particular. En el prólogo a la *plaquette* de *Bronwyn, n* (1969) él mismo se encarga de separar su propuesta de la de la neovanguardia del momento, y de advertir que la suya no pretende ser poesía visual o letrismo, sino comunicación con Bronwyn —la gran figura mítica del imaginario cirlotiano— una vez desvelado su propio idioma.[3] La práctica de la combinación y la permutación remiten en el caso de Cirlot, en ese aspecto, a una confianza en el lenguaje que es aún de signo romántico, en tanto parece provenir de la necesidad de dar voz a algo que existe ahí *afuera*, como si el poeta fuera aún el *médium* capaz de conectar con el corazón del mundo, de desvelar su idioma secreto gracias a un trabajo cuidadoso sobre el lenguaje, del que dependería, eso sí, aquel *afuera*. Sería, por tanto, un *afuera* situado *dentro* del lenguaje. Cirlot siempre ha valorado esa "zona temblorosa en la que las palabras se esfuerzan no ya por llenarse de sentido, sino por serlo ellas mismas", como escribe en 1946 (Cirlot, 1996: 27), lo mismo que la creación de mundos poéticos propios, como el del *Romancero* de García Lorca al que se refiere en 1944, alejados de todo mimetismo respecto de un supuesto mundo real (Cirlot, 1996: 19). El lenguaje en Cirlot tiene un valor en sí mismo pero, *al mismo tiempo*, tiene algo de desvelamiento de otra cosa, lo que nos situaría en un terreno declinado entre lo inmanente y lo que me atrevo a llamar *lo real*, aunque Cirlot no lo exprese en esos términos. Ahora bien, al mismo tiempo que Cirlot emprende esta búsqueda, acaba constatando sin embargo la impotencia de ese lenguaje, preso de una nostalgia parecida a la que atravesaba a aquel personaje de Hofmannsthal, el romántico Lord Chandos: "Bronwyn, yo solo quiero comprenderte / y nunca las palabras

3. "Sería erróneo pensar —escribe Cirlot— que mi intención en este poema ha sido 'hacer letrismo o cultivar una situación límite *per se*. Terminado el ciclo *Bronwyn* (I-VIII) parecía imposible agregar nada más a este mito predilecto, situado en la ideología cátara. Entonces pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma" (Cirlot, 2001: 542).

En su antología de poesía experimental de 1990, José Antonio Sarmiento sostiene que pese a las explicaciones *místicas* del propio Cirlot, "su técnica le conduce a los mismos resultados obtenidos por otros poetas que como él han luchado por la implantación de un lenguaje abstracto" (Sarmiento, 1990: 32). Una cosa es la intención autorial, por lo tanto, y otra el efecto final en el lector.

me podrán / dar nada", se lee en *Bronwyn, x* (1970) (Cirlot, 2001: 347). Cierto romanticismo es, por lo tanto, una constante en la trayectoria de Cirlot, aunque declinado cada vez más, y el *Homenaje a Bécquer* sería un ejemplo palmario, en un sentido nihilista que apunta, a su vez, a un *pathos*, el cual, como diría Nietzsche, no acaba de convertirse, de superarse, y es ahí, en esa tensión entre la voluntad y el fracaso donde se da lo mejor, a mi juicio, de la obra cirlotiana, tensión complicada pero capital que, lejos de intentar resolver, me parece interesante remarcar.

Vayamos ya a la combinación y la permutación que practica Cirlot. Ambas son técnicas que ponen en movimiento, para desplazarlas y recolocarlas, las palabras de un poema-modelo, que puede ser propio (*El palacio de plata*, 1955) o de otro poeta (*Homenaje a Bécquer*). Son las palabras, pero también pueden ser las sílabas o las letras, como ocurre en algunos de los libros del ciclo de Bronwyn como *Bronwyn, n* (1969), el cual Cirlot califica de "rito verbal" asociándolo precisamente a "las ideas sin palabras / palabras sin sentido" del propio Bécquer (Cirlot, 2001: 543), o las *Nueves variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* (fechado en 1972 y publicado en 1996),[4] dentro de un libro mayor, *Variaciones fonovisuales*, del que Cirlot habla en términos de un "idioma incomprensible" que habitaría dentro del lenguaje (Cirlot, 2001: 566). Por otra parte, y precisando más, mientras en la permutación todos los elementos del poema-modelo "aparecen siempre" y "varían de lugar en el verso y la estrofa", como ocurre en esa sistematización de la atonalidad que es el dodecafonismo,[5] en la combinación como la del *Homenaje a Bécquer* las normas de composición se hacen más flexibles (Cirlot, 1968, s/p).[6]

4. Véase Cirlot, 2001: 581.

5. En el caso del *Homenaje a Bécquer*, el propio Cirlot ha asociado su técnica a la del cabalismo (Abraham Abulafia) con el que estaría relacionada, a su vez, la corriente dodecafónica (recuérdese el origen judío de A. Schönberg). Una parte de la crítica ha querido insistir en esa dirección, por ejemplo, Elisa Martín Ortega, quien recuerda la "escritura continua de la Torà" desde la formulación de Rabí Moisés ben Najmán, quien consideró el texto revelado por Dios como aquel constituido por una serie de letras sin espacios entre las que, aleatoriamente, se habrían introducido más tarde separaciones (blancos). La labor del cabalista sería entonces explorar las distintas (infinitas, en realidad) distribuciones posibles de esos blancos, lo mismo que, salvando las distancias, haría Cirlot al recolocar y redistribuir las palabras de la *rima* (Martín Ortega: 2012: 44). No se trata en cualquier caso, habría que añadir, de una aplicación exhaustiva de las técnicas cabalísticas, sino de un trabajo sobre el lenguaje que recordaría al de la vieja Cábala. Emiliano Fernández y Enrique García han querido insistir, sin embargo, en la distancia de Cirlot con el cabalismo, entre otras cuestiones consideran dudoso que Cirlot "tuviera un conocimiento profundo de las prácticas permutatorias de Abulafia, que fuera más allá de sus postulados generales" (1999: 173), de ahí que lean a Cirlot a la luz de otros escritores y artistas, no desconocidos probablemente por el propio Cirlot, de la vanguardia internacional, entre ellos, y pese a las diferencias de procedimientos estéticos, Kruchenij, Jlebnikov, Ball o Schwitters. Emiliano Fernández y Enrique García aluden también, en relación con la distancia entre Cirlot y el cabalismo, a la distinta consideración del lenguaje, instrumental en este último caso, con valor en sí mismo para Cirlot: "En Abulafia —escriben ambos— el lenguaje es un expediente técnico, existe por su mero carácter instrumental: lo que se pretende es 'otra cosa', que existe al margen del lenguaje y se podría acceder a ella por otros medios, aunque de forma más imperfecta. Cirlot es, en cambio, un creador y desvelador de lenguaje, y de sentidos del lenguaje" (1999: 173).

6. Cirlot ha mencionado también en el caso del *Homenaje* las variaciones practicadas por Stravinsky sobre Pergolesi. Una vez, no obstante, referidas las posibles resonancias en el poema (Pergolesi, dodecafonismo

El *Homenaje* actúa, por lo tanto, desmontando la rima original y montando sus piezas de un modo distinto[7] —*decreándola*, diría la poeta canadiense Anne Carson, quien *ha decreado* asimismo las golondrinas de Bécquer para situarlas junto a Jean-Luc Godard / Jean Seberg o Simone Weil en un interesante libro de poemas titulado precisamente *Decreación* (2005)—. El *Homenaje* de Cirlot descompone, digo, la rima original y compone de nuevo sus palabras. Lo que interesa destacar entonces es el efecto final que se consigue. Ese efecto es nada más y nada menos que el de una caída, entendiendo, como comentaré más adelante, que lo que cae aquí es el lenguaje, más en concreto la sintaxis, es decir, la posibilidad de articulación de un orden de las palabras que pueda remitir a algún *otro* orden, como si el lenguaje en este aspecto se hubiera quedado sin relato (sin Dios) que garantizara algún tipo de sentido. "Dios, mudo", dice un verso.

El desplazamiento de las palabras en la página da lugar, por otra parte, a compañías extrañas, las propias de muchos poemas contemporáneos si no fuera porque el lector (el español al menos y Anne Carson) recuerda en este caso, y todo el rato, la rima de Bécquer, que funciona aquí como huella explícita. Así, se encuentran expresiones tipo "volverán las rodillas", "mudo balcón", "tapias a sonar", "tupidas golondrinas", "palabras de las gotas", etc. Un orden (poético) se ha quebrado para inscribirse al mismo tiempo otro orden (poético), en un juego de variaciones nunca detenido por la aparición de aquella presencia definitiva capaz de detener la caída, aquel significado último al margen de los significantes que lo representarían. Lo que subyace en el *Homenaje a Bécquer* es en este aspecto una idea del lenguaje como cuerpo desterritorializado, disociable, en el sentido también de lo que expone Jacques Derrida en algunos de sus textos sobre Mallarmé en *Tableau de la litérature française* (1974), donde cada palabra puede estar y servir en otro lugar (Derrida, 2011: 63), solo que en Cirlot, en comparación con Mallarmé, el fracaso ontológico del poema no es celebratorio. La caída no es celebratoria. "Bronwyn, yo solo quiero comprenderte / y nunca las palabras me podrán / dar nada".

No es celebratorio, porque ese *no dar nada de las palabras* lo que pone en jaque en última instancia, ya no es solo el lenguaje, sino también el referente que el lenguaje desvela. Sabemos que el recorrido del poema contemporáneo no es el del referente al poema, sino el del poema al referente. Lo que, sin embargo, ocurre muchas veces es que el referente no se alcanza, no comparece. Es lo que pasa en Cirlot, quien en *Bronwyn III* (1968) escribe: "Vemos una torre, una habita-

---

y cabalismo) Cirlot ha reconocido, al fin, que su intención ha sido lograr "una expresión propia con las palabras y las imágenes de otro poeta" (Cirlot, 1968: s/p). Creo que quedarse con esta última idea permitiría relacionar a Cirlot con todo el pensamiento de la *intertextualidad* tan fecundo en la segunda mitad del siglo xx, con Jorge Luis Borges como su gran antecedente, figura por cierto cercana a Cirlot si se piensa en su mundo de órdenes, de series… que Borges articuló desde una escritura atravesada por una ironía, eso sí, ya no romántica sino posmetafísica.

7. Véase Elisa Martín Ortega (2012), que ha estudiado con detalle los principales recursos del lenguaje (repetición, anáfora, paralelismo, hipérbaton…) que ponen en funcionamiento el *Homenaje a Bécquer.*

ción, un sepulcro. Vemos una constelación y vemos el mar, sobre todo el mar. Pero no vemos nada. No hay nada, Bronwyn. No hay nada. *Y todo conspira para fingir que existe, hasta mi corazón apoyado en mi cerebro*" (Cirlot: 2001: 132). Se tambalea la subjetividad y con ella todas sus construcciones, incluida implícitamente la figura de Bronwyn, aunque Cirlot no lo diga nunca de ese modo.

Aquí podría recordarse a Nietzsche, que también afirmaría, con orgullo en este caso: no hay nada. De ahí su proclamación de la (necesaria) muerte de Dios, el dador de los significados últimos (totalizadores frente a la nada) con los que se habría disciplinado la existencia, y la constatación de que esa muerte será imposible si no abandonamos el orden consensuado (y consolador) del lenguaje cotidiano. En *El Crepúsculo de los ídolos* Nietzsche lo escribe así: "Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática" (Nietzsche, 1973: 49), en la gramática como reflejo de la realidad verdadera, esa a favor de la cual todo conspira, como denunciará por su parte Cirlot.

Cirlot solo cree en un uso del lenguaje diferente al de la comunicación habitual,[8] de ahí que muchos de sus poemas confirmen aquello que, a su vez, afirmó Derrida: "Un poema corre siempre el riesgo de no tener sentido y no sería nada sin ese riesgo" (Derrida, 2012: 101). También Cirlot, como Nietzsche o Derrida, cree en un uso del lenguaje diferente al de la comunicación habitual, creativo y no reproductivo, pero la tensión aflora (aquí ya los pensadores posmetafísicos se retiran) en el momento en que Cirlot advierte que tras ese uso distinto no hay *otro* sentido sino la *nada*, y es entonces cuando Cirlot tiene que vérselas con algo característico del existencialismo y que en parte atraviesa toda su escritura: la angustia. Se trata de una angustia derivada de tocar *lo* que no se deja tocar, pero no porque ese *lo* sea *algo* intocable (*algo* lingüísticamente inefable, que diría un místico), sino porque es *nada*. La angustia es tocar nada. La angustia es esa experiencia sin sustancia, sin objeto, umbral o acceso a lo innacesible, ahí donde se pierde pie. Y esto es precisamente lo que toca, que nada se toque ahí.

La reflexión pertenece también a un pensador como Heidegger, presente asimismo en Cirlot. Es significativa de la actitud *vanguardista* de Heidegger[9] que en la segunda parte de su obra la palabra *ser* se escriba con frecuencia tachada: es el modo de mostrar que el *ser* solo aparece retirándose, en la dirección de la desfundamentación de la verdad en la que trabajan tanto él mismo como el movimiento Dadá (del que Cirlot habló con cercanía), y otras vanguardias, algo que en el caso de Heidegger le conduce a pensar la experiencia de la angustia. Y por

8. "Una inusitada confianza en la razón secreta de las palabras —ha escrito Martín Ortega— permite a Cirlot esgrimir su singular osadía. Los distintos niveles de interpretación dialogan sin cesar: no se sustituyen unos a otros, su magia consiste en un significar al mismo tiempo" (Martín Ortega, 2012: 46).

9. Rüdiger Safranski ha escrito en la biografía intelectual que dedica a Heidegger que allí hay una "irrupción dadaísta" en el campo de la filosofía. Heiddegger "adopta —escribe Safranski— el tono de un espantajo; provoca a los guardianes de lo bello, bueno y verdadero. Se trata de una reacción radical contra la cultura de la sublimidad vacía, de la falsa interioridad, de las grandes palabras y de la gran impostura" (Safranski, 2000: 129).

una curiosa (o no tan curiosa) lógica, a la que en todo caso no es ajeno Cirlot, esa angustia es, sin embargo, la única salvación, y ello porque sin la angustia solo existe la ley, el orden convenido de lo social, ahí donde precisamente Cirlot no quiere estar, ahí donde no está. "Ven hacia lo que no puede tocar / ni el solo pensamiento", escribe en *Bronwyn, VI* (1969) (Cirlot, 2001: 211). Cirlot en este aspecto, y paradójicamente, no evita la angustia, como si supiera que la verdadera enfermedad, como dijera Antonin Artaud, de quien también habló Cirlot en 1952, es querer curarse.

Hay un pensamiento de la negatividad en Cirlot que está aún por estudiar en profundidad. En una entrevista del 15 de enero de 1968 escribe Cirlot: el poeta "es solo alguien que responde a preguntas formuladas por *algo* que se asemeja extrañamente a la *nada*. Y su voz tiene resonancias que él no podría evitar aunque quisiera. A eso, se le llama hermetismo" (Cirlot, 2001: 599). Enrique Granell escribía en 1999 sobre esa negatividad con motivo de *Donde nada lo nunca ni* (1971). La *nada* recorre, sostenía Granell entonces, toda la obra de Cirlot desde 1946, fecha de publicación de *Donde las lilas crecen*. Es el mundo de lo no, de lo ni, de lo nunca, el mundo también de los *cuadernos blancos* (como los llamaba Carlos Edmundo de Ory) que Cirlot escribe a partir de principios de los sesenta. Ahora bien, *Donde nada lo nunca ni* no es solamente, precisa Granell apuntando algo esencial, una negación, sino "la definición del lugar de la negación" (1999: 207). Ese lugar es el lenguaje, y esa negación la de la muerte, y esto es lo decisivo en Cirlot, y de donde deriva la tensión de su escritura, desplegada entre esas dos instancias indisociables: el lenguaje y la muerte.

Cirlot ha leído a Heidegger —habría que estudiar, no obstante, qué y cuándo lo ha leído, y sobre todo cuál es su lectura—, pero no tuvo tiempo de conocer los nuevos aires hermenéuticos que se avecinaban a fines de los sesenta. De haber podido leer a un autor como Derrida, algo de su escritura hubiera interpelado al creador de Bronwyn. Hay en Derrida una reflexión profunda sobre el lenguaje y, sobre todo, del *lugar* de la escritura que podría servir de foco para iluminar una parte al menos de la tensión que atraviesa la obra de Cirlot. El año de 1966 (no estamos lejos del *Homenaje a Bécquer*) es aquel que Antoine Compaignon ha denominado "annus mirabilis" (2013). Es el año en que Derrida propone en la célebre (por inagural) conferencia de Baltimore socavar algunos de los fundamentos de la noción de *estructura*. No solo es Derrida, está allí Roland Barthes, René Girard, Jacques Lacan, etc. Algo que se llamará *posestructuralismo* se ha puesto en marcha, un pensamiento que trabajará ahí donde la estructura se desborda desdiciéndose a sí misma, donde queda problematizada la idea de un ordenamiento de la diversidad de acuerdo a un principio único (o, si se quiere, donde queda socavada la idea de la vieja *metafísica*, es decir, de ese lenguaje que se fía de sí mismo). España no es ajena a una renovación que el tiempo demostraría no ser mera moda pasajera, aparecen entonces los primeros libros de aquellos *novísimos* que, más allá de la nómina reduccionista de la antología histórica y de la generalidad del prólogo de Castellet, indican un cambio de para-

digma poético (desde el cual, por cierto, se reconocerá el valor de la propuesta cirlotiana, como en el caso de José-Miguel Ullán o de Clara Janés).

Me parece que sería interesante leer a Cirlot desde la *frontera* con todo este nuevo pensamiento. Cirlot activa la estructura móvil del lenguaje (hablará en términos de estructura cinética), pero lo que ese movimiento le acaba poniendo delante no son otros órdenes de sentido (en la dirección de la *polisemia* de la vieja hermenéutica), sino la posibilidad de una diseminación infinita del mismo. Con Heidegger y después con Derrida (y con Nietzsche primero) el lenguaje deja de ser un *sistema* para pasar a ser una *red* compleja de relaciones, esas que Cirlot encuentra a medida que busca, sin embargo, aquel idioma incomprensible de lo esencial. La diseminación del sentido atraviesa también la escritura del *Homenaje a Bécquer*, como antes mencioné. Hay un verbo, no obstante, que destaca por encima de los demás: *caer*. Es la primera palabra del poema que resonará después en la infinidad de huecos (elipsis) que el poema *excribe*: "otra vez a la tarde las oscuras", "volverán las oscuras", "pero aquellas, pero esas", "en tu balcón aquellas, las tupidas, / pero esas…".[10] El poema funciona así. Algo falta ahí, falta la palabra, falta el sentido. Falta todo eso y porque falta todo eso, el poema habla. Podría considerarse el *Homenaje a Bécquer* como una escritura fractal, donde las palabras se miran en su propio espejo y redoblan el vacío que las atraviesa. El poema es entonces el despliegue de ese vacío, condición del propio lenguaje, gracias al cual el lenguaje tiene alguna posibilidad de decir algo.

Es significativo en este aspecto en el *Homenaje* el uso de la interrogación.[11] La voz del poema pregunta en diversos momentos, "¿volverán?". No se trata solo ya de las golondrinas, en realidad no sabemos por quién o por qué pregunta, pero en todo caso responde, y la respuesta es absoluta, definitiva, inapelable: "no". Es la última palabra del poema. No volverán las golondrinas, eso está claro, ni siquiera si alguien como Pierre Menard las escribiera de nuevo idénticas. No volverán las golondrinas, nada volverá idéntico porque lo único que puede repetirse es siempre la diferencia, nunca detenida. Que el caer no pueda detenerse tal vez explique la violencia de los últimos versos, como una necesidad de poner fin o de clausurar ese caer, acabando así con la muerte misma. La sensación es que el poema se cierra como una tumba. Con la nada irrepresentable (no tanto irrepresentada) dentro.

El *Homenaje a Bécquer* es entonces, yo diría, una variación, pero ya no tanto en torno a la rima de Bécquer, sino en torno al "caer", que es el modo que tiene

10. En su forma de infinito, el verbo se repetirá a lo largo de poema. "Y caer las oscuras aquellas", "y caer las ardientes", "Pero mudo y absorto de rocío, / como se adora el ala al contemplar / y caer", "y caer, como lágrimas del día", "con el ala cuyas gotas / desengáñate, y caer", "pero como / de rodillas, absorto (las rodillas) / y caer, como lágrimas del día, / desengáñate", "sus nidos volverán las madreselvas / de su profundo sueño al contemplar. / Y caer", "Del día / rocío en tu balcón / y caer, / ¿volverán?", "pero Dios, mudo. / Y caer".

11. Elisa Martín Ortega ha llamado la atención asimismo sobre el uso de la fórmula interrogativa, ausente en Bécquer. El resultado en conjunto, ha reconocido también, son versos entrecortados, llenos de anacolutos, cercanos al balbuceo o silencio (2012: 41).

Cirlot de sustantivizar esa diferencia infinita que no puede detenerse salvo en la muerte, o en el fin del poema. El *Homenaje a Bécquer* enfrenta la idea de que, pese a todo, el sentido no está garantizado ni siquiera en el orden (agramatical en este caso) de lo poético, y ello porque todo poema está atravesado por aquello que lo deconstituye, que no le deja ser lo que *debiera* ser, ese depósito de sentido, según una concepción romántica. En esto consiste la espectralidad de toda escritura cuando rompe con la lógica de la representación y su juego de copias en relación con una supuesta realidad verdadera.

Cirlot reprochó a Bécquer que se situara ante la contemplación de la muerte, pero que no mirara dentro del sepulcro. Pues bien, Cirlot no solo sí mira dentro, sino que también escribe (*excribe*) ese interior.[12] Por eso podría decirse que escribió como si estuviera muerto, casi a lo Kafka. Versos como los siguientes vendrían a incidir en la misma idea: "Estoy cansado de estar muerto y ser" (*Bronwyn*, 1967) (Cirlot, 2001: 70); "¿saben los grandes cisnes dónde está mi cadáver?" (*Bronwyn, 2*, 1967) (Cirlot, 2001: 524); "Si sales de tu tumba / y vienes a la mía / Bronwyn, me verás: *Estoy arrodillado a través de la piedra*" (*Bronwyn V*, 1968) (Cirlot, 2001: 194); "Cuando te contemplé ya estaba muerto" (*Bronwyn, VII*, 1969) (Cirlot, 2001: 229). Y con ecos kierkegaardianos, en *Bronwyn, w* (1971) escribe también: "Tal vez en otro siglo me acerqué / con temor y temblor a tu blancura / y entonces no sabía que este mundo / es la concentración de lo imposible" (Cirlot, 2001: 453).

El empeño constructivista de Cirlot, en especial en su segunda etapa, formaría parte de una particular búsqueda en la que, sin embargo, se habría ido diluyendo tanto su mismo objeto como el sujeto que supuestamente la emprendió. Los últimos poemas de Cirlot dicen *nada*. Habla *nadie*. El *Homenaje a Bécquer* fue el primer eslabón en ese descenso del que nacen, a mi juicio, los mejores poemas de Cirlot como espacios de negatividad donde asomarse y observar, no la existencia (fingida siempre), sino lo que nunca comparece.

Bibliografía

Carson, Anne, *Decreación. Poesía, ensayos, ópera*, Madrid, Vaso Roto, 2014, trad. J. L. Clariond.

Cirlot, Juan Eduardo, *Homenaje a Bécquer*, e/a 1968.

— *Homenaje a Bécquer, I y II*, e/a 1971.

— *Confidencias literarias*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Huerga y Fierro, 1996.

— *Bronwyn*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001.

12. Victoria Cirlot ha mencionado la "ingenuidad filosófica" que, a juicio de Juan Eduardo Cirlot, demostró Bécquer, en el sentido de haberse situado ante la contemplación de la muerte "sin mirar dentro del sepulcro" (Cirlot, 1997: 72).

Cirlot, Victoria, "Nota sobre Homenaje a Bécquer", *Rosa Cúbica*, 17-18, invierno 1996 − primavera 1997, pp. 71-72.

Compagnon, Antoine, "Pourquoi 1966?", *Fabula-LhT*, n.° 11, "1966, *annus mirabilis*", diciembre 2013 [URL: http://www.fabula.org/lht/11/presentation.html], página consultada el 10 octubre de 2018].

Derrida, Jacques, *Tableau de la litérature française* (1974) (2011).

— *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 2012.

Fernández, Emiliano y García, Enrique, "Cirlot: poesía permutatoria y abstracción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 589-590, julio 1999, pp. 165-177.

Granell, Enrique, "Donde nada lo nunca ni de Juan Eduardo Cirlot: una cartografía de la nada", *Er, Revista de Filosofía*, n.º especial, *Nada, mística y poesía*, 24/24, 1999, pp. 207-221.

Martín Ortega, Elisa, "Juan Eduardo Cirlot y las golondrinas de Bécquer", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 747, septiembre 2012, pp. 39-48.

Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1973.

Sarmiento, José Antonio (ed.), *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

Safranski, Rüdiger, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

Ideas y palabras: el texto de las *Cartas literarias a una mujer* y la poética becqueriana

Jesús Rubio Jiménez y Javier Urbina
Universidad de Zaragoza

En 2020 se cumplirán ciento cincuenta años de la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer. Nadie niega su papel de iniciador de la poesía contemporánea en lengua española y aun así hay que seguir lamentando las graves carencias filológicas que arrastran las ediciones de sus obras. Y no nos referimos a su variada obra periodística, casi virgen en este aspecto, sino incluso a textos fundamentales como las *Cartas literarias a una mujer*, acaso su reflexión más importante acerca de la naturaleza de la poesía. Seguimos manejando una edición deficiente, aunque al cumplirse el centenario de la muerte del poeta en 1970, Francisco López Estrada ensayó una edición crítica, pero necesitada de una revisión (1972). Es un ejemplo extremo, pero ilustrativo de las rutinas con que se manejan las palabras de nuestro primer gran poeta contemporáneo por más que se repita que las ideas no existen fuera de las palabras y que la precisión de estas es imprescindible para la de aquellas.

Tiene que ver esta situación con cómo se han difundido las *Obras* de Bécquer, publicadas primero en la prensa con descuido y recopiladas póstumamente sin rigor suficiente mientras se edificaba su leyenda de artista *malogrado* y autor de una obra apenas abocetada. Y por si no fuera bastante, valorada por críticos empeñados en ver sus posibles defectos más que sus logros. La aceptación social de la poesía defendida por Bécquer no se produjo fácilmente. Las reticencias fueron muchas y su implantación fue laboriosa acompañada de la discusión sobre sus fundamentos, que chocaban con los mantenidos por poetas como Gaspar Núñez de Arce. O dicho de otro modo, mientras que los lectores simpatizaron pronto con los escritos incluidos en las *Obras* (1871) del poeta —venía sucediendo desde que se fueron difundiendo algunas en la prensa en los años sesenta—, la crítica y el mundo académico tardaron más en reaccionar positivamente.

La segunda edición de las *Obras* en 1877 con la incorporación de dos importantes textos teóricos —la reseña de *La Soledad* de Ferrán (*El Contemporáneo*, 21 de enero de 1861) y las *Cartas literarias a una mujer* (*El Contemporáneo*, entre diciembre de 1860 y enero de 1861)— y algunos episodios cercanos catalizaron el debate sobre la nueva poesía y resultaron decisivos en su afianzamiento. El ob-

jetivo de este ensayo es delimitar aquel horizonte de recepción y recuperar una edición desconocida de las *Cartas literarias a una mujer* publicada en *El Globo* en 1875, es decir, en el preámbulo de esta discusión, ya que habían quedado olvidadas desde que aparecieran en las páginas de *El Contemporáneo*.[1] Su hallazgo resuelve un problema textual notable, que ha acompañado a la difusión de las *Cartas* en las *Obras* de Bécquer: las diferencias textuales existentes entre la versión periodística de *El Contemporáneo* y la que después se convirtió en habitual en las ediciones del poeta.

Desde la edición de las *Obras* en 1877, una vez adquiridas por el librero Fernando Fe con el derecho añadido a todo texto que se recuperara, se responsabilizó de las ediciones Ramón Rodríguez Correa (Ménguez Rodríguez, 2010: 119-136). No fueron simples reediciones con añadidos, sino nuevas ediciones, con otros prólogos e imágenes del poeta que orientaban la lectura incorporando la visión de la obra becqueriana que se iba imponiendo. Añadió Ramón Rodríguez Correa en 1877 un prólogo —"Al lector"— donde se reafirma en la defensa de la novedad de la poética becqueriana, basándose en su conocimiento íntimo del poeta —fue uno de sus amigos más cercanos– y en los textos citados. Rodríguez Correa no fue solo prologuista ocasional de los escritos de Bécquer, sino editor responsable y exégeta notable de su pensamiento poético. El nuevo prólogo y los dos textos críticos citados cambiaron en pocos años el horizonte de lectura de Bécquer y permanecieron por ello en las sucesivas ediciones de las *Obras*. Decía Rodríguez Correa:

> Dos palabras más sobre Gustavo.
>
> Hay quienes han querido censurarle por su novedad.
>
> Hay muchos que han intentado imitarle.
>
> Ni unos ni otros le han comprendido bien.
>
> Las *Rimas* de Bécquer no son la total expresión de un poeta, sino lo que de un poeta se conoce. Por consecuencia, el tamaño, carácter y estilo de sus composiciones no tienen más forma que aquella en que estuvieron concebidas y calcadas, y este es su principal mérito.
>
> Defenderse con el Diccionario, arrebatar el oído con el fraseo de ricas variaciones sobre un mismo concepto, disolver la idea en un mar de palabras castizas y brillantes, cosa es digna de admiración y de elogio; pero confiarse en la admirable desnudez de la forma intrínseca, servir a la inteligencia de los demás la esencia del pensamiento y he-

1. Nuestra atención se centra en lo acontecido en Madrid. En Sevilla, el otro punto importante de difusión al haber habido suscripción pública a las *Obras*, tuvo su particular historia. Allí también fue lenta la asimilación de la nueva poética. Dos síntomas: Francisco Rodríguez Zapata no incluye todavía a Gustavo Adolfo Bécquer en su antología *Trozos en prosa y composiciones poéticas* (Sevilla, 1876) y Andrés Lasso de la Vega, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX* (Sevilla, 1876), contiene el primer párrafo que se dedica a Bécquer en un libro sobre la poesía sevillana, aunque se limita a lamentar su temprana desaparición.

> rir el corazón de todos con el laconismo del sentir, sacrificando sin piedad palabras sonoras, lujoso atavío de amontonadas galas y maravillas de multiplicados reflejos, a la sinceridad de lo exacto y a la condensación de la idea, y obtener únicamente con esto aplauso y popularidad entre las multitudes, es verdaderamente maravilloso, sobre todo en España, cuya lengua ha sido y será venero inagotable de palabras, frases, giros, conceptos y cadencias (Rodríguez Correa, s.f.: 6).[2]

Veía con claridad la novedad de Bécquer y trataba de disuadir a sus imitadores indicándoles que había otros modelos formales más apropiados para esos ejercicios, mientras que lo singular del poeta sevillano era inimitable: su espíritu. Y decía:

> En ser Bécquer o no serlo está todo el quid de la dificultad, y creer que se ha conseguido tal propósito encerrándose en su forma y contando el número de sus versos, es no haber realizado nada, si antes no se cuenta con el original tesoro de ideas prácticas y reales que en sus composiciones existe.
>
> Repárese bien que ni al principiar Bécquer una composición ni al terminarla en *crescendo*, deja de pensar o de sentir algo de general y profundo. De cuatro versos suyos puede hacerse una larga poesía descriptiva; pero herir las cuerdas de la idea o del sentimiento en menos palabras, es casi imposible. La idea, pues, *sin más adorno que el necesario*, como él decía, *para poderse presentar decente en el mundo*, tiene una importancia real y sólida en sus composiciones. Hacer por tanto, versos como los suyos, sin hallarse provisto de algo importante, práctico y hondo en el terreno del sentir o del pensar, es querer construir perdurable estatua solamente con la gasa que la envuelve, y lo que consigue entonces quien imita, es quedar indefenso ante el público, resultando baladí, vulgar, pretencioso o vano en el mismo metro y con las mismas líneas que Bécquer, por haber querido narrar lo imposible, es decir, la nada, porque nada había brotado del cerebro del imitante (Rodríguez Correa, s.f.: 8-9).

Echaba mano de la "Introducción sinfónica" al referirse a "*sin más adorno que el necesario* […] *para poderse presentar decente en el mundo*" y cerrando su prólogo recordaba que añadía en aquella edición "*Las Cartas a una Mujer* [*sic*], y otros artículos eminentemente literarios, como el prólogo a *Los Cantares* [*sic*] de su íntimo amigo el Sr. Ferrán" (Rodríguez Correa, s.f.: 10).[3] Eran estos ensayos de combate

2. Cito por esta edición para resaltar la importancia y permanencia de esta lectura. Fallecido Ramón Rodríguez Correa en 1894 se inició una etapa nueva en la historia editorial de Bécquer, que debió haber resuelto los problemas filológicos de su edición. La polémica sostenida por D. Servando Camúñez con Narciso Campillo en 1895 debió ser el comienzo de la crítica filológica responsable: Camúñez recuperaba versiones periodísticas de algunas rimas y discutía sobre sus diferencias con el texto ofrecido en las *Obras*. Pero quedó enterrada en el periódico gaditano el *Diario de Cádiz* hasta que Jorge Guillén se asomó a ella casi un siglo después. Su ensayo es tan breve como agudo (1979: 483-488).

3. Se sustituyó, además, la imagen del poeta yacente de la primera edición por otra con un nuevo grabado, que ofrecía "el verdadero retrato del autor" grabado de M. Luque y realizado sobre una fotografía de A. Alon-

estético, enarbolados como banderines de enganche en un momento crucial en la definición del rumbo de la poesía española. Fueron decisivos para el despegue de la poesía contemporánea que no tardaría en canonizar el modernismo, pero rodeados de debates en los que se advierte la diversidad de posiciones.

En estos tres textos está el manifiesto de "la poesía de los poetas" por usar la expresión que Gustavo aplicó a los cantares de su amigo Ferrán en su célebre reseña de *El Contemporáneo* y que no era otra que la que buscaba la expresión desnuda y directa de la intimidad. Merece por tanto el máximo cuidado su exégesis, comenzando por su fijación textual, bien resuelta para dos de ellos —la reseña y la "Introducción sinfónica"—, pero no para las *Cartas literarias a una mujer*, porque se desconocía la edición periodística que utilizó Rodríguez Correa quien, no obstante, planteaba los asuntos de verdadero fondo: en la poesía becqueriana se transmiten ideas, pero sin más adorno que el necesario. Las ideas que nutren o sustentan sus palabras son las que trató de explicar el poeta en estos textos críticos.

Rodríguez Correa en su prólogo insistía en las mismas ideas que había defendido a finales de 1876 en un debate del Ateneo sobre "Estado actual de la poesía lírica en España", en seis sesiones que tuvieron lugar entre el 2 de noviembre y el 16 de diciembre de 1876, es decir, entre la edición periodística en *El Globo* en 1875 de las *Cartas*, que aquí rescatamos, y la segunda edición de las *Obras* (1877).[4] Formó parte de una serie más amplia de debates promovidos por la Sección de Literatura en los que se juzgó el estado de la literatura española siguiendo sus distintas manifestaciones genéricas.[5] Expusieron sus ideas trece oradores y en las discusiones el nombre de Bécquer se barajó con los de Quintana, Zorrilla, Espronceda y Campoamor como los poetas más representativos del siglo. A partir de los resúmenes que publicaron algunas revistas —*Revista Europea*, *Revista Contemporánea*— y del discurso que pronunció Francisco de Paula Canalejas como director de la Sección de Literatura el 16 de diciembre de 1876 cerrando el ciclo, se tiene una idea aproximada de por dónde transcurrió el debate (Revilla, 1876; Paula Canalejas, 1876). Realizó el resumen preceptivo de los debates, pero no dejó de apuntar también sus simpatías y discrepancias con los intervinientes en las semanas precedentes.

Intervinieron en las sesiones sobre la lírica española los siguientes oradores: Manuel de la Revilla y Luis Vidart (1.ª sesión, 2-11-1876);[6] José Carvajal y Hue,

---

so Martínez. En 1881 se cambió otra vez la imagen y hasta la edición de 1885 no se resuelve el asunto con el retrato que le había hecho Valeriano, grabado por Bartolomé Maura. Véase al respecto: Rubio Jiménez, 2009.

4. También en el extranjero se iba desarrollando el interés por la poesía becqueriana; así en Francia Gustave Hubbard le dedicaba varias páginas en su *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne* (París, 1876, pp. 314-318). O en Alemania ya se traducían las leyendas.

5. Unos meses antes, en abril, había tenido lugar un debate en torno a la pregunta: "¿Se halla en decadencia el teatro español?". Intervinieron: Vidart, Moreno Nieto, Revilla, Valera, Vincent, Alcalá Galiano, Montoro y Francisco de Paula Canalejas con un discurso resumen.

6. No hemos podido precisar más las fechas de las sesiones. En un suelto de *El Imparcial* correspondiente al 2 de noviembre de 1876, encuentramos una primera referencia informativa sobre el debate: "La sección

Gaspar Núñez de Arce y Rafael Montoro (2.ª sesión); Puelma y Juan Valera (2-12, 3.ª sesión); Ramón Rodríguez Correa (4.ª sesión); Bravo y Tudela, Reus, González Serrano y Lozano (5.ª sesión). Y con su discurso de balance y resumen, Francisco de Paula Canalejas (6.ª sesión, 16-12-1876).

Estos fueron los principales oradores y posicionamientos: Manuel de la Revilla en la primera sesión, tras referirse a las escuelas de Quintana y Gallego, a la romántica del duque Rivas y sus seguidores, describió las dos tendencias predominantes del día, según él, ambas de origen germánico: una basada en el sentimentalismo vago y melancólico (Bécquer); otra filosófica (Campoamor). Revilla hizo observaciones sobre qué se debía aceptar de estas escuelas y qué no. Aludió también a que la poesía lírica ha conllevado siempre entre nosotros también cierto carácter épico y a la necesidad de aquilatar influencias.

Luis Vidart puso en circulación el absurdo descuido formal de Bécquer sin entender el alcance de sus rimas asonantes, que consideró en consecuencia "pobres" frente a la rima consonante que consideraba perfecta.[7]

En la segunda sesión intervinieron sobre todo oradores opuestos a la nueva poesía: José Carvajal y Hue defendió que no debía imitarse la lírica germánica y aludió a los suspirillos germánicos que había despreciado hacía unos meses Núñez de Arce, sosteniendo que la poesía española era ajena a todo aquello. El propio Gaspar Núñez de Arce se posicionó contra la poesía becqueriana; sostuvo que estas imitaciones alemanas ofrecían deplorables resultados; aquellas composiciones "eran vuelos de gallina" sin inspiración y sin fuego. Núñez de Arce había firmado el 9 de marzo de 1875 el prefacio de *Gritos del combate*, su manifiesto de la poesía cívica frente a la poesía intimista, que consideraba más digna de adolescentes que de verdaderos poetas.

Hubo una voz disonante en esta sesión. Rafael Montoro contradijo a Núñez de Arce y defendió que no debían rechazarse las saludables influencias extranjeras: cuando estos géneros encuentran malos intérpretes nos repugnan; pero cuando se interpretan bien, no dejan de cautivarnos; y en su opinión esto sucedía en Bécquer. Eran los malos imitadores lo que se debía rechazar. No era culpa de los grandes poetas, como Quintana, Espronceda o Bécquer, que sus imitadores pusieran en ridículo los géneros que habían cultivado. Y de la forma también sostuvo ideas acertadas: la bondad de un poema no depende de su amplitud, los agitados tiempos que vivían no permitían escribir con suficiente reposo, sino expresar en fragmentos su agitado devenir.

literaria del Ateneo reanuda sus tareas, ocupándose de la poesía lírica actual los señores Revilla y Vidart". Sin embargo, según la *Memoria leída en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid en la Junta General de 30 de diciembre de 1876 por don Luis González Burgos, Secretario primero*, Madrid, Imprenta de la Revista Contemporánea, 1876, p. 9, habrían comenzado el día 11. No ofrece total certeza, pues también cambia a "González Serrano" por "Gómez Serrano".

7. Luis Vidart fue suscriptor de la primera edición de las *Obras*, aportando la modestísima cantidad de 20 reales.

La tercera sesión tuvo lugar quizá el 2 de diciembre: en ella habló Puelma, que volvió a insistir en las pretendidas deficiencias formales de los poetas que seguían la escuela germánica, incluido Bécquer, quien tenía en su opinión pobreza o estrechez en la forma. Explicaba que dada la agitación de los tiempos y el movimiento vertiginoso en que se vivía, se explicaba que los poetas no tuvieran bastante serenidad y sosiego para escribir cuidados poemas. Pedía reposo para escribir poemas extensos y no esas composiciones diminutas que eran las *Rimas*, hijas de la prisa y de la improvisación.

Juan Valera lamentó no haber podido asistir a las sesiones anteriores y divagó a su manera. Mantuvo que la poesía lírica del siglo XIX era superior a la de todas las otras épocas; hizo un recorrido amplio y consideró que era una manía imitar la musa popular; el exceso de pensamiento también oscurece lo suyo la poesía. Pero afirmó que "Espronceda es un poeta admirable, y lo mismo Bécquer", "y en cuanto a la acusación de imitadores que frecuentemente se les dirige, mucho pudiera decirse, pues los amigos del malogrado Bécquer saben bien que este no conocía el alemán, ni era muy dado a la lectura de poetas extranjeros"; era absurdo insistir en sus lecturas alemanas, ya que no sabía alemán.[8]

En cuanto a la cuestión de la forma y el contenido, para él no eran valores antagónicos. Era un aspecto más de la discusión entre clasicismo y romanticismo que llevaba aparejada otra serie de contrarios: clasicismo-objetiva-forma y romanticismo-subjetiva-fondo. Cifraba el origen de la polémica en la discusión entre las escuelas sevillana y castellana y censuraba los excesos tanto de forma (gongoristas) como de fondo. Consideró ambos conceptos inseparables, las dos caras de una misma moneda. Valera abogaba por la libertad en la forma, sin que el poeta estuviera siempre constreñido por uso servil de lenguaje poético tradicional.

En la cuarta sesión, Ramón Rodríguez Correa realizó una defensa encendida de su amigo Bécquer. Sus tesis fueron que toda escuela poética era aceptable en un clima de libertad y que la lírica solo podía florecer en un clima de libertad; era fundamental, más que la pertenencia a una escuela, que el poeta tuviera inspiración. Para él no prevalecía la forma sobre el fondo como habían sostenido otros en las sesiones anteriores y ante todo defendió la nueva poesía como expresión de la intimidad. Era un adelanto del prólogo de 1877, que tuvo un papel decisivo en la concreción del canon de esta nueva poesía que en su opinión estaba regida por el laconismo, la sinceridad y la exactitud, que en Gustavo Adolfo alcanzaban tales cotas que lo convertían en un espíritu inimitable:

> En una palabra, y aunque se ha repetido mucho Shakespeare lo ha dicho mejor que nadie.

8. Juan Valera fue suscriptor de la primera edición de las *Obras* con 80 reales. Extraigo sus palabras de un resumen aparecido en la *Revista Europea*, VIII (1876), págs. 798-800, debido a Francisco de Paula Canalejas.

> Los imitadores olvidan el *ser o no ser* del trágico eminente, y al hacerlo caen en ese abismo sin fondo del que nos habla el creador de Hamlet: *¡Palabras, palabras, palabras!* (Rodríguez Correa, s.f.: 9).

En ser Bécquer o no serlo estaba para él todo el quid de la dificultad.

En la quinta sesión intervinieron Antonio Bravo y Tudela, Reus, Urbano González Serrano y Lozano, pero no tengo información precisa de sus discursos, salvo de González Serrano, quien lo publicó poco después en la *Revista Europea*. Fiel sobre todo a Campoamor tomaba de él su idea de poesía: la poesía consiste en pensar alto, sentir hondo y hablar claro. Es obra del genio y nace en misteriosa gestación, expresando las luchas, las aspiraciones en busca de un ideal. La lírica moderna muestra que existe algo más que la forma y que el poeta educa a su manera (González Serrano, 1877: 11-16).

La sexta y última sesión tuvo lugar el 16 de diciembre de 1876, corrió a cargo de del catedrático de Literatura de la Universidad de Madrid Francisco de Paula Canalejas quien pronunció un ambicioso discurso, "Del estado actual de la poesía lírica en España", con algún elogio a Bécquer, aunque en gran parte era una síntesis del debate (Paula Canalejas, 1876; 1877: 97-133).[9] Los aspectos discutidos fueron: qué es la poesía lírica; cuántos y cuáles son sus dominios; en qué se diferencia de la épica y la dramática; qué influencia ejerce; qué suerte le cupo en el renacimiento de las letras españolas del comienzo de siglo; cuáles habían sido sus vicisitudes desde Cienfuegos o Jovellanos… hasta los últimos acentos de la inspirada lira de Campoamor; qué debía a Inglaterra, a Francia o Alemania; qué conservaba o debía conservar de la tradición española... Demasiados asuntos para un discurso que efectivamente tiende, además, a la divagación sobre el espíritu y la materia o el fondo y la forma. O la de la influencia del arte en la vida, como un elemento educador "instruyendo con un espíritu más sano, más limpio, más religioso y filosófico que muchos libros tenidos por religiosos y filosóficos" (Paula Canalejas, 1876: 8).

Consideraba que la poesía lírica era muy cultivada entonces por el desarrollo de la conciencia individual en el hombre: "La personalidad humana es el sujeto y la materia de la poesía lírica. De ahí que la poesía lírica sea la poesía de la libertad en todos los órdenes", tanto en los temas como en las formas (Paula Canalejas, 1876: 9).

Realizó un recorrido histórico jalonado por la aparición de cada una de las variedades líricas, deteniéndose sobre todo en lo ocurrido durante el siglo XIX para venir a dar en el momento presente donde aún coleaban polémicas entre escuelas, aunque sobre todo recalcaba que, al ser su siglo heterodoxo e individual, la poesía producida lo era igualmente como lo mostraba el repaso de autores.

9. Francisco de Paula Canalejas había sido suscriptor de la primera edición de las *Obras* de Bécquer con la modesta cantidad de 40 reales. Críticos literarios como Luis Vidart y Manuel Cañete lo habían sido con 20 reales cada uno.

Canalejas se mostró clasicista haciendo una apología de la forma, pues por mucha importancia que tenga el pensamiento o la intención del autor, "solo por la forma es pensamiento artístico" (Canalejas, 1876: 18), pues la poesía no es sino la representación a través de la imagen, de la belleza. Es decir, solo a través de la forma, con la corporeización del ideal de belleza, esta sirve al arte. Según estas ideas, la poesía solo es tal cuando esta aparece plasmada en el poema, lo cual se opone a la forma de entender Bécquer la poesía, que la consideraba como una sustancia preexistente al poeta y de vida más allá de las cosas y las personas. No obstante, después indica que no es lícito distinguir en arte el fondo de la forma, pues la verdadera poesía lírica resiste este análisis. De hecho, cree que los aspectos de la forma (ordenamiento, rima, metro, lenguaje) brotan del fondo del genio artístico de forma espontánea, por una especie de ley armónica inherente a la belleza.

Canalejas deseaba una apertura de horizontes en cuanto a la temática de inspiración de los poetas y añadía con gusto que en 1876 los poetas buscaban la esencia poética en las civilizaciones orientales (China, Japón, Egipto) o en las pasadas (Grecia, Roma).

Tras el movimiento romántico, Canalejas no distingue ninguna escuela en particular, sino que predominan las individualidades, la originalidad de cada escritor. Si bien el humorismo (procedente de Alemania) y la influencia de Musset suponían un paso adelante en el camino hacia el intimismo que era la clave de la poesía lírica.

Comentó distintos casos de poetas que recogen las flores de su inspiración de su propia alma, como Selgas, llamado cantor de las flores, y que según Canalejas evidencia el influjo del *Lied* alemán y de poetas de la tradición española, como Garcilaso o Rioja. O Eulogio F. Sanz elogiado por su labor de acercamiento de otras formas líricas, gracias a sus traducciones de poetas alemanes como Heine. Añade a la nómina de poetas los nombres de Dacarrete, Arnao… y en general son los que se consideran precursores de la poesía de Bécquer. La revolución de 1868 supuso la aparición de una nueva pléyade de poetas, entre los que había que contar a Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce, a quienes consideraba "queridísimos amigos". En estos tres poetas "se cifra el interés actual de la crítica […] y la influencia que ejercen aconseja mayor severidad en el examen y juicio" (Canalejas, 1876: 31-32).

En Campoamor diferenciaba entre su obra anterior y posterior 1868, separando por un lado las *Doloras* y por otro los *Pequeños poemas*. Hacía hincapié en que el segundo poeta había eclipsado la producción del precedente, quizá porque ahora sus poemas reflejaban un espíritu más innovador y revolucionario. Negaba la vertiente docente de la poesía de Campoamor, de manera que tras sus poemas no se esconden auténticas ideas, sino "conceptos poéticos de su fantasía", burlando la pretensión del filósofo y reclamándole que abandonara esas pretensiones filosóficas para centrarse más en lo poético (Canalejas, 1876: 37).

Señalaba como características de la poesía de Núñez de Arce la precisión, la energía, la profundidad en el concepto, el cuidado en el lenguaje y "la serenidad varonil". Aunque se mostraba entusiasmado por su poesía, reconocía que en él tan solo vibraba una cuerda: la de la patria y la libertad (como Quintana).

Respecto a Bécquer comenzaba señalando que "la vida literaria de Bécquer comienza con la publicación de sus poesías, debida al noble empeño de sus buenos amigos. ¡Su vida de hombre, para los que muchas veces intentamos consolar sus calladas y sombrías penas, merece el más profundo respeto, el más sentido y compasivo recuerdo! Hablemos solo del poeta" (Canalejas, 1876: 32).

Respecto a la influencia de la literatura extranjera en Bécquer, especialmente la alemana, Canalejas aludía a la división de los críticos franceses entre poesía de empeño (oda, elegía…) y poesía ligera y fugitiva (madrigal, soneto, epigrama…). En este último tipo de poesía en la que "el poeta cincela un pensamiento, fija una impresión, consagra un recuerdo o eterniza una esperanza" era donde Bécquer ocupaba un lugar principal, por encima de los poetas del XVII y XVIII (Canalejas, 1876: 33). A los imitadores becquerianos Canalejas les advertía que el género que practicaba Bécquer era muy difícil, debido a la brevedad del mismo y que:

> solo el genio consigue esa revelación súbita de la hermosura. Y estas inspiraciones que sobrecogen al artista, requieren el pulimento exquisito del diamante, para que sean legítimas a los ojos de la sana crítica.
>
> […] Bécquer manejaba con sin igual soltura este género, que le era predilecto. A Bécquer se debe su rehabilitación a los ojos de la crítica; pero sus composiciones felices son muy contadas; y el desaliño, la incorrección y lunares visibles en la métrica, afean no pocas de sus rimas. Poeta delicado de sentimiento, de grandiosa inteligencia, engolfado de continuo en las magnificencias de su fantasía, la negra fortuna le robó el tiempo necesario para revisar sus cantos, que no hubieran visto la luz a ser más larga su vida.
>
> No repetiré yo que son "suspirillos germanos y vuelos de gallina", según las frases del Sr. Núñez de Arce; no tacharé el género de mujeriego y enfermizo; pero sí creo que ha de ser inspirado y perfecto, para no caer en los conceptillos de las poesías de circunstancias que los versificadores vulgares cultivan en el álbum, en el abanico o en torno de las damas y los potentados.
>
> De todas suertes, no es esa toda la poesía lírica; de todos modos, no hallen estos géneros base ni material estético bastante para fundar una escuela […] y la gracia […], ni el sentimentalismo, ni el rasgo humorístico son toda la poesía ni bastan a contenerla; y siempre la oda a la *Imprenta*, la elegía al *Dos de Mayo* […] abrirán campo más vasto al genio, que el estudio de los quejidos, las sorpresas y epifonemas humorísticos de los imitadores de Heine (Canalejas, 1876: 34-35).

Concluyó criticando todo espíritu de escuela. Era defensor de la idea de que la poesía lírica es subjetiva, individual. El discurso de Canalejas no pasó adelan-

te sin que polemizara con él Manuel de la Revilla en una "Revista Crítica" de la *Revista Contemporánea* (Revilla, 1876: 754-758). Le censuraba que su trabajo se resentía por ciertos resabios adquiridos desde su entrada en la Academia: se había hecho su estilo más arqueológico y sobre todo a Bécquer a Campoamor no les daba la importancia que tenían por satisfacer a otros más atildados y clasicistas. Pero de ahí pasaba al contenido de los debates:

> Nacen en mucha parte estos errores del Sr. Canalejas de no haber acertado a esclarecer el problema debatido en el Ateneo acerca del fondo y forma de la poesía y acerca del arte docente y del arte por el arte. Es cierto, como el Sr. Canalejas sostiene, que la belleza y la poesía son forma pura y que el arte no puede ser rigurosamente docente en el sentido literal de la palabra; pero también que la excelencia de la poesía aumenta y su influencia acrece cuando el ideal cantado por el poeta es expresión de la verdad, cuando responde a los sentimientos de la época y cuando encierra verdadera trascendencia. Hay en la poesía dos cosas distintas: una creación artística, cuya excelencia reside exclusivamente en la forma, y una manifestación de ideas y sentimientos, que crece o mengua en perfección según el valor y trascendencia de aquellos. Sin duda, que bajo el punto de vista puramente artístico, igual valor y legitimidad alcanza la poesía que tiene idea o fondo y la que no la tiene, a condición de que ambas sean bellas en su forma; sin duda que una poesía de bella forma y de pobre o falsa idea valdrá más (artísticamente hablando) que una poesía profunda y filosófica de forma pobre y fea; pero en igualdad de circunstancias siempre aventajará en importancia e influencia el poeta que en forma bella diga algo al que en forma también bella no diga nada.
>
> […] El valor de la idea en el arte varía también según el género de la obra. Cuando el poeta narra o describe, cuando es propiamente épico, el elemento idea tiene mucha menos importancia que cuando en la poesía se anuncian ideas y sentimientos personales; pues no hay que olvidar que en el poeta lírico hay siempre un pensador.
>
> […] El crítico debe establecer siempre la necesaria distinción entre el juicio puramente estético y el que pudiéramos llamar humano-social de la obra de arte, y solamente de esta manera acertará a cumplir su misión […], pues olvidárase entonces que es [la poesía] juntamente realización de belleza y expresión de ideal, sobre todo en los géneros que a expresarlo se dedican.
>
> ¿Cómo negar que si al primor de la imagen y del metro se une la verdad y alteza de la idea, la poesía que junte ambas excelencias superará a la que solo posea la primera? Pus esto es lo que afirman los que enaltecen a los poetas de idea (de idea y de forma debiera decirse) sobre los de pura forma, sobre todo tratándose de géneros principalmente destinados a la expresión de la idea […]. Por lo que al arte docente respecta, parécenos que tampoco acierta el Sr. Canalejas a hallar la verdadera fórmula de esta cuestión, acaso porque le extravíe el impropio calificativo de *docente*. El arte no enseña ni aspira a enseñar como la ciencia; el arte se limita a dar bella forma a ideas y sentimientos que pueden entrañar trascendencia social o filosófica (Revilla, 1876: 754-756).

No aceptaba la distinción de dos periodos en la obra de Campoamor y que le quitara importancia a su alcance filosófico para enaltecer por contraste a medianías. Le parecía, en fin, injusto el lugar otorgado a Gustavo Adolfo:

> En cuanto a Bécquer, el señor Canalejas lo considera muy por bajo de lo que merece. Para el señor Canalejas, esos que llamó suspirillos germánicos el Sr. Núñez de Arce, tienen muy poca valía. Fácilmente dispuesto a entusiasmarse con las odas kilométricas de la escuela clásica, manifiéstase hostil contra esas composiciones breves, profundas y sentidas en que reflejó Bécquer el espíritu poético más espontáneo y genial que hemos conocido en estos últimos años. Para el Sr. Canalejas, *en esos géneros no hay base ni material estético para fundar una escuela*; o lo que es igual, la concisa profundidad, el delicado sentimiento, el humor, la gracia, el encanto que palpitan en todos los poetas alemanes modernos desde Goethe y Schiller hasta Heine, Uhland, Hartmann, Rückert y tantos otros (fuentes indirectas, cuanto menos, de Bécquer, y directas de Florentino Sanz, a quien aplaude, por más que esto parezca contradicción), deben valer muy poco para el Sr. Canalejas, porque no ostentan la amplitud de formas de la oda pindárica.
>
> […] la juventud ilustrada y cuantos prefieren la naturalidad del sentimiento y la profundidad de la idea a los periodos retumbantes de los poetas de Academia, estarán siempre dispuestos a dar veinte odas de esas que se premian en los certámenes académicos, por una rima de Bécquer o una dolora de Campoamor. Cuando duerman el sueño del olvido muchos genios inventados por el Sr. Canalejas, vivirán las poesías de ese *desaliñado e incorrecto Bécquer*, que si no sabía medir su inspiración por varas ni hablar de *broncíneos tubos*, por lo menos sabía hacer sentir y hacer pensar, lo cual no es tan fácil a primera vista (Revilla, 1876: 757-758).[10]

De este inevitablemente breve repaso del debate del Ateneo, por tanto, hay que destacar aquí que la poética de Bécquer ocupó en algunos momentos el centro de las discusiones. Y además, que tuvo sobre todo dos grandes defensores de sus planteamientos: Ramón Rodríguez Correa y Manuel de la Revilla, interesados en la modalidad poética que él cultivaba.

Cartas literarias a una mujer: noticia de una edición desconocida

Volvamos ahora brevemente a la edición desconocida de las *Cartas literarias a una mujer*, mencionada más arriba. Habían sido publicadas como es bien sabido por primera vez entre diciembre de 1860 y las primeras semanas de 1861 en *El*

10. Otros críticos no andaban mucho más finos. Véanse las vacilaciones de Clarín al reseñar en *El Solfeo* (17-2-1877) el libro de Sanjurjo y López, *Sentimientos*. Recuerda como precedentes a Leopardi y a "Bécquer el desconsolado".

Contemporáneo y se incorporaron a las *Obras* en 1877. Como corresponde a su importancia de texto fundamental en la exposición de su poética han merecido la atención escrupulosa de la crítica y la elaboración de una edición crítica realizada por Francisco López Estrada quien escribía: "Resulta indudable que el texto se tomó de los artículos de *El Contemporáneo*, con unas pocas rectificaciones. Unas son referentes a cambios en el criterio de la ortografía" (López Estrada, 1972: 215). Y para el resto clasificó las variantes distinguiendo entre:

a. Variantes del texto que mejoran la edición primera de *El Contemporáneo* a favor de las *Obras*.
b. Variantes que son preferibles en la versión de *El Contemporáneo*.
c. Variantes que suponen una leve variación estilística.
d. Variantes que suponen un ligero cambio de sentido.
e. Diferencia de grafías.

Admitamos que tenía razón López Estrada a la vista de lo que se conocía entonces, pero los hechos no sucedieron como afirma, sino que en la edición periodística intermedia que nos ocupa ya están prácticamente todas las nuevas variantes y nos hacen pensar que pudo ser Rodríguez Correa el responsable de esta publicación, aunque ninguna indicación en el periódico permite afirmarlo. O bien que Rodríguez Correa, cuando preparó la segunda edición de las *Obras*, tomó esta edición y no la de *El Contemporáneo* incorporándola en la edición de las *Obras* de 1877. Lo que no ofrece dudas es que el texto antes de aposentarse en las *Obras* tuvo esta fase intermedia.

Las cartas aparecieron en cuatro números diferentes del diario, con la firma de su autor, aunque con algunas diferencias en las distintas entregas: Gustavo Adolfo Bécquer, "Cartas literarias a una mujer", *El Globo, diario ilustrado*, año I, números 53 (23-5-1875), 54 (24-5-1875), 58 (28-5-1875) y 59 (29-5-1875). Cada uno de los números acoge una carta, indicándose al comienzo de la II y III "continuación"; al final de la I y II, "continuará"; al comienzo de la IV, "Conclusión". En cada número se remite al anterior para la lectura de las otras cartas. Al final de la I no va firmada; en la segunda, firmada "Gustavo Adolfo Becquer"; en la III, "G. A. Becquer"; y en la IV, "G. A. Becquer".

La importancia de esta edición es notable, ya que se interpone entre la primera edición en las páginas de *El Contemporáneo* (1860-1861) y la primera edición en las *Obras* en 1877. López Estrada no contó con esta versión cuando preparó su edición. Su incorporación a las *Obras* de Bécquer como texto intermedio entre la edición de *El Contemporáneo* y las *Obras* (1877) obliga a rectificar, para completarlo, el trabajo del eminente filólogo (López Estrada, 1972: 214-234).

Cartas literarias a una mujer
Recuento de variantes

CARTA I

El Contemporáneo	*El Globo*	*Obras* (1877)
preguntastes	preguntaste	preguntaste
entonces	–	–
con	–	–
creistes	sientes	sientes
repetírtelo	repetirlo	repetirlo
emborronado	borrado	borrado
contacto. Quizás	contacto... Quizá	contacto... Quizá
darle	darla	darla
interna	intensa	intensa

CARTA II

El Contemporáneo	*El Globo*	*Obras* (1877)
interior	anterior	anterior
eres	eras	eras
el por qué	el por qué	(el)
ardientes, hijas	ardientes hijas	ardientes hijas
el guardar	el guardar	aguardar
inspiración	inspiración	inspiraciones
pinte	pinte	pinta
la	mi	mi
Es	es un	(un)

CARTA III

El Contemporáneo	*El Globo*	*Obras* (1877)
se tendieron	se extendieron	se extendieron
difiniciones	definiciones	definiciones
Poesías	Poesía	Poesía

CARTA IV

El Contemporáneo	*El Globo*	*Obras* **(1877)**
un	el	el
mí	sí	mí
harpas	arpas	arpas
es	era	era
a un	mi	mi
de la	aquella	aquella
de su	(de)	(de)
de la tierra	de la luna	el alma

Salta a la vista, dispuestas así las variantes, que la edición de las *Cartas* en *El Globo* fue la base de la edición en las *Obras* (1877). Están casi todas sus variantes y los cambios nuevos son mínimos, alguno sorprendente, como el final que en cada edición es distinto y necesitará un trabajo filológico cuidadoso para ver por qué se opta. Y cómo afecta a las ideas sostenidas en ellas.

Las ideas no existen fuera de las palabras. No es posible precisar aquellas sin estas. Llevamos decenios tratando de explicar la poética becqueriana y, sin embargo, todavía no nos hemos puesto de acuerdo en los términos precisos sobre los que se debe producir la discusión. Es necesario considerar esta nueva edición y su incidencia en la actualización de las discusiones sobre la poesía intimista. Fue la edición que pudieron tener a la vista o en la memoria los intervinientes en el debate del Ateneo. Desde luego no la de *El Contemporáneo* que había quedado olvidada. En realidad, nadie aludió directamente a ella. Sería unos meses después cuando fue incluida en las *Obras* cuando pasó a ocupar un lugar privilegiado en la discusión sobre la poesía intimista. No parece, sin embargo, que salvo Ramón Rodríguez Correa hubieran todavía prestado atención a este texto. Y todavía hoy la lectura de las *Cartas literarias a una mujer* resulta compleja e imprecisa (Romero Tobar, 2016: 53-68). Sin duda, en parte por la deficiente transmisión del texto.

Bibliografía

Canalejas, Francisco de Paula (1876), *Del estado actual de la poesía lírica en España. Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid en la noche del 16 de diciembre de 1876*, Madrid, Imprenta Central.

Canalejas, Francisco de Paula (1877), "Del estado actual de la poesía lírica en España. Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid en la noche del 16 de diciembre de 1876", *La poesía moderna. Discursos críticos*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 97-133.

Guillén, Jorge (1979), "Una polémica becqueriana: Camúñez y Campillo (1895-1896)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, 483-488.

González Serrano, Urbano (1877), "La poesía en nuestro tiempo", *Revista Europea*, IX, 7 de enero, 11-16.

López Estrada, Francisco (1972), *Poética para un poeta*, Madrid, Gredos.

Ménguez Rodríguez, Felipe (2010), "La propiedad literaria de las *Obras* de Gustavo Adolfo Bécquer", *Revista de Literatura*, n.º 143, 119-136.

Revilla, Manuel de la (1876), "Revista crítica", *Revista Contemporánea*, 15 de diciembre, tomo VI.

Revilla, Manuel de la (1876), "Revista Crítica", *Revista Contemporánea*, 30 de diciembre, vol. VI, tomo VI, 754-758.

Rodríguez Correa, Ramón (s.f.), "Al lector", *Obras de Gustavo A. Bécquer*, Madrid, Librería Fernando Fe, tomo primero, undécima edición, p. 6.

Romero Tobar, Leonardo (2016), "Cartas literarias a una mujer", en María del Pilar Palomo y Concepción Núñez Rey eds., *Bécquer, periodista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 53-68.

Rubio Jiménez, Jesús (2009), *La fama póstuma de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

Periodismo, edición, pedagogía y crítica literaria del siglo XIX: su recepción en el siglo XX

Galdós, Larra, Palacio Valdés y Rosalía de Castro en la emblemática revista *Hora de España*

M.ª de los Ángeles Ayala Aracil
Universidad de Alicante
Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

En enero de 1937, en medio del fragor de la contienda armada que se había desatado el 18 de julio de 1936, apareció publicado en Valencia el primer número de una revista mensual que aspiraba, tal como señala Rosa Chacel, en uno de los artículos inaugurales incluido en este primer número:[1] a ponerse al servicio de la Cultura y del Pueblo. Así mismo en el *Propósito* que inicia el citado número se señala que su objetivo era "reflejar esta hora precisa de revolución y guerra civil" (1977, I: 151). *Hora de España* es el fruto del entusiasmo de un grupo de intelectuales, escritores y artistas que habían acompañado al Gobierno de la II República a finales de 1836 a Valencia. Con ayuda de Carlos Esplá, entonces ministro de Propaganda, quien concedió con enorme prontitud la necesaria subvención económica, Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya y Antonio Sánchez Barbudo configuraron la redacción de la revista, asumiendo Sánchez Barbudo el cargo de secretario,[2] tal como se recoge en un prospecto anunciador.[3] Los nombres de León Felipe, José Moreno Villa, Ángel Ferrán, Tomás Navarro Tomás, Rafael Alberti, José F. Montesinos, Alberto Rodolfo Halfter, José Gaos, Dámaso Alonso y Luis Lacasa figuran como miembros del Consejo de Colaboración de la revista. A esta nómina habrá que añadir otros nombres de autores consagrados, como Antonio Machado, José Bergamín, Pedro Bosch Gimpera, Joaquín Xirau, Carles Riba, entre otros. Relación que reúne a los jó-

1. Rosa Chacel, "Cultura y Pueblo" (1977, I: 13-22). En nuestro trabajo citamos por esta edición facsimilar de *Hora de España* preparada por Enrique Montero.

2. Sabemos que a este grupo fundacional se unieron María Zambrano y Arturo Serrano Plaja que llegaron a Valencia por aquellas fechas.

3. El prospecto aparece incluido en el facsímil. *Vid*. los números 4 y 5 del primer tomo (1977: 303 y 399), ya que en los primeros no aparece información alguna. La redacción sufrirá diversos cambios con el paso del tiempo. Así, por ejemplo, en el último número, el 22, el equipo de redacción será el siguiente: M. Altolaguirre, Rafael Dieste, A. Sánchez Barbudo, J. Gil-Albert, R. Gaya, A Serrano, Ángel Gaos y E. Casal Chapí. Asimismo, además de un nutrido Consejo de Colaboración, se incluye un Comité Directivo formado por Rafael Alberti, María Zambrano, José Quiroga Pla y Emilio Prados (1977, V: 324).

venes escritores con valores ya consagrados en la vida literaria española leales a la República.

Hora de España pretende, sin negar su razón de ser, separarse de las hojas volanderas, periódicos y revistas destinadas por su carácter combatiente a ser lectura de trincheras, de ahí que se señale en el *Propósito* lo siguiente:

> Es cierto que esta hora se viene reflejando en los diarios, proclamas, carteles y hojas voladeras que día a día flotan en las ciudades. Pero todas esas publicaciones que son en cierto modo artículos de primera necesidad, platos fuertes, se expresan en tonos agudos y gestos crispados. Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto, publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no se entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate (1977, I: 5-6).[4]

El título *Hora de España* alude, como es evidente, al momento presente, a ese conflicto bélico que afectará al rumbo de la historia y cultura de España, una revista que se proponía "conjugar la libertad de creación y la necesidad de servir a la patria" (Grillo, 1990: 3), o sea, que trataría de establecer y mantener el más que difícil equilibrio entre el compromiso político y las manifestaciones propias de su carácter intelectual y creativo. Su andadura comenzó en Valencia en enero de 1937 y su cierre se produjo en Barcelona en enero de 1938, un total de 23 números, habiendo sido este último recuperado y estudiado por el profesor Francisco Caudet en 1974.

El subtítulo de la revista —*Revista mensual. Ensayos. Poesía. Crítica. Al Servicio de la Causa Popular*— es lo suficientemente explícito para eximirme de la obligación de realizar un somero relato del contenido de la misma, dado el aspecto concreto que voy a desarrollar (Caudet, 1975, 1977, 1984, 1991; Moreno, 1977). Solo apuntar que Antonio Machado colaboró en los veintitrés números, de hecho siempre los diferentes números comienzan con sus prosas dedicadas a *Juan de Mairena*. El corpus poético recogido en la revista es sobresaliente, ya que en ella encontramos poemas que van desde Rosalía de Castro, Miguel de Unamuno, Antonio Machado hasta Rafael Alberti, Miguel Hernández o Juan Gil-Albert, pasando por Cernuda, Altolaguirre, Prados, Bergamín, César Vallejo, Octavio Paz, entre otros muchos. Cabe mencionar la inclusión de ensayos, crítica literaria, narrativa y teatro, especialmente, y las reseñas de libros. Un conjunto que permite hacernos una idea de que, a pesar del momento, *Hora de España* contribuyó de manera eficaz a mantener la vida intelectual en España, tal

4. Recordemos que las revistas literarias más representativas editadas durante la República, *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *Caballo Verde para la Poesía*, *Levitán*, *Tierra Firme*, entre otras, dejaron de publicarse al iniciarse la guerra civil.

como señaló en 1939 el hispanista Waldo Frank desde las páginas del periódico neoyorkino *The Nation*.[5]

En esta revista donde encontramos el testimonio de cómo contemplaban estos intelectuales y literatos el momento presente, con una actitud que parece oscilar, a tenor del contenido de la misma, entre el horror, la tristeza, y la esperanza en alcanzar un futuro mejor, encontramos en sus páginas algunos nombres de escritores del siglo XIX, cuya obra apunta o coincide con sus propósitos, Sería el caso, especialmente de Larra y Galdós, dos escritores que, como bien es sabido, se caracterizan por la lúcida reflexión que realizaron sobre la España de su tiempo. Ambos, motivados por su amor a la patria, estudian y denuncian aquellos aspectos de la sociedad y de sus contemporáneos que obstaculizan el avance del liberalismo y el progreso en la convulsa España del siglo XIX.

El centenario de la muerte de Larra no podía pasar desapercibido en *Hora de España.* Así, en el número 3, marzo de 1937, aparecen reproducidas las significativas y conocidas palabras de *Fígaro*:

> Verdad es que hay en España muchos terrenos que producen ricos facciosos con maravillosa fecundidad; país hay que da en un solo año dos o tres cosechas; puntos conocemos donde basta dar una patada al suelo, y a un volver de cabeza nace un faccioso. Nada debe admirar por otra parte esta rara fertilidad, si se tiene presente que el faccioso es fruto que se cría sin cultivo, que nace solo y silvestre entre los matorrales y que así se aclimata en los llanos como en los matorrales (1977, I: 173).

Se trata, como los lectores de Larra saben, del segundo fragmento de su artículo titulado *La planta nueva o el faccioso. Artículo de historia natural*, que Larra había publicado el 10 de noviembre de 1833 en la *Revista Española* con el fin de denunciar y ridiculizar a los partidarios de D. Carlos, los facciosos de su tiempo. El fragmento escogido alude a su extraordinario número en España, unos hombres aferrados al pasado que, dada su ignorancia y cerrazón mental, pierden lo más distintivo del ser humano, su capacidad de razonar, de ahí la caricaturización del faccioso como *hombre-planta*. Aunque no se incluye comentario alguno al citado fragmento, es evidente su pertinencia y vigencia en aquellos meses de 1937.

Dos nuevos artículos encontramos en la revista vinculados al centenario de la muerte de Larra; uno, en páginas posteriores de este mismo número, en la sección de Notas, "La primera palabra sobre la vida. En el primer centenario de Larra (1837-1937)" firmado por Rosa Chacel (1977, I: 214-216); el segundo, en el número 11, noviembre de 1937, escrito por José Bergamín: "Larra peregrino en su patria (1837-1937). El antifaz, el espejo y el tiro". Ambos escritores coin-

5. El citado hispanista señaló lo siguiente: "HORA DE ESPAÑA, a mi entender, el mayor esfuerzo literario que ha salido de cualquier guerra y prueba de que la lucha contra la traición del mundo es el nacimiento de una cultura que no debe morir" (*Apud*. Montero, 1977: XIX).

ciden a la hora de presentar a Larra como el precursor de su propia generación. Rosa Chacel en este sentido, señala lo siguiente:

> En él empieza la nueva era, la era crítica, tan dolorosa, que por eso, el que escribió la primera página con su sangre, tiene por propio derecho el título de precursor. Él que no se conformó con mantener una esencia, con llevar dentro de sí un secreto; él que quería un cuerpo, algo que se pudiera tener entre los brazos, tenía una idea de España; pero quería una España, una España viva a quien haber podido llevar por la senda de la nueva naturaleza de algo o de alguien con quien convivir [...]. Larra fue el precursor de todo lo que llenó nuestro próximo pasado y de lo que, aun habiendo llegado a su madurez, no es todavía más que un futuro incalculablemente poderoso (1977, I: 215).

Bergamín, en su artículo, parte de la mención al emotivo homenaje que la generación de 98, capitaneados por Baroja y Azorín, rendía a Larra al visitar su tumba el 13 de febrero de 1901, consagrándolo con este gesto maestro de aquella juventud, un ejemplo de escritor rebelde, revolucionario, dotado de una enorme capacidad crítica, al que le dolía la atrasada España de su tiempo. Un magisterio que une a Larra, no solo con los escritores de la Generación del 98, sino también con Valle-Inclán, Antonio Machado, Unamuno, Ganivet, Ortega y Gasset, todos ellos "peregrinos de su patria", en el decir de José Bergamín, una denominación que los vincula al peregrino de amor que protagoniza la obra de idéntico nombre —*Peregrino en su patria* (1604)— de Lope de Vega, un enamorado como ellos, pero no de una mujer como en Lope, sino "un enamorado de lo español, un enamorado de España" (1977, III: 19). El amor profundo que Larra sentía por España es, pues, un elemento que se destaca en los dos artículos. Un amor a la patria que explicaría que su crítica fuese implacable con las formas y modos de vida contrarias al progreso, a la justicia y a la libertad. En el ensayo firmado por José Bergamín encontramos reproducidos un buen número de fragmentos de diversos artículos de Larra que, aunque el autor no revela de dónde los extrae, se pueden precisar claramente. Solo como botón de muestra, señalar la significativa reproducción de un fragmento del célebre artículo de Larra "Literatura", publicado en *El Español* el 18 de enero de 1836 en el que se expone el propósito que debe abrigar la nueva literatura, un propósito que coincide con los objetivos propuestos por los redactores de *Hora de España*:

> […] no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea; sino una literatura hija de la experiencia y de la historia, y faro, por tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, profunda, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaga enseñando verdades a aquellos a quien interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle" (1977, III: 29).

Rosa Chacel no puede evitar recordar su artículo "Un día de difuntos" para explicar el porqué de su suicidio, pues el escritor, en el decir de la ensayista, al percatarse paulatinamente de la imposibilidad de aunar deseos, anhelos, dada la falta de "voluntad de amor que lleve de unos a otros el polen que confunda y revuelva la mezcla germinadora" (1977, I: 215) que dé lugar a esa sociedad soñada por Larra. *Fígaro*, vencido por las circunstancias, perderá la fuerza vital para seguir luchando, tal como se refleja de forma dramática en la célebre frase que pronuncia al mirar en su corazón: "Aquí yace la esperanza". José Bergamín, por su parte, al conmemorar la muerte del escritor, también hace hincapié en su estado anímico, tan pesimista, tan románticamente marcado por la distancia entre lo soñado y lo real, distancia que Larra evidencia al hablar sobre la misión del escritor satírico. El ensayista, buen conocedor de la obra de Larra, reproduce un fragmento perteneciente al artículo titulado "De la sátira y de los satíricos" publicado en *El Español* por Larra el 2 de marzo de 1836: "El escritor satírico […] es por lo común como la luna, un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón se puede decir que da lo que no tiene" (1977, III: 26). Definición que se adecua en su primera parte al modo de contemplarse a sí mismos los escritores de *Hora de España*, pero que se aparta del pesimismo vital que encierra la segunda parte de la misma. Así, coincidiendo con el tono propio de la revista, tanto Chacel como Bergamín expresan con rotundidad su esperanza de alcanzar esa nueva España por la que luchan. Así, la primera, concluirá su artículo dedicado a conmemorar la muerte de Larra dirigiéndole la frase siguiente: "¡La vida que tanto deseaste va a rendírsenos!" (1977, I: 56). José Bergamín, por su parte, también expresa de forma gráfica y rotunda su optimismo vital: "[…] al volver los ojos a nuestro corazón, como hizo Larra, encontramos trocado su epitafio en este otro: 'Aquí nace la esperanza'" (1977, III, 17).

Al lado de la figura de Larra aparece, como no podía ser menos, el escritor más destacado de la segunda mitad del siglo XIX y afín al pensamiento que nutre las páginas de *Hora de España*. Me estoy refiriendo, naturalmente a Galdós, un autor, recordemos que en los años anteriores a la guerra civil no acaparaba la atención de la crítica ni de los lectores. Rosa Chacel es la encargada de reivindicar su obra a través de un artículo titulado "Un hombre al frente: Galdós". La ensayista inicia su colaboración describiendo el movimiento revolucionario que se está viviendo en aquellos momentos cruciales de la historia de España, un movimiento que conducirá sin duda a un nuevo orden social, asumiendo su pasado histórico y que debe avanzar movido por la fe en el futuro, tal como se desprende de la lectura de los *Episodios nacionales* galdosianos:

> La epopeya de nuestros gloriosos desastres, la pasión de nuestra fe en su cárcel de angustia; en una palabra, la vida de España hora por hora, un siglo de vida española con todos sus poros, sus venas, su pulso, sus lágrimas y su resignación, cargada de potencia. El que quiera cobrar alientos en la lucha actual, el que necesite sentir en el corazón germinar una firmeza, altivamente espontánea, sustancialmente propia,

> hunda su pensamiento en las páginas galdosianas, láncese a atravesar esa extensión, que es, al mismo tiempo y en cada uno de sus puntos, selva y páramo (1977, I: 128).

Rosa Chacel evoca, con intención didáctica, la aparentemente ilógica confianza en España y los españoles que se desprende de las páginas galdosianas, de *esa casa de locos*, en el decir del escritor canario. Esa confianza de poder vivir en perenne agitación que parece regir el destino de los españoles no será obstáculo de la permanencia nacional, asentada como está en el alma de cada uno de los mismos y que se manifiesta en los momentos cruciales de nuestra historia. Rosa Chachel señala que "Las páginas de Galdós, estas que describen las vicisitudes de España en la pendiente de sus *Episodios*, desparramándose pródigas, acarician, contempla todos los momentos de la pasión de nuestra patria y, sin ensalzarlos, los eternizan" (1977, I: 129). La ensayista concluye su colaboración recomendando la lectura de los *Episodios nacionales*, destacando la figura de Salvador Monsalud "el más misteriosamente ambiguo e integral; el más atormentado y atormentador, el más inconsciente y voluntarioso, el más español de los españoles: el arquetipo de la españolidad que no es precisamente lo que los españoles quisieran ser, sino lo que son, aunque no quieran" (1977; I: 130), pero también de *Fortunata y Jacinta* para acercarnos a la colosal figura de Fortunata y *Lo prohibido*, novela en la que encontramos a su heroína, Camila, "esa diosa doméstica, penate de la intimidad española" (1977, I: 130).

La exaltación de Galdós continúa a través del trabajo de María Zambrano,[6] quién como a Rosa Chachel le duele que haya sido desdeñado u olvidado por lectores y críticos especializados cuando ha sido el autor que "dio transustanciado en poesía el ser mismo de España, su historia" (1977, V: 137). El Galdós que admira Zambrano es el que ha vertido en sus obras la convulsa y desgarrada historia del XIX, ofreciéndonos en toda su integridad la vida misma:

> Porque lo que Galdós nos ofrece en su gigantesca obra, algo más que historia, porque nos da la historia entretejida con lo más cotidiano en los *Episodios*, la historia absorbida y reflejada por el mundo de lo doméstico en sus novelas. Nos da la vida del español anónimo, el mundo de lo domestico en su cualidad de cimiento de lo histórico, de sujeto real de la historia (1977, V: 138).

La genialidad de Galdós para María Zambrano estriba en haber sabido desmenuzar hasta límites insospechados la sociedad de su tiempo para hacernos ver

6. María Zambrano siempre mostró un enorme interés por la obra de Benito Pérez Galdós, dedicándole diversos artículos y, especialmente, su libro *La España de Galdós* (1960). El artículo que encontramos en *Hora de España* se denomina de manera muy similar a otro incluido, precisamente, en el mencionado libro de 1860. Se trata, tal como ha indicado Cristina de la Cruz Ayuso (1999: 125) de dos textos independientes. *Vid.*, además del trabajo anteriormente mencionado los debidos a Sánchez-Gey Venegas, 1995 y 2009) y Thion-Soriano (2009) quienes analizan desde otros puntos de vista la lectura que María Zambrano realiza de los textos galdosianos.

la trascendencia de lo cotidiano y anónimo. A través del rastro humano de sus personajes, por los sucesos más íntimos y cotidianos que aparecen en las novelas galdosianas se pueden rastrear los acontecimiento más importantes de la historia, pero, sobre todo, lo más decisivo, es que "podemos ver qué acontecimientos del pasado han sido verdaderamente trascendentes para la vida del pueblo español; qué sucesos, apuntados o no por los tratados de historia, han marcado su huella en la vida de los españoles" (1977, V: 139). En ese mundo complejo que nos ofrece Galdós en su obra "está la huella viva, prolija y multiforme, de nuestro multiforme pasado" (1977, V: 139). Para la ensayista, en definitiva, las novelas de Galdós ponen al desnudo el profundo saber de las cosas de España que su autor poseía. María Zambrano destaca dos novelas que recogen de manera rotunda esa existencia misteriosa y real de la vida: *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia*, encarnando sus protagonistas la prodigiosa fuerza de la vida en aspectos diferentes, pero que al unirse garantizan la perennidad de un pueblo: Fecundidad y Misericordia. Fortunata y Benigna son pueblo; si la primera podríamos calificarla de símbolo de la individualidad, pues en ella se impone la Naturaleza sobre la sociedad, la segunda nos muestra "la cohesión de un pueblo, más allá de la locura y de la prudencia". Esa "razón de la sinrazón" que encarna Benigna es lo que acerca a *Misericordia*, en el sentir de María Zambrano, a la sublime obra del *Quijote*.

La última parte del artículo su autora lo centra en la sugerente figura de Benigna, "el agua pura y viva que nace de los escombros" (1977, V: 145), la protagonista de "una de las más extraordinarias obras de la literatura" (1977, V: 137), en el sentir de Zambrano. En esta obra galdosiana, señala la autora, podemos encontrar, por una parte, revueltos los más absurdos y deformados restos del pasado, la decadencia, la ruina y mezcladas las distintas clases sociales a las que la miseria sitúa al mismo nivel; por otro, la novela muestra todos los ingredientes raciales, religiosos y culturales que conforman al pueblo español. Y, sobre todo esto, elevándose, trascendiendo esa mísera realidad, aparece Benigna, ese ser íntegro que sostiene económica y anímicamente a los que la rodean. La vieja, pobrísima e ignorante mujer que se apoya solo en su corazón para moverse en el complejo mundo que habita, convencida de que con los sueños también se construye la realidad. Benigna se alza ante los lectores más que con sus palabras con sus acciones. La vida para ella es lucha, lucha por el pan diario, por vencer el hambre, por mantener la esperanza de que todo puede suceder en el futuro, que nuestros sueños y esperanzas pueden crear una realidad distinta a la de hoy. Benigna, señala Zambrano, "es la fuerza inagotable de la vida transformándolo todo en vida […], es la tradición verdadera que hace renacer el pasado, encarnarse en el hoy, convertirse en el mañana, pervivir, salvando todos los obstáculos con divina naturalidad" (1977, V: 158).

Los dos nuevos y últimos escritores del XIX que aparecen reflejados en *Hora de España* son Rosalía de Castro y Armando Palacio Valdés. La mención a la poeta gallega viene propiciada, como en el caso de Larra, por la conmemora-

ción del centenario de su nacimiento. Ernestina de Champourcin, en un lírico ensayo, rememora sus años infantiles en su Galicia natal para subrayar la relación tan noventayochista entre el paisaje y el estado del alma que encontramos en sus *Cantares gallegos.* Ernestina de Champourcin en su valoración de la poesía de Rosalía de Castro muestra sus preferencias por el mencionado *Cantares Gallegos* y *Follas novas*, "dos libros de verdadero poeta y son inconfundiblemente dos libros de mujer, espontáneos, desbordantes, sin pretensiones intelectuales ni esas ínfulas de talento macho que se estilan entre los escritores femeninos y que tan mal les sienta" (1977, III: 302). La autora, no obstante, reconoce que la flexibilidad desconocida que adquieren sus versos y sus sorprendentes combinaciones métricas alcanzan su punto álgido, su madurez artística, formal, en el poemario escrito en castellano, convirtiéndola en precursora de un nuevo rumbo poético que se impondrá años más tarde, como lo hace también su sentido de lo popular, con sus versos recreando canciones o refranes de su tierra, tan admirado por los poetas actuales y en cuyas obras influye la esencia de nuestro folclore. Ernestina de Champourcin señala ese valor de lo popular, de la patria chica en la poesía de su generación:

> Galicia, Andalucía, Castilla… cuando se trata de cantar todas las regiones de España se cogen de la mano y de un lado a otro de la península brotan las coplas, tristes o alegres, serias o burlonas, sentimentales o filosóficas, recreando a veces el mismo tema con el acento peculiar de cada provincia, de cada aldea y aún de cada cantor. La patria chica, por muy entrañablemente y exclusivamente que se la quiera no deja de ser España y quién canta en gallego, en catalán o en vascuence, canta sin querer en español porque las voces de todas las regiones son la voz de España y en ella brotan como espiga fecunda del terruño y de la tradición (1977: 303).

A diferencia de los autores del siglo XIX anteriormente presentados en este trabajo, la mención a Palacio Valdés es extraordinariamente sucinta. Aparece en el número correspondiente a febrero de 1938. El testimonio que Manuel Altolaguirre, en nombre de la redacción, rinde al afamado novelista que acaba de fallecer en Madrid,[7] olvidado, sin recursos, subsistiendo los últimos meses de su vida gracias a la ayuda económica de los hermanos Álvarez Quintero. Es evidente que Manuel Altolaguirre escribe sin documentación alguna, pues no llega a concretar sus simpatías por la República, ni su clara postura aliadófila durante la Gran Guerra. Igualmente, señala que en los homenajes ofrecidos a Palacio Valdés en París, "don Armando, recitó de sobremesa con verdadero entusiasmo algunos poemas de nuestros románticos, de nuestros liberales románticos" (1977,

7. En la nota de redacción que se inserta a pie de página, además de mencionar los títulos de las novelas más aplaudidas del autor asturiano, se señala el 16 de febrero de 1938 como la fecha de su fallecimiento, cuando en realidad Palacio Valdés murió el 29 de enero de 1938.

III: 378), pero tampoco ofrece dato alguno sobre dicho homenaje.[8] El artículo concluye, recordando las palabras de Valle-Inclán cuando afirmaba que el prólogo de *Los majos de Cádiz* es todo un tratado de estética. Artículo, pues, apresurado, ante la llegada de la noticia del fallecimiento del *Patriarca de las Letras.*

Como hemos podido comprobar en *Hora de España* se recogen los nombres de escritores del siglo XIX que destacaron por sus tendencias liberales, republicanas, en ocasiones, pero sobre todo por la enorme preocupación que sentían por España, ofreciendo en sus obras un denodado esfuerzo por analizar los problemas de la sociedad española, no para denunciarlo simplemente, sino para reflexionar, corregirlos, evitarlos para que la sociedad futura fuera mejor, objetivo que coincide plenamente con los planteados en los redactores de *Hora de España*, pues desde las páginas de la revista se quería preparar el futuro, para que se produjera ese renacimiento cultural, político y social que todo ellos anhelaban.

Bibliografía

Altolaguirre, Manuel (1977), "D. Armando Palacio Valdés", *Hora de España*, IV, p. 378.

Ayuso, Cristina de la Cruz (1999), "María Zambrano y la Misericordia: una aproximación a la obra de Galdós", *Papeles del "Seminario María Zambrano"*, 1 , pp. 125-131, en https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/viewFile/144842/237636 [consultado el 9-9-2018].

Bergamín, José (1977), "Larra peregrino en su patria (1837-1937). El antifaz, el espejo y el tiro", *Hora de España*, III, pp. 17-30.

Chacel, Rosa (1977a), "Un hombre al frente: Galdós", *Hora de España*, I, pp. 127-130.

Chacel, Rosa (1977b), "La primera palabra sobre la vida. El primer centenario de Larra (1837-1937)", I, pp. 204-216.

Champourcín, Ernestina de (1977), "Rosalía de Castro (1837-1937)", III, pp. 299-308.

Caudet, Francisco (1977), "Presentación de *Hora de España* núm. 23", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Boudeaux, Université de Bordeaux, vol. 1, pp. 279-285.

Caudet, Francisco (1984), "*Hora de España* y *El Mono Azul*", *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7, 1, pp. 787-791.

8. Recordemos que Palacio Valdés pasó los meses de mayo y junio de 1916 en París, enviado por el periódico *El Imparcial* para escribir una serie de artículos sobre la repercusión que la guerra en Francia. Durante su estancia fue invitado, junto a Valle-Inclán, a una reunión de la *Societé des Gens de Letres*, nombrándosele, meses más tarde, miembro correspondiente de la misma. En julio de ese mismo año, a instancias de ministro Georges Leygues, se le concedió la *Légion d'Honneur*, una distinción que solo se otorgaba en aquel tiempo a los mandos militares y que se le ofreció a Palacio Valdes precisamente por su clara postura aliadófila, pues debieron tener en cuenta que había sido uno de los escritores españoles que había firmado el *Manifiesto e adhesión a las naciones aliadas* (1915). Suponemos, por tanto, que Manuel Altolaguirre alude a alguno de estos encuentros entre Palacio Valdés y los escritores y políticos franceses.

Caudet, Francisco (1991), "Rafael Dieste, mentor del grupo *Hora de España*", *Documentos A: Genealogía científica de la cultura*, 1, pp. 139-141.

Grillo, Rosa M.ª (1990), "De *Hora de España* a *Romance*: historia de un desengaño", en *Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux guerres 1919-1939*, París, Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 185-193.

Hora de España (1977), Enrique Montero (ed.), Barcelona, Topos Verlag AG y Editorial Laia, 1977, 5 vols.

Hora de España. Antología (1975), Francisco Caudet (ed.), Madrid, Turner.

Larra, Mariano José de (1836a), "Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe", *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n.º 79, 18 de enero.

Larra, Mariano José de (1836b), "De la sátira y de los satíricos", *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n.º 123, 2 de marzo.

Larra, Mariano José de (1977), "La planta nueva o el faccioso. Historia natural", I, pp. 173-174.

Sánchez-Grey Venegas, Juana (1995), "Acerca de la mujer (Tristana): el Galdós de María Zambrano", *Actas del V Congreso de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, I, pp. 487-493.

Sánchez-Grey Venegas, Juana (2009), "María Zambrano y la Misericordia: una aproximación a la obra de Galdós", *Actas del IX Congreso de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 483-491.

Thion Soriano-Mollà, Dolores (2009), "Galdós y la confesión", *Actas del IX Congreso de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 594-603.

Zambrano, María (1960), *La España de Galdós*, Madrid, Taurus.

Zambrano, María (1977), "*Misericordia*", *Hora de España*, V, pp. 137-160.

Mariano José de Larra en el espejo de Antonio Espina: un arquetipo del intelectual

Jessica Cáliz Montes
Universidad Internacional de la Rioja

La mirada a las centurias anteriores no siempre ha producido reflexiones entusiastas, sobre todo cuando las efectúan escritores que reivindican su originalidad frente a sus predecesores en la sempiterna ley del péndulo estético. El siglo XX no escapa de esta tónica al enjuiciar el XIX, algo especialmente constatable durante su primer tercio a tenor de las inquinas desplegadas hacia el realismo y todo aquello que hubiera concomitado con la Restauración. Sin embargo, son varias las figuras literarias decimonónicas que han merecido un elogio constante durante los siglos XX y XXI, entre ellas Gustavo Adolfo Bécquer en lo poético y Mariano José de Larra en lo intelectual.

En el caso de *Fígaro*, es conocido el homenaje rendido por la generación del 98 en 1901 ante su tumba. En cambio, el tributo en Pombo del 24 de febrero de 1909 suele traerse menos a colación. El impulsor de la tertulia, Ramón Gómez de la Serna, fue uno de sus máximos admiradores de Larra, tal como se refleja en las múltiples menciones a lo largo de su obra. Junto a él en ese homenaje se encontraba Carmen de Burgos, Colombine, autora en 1919 de una de las biografías más ponderadas de Larra.[1] Este trabajo quiere sumar a Antonio Espina (1894-1972), llamado por sus contemporáneos el *Fígaro* del siglo XX, a esta nómina de admiradores larrianos.

El primero en establecer esa comparación entre ambos escritores fue Juan Ramón Jiménez en una semblanza sobre el autor vanguardista aparecida originalmente en 1928 y recogida en su *Españoles de tres mundos* (1942). A él se añadieron en la equiparación Esteban Salazar Chapela, Guillermo de Torre y Juan Rejano.[2] Aunque resulte disonante establecer el parecido entre el autor romántico y el vanguardista, sus coetáneos —obviando el hecho de que ambos hubieran estudiado medicina— consideraban que Espina era el más romántico de los autores del 27, además de apuntar a la concomitancia en su estilo crítico y en el

1. Véase Romero Tobar, 2010.

2. Este último en "El doble de Larra: A. Espina", publicado en *Revista mexicana de cultura* en septiembre de 1963, seguramente motivado por la antología de Espina para la Compañía Bibliográfica Española.

apego a Madrid.[3] Por ejemplo, Juan Chabás, compañero generacional, dirá de él en su *Breve historia de la literatura española*:

> Su prosa, de recortado ritmo, tiene a veces resonancias chirriantes. Posee, herencia feliz de poeta, concisión y firmeza constructiva. Y un cierto desenfado, entre romántico y castizo madrileño, dos cosas que esencialmente es A. Espina, muy siglo XIX y muy madrileño (1936: 309).

Por su parte, la semblanza caricaturesca de Juan Ramón comienza con un significativo "veo a Antonio Espina, reveo a *Fígaro*. Sin falta". El poeta de Moguer establece la identificación tanto en lo prosopográfico —"la misma morenez orla de luto, tomada de espaldas. Un poco arlequín con joroba doble y un poco dianche con tupé. La posibilidad del cómico, quizás del cura, no, sin embargo, del torero" (1969: 179)— como en la etopeya literaria:

> En la letra, también el doble. Mucho Larra natural en Espina, ácido, encojido de hombros; mejor, algo en Espina de lo que acaso haría hoy Larra. Humor misterioso, desenfadado, agudo, que corre por ciertas venas de la gran hoja de nervios rojos de España, en el que Espina ha sido segundo, el primer segundo. Costumbrismos de cinco pies, tomadura de pelo del chocolate al loro; ese salirse del comedor burgués por la claraboya, la chimenea, la gatera, el ojo de la llave, la cafetera rusa, por donde sea posible.
>
> Parece que Espina rejuga, anima, sopla, vuela la flor mustia que *Fígaro* dejó entre las hojas secas de la enciclopedia; que lanza, flecha, al aire la pluma de ave que abandonó Larra en el tintero de la campanilla y la clava en el mismo sol madrileño de las doce; que cubre el blanco actual con la misma pistola con que Larra cubría el negro de lo suyo (1969: 180).

Además del carácter rebelde, de ser apuntaladores críticos de vicios y productos literarios, ambos autores tienen el "corazón hipertrofiado de Madrid" (1969: 179), de ahí que el deambular de Espina por las calles de la capital lleve aparejada la "silueta paralela, compañera entintada, cojida del brazo, de la diluida sombra de *Fígaro*" (1969: 180).

No obstante, la concomitancia con Larra no se reduce al paralelismo establecido por quienes sitúan a Espina en el cuadro de su época, sino que, asimismo, el escritor decimonónico está significativamente presente en su obra. Repa-

3. También Óscar Ayala en la introducción a *Las tertulias de Madrid* recuerda las equiparaciones con Larra, así como con Quevedo y Gómez de la Serna, en lo estilístico y en el madrileñismo: "Tanto como por la óptica adoptada, estos que pudiéramos llamar madrileñistas heterodoxos, Quevedo-Larra-Ramón-Espina, crean una cadena en cuanto a la elección del móvil que genera su artículo, su reportaje. Quevedo se deshace en la anécdota. Larra vuelca en un rasgo su crítica, para tirar del hilo. Ramón eleva ese rasgo a género literario. Y así también Espina afila su pluma y no se detiene hasta desmembrar por completo a su pieza" (Ayala, 1995: 24).

saremos a continuación algunas de esas apariciones más relevantes de *Fígaro* en ella, las cuales permitirán entrever las principales etapas de la trayectoria del crítico de *Revista de Occidente*. Se trata, especialmente, del artículo "Larra", difundido por primera vez en la publicación orteguiana en 1923; "Larra y las estatuas", escrito para *El Sol* en 1926; sus dos biografías noveladas, sobre Luis Candelas y Julián Romea, para la también orteguiana colección Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX de Espasa-Calpe (1929 y 1935, respectivamente), y la semblanza biográfico-literaria en la antología larriana de 1964 para Aguilar.

Antonio Espina inició su carrera literaria con *Umbrales* (1918), poemario entre las tendencias finiseculares y las innovaciones vanguardistas al que sumó una primera incursión en prosa de corte escéptico y analítico de la nueva sociedad bajo el título *Divagaciones, desdén* (1919), y nuevos poemas, los de *Signario* (1923), en los que evoluciona del ultraísmo a los nuevos rumbos del 27 (Rey, 1994: 20). Esta primera etapa en los cauces de la poesía de vanguardia dio pronto paso a su faceta como prosista y periodista. Espina fue una de las firmas más reputadas en las tribunas de la Edad de Plata, desde las que, o bien ejercía el repaso por las novedades literarias, o bien criticaba el mundo social de la Restauración con una óptica progresista y reivindicativa del papel del intelectual que derivó en una activa defensa de la República y un rechazo al fascismo. Figuran entre esas publicaciones *España*, *Revista de Occidente*, *El Sol*, *La Gaceta Literaria*, *Diablo Mundo*, *Verso y Prosa*, *Litoral*, *Grecia*, *Mediodía*, *Nueva España* —codirigida junto a Adolfo Salazar— y un largo etcétera.

El primero de los artículos referidos a Mariano José de Larra aparece en el sexto número de la *Revista de Occidente* con motivo de la antología de artículos para la colección Clásicos Castellanos de La Lectura, prologada por José R. Lomba y Pedraja. Aunque pueda parecer una reseña por encargo, sin mayor trascendencia, en esas páginas Espina despliega sus consideraciones sobre el laureado escritor, las cuales repetirá ampliadas en las futuras revisiones. De este modo, para el autor del *nova novorum* es capital la reedición de "aquel gran hombre del tiro y de la burla", pero aún fuera más relevante estudiar "su obra y su espíritu: el más lúcido del siglo XIX" (Espina, 1994: 105), tal como acometió Azorín en sus diferentes artículos. Tras elevar a Larra a ese pedestal, Espina ahonda en su carácter satírico —nexo entre ambos— y en su singularidad respecto al resto de los escritores del XIX:

> Larra fue el primer escritor de España que consideró con gesto intelectual problemas y viceversas nacionales que todavía flotan en nuestra atmósfera. Por su enfoque siempre actual de visión y la calidad de su ironía, queda justificado plenamente el "gesto nuevo" y la vuelta a Larra que se marchó hace pocos años (1994: 106-107).

Destaca con ello Espina un nuevo punto de contacto con *Fígaro*, el carácter intelectual del escritor, y recuerda, asimismo, la labor de recuperación de la generación del 98 tras sesenta años en los que Larra es considerado un literato vul-

gar. Gracias a estos: "La sombra del suicida proyectada en el telón romántico cede lugar a la figura del pensador, del analítico, del reflexivo que supo ahondar en la vida española y en el alma del hombre con introscopia genial" (1994: 107). Esto es, se profundiza en las cualidades únicas de Larra para ejercer la crítica de la España del momento junto con el análisis del hombre español de los años veinte y treinta del anterior siglo. Estas cualidades llevan aparejadas unos rasgos que persisten —"ideas, humorismo, estilo, sentimientos" (1994: 108)—, el genio artístico que se reivindica con el Romanticismo: "Es que en Larra lo notable es la calidad de su genio. El matiz de inteligencia más que su potencialidad. El prisma —como en todos los raros—, el prisma personal que transforma y desvía la luz común" (1994: 109). Puede verse en ese prisma personal una nueva afinidad relacionada con el carácter independiente e insubordinado a estilos y grupos —algo que le vincula a su vez con Gómez de la Serna— siempre declarado por Espina.[4]

En estas primeras líneas sobre la importancia de *El pobrecito hablador*, el nuevo *Fígaro* se ve obligado a despojar el Romanticismo de la consideración que de él se tenía a inicios de siglo xx —figurones, oratoria, opulencia, hipérbole, fingimiento, teatro insulso— para revisar su esencia y logros —descubrimiento inédito de la Naturaleza, recuperación de grandes y olvidadas figuras de la literatura universal…— y reflexionar sobre la filiación de Larra con el movimiento:

> ¿Larra fue un romántico? Si no lo fue, lo pareció, y esto basta. Además el ambiente en que se movió Larra lo era desde luego. Había amores sin esperanza, pasiones fatídicas, pistoletazos en la cabeza y versos lúgubres. Los jóvenes usaban melena y altos corbatines negros que encuadraban sus rostros descoloridos (1994: 109).

Al margen de lo más allegado a las costumbres y aunque no tuvo la misma impronta que en el resto de Europa, el romanticismo español consiguió modificar la política, la moral, la estética y la sensibilidad histórica; no tanto, sin embargo, el sistema literario. De ahí que de la obra larriana Espina consagre sus artículos, en los que halla "el acento del verdadero poeta": "Porque Larra, que fue poeta y grande, no se dio en las músicas sensibles de la rima, sino en la emoción del verbo y en las tintas del estilo" (1994: 111). El escritor vanguardista distingue entre los artículos literarios, en los que *Fígaro* arremetió y, a la par, "aconsejó, estudió, fundamentó y contrastó y rehízo", con los políticos, donde fijó "una opinión liberal, sin entusiasmo, es cierto, pero, sin dudas, bajo la constante amenaza y persecución de la censura, menos estrecha —¡oh *Fígaro*!— que la ejercida en tiempos muy distantes de 1837" (1994: 113). Se observa en esa doble vertiente articulista elogiada por Espina la equivalencia de su propia labor pe-

4. Este carácter de insumisión es también recogido por Gloria Rey: "Su independencia, producto, en parte, de una escéptica visión de la realidad, constantemente relativizada por él, le llevó a rehuir una estrecha vinculación a grupos o camarillas literarias y también a enfrentarse con ironía a las estéticas al uso, incluso la que defendía y practicaba" (1994: 11).

riodística, con una clara alusión a la recién estrenada censura primorriverista a la que se enfrentaban los autores en ese diciembre de 1923.

Las ideas vertidas tres años después en "Larra y las estaturas" para *El Sol* (5-8-1926) siguen la misma línea. En esta ocasión, el espacio se ve obligadamente reducido al nuevo canal y el motivo de fondo es otro: reivindicar la merecida proyección de una estatua para el laureado escritor al tiempo que implora un concurso público para semejante empresa. En esta nota, Espina erige su personal monumento verbal al volver a destacarle como "el primer verdadero intelectual español —tono moderno ensayista— y un gran satírico" (1926: 1). Repasa en esta ocasión otras facetas literarias de *Fígaro* a fin de concluir con el verdadero motivo de su postergado reconocimiento:

> No es, ni ha sido nunca, escritor simpático a las clases medias del espíritu. Larra era demasiado selecto, demasiado inquietador y cruel, para dejar satisfecho —aun después de convencerle— al espíritu amorfo del burgués semiculto. Jamás actuó directamente sobre el sentido común del lector. Ni marchaba servicial a la vera de sus gustos. Por esto no fue un buen periodista, a lo menos lo que se suele entender hoy por buen periodista. Iba siempre delante del público, de su época y de las opiniones más y mejor recibidas. En avanzada intelectual. […] Larra fue una potente mentalidad, pero lo más interesante de ella no es su potencia, sino el matiz peculiar: lo distinto. El compás original de sus reflexiones (1926: 1).

Las palabras de Espina rezuman el carácter transgresor de la vanguardia, la rebeldía y originalidad del autor que combate el inmovilismo social y literario, pero también el aristocratismo intelectual propio de la Edad de Plata y del círculo orteguiano al que perteneció. La primacía de esa originalidad y carácter satírico pautan asimismo la ampliación de este "Larra y las estatuas" que incorporó a *El nuevo diantre* en 1934. En esta ocasión, la posición de avanzada intelectual y su pervivencia a través de las generaciones tiene que ver con una "gran conciencia" de su tiempo: "La luz de conciencia, que alumbra siempre cualquier momento de la obra de Larra, dando tono especial a su ironía, calidad extraordinaria a su intelecto, nobleza a su actitud, es lo que primero debemos ver, observar y admirar en el genio de *Fígaro*" (1934: 62-63). Es precisamente esa cualidad la que le convierte en "la primera conciencia europea de su siglo que tuvimos en España. El primer español que se lanzó con ideas propias antes que nadie por el camino —entonces tan solitario y peligroso— de eso que hoy llamamos 'cultura'" (63). Esto es, Larra fue capaz de adelantarse a su tiempo y de percibir "las vibraciones del futuro" (65) a través de sus artículos concediendo un peso capital a la cultura. También Espina sentía esa misma necesidad de modernización de una España caduca y aspiraba a promover la cultura para instituir con los lectores la opinión pública.

No es de extrañar que se destaque el papel de intelectual y articulista de Larra por encima de sus otros perfiles literarios, dada la importancia concedida por Espina a la prensa. De ello da cuenta el artículo "Periodismo", también re-

cogido en *El nuevo diantre*, donde aprovecha para destacar que este había sido el mayor suceso de la centuria anterior, realidad a la que consagró el ensayo *El cuarto poder* (1960), donde establece un recorrido por el panorama periodístico desde 1860 a 1960. La importancia del advenimiento de la gran prensa radica para el autor en que ofreció a la sociedad un formidable "órgano de condensación y transformación" y forjó junto a ella la opinión pública. Ello hizo del periodista la "figura representativa de todo el siglo" al poder dirigir la vida social (1934: 78-81). Ese poder no es otro que el del compromiso intelectual concebido por Espina para el escritor, el cual no puede desvincularse de la política. En este sentido, el autor firmó algunas cartas políticas contra Primo de Rivera, como la "Carta al Dictador" (1924) y "Señor don…" (1929), y formó parte en 1926 del Partido Republicano Radical Socialista de Marcelino Domingo y Álvaro de Albornoz. Sin embargo, su principal arma política fue la tribuna, tal como testimonió Santos Martínez Saura, secretario de Manuel Azaña: "Espina nos decía que, además de que no tenía condiciones de *homo politicus*, deseaba mantenerse en una independencia absoluta de escritor y periodista o sea de francotirador libérrimo y sin compromisos" (1996: 47).

Esa independencia, no obstante, no le impidió figurar en las publicaciones más destacadas de la Edad de Plata ni en muchas de las iniciativas culturales y literarias de aquellos años. Ejemplo de ello es que José Ortega y Gasset le encargara una de las primeras biografías de la colección Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX (1929-1942).[5] Con un total de cincuenta y nueve títulos, la serie, ideada por el filósofo y dirigida por el crítico e historiador Melchor Fernández Almagro, fue la más importante de las publicadas al calor del éxito de las vidas noveladas francesas. La iniciativa, en realidad, se incorporó al fenómeno de la nueva biografía en Europa, auspiciado por autores como Lytton Strachey, André Maurois, Emil Ludwig y Stefan Zweig. Al propósito europeísta sumó Ortega otros, como la rehumanización de la prosa vanguardista mediante modelos reales; el acercamiento al drama vital que, bajo el paraguas filosófico de la razón vital, permitiera comprender que la vida es un quehacer entre la vocación, el destino y las circunstancias; y, por último, la retrospectiva hacia el pasado más reciente para evitar la repetición de los mismos errores históricos a las puertas de una República que podía acabar con todos los vicios de la Restauración.

A fin de plasmar el panorama del siglo XIX, la colección se caracterizó por un heterogéneo perfil de biografiados, pero también de biógrafos. La crítica coincidió en que las mejores eran aquellas firmadas por escritores, entre los que

5. Sobre la colección de Espasa-Calpe y su enclave en la nueva biografía europea, así como en el pensamiento orteguiano, véase mi tesis doctoral, titulada *La nueva biografía: Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* (2017), y el ensayo *Ortega y Gasset y la nueva biografía: Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* (2019), publicado en Academia del Hispanismo.

destacaron el virtuosismo para penetrar en el ambiente de Antonio Espina.[6] Sus dos biografiados, Luis Candelas y Julián Romea, representaban diferentes facetas del siglo: el bandolerismo y la renovación teatral. El Romanticismo matizaba en ellos diferentes tonalidades: el rebelde y novelesco de Candelas y la lucha contra la declamación romántica de Romea, entremezclada con los cambios de gobierno y la hipocresía como característica del periodo. En ambos se destaca la atmósfera del Madrid romántico, tal como subrayan en sus recensiones al *Romea* Antonio de Obregón y Enrique Díez Canedo al elogiar la capacidad de Espina para ahondar en ese Romanticismo, puesto que es "el que de toda la generación dominante tiene más raíces en el pasado literario español" (Obregón, 1935: 370). De este modo, la pintura del telón de fondo, junto con la admiración de Espina, obligaban a que apareciera en ese retrato del Madrid romántico la figura de Larra.

En el caso de *Luis Candelas*, se hallan dos menciones a modo de pequeño homenaje. En la primera de ellas se trae a colación uno de sus artículos más conocidos para reconstituir cómo era la ciudad en la Navidad de 1836, justo cuando el bandolero regresa de Valencia:

> La nieve cae. Nadie ignora que el día de Nochebuena de 1836 nevó copiosamente en Madrid. "Amaneció nevando", nos dice en artículo inmortal la más egregia pluma del siglo XIX, la pluma de uno de los seis magnates de la literatura española. (Los otros cinco fueron Cervantes, Quevedo, Lope, Góngora y Gracián.) (Espina, 1929: 230-231).

Larra sirve a Espina de apoyo documental y temporal. Algunas páginas después será su suicidio el que permita reconstruir el friso histórico:

> 1837. No hace todavía cuatro meses que un gran español, el primer español de su época, se ha suicidado. La guerra del Norte comienza a dibujar sobre Madrid y sobre España entera generales de fortuna tan ambiciosos como ignorantes y torpes. La tempestad dura largo rato (249).

Según puede observarse, la consideración hacia el escritor como el más importante de su época y como una de las seis mejores plumas de la literatura española no difiere de lo ya analizado en sus primeras reflexiones. En su siguiente

6. Espina lograba descubrir a sus biografiados moviéndose en el friso de su época, tal como había recetado André Maurois para el género en su *Aspectos de la biografía* (1928). Sirva de ejemplo de este virtuosismo el siguiente fragmento de la nota crítica sobre el *Luis Candelas* firmada por José Díaz Fernández: "Esta sí que es el alma de Madrid, reactivada y actualizada por una expresión de hoy. Espina atraviesa Larra y Mesonero, cruza la historia y la versión popular y llega triunfalmente a la explanada del arte moderno con una interpretación novelesca del bandido de Madrid. Todo el cuadro de la sociedad de entonces se extiende a los ojos del lector, formando el coro multitudinario de Luis Candelas" (Díaz Fernández, 1929: 3).

biografía, *Romea o el comediante* (1935), las referencias a *Fígaro* son más habituales y significativas. Al ser Romea un actor, carente de suficientes elementos novelescos, Espina se vio forzado a hacer un mayor hincapié en lo ambiental y las costumbres de la época, por ejemplo el dandismo en la vestimenta y actitud de escritores como Espronceda, Larra o el Duque de Rivas, entre otros. Tal como se desprende, se subrayan significativamente los aspectos concernientes al terreno literario. Sin ir más lejos, dedica el capítulo IV, titulado "El romanticismo", a comentar la nueva tendencia europea y la situación del teatro a partir de la reconstitución de un diálogo mantenido en presencia de Romea en la tertulia del Parnasillo de El Café del Príncipe por Bretón de los Herreros, Juan Grimaldi, Ventura de la Vega y Ferrer del Río, entre otros. Más adelante, la trayectoria de Larra y la fragua del seudónimo de *Fígaro* en el Parnasillo[7] son referidos como uno de los grandes acontecimientos del siglo, brotado junto al periodismo literario y político justo al morir Fernando VII: "El éxito de Larra fue inmenso y repentino. Entre la gente de letras causó sensación y envidia el genio satírico del joven escritor, que a poco superaba en merecido prestigio a los más empingorotados de toda la grey literaria" (1935: 79).

No faltan en las diseminadas menciones al escritor aspectos como la envidia de Bretón de los Herreros y Mesonero Romanos. Sin embargo, el aspecto más extensamente tratado es el suicidio y entierro (1935: 155-164), así como el efecto sobrecogedor que produce en Romea, aunque no le sorprendiese por su "fondo de prematuro desengaño" (159). Espina, en la búsqueda de la verdad y desmitificación de la nueva biografía, contrapone testimonios de la época —como los inventados por Roca Tagores y Mesonero sobre las colaboraciones que por la fecha de su muerte iban a iniciar con Larra— y desmonta las versiones al respecto. En cuanto a la causa de su muerte, el biógrafo, tal como hiciera en el artículo de 1923, niega que Dolores Armijo fuese el motivo del suicidio. En aquellas líneas aludía a la "lipemanía" (1923: 111) de Larra; aquí, a su naturaleza y psicosis del tedio: "A *Fígaro* lo mató el fastidio de la vida entera. Se suicidó por una suma de motivos, de los cuales fue uno más, y probablemente no el de mayor importancia en un momento dado —el decisivo en ese minuto—, el amor perdido de su amante" (1935: 159-160). Ese hastío vital es parte de la seducción que por Larra sintieron los noventayochistas, el cual reflejaban en el existencialismo de las novelas de principios de siglo XX. A ello se suma la incomprensión del intelectual avanzado a su época y cuyos esfuerzos por mejorarla son inútiles, tal como remarca Espina:

> Larra era un espíritu superior a su época, infinitamente superior a la España que le rodeaba y a todos aquellos mediocres personajes de la literatura, de la política, de la

7. La presencia de Larra en las tertulias de su tiempo se recoge en algunas páginas de *Las tertulias de Madrid*, obra publicada póstumamente en la que *Fígaro* aparece como "astro de primera magnitud en nuestra literatura del siglo XIX […]. ¡Cuánto leño viejo y no poco leño verde de la vida española ardió por el fuego de la crítica y la mordacidad de Larra!" (1995: 49).

> ciencia, de la sociedad y de la fortuna, entre los cuales se veía obligado a vivir. Yo supongo que Larra debió estar en perpetua náusea toda su vida (1935: 160).

La España de 1935 en la que el autor estaba realizando esas reflexiones se movía ya entre el proyecto renovador de la República, de lograr una España a la altura de su tiempo, y las amenazas de tumbarla, un inicio de la náusea e impotencia por la que también él tendría que pasar más adelante. Ya en aquel entonces, ante la amenaza del triunfo de la CEDA, Espina advirtió de los peligros que acechaban en el artículo "Desnaturalización de la República", aparecido en *Luz* el 27 de abril de 1934. A estos temores se unía la desmoralización que constituía Hitler para Europa, tema que abordó en dos artículos[8] cuyas críticas y denuncia del cónsul alemán en Bilbao le valieron una condena de mes y medio en prisión.

Las apariciones del autor romántico en la colección de las Vidas de Espasa-Calpe no se limitan a las del autor vanguardista. Larra es un *leitmotiv* ineludible para reconstruir, como se ha indicado, el ambiente del primer tercio de siglo y para establecer un símbolo romántico con el que medir a los biografiados. Lo cierto es que a finales de 1935 el Consejo de Administración de Espasa-Calpe apremiaba a retomar las gestiones para incluir al *Pobrecito Hablador* en la serie. La sugerencia no resulta extraña, dado su talante liberal y progresista, admirado incluso por el propio Ortega y Gasset. Según las "Noticias literarias" de *La Gaceta Literaria*,[9] al menos desde marzo de 1931 existía una agrupación de amigos de *Fígaro*:

> […] enamorados de la obra de Mariano José de Larra, de su significación en la literatura española, de su seguro influjo en el pensamiento contemporáneo. Sus fines son los de mantener encendida siempre la llama del ideal de Larra, el amor consciente a España, que no es patriotería; el anhelo de progreso, que no es afán de exhibición; el ansia de libertad sin barreras, sin limitación (1931: 11).

Entre esos devotos de Larra se encontraban Ortega, Carmen de Burgos, Ramón Gómez de la Serna, Manuel García Morente, Ramón Pérez de Ayala, Ramón María Tenreiro y Gregorio Marañón, entre muchos otros que fueron sumándose al proyecto. El objetivo principal era preparar el centenario de su muerte, que tendría lugar en febrero de 1937. Su biografía hubiera contribuido a semejante homenaje, pero no pudo materializarse ni su centenario asentar su espíritu de progreso y libertad. Muy al contrario, la guerra civil cercenó toda tentativa de perpetuar sus ideas, así como la trayectoria de Antonio Espina.

Cuando estalló la contienda, este era el gobernador civil de Palma de Mallorca, por lo que fue apresado y condenado a muerte. Lleno de desesperación durante el encierro en el Fuerte de San Carlos, intentó seguir los pasos de Larra

8. Se trata de "Tribuna libre: la tragedia 'nazi'", *Luz*, 19 de julio de 1934, y "El caso Hitler", *El Liberal* de Bilbao, 11 de abril de 1935.

9. En el número 103 del 01-04-1931 (11-12).

y suicidarse. Con la mediación del director del Hospital Provincial de Palma, que para salvarlo dictaminó que sufría un episodio de locura, se le conmutó la pena de muerte por la reclusión. Tras el encierro y regreso a Madrid, vivió en lo que podría considerarse su primer insilio, marcado por la persecución, baches de depresión y proyectos que, en muchas ocasiones, no logró realizar. De ello da buena cuenta su epistolario, además del ensayo de Martínez Saura, quien explica cómo Espina pasó de ser una de las plumas más prolíferas de la Edad de Plata a subsistir con la literatura por encargo.[10] En el empobrecido ambiente intelectual madrileño pudo continuar con la práctica del género biográfico, pero nunca volvería a la narrativa. Su deseo de marchar al exilio se cumplió en 1946, pero ni París, ni Londres, ni México lograron que venciera la inadaptación y la añoranza de Madrid.

El nuevo regreso a la capital en 1955 supuso su segundo insilio, cargado de un mayor grado de escepticismo, desengaño e impotencia. Con dificultades consiguió volver a los periódicos, muchas veces con seudónimos ya utilizados tras la guerra como Simón de Atocha o Antonio Valverde. Esos artículos, muchos en *ABC*, guardan un tono atemporal en el que la actualidad es sustituida por la referencia a sus admirados clásicos: Quevedo, Cervantes, Shakespeare, entre otros. En palabras de Gloria Rey, el escritor prefería "refugiarse en la historia como una forma de romántica evasión de una sociedad muy alejada de los que fueron sus ideales" (2000: 22).

Es en este contexto en el que publica en 1964 *Un autor un libro: Larra* bajo el seudónimo de Simón de Atocha en la Compañía Bibliográfica Española, donde previamente había escrito para la misma colección un estudio de Shakespeare y Quevedo. El libro se compone de un esquema biográfico y otro sobre la época, una semblanza literaria y una sucinta antología larriana con anécdotas y citas de la crítica a modo de colofón. La semblanza conforma el mayor número de páginas consagradas a *Fígaro* y, aunque incide en muchas cuestiones que ya habían surgido en las referencias ya examinadas, llegando a la refundición de fragmentos, profundiza en aquellos aspectos que desembocan en el desengaño.

En primer lugar, Espina se ve obligado a reconstituir cuáles fueron los principios del romanticismo —fatalismo y rebeldía que conducen al suicidio—. En este ambiente, el retratista dedica más extensión que en las ocasiones precedentes a remarcar que, en realidad, su personalidad realista, analítica y crítica está más próxima al neoclasicismo que al romanticismo. No obstante, y pese a los rasgos autobiográficos de algunas de sus obras, sí representa la libertad en literatura —junto con su "absoluta independencia como escritor político" (1964: 65)— y una ideología también liberal y progresista, propia de esa atmósfera romántica.

10. Sobre la situación de Antonio Espina durante la posguerra, véase mi artículo "Los diferentes exilios de Antonio Espina, el 'Fígaro' del siglo xx", en Aznar Soler, Manuel; López García, José-Ramón; Montiel Rayo, Francisca y Rodríguez, Juan (eds.), *El exilio republicano de 1939: viajes y retornos*, Sevilla, Renacimiento, 2014, pp. 239-247.

Manteniendo los principios de la nueva biografía de adentrarse en la psicología del personaje histórico, Espina ahonda en la personalidad y psicología de *Fígaro* y, por lo tanto, en algo que ya había quedado traslucido años atrás: su carácter neurótico. Dolores Armijo solo fue una "causa ocasional":

> Lo cierto es que Mariano José era un neurópata, como diríamos hoy, con caídas en estados depresivos graves, de lo que da muestras en algunos artículos. Pocos escritores desnudaron su alma a través de su obra, como él lo hizo. Temperamento melancólico, espíritu adaptado al medio, falto desde la infancia de aquellos elementos de color doméstico, vigilante amor materno y regularidad de vida que tan decisivos son para el desarrollo normal del carácter en los años de la niñez y adolescencia; fracasado en su matrimonio, carente de fortuna, es decir, de las compensaciones y remedios que contra todos los males proporciona el dinero, todo se confabuló para facilitar el declive en que fue rodando aquel hombre, ya tan predispuesto por su desequilibrio orgánico, hasta la catástrofe del suicidio (1964: 54).

Otra característica fruto de la renovación biográfica de los años veinte que se percibe en esta semblanza es la revisión de las versiones previas —incluidas las biografías y estudios— sobre el suicidio, tal como ya había despuntado en su *Romeo o el comediante*. Al margen de las causas y de los hechos, Espina subraya en varias ocasiones que lo peor de semejante desenlace es la proyección que podría haber alcanzado Larra tanto política como literariamente, llegando a ponerse al nivel y la gloria de "los más altos ingenios del Siglo de Oro" (54). En este sentido, Espina repite la primacía de Larra como la más importante figura del XIX gracias a sus artículos, su virtud de ejercer una "reacción viva y constante" (59) a ese ambiente de retraso frente a Europa y de pobreza e incultura de las ciudades que protagonizó la España fernandina.

En ese panorama, *Fígaro* refleja en sus artículos el tránsito del viejo al nuevo régimen pese a los diferentes obstáculos, tratando todos los "temas del repertorio nacional […] con agudeza y rapidez, confiando a un rasgo, a una ojeada analítica, la evidencia de lo que escribe" (65). Es una de las deudas para con él de las generaciones siguientes, un tratamiento temático en el que Espina observa el espíritu de los liberales de la época que cristaliza en la regeneración y en el que Larra es precursor: "Fue el primer escritor de España que expuso con gesto intelectual problemas y viceversas nacionales que todavía flotan en nuestra atmósfera" (69).

Por consiguiente, su manera de ejercer la crítica literaria sienta las bases para los críticos venideros, proclamando como pilar el ejercicio de la libertad. Espina no duda en desbancar al padre Feijoo para sostener que con Larra nace el ensayo moderno español:

> El crítico supera en él a cualquier otro aspecto de su personalidad literaria. El ensayo con perfiles de crónica, chispeante, ligero de forma, pero rico y profundo de pensamiento, es la aportación valiosísima de Mariano José de Larra a la literatura española (69).

Estas son, en definitiva, las palabras de un Antonio Espina que, en 1964, no disponía de otra forma de defender la libertad del intelectual y su concepción del verdadero ejercicio de la crítica que no fuera resucitando a Larra. De ahí que incida tanto en la "proximidad espiritual de *Fígaro*" (70) y en traer a colación constantemente el saldo de los noventayochistas. El *Fígaro* del siglo XX, despojado de sus sueños y libertad en pleno insilio, rescata al del XIX porque se le impide, en la práctica, ser su doble.

Bibliografía

Ayala, Óscar (1995), "Introducción", en Antonio Espina, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza (9-29).

Chabás, Juan (1936), *Breve historia de la literatura española*, Barcelona, Joaquín Gil.

Díaz Fernández, José (1929), "Los libros nuevos (ojeada semanal)", *El Sol*, 08-12-1929 (3).

Díez-Canedo, Enrique (1935), "El Romea de Antonio Espina", *El Sol*, 28-09-1935 (1).

Espina, Antonio (1926), "Larra y las estatuas", *El Sol*, 05-08-1926 (1).

— (1929), *Luis Candelas: el bandido de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe.

— (1934), *El nuevo diantre*, Madrid, Espasa-Calpe.

— (1935), *Romea, o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe.

— [Atocha, Simón de] (1964), *Un autor un libro: Larra*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española.

— (1994) [1923], "Larra", en *Ensayos sobre literatura*, ed. de Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos (105-114).

— (1995), *Las tertulias de Madrid*, ed. de Óscar Ayala, Madrid, Alianza.

Jiménez, Juan Ramón (1969). *Españoles de tres mundos*, ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Aguilar.

Martínez Saura, Santos (1996), *Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

Obregón, Antonio de (1935), "Antonio Espina: *Romea, o el comediante*", *Revista de Occidente*, t. XLIX, n.º CXLVII, septiembre 1935 (363-370).

Rey, Gloria (1994), "Introducción", en Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura*, ed. de Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos (9-80).

— (2000), "Presentación", en Antonio Espina, *Poesía completa*, Madrid, Fundación BSCH, 2000 (XI-XLV).

Romero Tobar, Leonardo (2010). "*Colombine*, biógrafa de Larra", *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, extra junio (183-189).

Lo nuevo, lo efímero y lo ubicuo: tres categorías de la cultura literaria del XIX

Santiago Díaz Lage
Universidade de Santiago de Compostela

En este trabajo se consideran varios aspectos significativos de la cultura del siglo XIX a la luz de algunos tópicos actuales sobre la sociedad de la información y la comunicación. Para ceñirme al espacio disponible, sacrificaré la exhaustividad a la visión de conjunto y, confiando en el poder de evocación de los asuntos que nos saldrán al paso, no me detendré demasiado a analizar los términos actuales de la comparación.

Es ya un lugar común afirmar que la sociedad contemporánea tiende a estructurarse como entramado de redes interconectadas y recorridas por flujos continuos de información. En las interpretaciones más optimistas, el propio fluir se identifica con la duración vivida, de modo que parecen redefinirse las fronteras entre la vivencia individual y la vivencia colectiva, entre la experiencia íntima y la experiencia social. La proliferación de dispositivos que nos conectan induce a pensar que participamos activamente en esos flujos, y la posibilidad de acceder a ellos con la frecuencia deseada, si disponemos de los medios técnicos necesarios, refuerza la ilusión de que nuestra participación es inmediata. Los resultados de nuestras búsquedas y consultas pueden ser tan rápidos, tan adecuados y tan exhaustivos que no nos damos cuenta de la cantidad de filtros, operaciones y mediaciones de que depende esa aparente inmediatez. Los fenómenos que hoy llamamos *virales* se suceden con tal velocidad que la rapidez potencial de la distribución se confunde con la ubicuidad, y esta con la importancia, y esta con la transcendencia. Cada vez resulta más difícil saber qué significa exactamente la expresión *en tiempo real*.

Desde nuestra conciencia del presente, tendemos a subestimar los efectos del auge de la prensa periódica en el siglo XIX. Desde los cuatro puntos cardinales llegaban noticias heterogéneas que, al converger en los principales periódicos e incidir, por su mediación, en distintos sectores del público, hacían existir un mundo en el papel y producían un efecto de comunidad y universalidad. La concatenación de distintos ciclos estratificados de escritura y lectura dio lugar a la percepción de que el tiempo social transcurría cada vez más rápidamente, y el presente escrito que cabe llamar actualidad, superpuesto al tiempo de las dura-

ciones vividas, se impuso como representación dominante de la realidad en su devenir. Sus elementos se manifestaban en distintos regímenes de proximidad, caracterizados por las condiciones de los distintos medios y soportes editoriales en que se ofrecían y, dentro de ellos, por la situación relativa de cada texto en el espacio del impreso; pero el propio carácter fragmentario de su presentación tendía a circunscribir sus implicaciones y su significado a la extensión de lo inmediato. Al haberse desgajado la comunicación del transporte, con el auge del telégrafo y de otras tecnologías de las telecomunicaciones (Carey, 1992: 201-230), las formas de presencia y de representación del mundo contemporáneo, cada vez más implicadas en la percepción del presente y en la experiencia social, se vieron modificadas en aspectos esenciales. Las marcas que hubieran podido desvelar las mediaciones subyacentes solían ser escasas, y seguramente los lectores que accedían a aquel mundo desde sus dispositivos cotidianos no apreciaban la serie de transmisiones parciales que explicaba la difusión de un elemento aparentemente ubicuo y contenido en sí mismo (un dato, una noticia, una frase, un rasgo, una anécdota...).

Leyendo la prensa del siglo XIX, en sus distintas variantes, se descubre la riqueza y la complejidad de los discursos sobre el presente. Este *presente escrito* no ha de identificarse con la historia acontecida ni con lo que pudiera llamarse ingenuamente *la realidad* de la época; es el sedimento de las representaciones en conflicto que aquella sociedad se formó de sí misma mediante una intensa producción discursiva, que se iba recogiendo en distintos medios de comunicación y registro, cuya impronta puede reconocerse aún en los textos escritos e impresos que se nos han conservado. Los tres elementos mencionados en el título de este trabajo, lo nuevo, lo efímero y lo ubicuo, pretenden caracterizar las relaciones entre acontecimiento y duración y señalar tres dimensiones de las estructuras semánticas del presente escrito:[1] la del acontecimiento en relación con la duración anterior en que se inscribe, con frecuencia considerada como tradición; la del acontecimiento en su propia duración, en que la intensa impresión del momento contrasta con la escasa transcendencia del fulgor; y la de su irradiación a partir de distintos actos enunciativos que acotan un territorio virtual que puede coincidir, o no, con los ámbitos de referencia y la extensión del mundo que por su mediación se hace presente a los lectores.

De las muchas dificultades que plantea ese proyecto, querría destacar ahora una sola. Numerosos testimonios formales e informales nos ofrecen los puntos de vista de quienes contribuían a producir el presente escrito, pero no conocemos tan bien las percepciones de los lectores sobre aquel discurrir que, imbricado en otras cadencias, les daba el pulso del mundo. El análisis de las distintas formas de mediación social que incidían en la experiencia del presente debe par-

1. Uso estos términos en el sentido que les da Reinhart Koselleck (1993: 141-153; y 2017: 107-123 y 125-144).

tir de los indicios recabados en una lectura extensiva, abierta a textos y discursos no memorables: al yuxtaponer reflexiones de distintos escritores sobre su oficio, fragmentos de crónicas y revistas de modas, pasajes de obras de ficción y de poemas, se desvela la recurrencia de distintos motivos y figuras que definían las formas simbólicas del presente; al tener en cuenta también los dispositivos y soportes en que estas se manifiestan, se comprende mejor la lógica relacional y aglutinante que las caracteriza. En su ensayo sobre las formas de remediación en las sociedades contemporáneas, Jay David Bolter y Richard Grusin afirmaban que "our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them" (Bolter y Grusin, 1999: 5). Sin pretender forzar las analogías, creo que los fenómenos de los que aquí nos ocuparemos forman un capítulo significativo en la genealogía de la "doble lógica de la remediación" que trazaron estos autores: la prensa del siglo XIX, en toda su diversidad, formaba parte de un entramado de medios interrelacionados que se apropiaban de "the techniques, forms, and social significance of other media and [attempted] to rival or refashion them in the name of the real" (Bolter y Grusin, 1999: 65).

Sobre todo en las ciudades, los periódicos circulaban con notable rapidez, y la aceleración de los tiempos que suele relacionarse con el progreso técnico no afectó solo a los lectores. No todos los escritores consignaron sus reflexiones sobre la urgencia de la labor y la difícil posteridad de sus frutos, doble impronta de la organización temporal de su trabajo; pero algunos de los más conscientes sí tocaron este asunto en sus textos, sobre todo cuando veían acumularse a sus espaldas años de escritura fragmentaria y periódica. Un caso revelador es el de José Fernández Bremón, quien durante años compaginó el trabajo cotidiano en el diario *El Liberal* con la redacción de la crónica que encabezaba cada número de la revista semanal *La Ilustración Española y Americana*; en una de sus frecuentes meditaciones incidentales sobre el oficio, escribía: "los que seguimos los acontecimientos a siete días de distancia, nos parece que caminamos en galera viendo que se adelantan los trenes más veloces que vienen y van a nuestro lado" (Fernández Bremón, 1901). El oficio del cronista se caracteriza por el espaciamiento temporal de los textos, pero la imagen del tren también sugiere la tracción recurrente, de extensión, recorrido y alcance fijos, de la escritura sobre el tiempo: a las condiciones impuestas por el carácter y la naturaleza de cada periódico y por las posiciones relativas del autor en los distintos medios a los que contribuye, se suman, en el ejercicio cotidiano del oficio, otras que dependen más bien de las cadencias de la publicación y la circulación de la prensa, de los lapsos que separan el acontecimiento, su aprehensión y su efecto, la *inventio*, la escritura y la publicación. La interacción de esos tiempos es compleja: en gran medida, es la propia elaboración mediática de los acontecimientos, ofrecidos por fuentes diversas, la que los consagra en el discurso y, a la vez, el discurrir cotidiano de la prensa contribuye a disgregar los asuntos en aspectos complementarios que se modulan recíprocamente bajo el ángulo del momento de la escritura.

El auge de la prensa periódica, en que el componente gráfico y visual tuvo una gran importancia, se produjo en una época en la que pervivían otros medios de comunicación social, formas culturales situadas entre la oralidad y la escritura y espectáculos visuales que se tomaron, a su vez, como referencia de las nuevas modalidades de escritura; además, la propia naturaleza de la prensa periódica, considerada como sistema, dependía de la escritura y la reescritura constante de textos y discursos que circulaban en soportes y medios de registro diferentes (Fontanella, 1982; Botrel, 2006). El funcionamiento cotidiano del sistema de la prensa dependía de aquella reproducción técnica, no siempre mecánica, y su lógica era, en gran medida, la de la glosa y la reescritura: no se trata de detenerse con unción ante cualquier refrito o cualquier ahueque (Mainar, s.d.: 167-175), sino de ser sensibles a las retroalimentaciones entre medios heterogéneos, asociados a distintas cadencias y a distintos regímenes de apropiación y permanencia, que se solapaban periclitando rápidamente sus resultados. Las series de discursos relacionados que daban forma a un acontecimiento mediático podían llegar a ser redundantes, y la proliferación intermedial de distintas versiones de lo mismo era, ya entonces, un componente importante de la lógica mediática: a menudo el propio procesamiento amplificaba el interés o la curiosidad del público por un asunto, que llegaba a parecer ubicuo por efecto de esa misma amplificación. La repetición tendía a asimilarse a la generalidad y adquiría, como consecuencia, un valor semejante a la representatividad.

El pacto sinalagmático entre escritor y lector, condicionado por las características del periódico, que ambos conocían de forma más o menos consciente, le daba al acto enunciativo un significado variable: por un lado, la propia recurrencia de la publicación parecía quitar transcendencia a la intervención, dado que los contornos del texto quedaban ceñidos por la ocasión; por otro, la conciencia de estar escribiendo en una corriente incesante, sobre asuntos que ya estaban en mente de todos, problematizaba la intervención misma. El periodista se nos presenta como escritor en el momento de escribir, no solo por la premura propia del sistema en el que se engrana su trabajo, sino también por el deseo de no fijar la impresión hasta el último instante antes de la publicación, para someter la actividad poética a la proyección de lo que en su producto recibiría el público. Incluso los que escriben en ciclos más largos perciben como un problema la imposibilidad de ofrecer en sus textos la novedad que traían los diarios:

> Millares de periódicos que alimentan la curiosidad con la sorpresa de lo reciente, nos arrebatan la novedad y la frescura de las impresiones, y, sin embargo, esa historia al minuto será incomprensible el día de mañana, formando una selva enmarañada de noticias contradictorias y juicios divergentes, álbum sin conexión entre sus hojas, que volverá locos a los futuros académicos de la Historia (Fernández Bremón, 1901).

Quien no puede dar novedad ofrece síntesis, cohesión y coherencia. Es difícil establecer con seguridad en qué medida la novedad es, desde el punto de vista

del autor, una proyección de las expectativas que se le atribuyen al público imaginado, y en qué medida es, desde el punto de vista del lector, una característica intrínseca a los propios hechos seleccionados y referidos, que contribuyen así a transfigurar la vida. La novedad introduce una cesura en el correr del tiempo y modifica la perspectiva del observador sobre la continuidad aparente que la precede.

En el diálogo entre un Hombre y una Musa que encabeza *El caballero de las botas azules*, de Rosalía de Castro, tardamos bastante en descubrir la identidad de la "extravagante deidad", musa irónica y veleidosa, a cuya protección se acoge el inspirado poeta; solo al final aclara: "¿No lo has adivinado aún? Me llamo la *Novedad*" (Castro, 1867: IX, XXX). La ambición estética del escritor no se identifica por completo con el culto a la Novedad que rige en el mundo contemporáneo: él es consciente de que, al encomendarse a esta Musa, ha renegado de "las otras musas, tan cándidas, tan perfumadas y tan dulces como la miel" (Castro, 1867: VII); y ella, mostrando un notable desapego, le ha reprochado a su discípulo el desprecio de la tradición (literaria) en que se fundan sus pretensiones: si necesita la intervención de esta "Musa desconocida", es porque ya no confía en el laborioso estudio de los modelos consagrados. En efecto, el Hombre la había invocado para conquistar notoriedad en el siglo y pervivencia en el tiempo:

> Yo quiero que mi voz se haga oír, en medio de la multitud, como la voz del trueno, que sobrepuja con su estampido a todos los tumultos de la tierra; quiero que la fama lleve mi nombre, de pueblo en pueblo, de nación en nación y que no cesen de repetirlo las generaciones venideras, en el transcurso de muchos siglos (Castro, 1867: VI).

El primer afán es destacar entre la muchedumbre y conquistar notoriedad y fama perdurable, conciliando el presente con la eternidad; pero la Musa, que pide una entrega total a sus discípulos, advierte que ella no puede conceder la inmortalidad, sino solo la popularidad, porque "mi poder acaba en donde empieza el de la muerte" (Castro, 1867: X). Cuando escribe Castro, tanto la asociación de la novedad con la muerte como la contraposición entre la popularidad que ofrecía el público presente y la inmortalidad que solo podía otorgar el juicio del tiempo eran tópicos arraigados: la novedad y la caducidad quedaban asociadas bajo el signo de lo efímero, gozne o filo entre el instante y la eternidad. Si bien la aspiración del Hombre es "cantar en ese nuevo estilo que se me exige, que se espera con avidez, pero que nadie conoce" (Castro, 1867: X), la Musa sabe que antes había buscado la notoriedad mediante la prensa política y la adulación a los poderosos, logrando una buena posición que había suscitado la envidia de sus antiguos amigos: tras la caída, que parece ser pérdida de poder, o de influencia, el Hombre se ha dado cuenta de que ninguno de aquellos triunfos dejaría "un verdadero rastro de gloria en pos de sí" (Castro, 1867: XXI), y ha concebido nuevas ambiciones:

> Rico ya y dueño de algunos millones, no quisiera seguir las trilladas sendas de la vida, sino emprender algún trabajo desconocido que llenase de asombro la Europa, que me rodease de una gloria inmortal... pero ¿qué hacer?... ¡Oh! De buena gana escribiría un libro... y lo grabaría con letras de oro... pero se escriben tantos... ¿Y de qué trataría en él? ¿Quién lo leería? Y aun cuando lo leyesen, ¿recordarían al día siguiente su contenido? ¡Locura! ¿Quién se acuerda más que de sí mismo?... Y sin embargo, esa es mi más querida ilusión... ¡¡mi eterno sueño!! (Castro, 1867: XXI).

Es interesante que el adjetivo elegido sea precisamente *eterno*, que aquí parece conciliar los significados de 'constante' o 'incesante' e 'imperecedero' o 'ilimitado en la duración'. Si el diálogo entre el Hombre y la Musa se fundamenta predominantemente en tropos temporales, aquí el mérito literario tiene también una dimensión espacial, plasmada en la impresión del libro (aunque el estampado en oro sugiere un afán de distinción excesivo) y en el ensanchamiento del ámbito de la inmortalidad, que no es Madrid ni España, sino Europa; pero el espacio ya está saturado de libros, y nada garantiza que este pueda destacar entre ellos.

A lo largo de la novela, el Duque de la Gloria —que es, sin duda, el Hombre del prólogo— se hace rápidamente famoso en la sociedad madrileña por la originalidad de su aspecto, de su atuendo y de su conducta. Como han indicado Lou Charnon-Deutsch (1992) y Susan Kirkpatrick (1995), su irrupción produce una veloz sucesión de efectos contradictorios en distintas esferas de la sociedad, más allá de sus círculos de influencia directa: el desconcierto da paso en algunos casos a la indignación, pero no impide la fascinación; la fascinación engendra el deseo de entablar relación con el Caballero y frecuentarlo; el trato confirma las primeras impresiones; y de pronto, los sentimientos encontrados se resuelven en una emulación generalizada que culmina en la escena del paseo en el capítulo XVI. La Musa le había anunciado al Hombre cuáles serían sus armas para triunfar, cautivar y representar "a más aplaudida, singular y ridícula comedia de tu siglo": "lo que no se tolera, lo que irrita, lo que provoca y atrae el ridículo" (Castro, 1867: XXXI, XXX). La arbitrariedad de los gestos se fundamenta, en última instancia, en la conciencia de que su origen ha de ser oscuro y caprichoso: en efecto, el Caballero de las botas azules, el Duque de la Gloria, conquista la fama y se convierte en el hombre de moda.

Según la formulación admirable de Emilia Pardo Bazán (1889: 119), las "frivolidades trascendentales" de "trapos y moños" tenían también su filosofía, muy relacionada con "el sentimiento artístico". La moda era una de las pasiones morales del siglo, y en ella se compendiaba una de aquellas formaciones de la experiencia social —activas y dinámicas, latentes y perentorias, pero no completamente articuladas todavía— que Raymond Williams (1977: 128-135) denominó estructuras de sentimientos: sus prescripciones formaban parte de una experiencia marcada por el ansia de participar, mediante el reconocimiento mutuo, en una tendencia colectiva que dotaba de sentido y de significado a la individualidad, obliterándola. Podrían aducirse muchos textos para fundamentar

esta afirmación, pero pocos más apropiados que el siguiente de Joaquina García Balmaseda, anterior en pocos años a la publicación de *El Caballero de las botas azules*:

> Somete a su ley la moda no solamente los trajes y los adornos, que hacen de cada hombre y de cada mujer un maniquí, que disfraza a su antojo, sino también el lenguaje, la acción, los pensamientos, la *manera de ser*, en fin, de cada individuo. Esto se comprende fácilmente: el lenguaje y la acción son la manifestación exterior de las ideas que dominan a cada persona, y como decimos más arriba, las ideas obedecen también a ciertas modas, que suelen convertirse en reglas absolutas, a las que se sujeta todo el mundo, unos por instinto, otros por espíritu de imitación (García Balmaseda, 1861b: 201).

En la medida en que el Caballero, siervo de la Novedad, es el origen último de la moda que reina en Madrid, cabe argüir que la novela de Castro problematiza la relación entre el instinto y el espíritu de imitación, otro aspecto obsesivamente elaborado en la prensa de su tiempo y, sobre todo, en la llamada prensa femenina (por citar un único ejemplo, véase Pirala, 1860). A la vez, el sesgo moral parece diluir la vinculación entre moda y clase social que predominaba en otras caracterizaciones contemporáneas: aunque la narración parece concentrarse en personajes de las clases medias, los espacios elegidos para el cónclave de sus émulos, en el capítulo XIII, son lugares públicos accesibles a la aristocracia y a las clases burguesas (se le espera en el Salón del Prado, pero luego se rumorea que está en el Retiro).

En el diálogo entre el Hombre y la Musa quedaba claro que el carisma al que aquel podía aspirar dependía de su sumisión a la veleidosa deidad. Castro comparte con sus contemporáneos la idea de que la Novedad y la Moda son pasiones morales que rigen los destinos de los hombres y las mujeres y, con ellos, los de una sociedad, como una corriente que las engloba y las determina, vinculando entre sí, en relaciones variables, a quienes participan de ella. Según algunas caracterizaciones contemporáneas, la Moda es distinta del arte que trae *creaciones* y *novedades*, y unas veces aparece como "caprichosa deidad a quien rinden culto los caracteres menos flexibles" (Pérez Mirón, 1866b: 37; y 1866a: 2), capaz de mostrarse desconsiderada o magnánima, y otras como "reina caprichosa" que "impone pacíficamente sus leyes a todo el universo" (Sorel, 1865: 177). La Moda rige los destinos de los hombres, y su poder es omnímodo, pero no tiránico: según algunos, está fundamentado en una soberanía mixta que contempla la legitimidad del trono, pero también la de otro poder regulador, la opinión pública:

> Y guarda, señoras, con rebelarse contra la Moda reinante que, aunque un poco marcial, os gobierna sin embargo con cetro de flores, porque como a la revolución sigue siempre la reacción, podría suceder que viniera después una Moda despótica que os impusiese burdos mantos, pesadas tocas, saya corta y falda escurrida.

> Tampoco convendremos en que la Moda sea una soberana absoluta: es por el contrario una reina ilustrada, y su poder que es omnímodo se extiende a todos los actos de la vida. No tan solo hay adornos de Moda, hay también bellezas de Moda, paseos de Moda.
>
> ¿Y sabéis, lectoras, por qué es tan grande su poderío?
>
> Pues precisamente porque se apoya en la opinión pública: su gobierno es gobierno de mayorías: la Moda que no agrada cae pronto en desuso (Fabricio, 1864: 322).

Como vemos, las polémicas sobre el poder de la moda se entreveran, también por el lenguaje en que se expresan, con las polémicas sobre los fundamentos del poder político; es lógico suponer que la analogía se basa en la inconstancia de ambas fuerzas, que un día alcanzan a todas las esferas de la sociedad, imponiéndose, y al siguiente han desaparecido sin dejar rastro. Castro incide en este punto cuando traza la genealogía y la biografía de la Musa, es decir, de la Novedad; pero ofrece una interpretación singular de los orígenes del poder que ejerce sobre el mundo: su origen primero es "el *acaso*, esa cosa que anda en boca de graves eminencias y de los hombres de mundo, semejante a un caramelo, al que se le da vueltas sin poder masticarlo"; la engendró la duda, y la parió el deseo; y con toda clase de vicisitudes y accidentes, se fue criando "a la sombra de los pensamientos venales y de las imaginaciones ardorosas":

> Tenía además por mis familiares a la Revolución, dama desmelenada y entusiasta si las hay; a la Libertad, matrona honrada como ninguna, pero a quien han dado en vestir con tales jaramallas, que no la conoce quien la crió; al Orden, persona un tanto hipócrita, pero de aspecto inalterable, y al Desorden, que anda siempre a puñadas con su antagonista; al Honor desacreditado, y no sin razón, en los duelos; y al Descaro y al *¿qué se me da a mí?*, dos seres los más groseros y mal educados del mundo, pero también los más listos y que saben mejor que nadie abrirse paso por las sendas prohibidas (Castro, 1867: XXVIII).

De su origen misterioso, libre de condicionamientos previos, y de una biografía llena de vicisitudes, deriva la desenvoltura de la Novedad; su carácter veleidoso se debe al azar y a la influencia de su parentela, ligada a ella por vínculos de sangre y de proximidad o de vivencia que la caracterizan sin determinarla por completo. Entre los familiares de la Novedad figuran también el Orden y el Desorden, dos fuerzas antagónicas cuya asociación, en este contexto, parece problematizar la significación de otros dos elementos que en el lenguaje político del momento tenían valores extremadamente diversos y fluctuantes, Revolución y Libertad. Creo que, en la medida en que los vincula con la ambivalencia de la Novedad, Castro no les concede a esos dos términos un significado unívoco, y quizá tampoco especialmente positivo: igual que los otros elementos morales evocados, Revolución y Libertad son fuerzas que al desplegarse en un movimiento social contradictorio alcanzan resultados imprevisibles, como conse-

cuencia de las sucesivas inflexiones de perspectivas y expectativas que introducen en su decurso.

En los textos que hemos visto, parece que la transición del aspecto individual al colectivo es inmediata, porque la Moda forma parte del entramado de los usos y costumbres, en sentido amplio, que rigen los comportamientos sociales; sin embargo, importa señalar que es fuerza foránea, no autóctona, y que está en su esencia el cundir de forma aparentemente natural o espontánea, sin que se conozcan con certeza sus orígenes ni los caminos de su proliferación. En las crónicas, los tópicos sobre sus arbitrariedades se entretejen con los tópicos sobre el rápido paso del año y de las estaciones, único fundamento natural que contrarresta, por medio de la *oportunidad*, la aparente autonomía del tiempo de las modas, de carácter artificial, desgajado de toda causa o contingencia. En una revista de modas publicada durante el verano de 1864, discurría Antonio Fernández Grilo sobre la dimensión temporal del género: por un lado, caracterizaba al revistero como "una especie de amante que todas las semanas tiene una cita con su novia la Revista", con quien durante la semana se había cruzado "unos billetes amorosos" que eran "las noticias"; por otro, explicaba que, igual que existía "Moda de verano, paseo de verano, nube de verano, y amor de verano", debía existir también "Revista de la misma estación" (Fernández Grilo, 1864: 201). La enumeración se inclina poco a poco hacia distintos matices de la fugacidad, que se superponen a la concatenación de varios ciclos, naturales y artificiales: la estación es referencia y duración que marca el espacio, la situación en él y la tonalidad afectiva de la vivencia; según el cronista, la revista era "eco de la moda, del paseo, del tiempo, y a veces hasta del amor", pero también como "un epitafio que se coloca en la tumba de una semana" (Fernández Grilo, 1864: 201).

La conexión de la escritura con el tiempo natural de las estaciones y con el tiempo biológico de una vida refuerza la conciencia de su carácter efímero y, a la vez, se ve reforzada por ella; los ciclos naturales y los movimientos artificiales de la moda quedan como conciliados en la conciencia subjetiva de su transitoriedad: a la rápida emergencia y al imperio de la Moda sigue, de forma inevitable, un olvido que lo arrastra todo:

> La reina que más impera en sociedad, o más bien la que tiene el monopolio absoluto del Imperio, es la Moda. Artistas, poetas, mujeres hermosas, todos aquellos que para brillar necesitan el concurso del mundo, están sujetos completamente a sus caprichos, mudanzas y desdenes. La precede como primer ministro la Ocasión, y la sigue el Olvido, borrando las huellas de su planta con las aguas del Leteo. Tal o cual autor sale del círculo oscuro en donde estaba sumido por medio de tal o cual ocasión oportuna. Al punto esta pronuncia en voz baja su nombre, la Moda lo repite, y cien y cien mil voces lo proclaman. Vuela de salón en salón, de plaza en plaza, de ciudad en ciudad: todos llaman y felicitan al feliz autor, se comentan sus gestos y palabras, y sus obras se venden a millares. ¿Tiene más mérito hoy que ayer?

> Pero la Reina se cansa pronto de un mismo favorito; acude a la Ocasión, que saca de entre la oscuridad un nuevo hombre, y entrega el primero al Olvido inexorable. ¡Ya nadie se ocupa de él! ¿Tendrá menos mérito hoy que ayer? (Grassi, 1865: 163).

La novedad marca una inflexión o una cesura en un tiempo en apariencia continuo y homogéneo, y parece abrir una perspectiva hasta entonces ignorada sobre él. La continuidad previa queda así como suspendida y compactada, y se modifican las regularidades y los sentidos de las cadencias que hasta entonces se habían percibido como dominantes: al presentarse la moda "con aire de cosa que va a ser eterna", el efecto de contraste y reconocimiento contribuye a la impresión de que la novedad se generaliza rápidamente, produciendo, con su misma extensión, una ilusión de permanencia, pronto desmentida (Simmel, 2012: 196). Sería interesante analizar la compleja relación de la conciencia subjetiva de la novedad con la expansión social de esta: ya Georg Simmel (2012: 176) identificó en la vida moderna un "*tempo* impaciente, el cual indica, no solo el ansia de rápida mutación en los contenidos cualitativos de la vida, sino el vigor cobrado por el atractivo formal de cuanto es límite, del comienzo y del fin, del llegar y del irse". La transformación cualitativa que implica la expansión es una de las claves del culto de la novedad:

> El caso más compendioso de este linaje es la moda, que, por su juego entre la tendencia a una expansión total y el aniquilamiento de su propio sentido que esta expansión acarrea, adquiere el atractivo peculiar de los límites y extremos, el atractivo de un comienzo y un fin simultáneos, de la novedad y, al mismo tiempo, de la caducidad (Simmel, 2012: 176).

En esa dualidad se fundamenta la analogía entre la moda y la actualidad, presente marcado por una correlación de tendencias culturales e ideológicas encarnadas en elementos, figuras, fórmulas o casos (en el sentido retórico) que las dotan de una presencia sensible. Como la moda, la actualidad interpelaba a los contemporáneos tocando las fibras más íntimas del ser y del deseo, y los incorporaba a su movimiento mediante dispositivos que favorecían la ilusión de participar en un presente que al ofrecerse escrito, en sus diferencias y repeticiones, se aparecía como representación progresiva de la generalidad común: solo en relación con la generalidad, como extensión social, cobra la novedad, como diferencia, el significado de excepcionalidad que con el tiempo hemos llegado a considerar inherente a ella.

Los cronistas de actualidad tendían a enfocar su labor de escritura desde la perspectiva del instante compartido con sus lectores, que les permitía abarcar, en el mismo movimiento, el pasado inmediato y la posteridad, las dos caras de la eternidad que contrastaba con su efímera labor literaria: "¡El año toca a su fin, lectoras mías! ¡Un año más del breve periodo de nuestra vida! ¡Un grano de arena perdido en la sucesión de los siglos!" (García Balmaseda, 1875: 369). Salvan-

do las distancias, lo cierto es que la voluntad de contemplar el momento enunciativo y el acto de escritura como instante en que se vislumbra la sucesión de los siglos, o la eternidad, entronca con motivos muy extendidos en la lírica del momento. Una de sus plasmaciones más conocidas se encuentra en la rima v de Gustavo Adolfo Bécquer (1989: 198-199), poeta cuya sensibilidad a los fulgores de la vida de sociedad, que apresó en revistas y crónicas de salones, es bien conocida (Benítez, 1986-1987; Sebold, 1989: 12-19):

> Yo busco de los siglos
> las ya borradas huellas,
> y sé de esos imperios
> de que ni el nombre queda.
> Yo sigo en raudo vértigo
> los mundos que voltean
> y mi pupila abarca
> la creación entera.
> Yo sé de esas regiones
> a do un rumor no llega,
> y donde informes astros
> de vida un soplo esperan.

Como explica Russell P. Sebold (1989: 100), no se expresa aquí la voz individual del poeta, sino "a un mismo tiempo la fuerza motriz de todo cuanto existe ahora y la voluntad de perpetuidad de la civilización a lo largo de las centurias". Los versos citados siguen a varias estrofas que aluden a espacios cada vez más umbríos y recogidos, donde puede producirse la visión poética que encapsula el instante y los siglos, el foco de la presencia y "los mundos que voltean"; nos encontramos ahora en un ámbito en que las impresiones temporales se compenetran con las impresiones espaciales, hasta alcanzar, mediante la referencia a la creación, las regiones más lejanas del cosmos. En la primera versión del poema, publicada en *El Museo Universal* en 1866, la nota espacial era "la faz del globo" y no la alusión a los espacios administrados, y construidos como entidades políticas, que son los imperios; la desaparición de sus nombres, en clara analogía con la pérdida de las huellas de los siglos, es el grado máximo del olvido, al que la visión poética se sobrepone porque, ajena a toda contingencia, puede seguir el vertiginoso tránsito de los tiempos.

No es que estos tópicos carezcan de antecedentes en la tradición literaria, pero conviene ponerlos ahora en relación con otras producciones contemporáneas en apariencia menores. En un estudio más detenido habría que analizar en qué medida la Novedad se impone siempre como fenómeno esencialmente efímero, no solo porque lo nuevo desaparece al repetirse, sino también porque su cadencia, de forzarse, modifica la expectativa de la emoción primera. Creo que el fluir homogéneo que se percibe como dominante desde el punto de inflexión que

marca la novedad no ha de identificarse con la eternidad: los sedimentos de las duraciones de la experiencia social que se renueva en el presente forman distintos estratos del tiempo (Koselleck, 2001: 35-42), y no siempre resulta fácil distinguirlos y caracterizar con precisión su semántica.

En sus contribuciones a los periódicos donde mantuvo una presencia regular, Fernández Bremón reflexionó a menudo sobre el tedio y la monotonía, relacionándolos, por un lado, con las redundancias de la actualidad que el cronista parecía abocado a comentar y, por otro, con la homogeneización de las costumbres y las formas de vida en el mundo contemporáneo. Sus apuntes alcanzan ocasionalmente una cierta profundidad: en un artículo de 1881, por ejemplo, mencionaba que un inglés amigo suyo había empezado a escribir un libro que, de haberse publicado, hubiera podido titularse *De las trescientas mil maneras de aburrirse que tiene el hombre en sociedad, o fisonomía del fastidio*; y reconocía que "en aquel curioso registro de los aburrimientos" había uno que lo había hecho meditar: "toda diversión prolongada" (Fernández Bremón 1881a). En la medida en que la diversión suponía, incluso por su etimología, desviarse de un curso más o menos definido, su prolongación podía presentarse como serie de giros sucesivos que truncaban las inercias, o la lógica, de una expectativa. La antítesis del aburrimiento y la diversión solo es simple en apariencia, pues la propia duración y la reiteración pueden decantarla; y esta ambivalencia de la emoción, inestable por naturaleza, pone de manifiesto una primera serie asociativa, de carácter temporal.

A la vez, la propia extensión de los espacios evocados puede contribuir a la ilusión de profundidad del tiempo presente. En agosto de 1881, David Kalakaua, rey de Hawái, visitó Madrid dentro de una gira diplomática mundial que suscitó gran curiosidad en la prensa internacional. A finales de mes, en un artículo escrito en forma epistolar y dirigido a *Fernanflor*, Fernández Bremón meditaba sobre la extensión de las modas europeas, que iban privando al mundo, o mejor, al público de la prensa, de los contrastes del exotismo: "convengo", decía, "en que la civilización vaya de aquí hacia allá en ciertos ramos del saber; pero convendría que los figurines viniesen de Asia, de Oceanía o aunque fuera del centro mismo de África" (Fernández Bremón, 1881b). El análisis detenido de estos comentarios, en los que resuenan tópicos eurocéntricos muy arraigados, tendrá que quedar para otra ocasión; pero me importa destacar que el autor insiste aquí, como tantas veces a lo largo de su carrera, en los desequilibrios y las asimetrías de los flujos internacionales de comunicación. La alusión a los figurines no era una simple ocurrencia, pues el aspecto y la indumentaria habían sido elementos centrales en la campaña internacional de Kalakaua: en un curioso artículo que sin duda leyeron Fernández Bremón y su corresponsal, *La Época* decía que el rey "parece un americano del Sur, el acaudalado dueño de un gran *ingenio* cubano", y ponderaba que, "para identificarse en todo con la vida europea moderna", se había hecho escritor y preparaba un libro que se publicaría en Londres ("El rey de las Islas Sandwich"); y *La Correspondencia Ilustrada* recalcaba que la adopción de las costumbres y del traje europeo, y especialmente del calzado, era "uno

de los signos más característicos" del "progreso" de los súbditos de Hawái "en la civilización" ("Nuestro grabado"). Al fin y al cabo, se trataba de hacer presentes al público, mediante un ejercicio descriptivo sin fundamento empírico claro, más allá de las analogías esperables, unas realidades que posiblemente carecían de referentes verbales y visuales en su horizonte cultural. En ese contexto han de situarse las siguientes palabras:

> Confiésote, sin embargo, que el mundo, conforme avanza lo que llamamos civilización, me va pareciendo algo monótono. [...]. Un amigo mío que ha estudiado mucho los cuadros de El Escorial me dice que Bosco presintió el traje moderno, en una de sus caricaturas o extravagancias que representaba las tentaciones de San Antonio: Bosco, queriendo imaginar una verdadera diablura, no encontró nada más infernal, que vestirse como nos vestimos nosotros (1881b).

Tras este desvío por las alegorías del Bosco, Fernández Bremón terminaba su artículo augurando que pronto el planeta habría de quedar "tan simétrico como un tablero de ajedrez: y la humanidad comerá a la misma hora como los frailes del convento, pero no por obligación, sino por el instinto de la regularidad" (1881b). El propio fluir del tiempo en sus medidas, con sus ciclos y sus cadencias regulares, abría distintas formas de participación en el presente, que se desplegaba en varios ámbitos geográficos ligados entre sí por redes de comunicación interconectadas: al incorporarse a esa trama temporal común, los distintos espacios compartidos por el escritor en prensa y por sus públicos quedaban relacionados recíprocamente en sus representaciones. En ellas, la dimensión temporal es con frecuencia inseparable de la incardinación espacial; y la ilusión de participar en un presente mediático que integra lo local y lo internacional, lo singular y lo universal, también transforma la percepción del lugar desde el que uno accede a él. La conciencia de la posibilidad técnica se convierte en una potencialidad subjetiva, y la recepción de destellos de aquel mundo lejano, muchas veces conocido solo por la prensa, invita a participar en los flujos que lo hacen presente y tal vez, un poco más allá, a imaginar otras modalidades de participación.

Desde nuestros prejuicios actuales no resulta fácil saber cómo percibieron los públicos contemporáneos las corrientes discursivas a las que estaban expuestos, ni si creyeron que podían revertirse: la existencia de un ámbito de referencia compuesto por una representación discontinua de zonas geográficas, seleccionadas por factores de muy diversa índole, con frecuencia transitorios o incidentales, no suponía que los espacios de recepción pudiesen incorporarse a él. En correlación con ese ámbito ideológico que se identifica virtualmente con el mundo en general, se configuran otros ámbitos parciales en que los lectores pueden participar no como sociedad ni como público, sino en cuanto individuos genéricos: a las figuras en tensión del súbdito y del ciudadano, esenciales a la lógica del viejo periodismo político, se superponen poco a poco otras figu-

ras, como las del contribuyente, el espectador y el consumidor potencial, que parecen actuar en distintos escenarios del teatro social. Incluso la moda se aparece a veces como un "laberinto comercial" en el que "la mujer de buen gusto" se abre paso gracias a un "instinto especial" que es para ella como el "hilo misterioso de Ariadna": "El comercio la ofrece todo, la Moda autoriza a veces extravagancias", pero ella sabe orientarse en el laberinto del mercado (García Balmaseda, 1874: 209). Si bien guarda relación con los espacios físicos donde se ofrecen y circulan las mercancías, el laberinto comercial al que se refiere García Balmaseda es también un espacio virtual atravesado por dilemas y deseos que después, al envolver la figura de la consumidora, se proyectan en distintos palenques de la vida social.

Estas cartografías de la sociedad contemporánea no aspiran a la exhaustividad, sino al establecimiento o al reconocimiento de relaciones y conexiones, para situar correlativamente la tendencia apuntada y sus encarnaciones en distintos espacios sociales donde los deseos que se creen propios con frecuencia se encarnan en los demás antes, o en mayor medida, que en uno mismo. En un análisis más demorado, este doble movimiento de reconocimiento social y cultural confirma, por un lado, la dependencia del momento y la condición social característica de los discursos de la prensa y, por otro, la incidencia estética e ideológica de los soportes en que se manifiestan: su poder relacional depende en gran medida de las características del soporte mediante el cual plasman, ante el público lector, una representación parcial, sesgada y orientada del mundo.

El énfasis en las tramas y en las conexiones refuerza la ilusión de presencia de la realidad evocada y referida, que viene a confundirse con la vivida y experimentada directamente. La posibilidad de hacer presente lo ausente era uno de los rasgos específicos del telégrafo, y la propia evolución de los medios de transporte, cada vez más exhaustivos en su trazado y más ágiles en sus recorridos, llevaba asociada una nueva experiencia del movimiento y del espacio, surcado por líneas que se trababan en redes. La naturaleza lineal y reticular del tendido ferroviario sin duda favoreció su asociación simbólica con las tecnologías de la telecomunicación que parecían formar el sistema nervioso del mundo:

> En este siglo del vapor y de la electricidad, en que la locomotora va proclamando en su negro penacho: ya no hay distancias, y el telégrafo no conoce barreras para transmitir instantáneamente nuestros pensamientos de uno a otro polo, las ideas, los acontecimientos y las Modas se suceden con tal rapidez, que arrebatan en su torbellino todo lo que en las antiguas creencias se tenía por imperecedero.
>
> Hasta los refranes, a los que se apellidaba la sabiduría de las naciones, han perdido en nuestros días su fuerza proverbial (Sorel, 1866: 177).

La impresión de que el desarrollo de los medios de transporte y de las comunicaciones había abolido las distancias no solo conllevaba la ilusión de participar, desde un espacio local, en vastos procesos globales, sino que también

transformaba la experiencia de la vida y sus lugares. Aunque los tópicos del lenguaje corriente hayan contribuido a asimilarlas, todo indica que aquellas novedades no incidían en las mismas esferas ni en los mismos aspectos de la experiencia social: seguramente su influjo sobre las formas de vida no dependió tanto de la experiencia directa —que tardaría décadas en ser común— como de la elaboración de un imaginario cultural que, vehiculado por distintos discursos orales e impresos, venía a complementar, corregir y modular, no siempre con éxito, las impresiones del público sobre las nuevas tecnologías que, en principio, se ofrecían como espectáculo.

La imagen de los trenes que atraviesan el paisaje aparece recurrentemente en la prosa narrativa española de la segunda mitad del XIX (González Herrán, 1996), pero no abundan los indicios sobre las nuevas experiencias del viaje y sobre las formas de aprehensión del paisaje y del espacio que conllevan (Litvak, 1991: 209-215). El tópico según el cual los ferrocarriles suprimían "las separaciones espaciales mediante aproximaciones en el tiempo" (*apud* Koselleck, 2003: 66), tan arraigado en la cultura del siglo, apuntaba a un aspecto de las percepciones subjetivas que guarda estrecha relación con los asuntos abordados en estas páginas. Los protagonistas de *El tren expreso*, de Ramón de Campoamor, abandonan París, "la ciudad seductora" donde, según el narrador, "todo amante / deja recuerdos y se trae olvido" (Campoamor, 1888: 320), pero no viven el viaje de la misma manera; sus huidas son simétricas y tanto el movimiento lineal del tren como la asociación de vivencia, tiempo y recuerdo les afectan de formas diferentes: ella huye hacia la frontera, no llegamos a saber por qué motivo, y él pone fin a una huida y regresa a su origen. Como tantas veces ocurre en el discurso social de la época, el olvido tiene muchas dimensiones: da la sensación de que lo que a ella la ha hecho sufrir, en París, le ha permitido a él superar los desengaños de Madrid, y cabe ver en la distinta disposición de cada uno ante "este mundo de pasión y olvido" un indicio de las asimetrías que caracterizaban a las relaciones entre hombres y mujeres en los regímenes emocionales entonces dominantes (Campoamor, 1888: 322). El tópico que asociaba París con la volubilidad de las emociones modernas resuena en una réplica del narrador que acaso explica, de rechazo, la inconstancia del amante a quien la mujer había encontrado casado: "todo en París lo hace olvidar, señora / —le contesté— la moda y la riqueza" (Campoamor, 1888: 320). En ellas se condensa una estructura de sentimientos que trasciende la simple representación de sí mediante la apariencia.

Al amanecer, el narrador comprende que aquella joven que "parecía hecha de raso, de nácar, de jazmín y terciopelo" parecía muerta o mortecina (Campoamor, 1888: 321). El vagón se le presenta entonces como un ataúd o un túmulo y, al igual que en el poema de Bécquer que antes comenté, la "luz de cueva submarina" o "la claridad de cueva" que reina en él favorece la contemplación alucinada de "esa continua sucesión de cosas / que así en el corazón como en la mente / acaban por formar una neblina" (Campoamor, 1888: 321), sucesión

que no parece ser una percepción pasiva de las formas inciertas del paisaje, sino una ensoñación que no se identifica claramente ni con la vigilia ni con el sueño. La asociación de la muerte con las galas de la mercancía mundana confirma el complejo significado simbólico e ideológico de las cuestiones abordadas en estas páginas, en que varias veces hemos apuntado, sin adentrarnos en ellos, a las "sutilezas metafísicas" y los "resabios teológicos" de la mercancía (Marx, 1999: 36).

Durante el día, la humareda de la locomotora envuelve el tren que, al avanzar, recorre "en loco desvarío" distintos horizontes y estaciones, que son lugares y nodos de la red ferroviaria, pero también épocas del año asociadas con tonalidades afectivas diferentes: tiempo y espacio se confunden en una experiencia de la velocidad que "causa al alma el mareo del vacío" (Campoamor, 1888: 321). La visión panorámica lateral, no frontal, incorpora a la mirada otros elementos tecnológicos que quedan integrados en el paisaje (Litvak, 1991: 212), como los postes y las líneas del telégrafo "clavados / en fila a los costados del camino" que puntúan la percepción del mundo que recorren y conectan, en una yuxtaposición de redes que enfatiza las diferencias estéticas e ideológicas entre la difusión de informaciones, la circulación de mercancías y el transporte de viajeros. El avance lineal del tren sobre sus raíles se contrapone al movimiento de la experiencia y del recuerdo, en que lo presente parece volverse sobre lo pasado y viceversa: "las cosas que miramos/ se vuelven hacia atrás en el instante / que nosotros pasamos; / y conforme va el tren hacia adelante, / parece que desandan lo que andamos" (Campoamor, 1880: 322), como si el fulgor del instante se prolongase, para los "ojos deslumbrados" del viajero, en la sucesión panorámica de horizontes y estaciones.

Los tópicos de la cultura literaria del XIX que se han estudiado en estas páginas ilustran las ansiedades de una época, y la propia heterogeneidad de los ejemplos aducidos permite apreciar la densidad de su presencia en el discurso social. Dejando en un segundo plano las complejas relaciones entre la actividad poética y los soportes editoriales en que se realiza, he querido profundizar en algunas de las representaciones simbólicas, siempre sesgadas, en las que aquella sociedad trataba de caracterizarse a sí misma en su devenir. Creo que el análisis de los efectos estéticos e ideológicos que los (entonces) nuevos medios de comunicación contribuyeron a consolidar y generalizar, también en otros medios coexistentes, podría ser un buen punto de partida para el estudio de su incidencia social y cultural y de las formas de apropiación a que se prestaban. Nuestras calas en la literatura —tomando el término en su sentido más amplio— producida en España durante la segunda mitad del siglo y, en especial, en las décadas de 1860 y 1870 han demostrado que algunos motivos que suelen asociarse con el traspaso de siglos habían conocido elaboraciones dignas de atención crítica ya en décadas anteriores, en áreas del movimiento bibliográfico que la historia literaria no siempre explora. Pero, además, ha confirmado que la reflexión sobre los soportes en que los discursos se daban a sus públicos y sobre las media-

ciones que ejercían es indispensable para entender mejor la producción cultural de aquella época.[2]

Bibliografía

Bécquer, Gustavo Adolfo (1989), *Rimas*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe.

Benítez, Rubén (1986-1987), "Bécquer y la marquesa del Sauce", *Anales de Literatura Española*, 5 (13-24).

Benjamin, Walter (2005), *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal.

Bolter, Jay David y Richard Grusin (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., The MIT Press.

Botrel, Jean-François (2006), "Entre imprimé et oralité: l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936)", en Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, Francis Vallotton (dirs.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, París, Presses Universitaires de France (143-156).

Campoamor, Ramón de (1888), *Obras completas de don — (de la Real Academia Española), edición ilustrada con grabados intercalados en el texto dibujados por D. José Luis Pellicer y D. J. E. Sala*, Barcelona, Montaner y Simón.

Carey, James W. (1992), *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Nueva York – Londres, Routledge.

Castro de Murguía, Rosalía (1867), *El caballero de las botas azules: cuento extraño por —*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, Editor.

Charnon-Deutsch, Lou (1992), "Desire in Rosalia de Castro's *El caballero de las botas azules*", en Lou Charnon-Deutsch (ed.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia (79-96).

Elias, Norbert (2007), *An Essay on Time*, Dublín, University College Press.

"El rey de las Islas Sandwich" (1881), *La Época* xxxiii: 10548 (17-viii) (3).

Fabricio (1864), "La moda", *El Correo de la Moda* xiv: 569 (8-xi) (321-322).

Fernández Bremón, José (1881a), "Con luz y a oscuras", *Entre Páginas: Paréntesis de la Política*, *El Liberal* iii: 566 (19-i) (2).

— (1881b), "Monotonía", *Entre páginas*, *El Liberal* iii: 785 (28-viii) (2).

— (1901), "Crónica general", *La Ilustración Española y Americana* xlv: 4 (30-i) (54).

Fontanella, Lee (1982), *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna – Frankfurt Am Main, Peter Lang.

García Balmaseda, Joaquina (1861a), "Influencia de las labores en la educación de la mujer", *El Correo de la Moda* xi: 391 (24-ii) (49-50).

2. El autor de este trabajo es beneficiario de un contrato de investigación posdoctoral financiado por la Xunta de Galicia y el FEDER en el marco del plan gallego I2C, y forma parte del proyecto identificado con la referencia FFI2017-82742-P, financiado por FEDER/ Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación.

— (1861b), "Influencia de la moda en nuestras costumbres", *El Correo de la Moda* XI: 410 (24-VII) (201-202).
— (1874), "Revista de modas", *El Correo de la Moda* XXIV: 27 (18-VII) (209-210).
— (1875), "Revista de Modas", *El Correo de la Moda* XXV: 47 (18-XII) (369-370).
GRASSI, Ángela (1865), "La entrada en el mundo", *El Correo de la Moda* X: 597 (8-VI) (163-164).
KIRKPATRICK, Susan (1995), "Fantasy, Seduction and the Woman Reader: Rosalia de Castro's Novels", en Lou CHARNON-DEUTSCH y Jo LABANYI (eds.), *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Oxford, The Clarendon Press (74-96).
KOSELLECK, Reinhart (1993), *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, trad. Norberto Smilg, Barcelona – Buenos Aires – México DF, Paidós.
— (2003), *Aceleración, prognosis y secularización*, traducción, introducción y notas de Faustino Oncina Coves, Valencia, Pre-Textos.
— (2017), *Esbozos teóricos: ¿sigue teniendo utilidad la historia?*, trad. Kilian Lavernia, Madrid, Guillermo Escolar, Editor.
LITVAK, Lily (1991), *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
LUKÁCS, Georg (1975), *Historia y consciencia de clase*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo.
MAINAR, Rafael (s.d. [1907]), *El arte del periodista, por —, periodista y abogado*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, Editores.
MARX, Karl (1999), *El Capital: crítica de la economía política*, 3 vols., trad. Wenceslao Roces, México DF, Fondo de Cultura Económica.
"Nuestros grabados. El rey Kalakaua I y su reino de las islas Sandwich" (1881), *La Correspondencia Ilustrada* II: 298 (17-VIII) (1).
PÉREZ MIRÓN, Aurora (1866a), "Revista de Modas", *El Correo de la Moda* XVI: 626 (8-I) (1-2).
— (1866b), "Revista de Modas", *El Correo de la Moda* XVI: 632 (28-II) (57-58).
PIRALA, Antonio (1860), "La emulación", *El Correo de la Moda* X: 341 (8-II) (33-34).
SEBOLD, Russell P. (1989), "Introducción" a Bécquer, 1989 (9-169).
SIMMEL, Georg (2012), *Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*, traducción de Eugenio Imaz, José R. Pérez Bances, Manuel García Morente y Fernando Vela, prólogo de M.ª Jesús Godoy Domínguez, [Sevilla], Espuela de Plata.
SOREL, Carolina (1865), "Revista de Madrid", *El Correo de la Moda* XV: 599 (24-VI) (177-178).
— (1866), "Revista de Madrid", *El Correo de la Moda* XVI: 647 (24-VI) (177-178).
WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxism and Literature*, Oxford – Nueva York, Oxford University Press.

El centenario de Concepción Arenal en 1920: una mujer ejemplar. Una *santa laica*

Ángeles Ezama Gil
Universidad de Zaragoza

Sobre el centenario del natalicio de Concepción Arenal el 31 de enero de 1920 comenzó a hablarse en Ferrol en abril de 1917 ("Galicia", *El Eco de Santiago*, 11 de abril de 1917, p. 1). Numerosos escritos y algunos discursos jalonaron la diversidad de actos de homenaje preparados para celebrar el evento: misas, lectura y edición de sus obras, comidas y obsequios para los presos y para los niños pobres, concursos literarios, veladas teatrales, conciertos, erección de monumentos, o la denominación de Concepción Arenal al frente de grupos escolares (la Casa-Escuela Concepción Arenal para niños delincuentes) y asociaciones benéficas (La mujer del porvenir de Barcelona, el Patronato femenino Concepción Arenal de La Coruña, la Asociación Concepción Arenal de Valencia).

La mayor parte de estas iniciativas fueron obra de particulares o de instituciones benéficas, carcelarias y de cultura, por toda la geografía española (particularmente en Galicia) y en algunos países latinoamericanos (Uruguay, Argentina, Cuba). Apenas intervino la iniciativa oficial, siendo la falta de interés especialmente sensible en Madrid.

Mi intención es incidir en dos aspectos concretos en torno a este centenario, que no tienen su origen en el año 1920, aunque sí encuentran en este un punto de inflexión: la consideración de Concepción Arenal como mujer ejemplar precursora del feminismo y su *santificación*, dos aspectos que confluyen en la vinculación de la penalista gallega con una ilustre precursora: santa Teresa de Jesús. La santa abulense se plantea como modelo de feminismo cristiano al menos desde 1921 en los escritos de Blanca de los Ríos (Dupont, 2012: 248-258), y sobre todo en los años treinta: de 1931 es el libro del P. Silverio de santa Teresa, *Santa Teresa modelo de feminismo cristiano*.

Arenal ejerció una notable impronta en muchas de las mujeres de su tiempo y en las posteriores (maestras sobre todo) que hicieron suyo el ideario de la ferrolana sobre prisiones, beneficencia y caridad, educación, infancia y defensa de la condición y derechos de la mujer, convirtiéndola de este modo, en un modelo ejemplar (Ezama, 2015a: 50-62). Adolfo Posada se preguntaba en 1896

(143):[1] "¿Cuántos pensadores podemos poner en España, en este siglo, por encima de la ilustre doña Concepción Arenal? ¿Cuántos escritores varones se deben colocar entre nosotros delante de doña Emilia Pardo Bazán?". Y Concepción Saiz escribía en 1897 (329-330): "Excepción hecha de los valiosos trabajos de Concepción Arenal y de la 'Biblioteca de la Mujer', iniciada por la señora Pardo Bazán, el movimiento feminista no ha encontrado en nuestra patria otras defensoras que las maestras e institutrices".

Fue la gallega Emilia Pardo Bazán la primera de las mujeres españolas que estableció con Concepción Arenal un fructífero diálogo intelectual, desde que ambas coincidieran en el certamen en homenaje al Padre Feijoo en 1876; también fue la primera en señalarla como pionera en la defensa de los derechos de la mujer en un artículo de 1893:

> El más importante de los beneficios que a la humanidad dispensó la pluma de la insigne muerta fue este de pretender mejorar la triste condición de las mujeres, y que la mayor señal de amor y respeto que cabría tributar a la memoria de doña Concepción Arenal, sería llevar a la práctica algo de lo que […] indagó, propuso y predicó en sus dos notables libros sobre lo que se llama *gran cuestión social femenina* (Pardo Bazán, 1893: 304).

En 1907 le dedicó otros dos ensayos, de los cuales el más importante fue el que preparó para el homenaje tributado a la penalista gallega el 31 de agosto de ese año en el Círculo de Artesanos de La Coruña (luego publicado en *La Lectura*), en el que abordaba su faceta de filántropa y reivindicaba su obra, aún muy poco conocida en España (Ezama, 2015b). Fue D.ª Emilia también quien, en 1891, propuso el nombre de Concepción Arenal como candidata a ocupar un sillón en la Academia de Ciencias Morales y Políticas; dos memorias le había premiado esta academia, pero no le concedió un lugar entre sus miembros; la primera mujer que lo consiguió fue Adela Cortina en 2008.

Seguirían la estela de Pardo Bazán maestras, escritoras y periodistas, doctoras y abogadas como Matilde García del Real, Concepción Gimeno, Carmen de Burgos, María de la Rigada, Elvira Novo, Beatriz Galindo, María de Maeztu, Adela González Fiori, Paulina Luisi, Maria Luz Morales, Consuelo Berges y Victoria Kent, entre otras.

Por otra parte, la santificación de la eminente pensadora gallega comenzó inmediatamente tras su muerte el 4 de febrero de 1893. Fueron Rafael Salillas, Gumersindo de Azcárate y Antonio Sánchez Moguel, autores del curso en memoria

1. Posteriormente, en 1898, Posada, en su ensayo sobre "La condición jurídica de la mujer española" (1898: 94) a propósito de los "problemas feministas" cita a pie de página algunos ítems bibliográficos de C. Arenal y Emilia Pardo Bazán principalmente; y en 1899 (317), comienza escribiendo con estas palabras: "Pocos ejemplos podrían citarse a favor de las reivindicaciones del moderno feminismo como el de la insigne escritora y santa mujer […] doña Concepción Arenal".

de Concepción Arenal celebrado en 1893 en el Ateneo madrileño los responsables primeros de esta *santificación*; intervinieron los días 16 y 23 de febrero y 2 de marzo, respectivamente, y los tres la tildan de *santa* en sus respectivas intervenciones; *v. gr.* Sánchez Moguel dice de ella que "no fue sólo un poeta y un filósofo, gloria de las ciencias y las letras, sino lo que vale más que todo esto, un dechado de virtudes, una *santa*, que tendrá siempre altares, donde reciba eterno culto, en todas las almas nobles y virtuosas" (Salillas, Azcárate y Sánchez Moguel, 1894: 9-10). Este proceso se acentuará a partir de los años veinte y treinta; por ello no parece casual que el 15 de septiembre de 1932 se celebrara en el teatro Jofre del Ferrol un homenaje a Concepción Arenal y Pablo Iglesias, ferrolanos ambos y ambos objeto de un proceso de *santificación*, que en el caso de Iglesias comenzó en vida del tipógrafo (Pérez Ledesma, 1987) y en el de Arenal tras su fallecimiento; actuaron como mantenedores Andrés Ovejero y Victoria Kent ("El Certamen homenaje del Centro Obrero de Cultura", *El Correo Gallego*, 22 de septiembre de 1932, p. 1).

La comparación de Concepción Arenal, una *santa laica*, con santa Teresa de Jesús, santa elevada a los altares, se convierte en un lugar común tempranamente. El testimonio pionero es el del anónimo periodista de *La Iberia* que, entre marzo y mayo de 1862, escribe una serie de artículos a propósito de la *Memoria* sobre beneficencia de Concepción Arenal premiada por la Academia de Ciencias Morales y Políticas en 1861, refiriéndose a la ferrolana como a "esta santa Teresa del siglo XIX" y estimando su *Memoria* como "unas nuevas *Fundaciones*, tan ungidas de piedad fervorosa como las antiguas da aquella célebre escritora mística, y saturadas al propio tiempo de pensamientos profundos inspirados por un santo amor práctico hacia la humanidad desvalida" ("Beneficencia", *La Iberia*, 1 de mayo de 1862, p. 2). Tras su muerte el paralelismo se intensifica, *v. gr.* en un discurso pronunciado en Santiago el 25 de julio de 1893, el farmacéutico y bioquímico gallego José Rodríguez Carracido: "Señaló a la insigne escritora como continuación del antiguo misticismo español, antes estético que metafísico, y estableció paralelo entre santa Teresa de Jesús y doña Concepción Arenal, presentando a ésta como una santa Teresa laica del siglo XIX" ("Fiestas en Santiago", *El Liberal*, 26 de julio de 1893, p. 1). Todavía en enero de 1936 Victoria Kent dedicó a su antecesora en el cargo de directora de Prisiones una conferencia en el Ateneo madrileño en la que la comparaba con la santa de Ávila ("Varias conferencias", *El Sol*, 22 de enero de 1936, p. 4).

Con la celebración del centenario de 1920 en perspectiva, el abogado Manuel Casás Fernández,[2] en un artículo del 19 de octubre de 1918 tilda a Concepción Arenal de "santa y sabia", propone una "apoteosis gloriosa de la insigne pensadora", "rendir un homenaje universal de simpatía a tan ilustre mujer" y, apelando al doloroso periodo de la posguerra, plantea:

2. Sobre la pensadora gallega Casás escribió años más tarde tres ensayos: *Concepción Arenal: su vida y su obra* (1936), *Concepción Arenal y su apostolado social* (discurso leído en su entrada en la Real Academia Gallega el 13 marzo de 1936) y *Concepción Arenal en el aspecto pedagógico* (1954).

> Recojamos el espíritu del santo apostolado de Concepción Arenal, y que su centenario sea una fiesta de resurrección espiritual de los grandes ideales de amor y de justicia que ahora reciben el sacramento purificador del dolor para anunciar el advenimiento de una nueva y brillante era de paz y fraternidad.

En otro artículo sobre el centenario, de diciembre de 1919, Casás vuelve a elogiar el espíritu "de la santa, de la sublime heroína de la caridad; de la gran evangelista de la justicia".

María de Lluria (Ezama, 2014) expresaba el 28 de octubre de 1918 su desconfianza a propósito del homenaje a Concepción Arenal que una comisión oficial se proponía organizar:

> Su programa es hermoso; pero al reunirse debieran hacerlo ya con el firme objeto de llevarlo a cabo; nos dirán que precisamente eso es lo que ellos se proponen, pero que necesitan discutir previamente el proyecto para que se apruebe, y en eso estriba precisamente nuestra desconfianza. Si el proyecto no es ya un hecho, un esquema, de lo que se pretende hacer, en discutirlo y discutirlo se pasará el tiempo sin llegar a nada práctico. Somos, como españoles, admiradores de la gran socióloga que se llamó Concepción Arenal, y nos extraña ver cómo una mujer que pensaba y discurría en forma que se adelantaba a los sociólogos que a fines de su siglo vinieron a preconizar su misma doctrina, no logró formar escuela. Todo cuanto Concepción Arenal ha intentado y previsto, ha sido después objeto de arduas polémicas, y así como se oye decir a muchos aprendices de filosofía: "yo pertenezco a la escuela marxista, yo soy krausista, yo lombrista", no hemos oído aún a un español proclamarse *arenalista*. ¿Será por ventura porque Concepción Arenal fue mujer? Razón de más para vanagloriarnos de que una mujer, en época en que la cultura femenina no valía un ardite, se remontara en sus especulaciones filosóficas mucho más alto que las Staël, Sand, Stanhope y demás escritoras de su siglo. Ninguna le ha llegado a Concepción Arenal ni en austeridad, ni en doctrina, ni en homogeneidad de la misma.

Anticipaba Lluria que su condición de mujer pesaba sobre la estimación de Arenal, a la que la periodista colocaba al lado de santa Teresa y proponía como adelantada del movimiento feminista:

> Es ocioso escribir sobre Concepción Arenal. Todos los españoles la conocen, o debieran conocerla. Es, después de Santa Teresa, la más inspirada de las mujeres que en España han demostrado las condiciones que posee la mujer ibera para campear en las avanzadas del feminismo. En vez de aferrarnos a rechazar el movimiento envolvente, que nos impulsará, mal preparados, a la campaña feminista, debiéramos las mujeres españolas organizar nuestra expansión y que el centenario de Concepción Arenal fuese el punto de partida de nuestra futura organización para poder figurar dignamente en la campaña mundial que hoy prepara nuestro sexo, y que se halla tácitamente aprobada y aun ensalzada por el concierto de las naciones.

> Concepción Arenal, Santa Teresa, y en la actualidad mujeres como Emilia Pardo Bazán, Blanca de los Ríos, Concha Espina, en el terreno literario, ¡y cuántas y cuántas de relevante mérito en el terreno comercial, en el Magisterio, en la vida social y en el hogar doméstico!

Y acababa proponiendo como objetivo de ese proyectado centenario la protección a la infancia menesterosa y delincuente a través de la organización de tribunales mixtos de los que la mujer formara parte; para esos niños "reclamamos también el patronato póstumo de la gran Concepción, y que sea su centenario el punto de partida de esta nueva reforma. Hechos y no palabras, hechos y no palabras".

La maestra Elvira Novo fue continuadora de la labor de la penalista ferrolana, promotora de la Asociación Benéfica Concepción Arenal (creada en 1906), y de la Escuela-asilo Concepción Arenal para niñas pobres surgida a iniciativa de aquella e inaugurada en 1908; Novo, que fue secretaria de la primera, participó también en 1919 en la creación del Patronato Femenino Concepción Arenal, del que fue, asimismo, secretaria. Esta maestra gallega no cejó en su empeño de reivindicar la figura y la obra de Concepción Arenal. Ya en 1907 dedicó un escrito a su memoria "A Concepción Arenal. Humilde ofrenda" en la que la presentaba como un modelo de mujer e invitaba a leer sus obras, en particular las relativas a la condición femenina. Más tarde, en enero de 1919, propuso un proyecto de biblioteca femenina para honrarla en su centenario, e incitó a las mujeres ferrolanas a laborar en pro de esta idea con la intención de vencer a la ignorancia; la idea la asumió el patronato citado, pero no sé si se llevó a término. En marzo de este mismo año continúa hablando del centenario, en esta ocasión para presentar el "Patronato femenino Concepción Arenal", con un amplio programa de acciones en pro de la formación y del trabajo de las mujeres. En otro artículo del 23 de noviembre de 1919 ("Centenario Concepción Arenal", *El Correo Gallego*, p. 1) sugiere que el centenario de 1920 tenga el alcance debido y no sea solo obra del patronato.

Ángel Guerra escribe en mayo de 1919 sobre las iniciativas para la celebración del centenario en El Ferrol, y alaba sobre todo la idea de hacer una edición muy económica de su obra, puesto que esta "casi se desconoce en absoluto en nuestra nación, mientras que en el extranjero se la estudia con ahínco y se la admira con devociones sinceras". El 6 febrero de 1920 vuelve sobre el centenario, denunciando el silencio en torno al mismo y la ignorancia acerca de Concepción Arenal y su obra, por lo que propone: "Lo que se hace preciso es difundir el espíritu de la gran escritora […]. Hay que hacerla leer". E insiste:

> No se ha celebrado el primer centenario de la ilustre autora de *La mujer española*,[3] feminista en el más alto sentido y femenina entrañablemente, como merecía talento

3. *La mujer española* es el título del libro de Concepción Gimeno de Flaquer editado en 1877; los de Concepción Arenal llevan por título *La mujer del porvenir* (1869) y *La mujer de su casa* (1882).

> tan excelso; después de Santa Teresa de Jesús ninguna otra española ha alcanzado, por legítimo derecho, glorificación tan grande.

La maestra e inspectora de Primera Enseñanza Matilde García del Real fue una de las discípulas más relevantes de Concepción Arenal (López del Castillo, 2003: 109-111), que era amiga de su familia, y sobre la que escribió en varias ocasiones. En un temprano artículo de 1905 reflexionaba sobre su obra *hecha* y su obra escrita, reparando sobre todo en "sus trabajos sobre cuestiones sociales, sobre asuntos de educación, sus estudios críticos y sus artículos y obras poéticas", entre los que menciona "*La mujer del porvenir*, la primera obra feminista escrita en nuestra patria cuando aún eran muy pocos los pensadores que en Europa se preocupaban de estas graves cuestiones" (García del Real, 1905: 157). Años más tarde evoca recuerdos personales y confiesa que Arenal "fue mi consejera, mi *maestra* y amiga cariñosa hasta la hora de su muerte […], siempre la recuerdo […] llevando la autoridad y el prestigio de su presencia a aquella obra consagrada a la educación y emancipación de la mujer" (García del Real, 1918: 470); evocando entonces el próximo centenario de "esta santa y sabia mujer, honra de España y de nuestro sexo" (*ibid.*: 471) propone que para honrarla "debiéramos preparar algo que favoreciese a los niños, a los presos, a los pobres, a los enfermos" (*ibid.*). Por último, en un artículo de 1919 incide de nuevo sobre el centenario, enumera las diversas ideas pensadas para celebrarlo y afirma que el proyecto que más agradó a su familia fue el de la institución de un reformatorio para niños delincuentes.

En 1919 Antonia de Monasterio publicó *Diez cartas escritas por Doña Concepción Arenal dirigidas a mi buen padre Jesús de Monasterio*, que es un "Homenaje a Concepción Arenal en el año centenario de su nacimiento", como reza la cubierta. Esta colección de escritos nos presentan el ser íntimo de la mujer que fue Arenal; dice su editora que "son como deliciosos pinceles con que la propia doña Concepción va a hacerse su autorretrato, en el que el público podrá conocer su fisonomía verdadera, apreciando que no existe el menor parecido con la que hasta ahora se le había mostrado" (Monasterio, 1919: 10).

La difusión de la obra de la ilustre ferrolana que con tanto ahínco proponían algunos de sus admiradores tuvo en 1919 un hito: la edición del libro *Concepción Arenal. Fragmentos de sus obras completas* (Ferrol, Imp. de *El Correo Gallego*) por el abogado Pedro Fraga de Porto.

El 29 de julio de 1919 el diputado y exministro de Instrucción Pública José Francos Rodríguez presentó a las Cortes una proposición de ley encaminada "a que el Estado celebre con la pompa adecuada y mediante los actos que se consideren más oportunos, la fecha del nacimiento de Concepción Arenal". Proponía Francos un crédito extraordinario de 50 000 pesetas para sufragar los gastos de la conmemoración y designar una comisión oficial que ha de determinar y dirigir las solemnidades y actos del evento ("Concepción Arenal. Conmemoración del centenario", *El Liberal*, 3 de agosto de 1919, p. 2). La comisión encargada

redactó un proyecto ("El centenario de Concepción Arenal", *La Época*, 12 enero 1920, p. 3), que, como señalaba un suelto de *La Correspondencia de España*, ha quedado relegado al olvido:

> Los temores que hemos visto reflejados en muchos artículos de la prensa gallega van a confirmarse, según todas las señales. La fecha del centenario de Concepción Arenal, la insigne pensadora, va a pasar casi inadvertida en España, a pesar de los trabajos realizados para evitarlo por el Instituto de Estudios Gallegos y entidades y corporaciones regionales […].
>
> Galicia, ya que no España entera, se propone, pues, celebrar con entusiasmo el centenario de su esclarecida hija ("Un centenario. Concepción Arenal", *La Correspondencia de España*, 28 de enero de 1920, p. 4).

Beatriz Galindo denunciaba el 9 de enero de 1920 "la indiferencia que advertimos para cuanto a la celebración de tan interesante centenario se refiere", e incitaba a aprovechar el momento para ensalzar la figura de Arenal y presentarla como un modelo para el movimiento feminista:

> Convendría que los directores de la opinión española aprovecharan esta ocasión de enaltecer la memoria de mujer tan singular, hoy que el feminismo promete convertirse en nuestro pueblo, como en tantos otros, en un movimiento de colaboración de gran trascendencia e importancia, utilizando el momento para mostrar a las compatriotas de Concepción Arenal cuán amplia es la esfera de acción que en el tiempo se verán llamadas a labrar. No en los presidios, como se pretende hacer, sino en las escuelas y colegios de niñas, debiera rendirse homenaje de admiración y respeto al recuerdo de quien mostró, con su ejemplo, cuánto es capaz de realizar una mujer de corazón. Las costumbres de nuestro país que mantuvieron al elemento femenino de la nación apartado de las luchas oficiales largo tiempo, han impedido a la mujer de las generaciones pasadas dar pruebas de su competencia en materia de interés nacional; hoy, que dichas trabas van lentamente desapareciendo, permitiéndose con… mayor libertad de acción, es preciso encomiar el ejemplo de quien en épocas muy difíciles llevó a cabo una humanitaria y completa labor en este sentido […].
>
> Sirva la celebración de este centenario para que la labor de las feministas futuras vaya inspirada en las máximas de mujer tan ilustre, y para que la figura de la gran socióloga, adquiera ante la nación el relieve y prestigio que merece.

El criminalista Rafael Salillas ofreció una conferencia el 17 de enero de este año en la Real Academia e Jurisprudencia y Legislación, en la que se manifestaba partidario de no considerar a Concepción Arenal como una excepción, sino como parte de una serie y aduce algunos precedentes de la obra de la ilustre penalista: la condesa de Casasola, el duque de Alba, y, singularmente, D. Ramón de la Sagra.

María de Maeztu, conferenciante infatigable, dio varias conferencias sobre Concepción Arenal; una el 17 de enero de 1920 en la Casa del Pueblo de Madrid,

organizada por la Agrupación Femenina Socialista, en la que glosa su biografía y comenta sus dos ensayos sobre la mujer de 1869 (*La mujer del porvenir*) y 1882 (*La mujer de su ca*sa) ("Notas de enero", *La Lectura*, año XX, tomo I, 1920, pp. 48-49). Otra en Gijón y Avilés a comienzos de marzo y en el Ateneo de Salamanca el 13 de marzo del mismo año;[4] no dispongo del texto de ninguna de ellas y tampoco sé si se trata del mismo discurso que Maeztu ofreció en Buenos Aires el 3 de julio de 1926, en el salón de fiestas del Club Español.

En este último comienza Maeztu por elogiar a "Concepción Arenal, mujer española que representa para mí la más alta mentalidad del siglo XIX, no sólo ya en España, sino tal vez en Europa" (Maeztu, 2015: 244). Recuerda que con los dos libros de Concepción Arenal sobre la mujer española compuso su primera conferencia, que pronunció en Bilbao, y reconoce su deuda con la insigne penalista: "Sus libros me acompañan siempre y me encuentro en sus páginas ese abrevadero espiritual necesario para calmar los dolores producidos por la ruda labor cotidiana. […] Ella ha sido también mi maestra, la que me puso en el camino, la que me dio mis primeras ideas" (*ibid*.: 245). Glosa el pensamiento y las obras de Arenal, y se detiene en las que tienen que ver con la mujer: en *La mujer del porvenir*, libro *feminista*, que "se adelanta a su época" (*ibid*.: 254), al defender "la superioridad moral y la igualdad intelectual" de la mujer (*ibid*.: 255), y en *La mujer de su casa*, un libro mucho más práctico que reclama "la acción directa de la mujer en la sociedad reconociendo que no debe hallarse privada de derechos políticos" (Ibíd.: 256). Se detiene también Maeztu en el informe de 1884 sobre la situación de la mujer española, doloroso testimonio que Arenal redacta para mostrar que "en España no se había hecho bastante por la mujer española" (*ibid*.: 258). Y concluye: "Concepción Arenal [...] es la formadora y la transformadora de España. Como Teresa de Jesús ha preparado el camino para una España mejor. Señores: una mujer así merece la admiración, no ya de un continente sino de todos los continentes" (*ibid*.: 259).

Al igual que Francos Rodríguez y Oyarzábal, el inspector de Primera Enseñanza José García Verdú se muestra indignado por el escaso alcance de las celebraciones del centenario (1920):

4. Ignoro si esta conferencia es la misma que pronunció en la Casa del Pueblo de Madrid, pero sí es la misma que ofreció en Gijón y Avilés, *cfr.*:

"Sr. D. Miguel de Unamuno.

Mi querido amigo: su carta del 1º de marzo la recibo hoy en Bilbao a donde he llegado de vuelta de Asturias después de dar allí dos conferencias en Gijón y Avilés.

No me viene muy bien ir ahora a Salamanca pues hace ya ocho días que falto de Madrid; sin embargo, siendo Vd. el que me llama me es muy difícil negarme y haré en último término lo que Vd. quiera.

Pero si Vds. quieren que vaya inmediatamente como no tengo tiempo de preparar un tema en dos o tres días —y yo no sé improvisar— tendría que ser sobre el mismo tema tratado en Asturias: Doña Concepción Arenal y su obra. Y no sé si a Vds. les interesará que diga lo ya dicho" (carta de María de Maeztu a Unamuno escrita desde Bilbao el 6 de marzo de 1920, en Robles y Tellechea, 1990: 584).

> Algunos artículos —pocos— en unos cuantos periódicos. Un homenaje trivial, de beatas, en algunos pueblos gallegos; hasta media docena de discursos, y en Ferrol […] unos festejos insustanciales y comunes como en cualquier santoral de barrio.
>
> Proyectos a granel han trazado políticos y literatos… pero todo pasó como nubada de verano […].
>
> Debió haberse recluido en un convento y quizá hubiese llegado a ser santa.
>
> ¡Santa, santa! ¿Acaso puede haber mayor santidad en el mundo que la de Concepción Arenal? No, no, no…
>
> Quizá por ser una santa cívica, quizá por ocupar un lugar preeminente en el calendario positivista, no se la ha honrado en España […].
>
> Se cumple el centenario de esa Santa Concepción Arenal.

El 30 de enero de 1920 la escritora gallega Eulalia Vicenti vuelve a lamentar el escaso eco oficial alcanzado por la propuesta de Francos Rodríguez, y alaba en Arenal:

> Sus libros en defensa de la mujer, tan lógicos y razonados, con argumentos y juicios que nadie puede rebatir, deben ser el breviario, el "libro de horas" de todas las mujeres. Ella fue la que comenzó la obra de reivindicación femenina, demostrando cuánta falsedad, cuánta injusticia y cuánto egoísmo encierra la teoría de la superioridad del hombre sobre la mujer. Ella, la que declarando guerra a la ociosidad causa de las mayores desdichas femeninas, abrió ancho campo a la mujer para emplear actividad, energía e inteligencia en el trabajo, que es bien y es libertad. Pasó por el mundo dejando una estela de amor y misericordia. Su vida no fue de ella, fue de los afligidos, de los desventurados. Su voluntad anegada, llegó a todas partes donde existió el dolor. Consoló al triste, confortó al delincuente, aliviando sus miserias morales y redimió a la mujer, marcándola el verdadero camino de la rehabilitación (Vicenti, 1920).

Concluye restando importancia a las inexistentes celebraciones oficiales, porque:

> El 31 de enero será fiesta grande para las españolas. Damas y artesanas, obreras e intelectuales sentirán sus almas volteando a gloria, y resplandecientes luminarias de ideal arderán en honor de la gran pensadora. Porque la semilla admirable, que aquella mujer sembró ha fructificado en las inteligencias femeninas, y el agradecimiento al bien recibido perdurará por los siglos de los siglos en el corazón de las mujeres (*ibid*.).

La formulación de la santidad de Concepción Arenal la repiten estos últimos días de enero de 1920 dos de los hermanos Machado, Francisco y Manuel. Francisco, que era funcionario de Prisiones, compuso un poema dentro de los actos del centenario que presidió como subdirector de la Cárcel Provincial de Toledo el mismo día 30:

A Concepción Arenal
con motivo de su centenario

Concepción Arenal, España entera
canta en loor de tu bendita gloria;
tu fama de mujer, santa y austera
habrá de perdurar en nuestra Historia.

Rayo de sol entre las sombras fuiste,
consuelo del enfermo dolorido:
la amarga queja del dolor oíste
del pobre delincuente arrepentido,

y a escuchar te aprestaste diligente,
procurando vivir junto a la vida
de la insaciable y la *perdutta* gente,
viendo manar la sangre de la herida.

Hiciste del Dolor tu santuario.
¡Oh, mujer inmortal, santa y asceta!
Por eso al celebrar tu Centenario,
al lado del Dolor, canta el poeta.

No has muerto, no, tu espíritu preside
esta fiesta solemne y religiosa
y en el alma de todos hoy reside
la tuya, triunfadora y generosa.

Concepción Arenal, al saludarte
y cantar con afán tu excelsa gloria,
esta composición quiero dejarte
en prueba del amor a tu memoria.
(F. Machado, 1920)

Del poema de Manuel Machado conozco dos versiones. La primera es la que leyó el poeta en la velada celebrada en el teatro Princesa el 31 de enero, por iniciativa del Consejo de Mujeres de España, presidido por la marquesa del Ter:

A Concepción Arenal
(*En su centenario*)

Porque fue buena y comprendió, selecta,
que es el Amor el solo omnipotente...

Porque tenía la virtud perfecta;
brasa en el corazón, luz en la mente...

Porque su fe no conoció la calma,
obsesa de la humana pesadumbre.
Porque a los pobres entregó su alma,
que era gracia y consuelo, y pan y lumbre...

Porque miró a las penas con cariño;
porque en el hombre adivinaba de niño
su insaciable ternura maternal...

Porque aún la llaman todos los que gimen.
Porque junto al dolor y al mal y al crimen,
negó la Muerte, vivirá inmortal!
(M. Machado, 1920)

Esta versión ha quedado completamente olvidada y la que ha permanecido es la que figura en la sección "Dedicatorias" de su libro *Ars moriendi* (1921), muy diferente de aquella, y en la que se tilda a Concepción Arenal de *santa*:

Porque fue buena y comprendió…
Porque su cuerpo fue la leña
que su alma clara consumió
con una llama hogareña …

Porque negaba la maldad
y sabía la muerte impotente …
Porque alcanzó la bondad
del corazón y de la mente …

Porque tuvo al dolor cariño.
Porque en el hombre veía al niño …
Porque hizo el perdón fatal …

Porque endulzó las penitencias …
Porque iluminó las conciencias …
Es santa Concepción Arenal.

El 4 de febrero de 1920 el Ateneo madrileño celebró un homenaje a Concepción Arenal en el que participaron la pedagoga portuguesa Alice Pestana (cuyas cuartillas leyó el presidente de la sesión, Benito Álvarez Buylla) y los Sres. Leopoldo Palacios, Rafael Salillas y marqués de Figueroa. Palacios se ocupó de la cues-

tión social en Concepción Arenal, Salillas de sus estudios penitenciarios, y Figueroa comentó su obra sobre el *Derecho de gentes* ("Velada en el Ateneo. En memoria de D.ª Concepción Arenal", *El Sol*, 5 febrero 1920, p. 2).

El discurso de Pestana versó sobre "El Protectorado del niño delincuente", institución de la que era secretaria (Hernández Díaz, 2012: pp. 269-273). La pedagoga portuguesa enlaza su labor con la de Arenal: "No tendría autoridad ni eficacia nuestra obra si no la enlazáramos con la suya, embebiéndola de espíritu científico, de sugestiva autoridad, de inefable amor humano" (Pestana, 1920).[5] Denuncia que en España los niños delincuentes sean enviados a cárceles comunes y propone como alternativa la del Protectorado, que ofrece la posibilidad de "levantar el espíritu de sus pupilos […] ofrecerles las puras alegrías del hogar; darles a conocer el goce incomparable del trabajo activo personal". Con este fin alaba la reciente creación de la Casa-Escuela Concepción Arenal para niños delincuentes en Madrid, inaugurada el 30 enero, presidida por Tomasa Pantoja de Giner y cuya secretaria era la propia Alice Pestana, con la que se pretende "la regeneración moral de niños completamente descarriados". Su discurso se cierra con un elogio de Concepción Arenal, a la que cita reiteradamente a lo largo de su discurso, explicando el por qué del homenaje a la penalista: "llevar el consuelo y el amparo a esta generación de niños españoles" y realizar "una obra fundamental para su porvenir [el de España]: la dignificación de sus mujeres", ya que "el mejor feminismo es el que ella vivió".

A esta disertación le sigue, también en el Ateneo, la de Adela González Fiori el 28 de febrero acerca de "Concepción Arenal y el feminismo contemporáneo". La presidenta de la Sociedad de Cultura y Progreso Femenino (1920-1921) comienza su discurso aludiendo a la conferencia ofrecida por María Espinosa de los Monteros el 22 de enero de este año (*Influencia del feminismo en la legislación contemporánea*), lo cual le exime de tratar sobre la génesis y formación del feminismo. Afirma la disertante que Arenal fue una mujer adelantada a su época en sus ideas, a la que define como feminista, benéfica y legisladora, y manifiesta su deseo de continuar su labor (con la sociedad que preside), remediando primero los males derivados de la ignorancia (González Fiori, 1920: 8). En este ámbito el feminismo se revela de primordial importancia: "tiene que tender a ser educador; no sólo puede ser útil, sino que lo creemos indispensable" (*ibid*.: 10).

El mismo año 1920 Francos publicó su libro *La mujer y la política españolas*, en el que dedica unas páginas a Concepción Arenal (1920: 123-143) en que toma en consideración los dos aspectos del centenario que vengo comentando. El autor equipara a Concepción Arenal con santa Teresa:

> Se ha dicho de la gran autora que fue la Santa Teresa de Jesús del siglo XIX, con una diferencia: la Santa se abrasaba en el amor a Dios Todopoderoso; Concepción, en el

5. Todas las citas que siguen proceden de Pestana, 1920.

> amor a la Humanidad sin valimiento y sin ventura. Jacinto Benavente une también los nombres de Santa Teresa y de Concepción Arenal. "Señalan, dice, dos épocas en la historia de la mujer española. Los espíritus independientes de toda parcialidad sectaria podrán decir al compararlas si es cierto que todo tiempo pasado fue mejor"[6] (*ibid*.: 140).

Opina que la ferrolana no alcanzó el reconocimiento merecido por su condición de mujer, aduciendo unas palabras de E. Pardo Bazán:

> "Que una mujer —dice la insigne escritora— sea un gran penalista, un jurisconsulto, un pensador... no importa; es mujer, hay que privarla de todo, hay que cerrarla todos los caminos". Verdad indiscutible la contenida en los anteriores renglones. Sólo por ser mujer no tuvo en su tiempo Concepción Arenal el influjo extraordinario que correspondía a su talento, a su carácter, a sus estudios y a sus virtudes (*ibid*.: 141).

Y la considera como una

> precursora de las reivindicaciones femeninas que hoy apuntan en nuestro país como reflejo de las que triunfan en el mundo entero. Cuando alguien esgrima ciertos argumentos en contra de las justas aspiraciones de las españolas a no vivir en la constante inferioridad que las abruma, bastará con hacer esta pregunta: En todo el siglo XIX, el de las grandes revoluciones de España, el de los ardientes afanes de transformación progresiva, ¿cuántos hombres hubo en nuestra patria que valieran lo que valía Concepción Arenal? (*ibid*.: 143).

También en este año se publicaron una colección de *Pensamientos* de Concepción Arenal editada por la Diputación Provincial de Madrid y el ensayo de Juana de Salas Jiménez *Concepción Arenal: sus ideas, sus obras y sus méritos*; Salas, que pertenecía a Acción Católica de la Mujer, se apoyó en los planteamientos feministas de Concepción Arenal, enfatizando su sustrato católico, y se distanció de los del P. Alarcón que había sido la guía de ese feminismo (Blasco, 2015: 121).

Conclusiones

El largo proceso que se abre con la muerte de Concepción Arenal en 1893 y alcanza hasta la erección del monumento a su memoria en el madrileño Parque del Oeste en 1934 es un periodo jalonado de reivindicaciones y de olvidos; reivindicaciones por parte de escritores y periodistas, de intelectuales liberales

6. Esta cita de Benavente se recoge en el libro de Mañach, *Concepción Arenal, la mujer más grande del siglo XIX*, Buenos Aires, Imp. de Juan A. Alsina, 1907, p. 190.

(krausistas, especialmente juristas) y más tarde católicos, y de escritoras, periodistas y sobre todo maestras, buena parte de ellos de origen gallego. Hombres y mujeres colaboraron en la celebración del centenario en parecidos términos, si bien aquellos enfatizaron a menudo la necesidad de difundir el espíritu de la penalista y de hacer leer su obra (las ediciones de cartas, fragmentos de su obra y pensamientos de Arenal entre 1919 y 1920 son muestra de ello), en tanto que las mujeres, además de reivindicarla como iniciadora del feminismo, haciendo gala de un espíritu más práctico, propusieron crear instituciones para ayudar a los más necesitados, fundamentalmente a los niños, instituciones que en ocasiones contribuyeron a fundar o con las que colaboraron (Elvira Novo, Alice Pestana).

Primero llegó el reconocimiento de la élite intelectual; pero si muchos esperaban que el centenario del nacimiento de la ilustre ferrolana en 1920 supusiera su definitiva reivindicación, los cálculos erraron, porque si bien en este año fueron muchos los actos de homenaje realizados por toda la geografía española, en particular en Galicia y en las prisiones de toda España, y en países como Uruguay, Cuba o Argentina, la iniciativa oficial y en la capital se mostró remisa al reconocimiento. Este no llegaría de modo definitivo sino con el largo proceso que supuso la construcción de un monumento en su memoria en Madrid iniciado en 1928, gracias a la iniciativa de un grupo de mujeres,[7] y culminado en 1934; en este periodo constituyó un hito fundamental el nombramiento de Victoria Kent (una *nueva* Concepción Arenal) como directora general de Prisiones en abril de 1931, cargo del que dimitió en junio de 1932.

La imagen de Concepción Arenal como mujer ejemplar y adelantada del feminismo español acompaña todo este proceso. Si el temprano ensayo de Alarcón y Meléndez (1908) presentaba la imagen de la ferrolana como exponente de un feminismo aceptable, genuinamente español e íntegramente católico (Santalla, 1995: 132-141), no todas las mujeres que siguieron su estela la interpretaron así. El feminismo propuesto por Arenal era de signo católico y reformista, heterodoxo, como el de la ANME y el de algunas mujeres dedicadas a la política (Kent, Nelken, Campoamor) (*ibid*.: 164-166, 174), y no católico y conservador como el de Acción Católica (*ibid*.: 163). En ello incide Lacalzada (2012: 41-42):

> […] mientras vivió Concepción Arenal estaba bien valorada en los círculos intelectuales de carácter liberal progresista que frecuentaban Giner de los Ríos, Azcárate y sus amigos, influidos de cierto misticismo krausista e implicados en el reformismo social.
>
> Años después de su muerte y no antes, comenzó a despertar apasionado interés en medios católicos de los que Alarcón y Menéndez fue la cabeza exponencial […].

7. Formaron parte de la comisión creada para el efecto Margarita Nelken, Matilde Muñoz (tesorera), *Magda Donato*, Clara Campoamor, la doctora Elisa Soriano, Nieves García Gómez y Carmen García (ambas maestras) y la artista Dolores de la Vega; a ellas se sumaron el escritor Joaquín Corrales Ruiz y el reportero Alfonso Ayensa; el proyecto fue encargado a José María Palma (escultor) y Pedro Muguruza (arquitecto) y se llevó a cabo por suscripción popular (Ayensa, 1928).

> La visión masculina y la católico-social femenina llegaron a dejarla adscrita en las esferas del sentimiento y ha sido dentro de la historiografía feminista y por algunos investigadores con independencia de criterio, donde en los últimos años han salido brotes renovadores de su imagen.

Por otra parte, *Santa Concepción Arenal* entró a formar parte del panteón de santos laicos con que nos obsequian los comienzos del siglo xx: Luisa Michel, Josephine Butler, Severine, Marie Curie, la vizcondesa de Jorbalán o Ernestina Manuel de Villena (sobre estas dos véase Ezama, 2005), Pablo Iglesias, Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Julián Sanz del Río, Francisco Pi y Margall o Nicolás Salmerón, entre ellos. Este último, en un discurso pronunciado durante una convención de su partido en el Teatro Circo Rivas en octubre de 1868, afirmaba:

> No solamente hay santos en la religión; los hay también en las demás esferas de la vida: hay santos en el arte, hay santos en la moral, hay santos en la ciencia, hay santos en la política, porque santo es todo aquel que consagra su vida y su pensamiento al cumplimiento del bien solo por puro motivo del bien mismo (Salmerón, 1868: 13).

Y es que, no por casualidad, todos estos nombres pertenecen a la estirpe de los formadores y reformadores: krausistas e institucionistas, escritores y en ocasiones políticos en el caso masculino; filántropas, benefactoras, activistas sociales, mujeres de ciencia o escritoras en el femenino. Lo resumía muy bien José García Acuña (1920) en un artículo publicado con motivo del centenario de Concepción Arenal:

> Son seguramente, indiscutiblemente, las mujeres madres, las heroínas, las semidiosas de nuestra era, de nuestro ciclo, las modernas Antígonas [….] rebeldes a todas las leyes arbitrarias que son azote de la humanidad. Son las santas del moderno iconologio, que llevan los nombres de la madre Juana Jugan, la vizcondesa de Jorbalán, Florence Nightingale, Clara Barton, Helena Blavatsky, Annie Besant, la baronesa Suttner, Concepción Arenal…

Bibliografía

Alarcón y Meléndez, Julio (1908), *Un feminismo aceptable*, Madrid, *Razón y Fe*.

Ángel Guerra – José Bethancourt (1919), "Crónica. Un centenario", *Heraldo de Zamora*, 19 mayo 1919, p. 1.

Ángel Guerra – José Bethancourt (1920), "Crónica. Una gran española", *El Progreso*, Lugo, 6 de febrero de 1920, p. 2.

Ayensa, Alfonso (1928), "Monumento a la gloriosa penalista", *Heraldo de Madrid*, 24 mayo 1928, p. 9.

Beatriz Galindo (1920), "Crónicas femeninas. Las grandes figuras del feminismo español. Centenario de Concepción Arenal", *El Sol*, 9 de enero de 1920, p. 2.

Blasco Herranz, Inmaculada (2015), "Juana de Salas (1875-1976): El feminismo católico", en Ángela Cenarro y Regine Illion (coords.), *Feminismos: contribuciones desde la historia*, Zaragoza, Preas Universitarias, pp. 107-134.

Casás Fernández, Manuel (1918), "Una insigne pensadora. Concepción Arenal", *Heraldo de Madrid*, 19 de octubre de 1918, p. 1.

Casás Fernández, Manuel (1919), "Centenario de Concepción Arenal", *El Imparcial*, 16 diciembre 1919, p. 2.

Dupont, Denise (2012), *Writing Teresa. The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Ezama Gil, Ángeles (2005), "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", José Manuel González Herrán et al. (eds.), en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión. Simposio*, La Coruña, Casa-Museo Pardo Bazán/Fundación CaixaGalicia, pp. 233-258.

Ezama Gil, Ángeles (2014), "De aristócrata a socialista: María Vinyals escritora, periodista y oradora", *BBMP*, XC, pp. 225-258.

Ezama Gil, Ángeles (2015a), *La educación de la mujer a comienzos del siglo xx. El Centro Iberoamericano de cultura popular femenina (1906-1926)*, Málaga, Universidad de Málaga.

Ezama Gil, Ángeles (2015b), "Un artículo olvidado de Emilia Pardo Bazán sobre *La mujer española*", en Pilar Palomo et al. (eds.), *Emilia Pardo Bazán, periodista*, Madrid, Arco Libros, pp. 81-110.

Francos Rodríguez, José (1920), *La mujer y la política españolas*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.

García Acuña, José (1920), "Al pie del Heroon. El culto a Concepción Arenal", *El Correo Gallego*, 31 de enero de 1920, p. 1.

García del Real, Matilde (1905), "Concepción Arenal", *Artículos y conferencias*, Madrid, Imp. Hijos de J. A. García, pp. 155-179.

García del Real, Matilde (1918), "Concepción Arenal", *La Medicina Social Española*, 4, pp. 469-471.

García del Real, Matilde (1919), "El centenario de C. Arenal", *Boletín Escolar*, 16 agosto 1919, tomo iv, n.º 316, pp. 1531-1532.

García Verdú, Francisco (1920), "Al vuelo", *El Luchador*, Alicante, 24 de enero de 1920, p. 1.

González Fiori, Adela (1920), *Concepción Arenal y el feminismo contemporáneo: Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el día 28 de febrero de 1920*, Madrid, Est. Tip. de *La Mañana*.

Hernández Díaz, José María (2012), "Alice Pestana, educadora portuguesa republicana en la Institución Libre de Enseñanza", *Historia de la Educación*, 31, pp. 257-273.

Lacalzada de Mateo, M.ª José (2012), *Concepción Arenal. Mentalidad y proyección social*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

Lluria, María de – Marquesa de Ayerbe (1918), "Concepción Arenal", *El Fígaro*, 28 de octubre de 1918, p. 12.

López del Castillo, M.ª Teresa (2003), "Matilde García del Real y Álvarez Mijares. Una excepcional discípula de Concepción Arenal", *Defensoras de la educación de la mujer. Las primeras inspectoras escolares de Madrid (1861-1926)*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, pp. 105-254.

Machado, Francisco (1920), "En la Prisión Correccional. Centenario de Concepción Arenal", *El Eco Toledano*, 30 de enero de 1920, p. 2.

Machado, Manuel (1920), "En La Princesa. Las mujeres españolas y Concepción Arenal", *La Libertad*, 1 de febrero de 1920, p. 4.

Maeztu, María de (2015), "Concepción Arenal. Su vida y sus obras", *Club Español. Conferencias pronunciadas*, 1927, en Ángl Srafín Porto y Raquel Vázquez Ramil (eds.), *María de Maeztu. Una antología de textos*, Madrid, Dykinson, pp. 243-259.

Monasterio de Alonso Martínez, Antonia de (1919) (ed.), *Diez cartas escritas por Doña Concepción Arenal dirigidas a mi buen padre Jesús de Monasterio*, Salamanca, Establecimiento Tipográfico de Calatrava.

Novo, Elvira (1907), "A Concepción Arenal. Humilde ofrenda", *Galicia*, 15 de septiembre de 1907, p. 2.

Novo, Elvira (1919a), "Escritos de mujer. Centenario de Concepción Arenal", *El Correo Gallego*, 14 de enero de 1919, p. 1.

Novo, Elvira (1919b), "Centenario de Concepción Arenal", *El Correo Gallego*, 16 de marzo de 1919, p. 1

Novo, Elvira (1919c), "Centenario Concepción Arenal", *El Correo Gallego*, 23 de noviembre de 1919, p. 1.

Oyarzábal, Isabel: Véase Beatriz Galindo (seud.).

Palencia, Isabel de: Véase Beatriz Galindo (seud.).

Pardo Bazán, Emilia (1893), "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer", *Nuevo Teatro Crítico*, 26, febrero de 1893, pp. 269-304.

Pardo Bazán, Emilia (1907), "Impresiones de lectura: Concepción Arenal", *La Lectura*, 9/1907, pp. 331-353.

Pérez Ledesma, Manuel (1987), "¿Pablo Iglesias, santo? La mitificación de un líder socialista", *El obrero consciente*, Madrid, Alianza Universidad, pp. 142-153.

Pestana, Alice (1920), "En memoria de Doña Concepción Arenal. El Protectorado del niño delincuente", *El Sol*, 21 de febrero de 1920, p. 16.

Posada, Adolfo (1896), "Los problemas del feminismo", *La España Moderna*, noviembre de 1896, pp. 118-145.

Posada, Adolfo (1898), "La condición jurídica de la mujer española", *La España Moderna*, 3/1898, pp. 94-119.

Posada, Adolfo (1899), "D.ª Concepción Arenal y sus obras", *BILE*, 31 de octubre de 1899, pp. 317-320.

Robles, L. y Tellechea Idígoras, José Ignacio (1990), "Cartas de tres Maeztu a Miguel de Unamuno", *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, n.º 17, pp. 559-591.

Saiz, Concepción (1897), "El feminismo en España (IV)", *La Escuela Moderna*, noviembre de 1897, pp. 321-334.

Salas Jiménez, Juana de (1920), *Concepción Arenal: sus ideas, sus obras y sus méritos*, Zaragoza, Salvador Hermanos.

Salillas, Rafael (1920), *Inspiradores de Doña Concepción Arenal. Conferencia*, Madrid, Editorial Reus.

Salillas, Rafael, Gumersindo de Azcárate y Antonio Sánchez Moguel (1894), *Doña Concepción Arenal en la Ciencia Jurídica, Sociológica y en la Literatura*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.

Salmerón, Nicolás (1868), *La forma de gobierno. Discurso pronunciado en la reunión democrática de 18 de octubre*, Madrid, Imp. de Diego Pacheco.

Santalla López, Manuela (1995), *Concepción Arenal y el feminismo católico español*, A Coruña, Ediciós do Castro.

Vicenti, Eulalia (1920), "La conmemoración de un centenario: Concepción Arenal", *La Acción*, 30 de enero de 1920, p. 5.

Vinyals, María: véase Lluria, María de.

Francisco Giner o la conciencia del ensayo: el legado krausista en el hispanismo norteamericano

Ana González Tornero
PhD Brown University

En 1861 Emilio Castelar escribía sobre el buen arraigo de la filosofía krausista en la vida española porque enseñaba, entre otros motivos, "a estimar la propia razón y a oír la propia conciencia" (Manrique, 1936: 72). Este revelador apunte se sitúa en un periodo del siglo XIX que Juan López-Morillas denominó "crisis de la conciencia española" (1972: 122) —entre la Revolución de Julio (1854-1856) y la Restauración (1875-1923)— por el gran "solivianto espiritual" (López-Morillas, 1972: 121) en que estaba sumida la sociedad. Dicho proceso, generado en cierta medida por la aclimatación del liberalismo a la moral patria, permitió a muchos ahondar en la intimidad de la conciencia. Juan Francisco Fuentes y Javier Fernández Sebastián afirman, partiendo de la crítica que Menéndez Pelayo hizo al krausismo, que en nuestro país no hubo un cuerpo teórico genuinamente liberal "hasta mediados de siglo, con la llegada a España del pensamiento krausista de la mano de Sanz del Río y su adaptación a la realidad nacional tanto por él como por sus discípulos" (2002: 426). De ahí que, a pesar de las crisis, el liberalismo de raigambre krausista fuera clave de progreso en una etapa que simboliza la "Edad de Oro Liberal" (Marichal, 1982: 325).

El término *liberalismo* posee significados muy diversos. Lo emplearemos aquí en su acepción de doctrina fundada en la libertad del individuo, que rompe con el absolutismo y hunde sus raíces en la historia gaditana. No en vano el adjetivo *liberal* procede de nuestra lengua y su uso se popularizó durante los años de Cortes en Cádiz, que nutrieron la prosa de ideas al favorecer el desarrollo de la opinión pública y de la prensa periódica. De modo paralelo, la figura del intelectual, entendida en un sentido amplio, adquirió desde principios de siglo una categoría pública equiparable a la del *profeta* según el marbete con que Harold Bloom identificó a ensayistas anglosajones de tono reflexivo y sapiencial como Samuel Johnson, Thomas Carlyle o John Ruskin, herederos de la tradición de Michel de Montaigne (2005: XI). En España, sin embargo, el ensayo resultó ser un género escurridizo hasta finales del XIX.

Ahora bien, como indicó Francisco Giner de los Ríos, esta forma de encauzar la voz del *yo* iba ligada al "testimonio de la conciencia *racional*" (2008: 17),

por lo que la voluntad de comprender alentaba la génesis de la escritura ensayística. En dicha línea gnoseológica, López-Morillas subrayó la necesidad ginerina de producir "historia *interna* […], poner al descubierto las cambiantes estructuras de la vida humana, empezando con el análisis preciso de cuanto contribuye a formar el carácter de un pueblo" para adentrarse "en estratos de vivencia frecuentemente desdeñados por la historiografía tradicional" (1998: 42). Por eso, no es de extrañar que la literatura surgida en momentos de crisis recurra a mecanismos introspectivos: la centuria que pidió examen de conciencia a sus personajes literarios no podía ser menos en el ámbito de la no ficción.

Si se aplica una mirada arqueológica —siguiendo a Michel Foucault— es posible detectar los factores que determinaron las categorías del discurso literario y las prácticas que crearon las condiciones de existencia del ensayo en España pues, si bien carecía de preceptivas, el advenimiento del liberalismo fraguó sus "superficies de emergencia" (Foucault, 1999: 67). El enfoque pragmático de este análisis, que se asocia a la crítica posmoderna y a los estudios culturales, se encuentra también en la obra de Giner para quien "en tiempos atrás se tomaba a las formas como tipos inmutables, inmóviles, casi petrificados, lejos de ver en ellas otras tantas manifestaciones oscilantes de la fuerza y proceso interior con que evoluciona la vida" porque la "riqueza interior de nuestras representaciones, que son ya una visión finita del objeto, fluctúa constantemente, desvaneciendo y deformando sus límites para responder de algún modo, a fuerza de sustituir unas por otras, a la inabarcable riqueza de la realidad" (1973: 146-147). Así, estas palabras vinculan la significación artística a coordenadas espacio-temporales concretas en lugar de a parámetros universales.

De manera afín, Pierre Bourdieu situó el origen del campo cultural en el siglo XIX y abordó la convencionalidad de los géneros para explorarlos como fruto de la recepción y del reconocimiento de un capital cultural específico. Desde esta perspectiva "las alteraciones de la jerarquía de los géneros, de las escuelas o de los autores" acontecen "cuando pueden apoyarse en cambios externos del mismo sentido" (2002: 194). Esta evaluación, como evidencia Stanley Fish, atribuye la apreciación de las cualidades literarias al consenso de una "comunidad de intérpretes" (1989: 141), no a la forma del discurso, e implica que dicha estimación, en lugar de objetiva y transhistórica, resulte sistémica, circunstancial, dinámica, fabricada (Fish, 1980: 11) y corrobore un "mundo de creencias" (Bourdieu, 1993: 42) compartidas por la comunidad. En el caso español el funcionamiento del campo cultural decimonónico contribuyó a situar la práctica ensayística dentro del marco literario.

En el último cuarto del XIX, escritores como Clarín plantearon la existencia del ensayo en la intersección de la literatura con la esfera pública y pergeñaron un canon: entre los nombres reivindicados por el autor de *La Regenta* se encontraba el de Francisco Giner de los Ríos. Sus estudios y artículos, recogidos en tomos consignados como *Ensayos*, no fueron tenidos en cuenta por la crítica que, según recalca Alas en *Ensayos y revistas* (1892), obviaba "ciertas obras de Cas-

telar, de Pi y Margall, de Giner, de González Serrano, etcétera, etcétera" con "aspecto artístico" (Clarín, 2003: 1694-1695). Es más, resalta la escasa atención prestada a los "géneros intermedios o mixtos" (Clarín, 2003: 1694) que, sin embargo, cohesionaron la producción ensayística gracias a la eclosión de la prensa, la profesionalización de los literatos y su interés por la política.

Al estudiar el ensayo en clave sistémica se observa que su emergencia va ligada a relaciones jerárquicas entre agentes, productores y otros elementos en pugna (Even-Zohar, 1990: 86). Asimismo, en este contexto algunos escritores eran considerados "hacedores de ideas" (Even-Zohar, 2010: 185), ya que, según indica Itamar Even-Zohar, generaban modelos mentales en el colectivo lector y creaban "new or alternative ideas for the repertoires of culture", pues "these people joined in the activity of making ideas with the purpose of shaping the culture of the groups they belonged to, or creating new or modified groups in the first place" (2010: 195, 193). Es por esto que el ensayo se erigió como forma literaria capaz de influir en múltiples sectores de la sociedad.

Francisco Giner de los Ríos, siempre atento a su entorno, ejemplifica la figura del *hacedor de ideas* entregado a la tarea de *hacer hombres* para educar a la persona social. José Ángel Valente señaló su capacidad de "dar al ideal la forma precisa que la realidad exigía para que la modificación de esta fuese auténticamente posible" (2006: 187) y destacó su "sentido de la proporción histórica" (2006: 187). A través de su labor en diferentes ámbitos sociales, el artífice de la Institución Libre de Enseñanza se presenta como un reformador consciente de que la escritura avivaba el "espíritu crítico" (Giner, 1973: 144) y fomentaba "la reflexión libre" (Giner, 1973: 145) para elevarse a la racionalidad y hacer "de un ser persona" (Giner, 1920: 41).

La filosofía krausista otorgaba un papel básico a la conciencia, puesto que en ella se cimentaba el ideal. Giner así lo expresa cuando escribe:

> La comunicación de individuos [...] va engendrando, mediante la compenetración de sus diversos pensamientos, afectos, propósitos, una expresión común, un fondo homogéneo de ideas, emociones, tendencias, que no es la mera resultante mecánica de los elementos individuales, sino que el ser social, subordinando estas fuerzas y contrayéndolas dentro de su esfera, necesidades, condiciones y límites, las determina por relación a su fin en un producto orgánico... Tal es la génesis del espíritu público —en términos más amplios— de la conciencia social (2008: 26).

De este modo, los discursos ginerinos cimentaron el caudal ensayístico y el recorrido de la conciencia individual a la colectiva. López-Morillas apuntó que para Giner "escribir sobre arte o literatura no es un mero paseo contemplativo por amables comarcas del espíritu, ni mucho menos una gimnasia intelectual, sino una demanda de salvación" (1972: 186). Por lo tanto, la conciencia del ensayo representa la máxima expresión del racionalismo armónico como herramienta a través de la cual educar y "despertar en nuestro ser y vida el sentido de lo supre-

mo, divino y absoluto" (Giner, 2008: 13). De ahí que el maestro recurriera a la palabra para mejorar la sociedad.

La transmisión del legado de Giner en España se interrumpió con la guerra civil. Ahora bien, Juan López-Morillas, que había obtenido en 1934 una beca de la Universidad de Iowa y fijado su residencia en Estados Unidos, conservó la tradición democrática de la España peregrina. Esto le permitió, durante su etapa en la Universidad de Brown (1943-1978), ser pionero en la restitución del movimiento krausista a la primera línea de los estudios decimonónicos. Elías Díaz recuerda *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual* como "aquel libro inolvidable que, publicado en México en 1956, tan poderosamente contribuyó a abrir los ojos hacia nuestro reciente pasado liberal y 'heterodoxo'" (1982: 171). Así, los trabajos de López-Morillas establecen las bases para analizar las superficies de emergencia del ensayo de corte liberal y constituyen una pieza clave del hispanismo norteamericano situado en el marco del "pensamiento de Ultramar" (Marichal, 1982: 325).

En su obra, que abarca las culturas española e hispanoamericana de los siglos XIX y XX, destacan *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual* (1956); *Intelectuales y espirituales: Unamuno, Machado, Ortega, Marías, Lorca* (1961); *Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología* (1972), y *Racionalismo pragmático* (1988). También, las antologías *Krausismo: estética y literatura* (1973) y, en particular, la de textos de Giner titulada *Ensayos* (1969) donde elabora un canon. Esta sigue siendo, junto con las de Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Adolfo Sotelo, Gonzalo Capellán y Eugenio Otero, una muestra de la actualidad del pensamiento de su autor.

Giner de los Ríos recogió el testigo de los ilustrados, marcó el camino a los regeneracionistas y orientó sus proyectos al porvenir convencido de que las "obras lentas son las duraderas" (Giner, 1973: 117). De esta máxima parte López-Morillas cuando recobra la investigación sobre el krausismo, ya que entiende que "la bella literatura es diagnosis del pasado a la vez que prognosis del futuro" (1990: 19). El canon que hace de la obra de Giner tiene en cuenta escritos publicados en la *Revista Meridional*, *La Ilustración Artística*, el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y en los tomos *Estudios literarios* (1866), *Estudios de literatura y arte* (1876) o *Ensayos sobre educación* (1886), luego recogidos en las obras completas de La Lectura, Espasa-Calpe y Tecnos. En su compendio, López-Morillas no solo alumbra las investigaciones sobre el krausismo y contribuye él mismo a la producción ensayística, sino que entabla un diálogo con la obra de Giner de los Ríos en un canon a dos voces. La lectura conjunta de ambos pone de manifiesto esa polifonía concomitante en temas nucleares, como, por ejemplo, la educación, el pensamiento y la universidad. Uno y otro analizan la historia cultural con mirada socrática y, en el caso del profesor López-Morillas, ajustándose a la máxima de Giner según la que "todo acto intelectual es un acto de conciencia" (2008: 5).

Tres ensayos paradigmáticos de la antología mencionada ilustran estas afinidades. En "La juventud y el movimiento social", que Giner escribió en 1870 y

López-Morillas analizó, entre otros trabajos, en *Racionalismo pragmático*, conocemos la decepción del maestro ante los resultados de la revolución de 1868. No oculta su desaliento por la imposibilidad de reformar la sociedad desde la política y reconoce que el verdadero revulsivo sería educar a las personas. Para conseguir el "florecimiento ideal del espíritu" (Giner, 1973: 136) se embarca, como observa López-Morillas, en "la labor de despertar conciencias" (1982: 49), pues la pedagogía krausista pretende ir más allá del mero conocimiento (Payo de Lucas, 2010: 174). Así, en "Cómo empezamos a filosofar" (1887) describe el modo en que, mediante el "comercio con el pensamiento ajeno" (Giner, 1973: 143), se despierta la conciencia para discurrir sobre los temas principales de la vida e intentar "resolverlos de mejor manera" (Giner, 1973: 144). Además, en este texto, el autor explica la dicotomía entre el espíritu crítico —"estimula la reflexión" (Giner, 1973: 144)— y el de contradicción —"solo nota lo disconforme" (Giner, 1973: 144)— que tanto afectaban a la dialéctica social. En el capítulo de *Racionalismo pragmático* titulado "Redención por la enseñanza", López-Morillas señala, a este tenor y en clara sintonía con Giner, que dicha oposición perenne se suele resolver a favor del sofisma y en demérito de la verdad porque lo más sencillo es "equiparar la hinchazón verbal con la inteligencia y la facundia con la erudición" (López-Morillas, 1998: 65). En consecuencia, las generaciones venideras, puesto a prueba su "afán iconoclasta" (López-Morillas, 1998: 65), deberían aplicarse de nuevo en desterrar contradicciones para renovar la ciencia y la cultura.

Cabía entonces un plan de reformas que impulsara la perfectibilidad en todos los niveles de la enseñanza. Con este propósito Giner, en "¿Qué debe ser la universidad española en el porvenir?" (1902), considera la academia como "una potencia ética de la vida" (1973: 137) y López-Morillas responde que, aun no siendo esta su función exclusiva, "ningún otro órgano social está en condiciones de asumir con igual competencia" la inmensa tarea "de regenerar en lo moral, refinar en lo espiritual y vigorizar en lo físico la vida nacional" (1998: 135). Para Giner el impulso del progreso residía en la educación y en la suma de razón e idealidad cuya fusión teórico-práctica se hallaba en "el *sentido común* [...] que aprendió de su maestro Llorens i Barba" (Payo de Lucas, 2010: 170). Y aunque los plazos fueran largos, López-Morillas reconoce, con tono ameno y enfoque científico riguroso, que "si se tiene presente que los ideales no son puertos de arribada, sino índices de derrotero, hay motivo más que suficiente para seguir profesando el de Giner con fe robusta" (1973: 17).

Juan López-Morillas recuperó el legado krausista, acercó la literatura del siglo XIX al XX y construyó un canon del ensayo. Redescubrió territorios discursivos de vibrante actualidad y trazó, en la obra de Francisco Giner de los Ríos, el recorrido de la conciencia liberal que refunda identidades futuras. Los trabajos de Giner y los de López-Morillas muestran el compromiso de la palabra con el desarrollo social y con la escritura ensayística que ayuda "in becoming ourselves, as caring singularities rather than as individualists indifferent both to ourselves and to others" (Bloom, 2005: XII). El utilitarismo y la falta de ideales de-

nunciados por Giner y sus epígonos se asemejaban a los que López-Morillas observó en su tiempo y, en cierto modo, a los de hoy. Para contrarrestarlos, Leopoldo Alas había reivindicado en *Un discurso* (1891) la necesidad de promover las humanidades, la conciencia del ideal y la ética. Estas servían, según Luis de Zulueta evocaba el magisterio ginerino, "para formarnos una concepción del mundo y para mondar una naranja" (1915: 252). Por eso, ahora que empieza a hacer falta rehumanizar el entorno y ya que las disciplinas humanísticas permiten formar a personas prácticas, sensibles y civilizadas, "[p]ongamos en ello un poco de alma, y lo mismo da la naranja que el cosmos" (Zulueta, 1915: 252). Era una de las lecciones del siglo XIX para el XX y lo es también para el XXI.

Bibliografía

Bloom, Harold (2005), *Essayists and Prophets*, Philadelphia, Chelsea House.

Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Randal Johnson (ed.), Gran Bretaña, Columbia University Press.

Bourdieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

Clarín [Leopoldo Alas] (2003), *Obras completas. Crítica (segunda parte)*, Laureano Bonet (ed.), vol. IV, Asturias, Nobel.

Díaz, Elías (1982), "Institucionistas y socialistas en la España contemporánea", en José Amor y Vázquez y A. David Kossoff (eds.), *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre literatura e historia intelectual española*, Madrid, Castalia (171-182).

Even-Zohar, Itamar (1990), "System, Dynamics and Interference in Culture: A Synoptic View", *Poetics Today*, n.º 11.1 (85-94).

Even-Zohar, Itamar (2010), "Idea-Makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and The Prospects of Success", *Papers in Cultural Research*, Unit of Culture Research, Tel Aviv University (185-203).

Fish, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.

Fish, Stanley (1989), *Doing What Comes Naturally*, Oxford, Clarendon Press.

Foucault, Michel (1999), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.

Fuentes, Juan Francisco − Fernández Sebastián, Javier (dirs.) (2002), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza.

Giner de los Ríos, Francisco (1920), *Lecciones Sumarias de Psicología*, Madrid, La Lectura.

Giner de los Ríos, Francisco (1973), *Ensayos*, Juan López-Morillas (ed.), Madrid, Alianza.

Giner de los Ríos, Francisco (2008), *La persona social. Estudios y fragmentos*, José Luis Monereo Pérez (ed.), Granada, Comares.

López-Morillas, Juan (1972), *Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel.

López-Morillas, Juan (1973), Prólogo, en Francisco Giner de los Ríos, *Ensayos*, Madrid, Alianza (7-17).

López-Morillas, Juan (1982), "Francisco Giner: de la Setembrina al desastre", en Eugenio de Bustos Tovar (coord.), *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1 (37-54).

López-Morillas, Juan (1990), "Estudio preliminar", en Juan López-Morillas (ed.), *Krausismo. Estética y literatura*, Barcelona, Lumen (9-30).

López-Morillas, Juan (1998), *Racionalismo pragmático. El pensamiento de Francisco Giner de los Ríos*, Madrid, Alianza.

Manrique, Gervasio (1936), *Sanz del Río*, Madrid, M. Aguilar.

Marichal, Juan (1982), "El pensamiento español de Ultramar (1939-1979)", en José Amor y Vázquez y A. David Kossoff (eds.), *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre literatura e historia intelectual española*, Madrid, Castalia (325-332).

Payo de Lucas, Jesús Pedro (2010), "La teoría del conocimiento de Francisco Giner de los Ríos: la formación de lo humano", *Éndoxa: Series Filosóficas*, 25 (165-184).

Valente, José Ángel (2006), *Obras completas II. Ensayos*, A. Sánchez Robayna y C. Rodríguez (eds.), Barcelona, Círculo de Lectores − Galaxia Gutenberg.

Zulueta, Luis de (1915), "Lo que nos deja don Francisco Giner", *La Lectura*, año xv, tomo i (249-268).

Dos ensayos de Guillermo Díaz-Plaja sobre el siglo XIX

Marcelino Jiménez León
Universitat de Barcelona

A diferencia de la mayoría de las aportaciones del presente volumen, no me centro aquí en las huellas que el siglo XIX dejó en la obra de un creador, sino en la de un crítico (aunque ambas vertientes, la de crítico y la de creador, estén presentes en la figura de Guillermo Díaz-Plaja). Para ello, no voy a hacer un repaso por la ingente obra de Díaz-Plaja (554 entradas en la bibliografía de 2007, Díaz-Plaja, Roca-Sastre y Vela, 2007), lo cual excedería el espacio disponible, aunque el resultado arrojaría de entrada un balance muy positivo hacia los estudios vinculados al siglo XIX, tanto en España como en Hispanoamérica, en catalán y en castellano. Tampoco me voy a detener en su faceta de bibliófilo de obras decimonónicas, que también daría resultados sorprendentes, sobre todo en lo relativo a la colección (breve pero importante) de libros y revistas de la época que se conservan en el Fondo Guillermo Díaz-Plaja.[1] En cambio, me voy a centrar en dos obras fundamentales de su trayectoria como ensayista relacionadas con la literatura del siglo XIX: su *Introducción al estudio del Romanticismo español*, ganadora del Premio Nacional de Literatura del año 1935 (cuya primera edición es de 1936, pero que se reeditó "muy corregida y aumentada" en 1942, y que conoció hasta cinco ediciones más: 1953, 1954, 1967, 1972 y 1980) y *Modernismo frente a 98* (que tuvo tres ediciones: 1951, 1966 y 1979). Finalmente, debo señalar que el presente estudio forma parte de un proyecto de investigación vinculado al Fondo Guillermo Díaz-Plaja, cuyo propósito básico es la edición crítica de la obra completa de G. Díaz-Plaja, pero que trabaja también para recuperar la figura y el legado del profesor y ensayista barcelonés que, desgraciadamente, no ocupa el lugar que le corresponde en la historia de la literatura española. José-Carlos Mainer lo señaló hace ya bastante tiempo:

> Pero veinticinco años después, a Guillermo Díaz-Plaja le esperaba el limbo del desconocimiento. A nadie parece interesarle mucho la compleja trama de hidrología intelectual que permea la vida de la cultura castellana y de la catalana bajo el franquis-

1. Respecto al fondo antiguo de la biblioteca de G. Díaz-Plaja, véase el trabajo de Rico Llorca, 2018 y, para el conjunto del Fondo Guillermo Díaz-Plaja (en adelante FGDP), el de Vílchez, 2016.

> mo y en la transición —un ámbito de preocupación al que el escritor dedicó algo más que retórica de buena fe— y un velo de simplificaciones y silencios oculta [su] persona […]. Muchos años después, el tejido de la memoria histórica del país llegaría a ser infinitamente más complejo de lo que suele preferirse (Mainer, 2003: 19).

Y más adelante señala: "la historia del ensayismo de la alta posguerra está todavía por hacer, y allí es donde Guillermo Díaz-Plaja ocupa un importante lugar" (Mainer, 2003: 30).

Si nos adentramos en la producción crítica de Guillermo Díaz-Plaja, constatamos, en primer lugar, que sus primeras publicaciones están vinculadas al estudio de la literatura del siglo XIX: así su temprano trabajo sobre Rubén Darío (Díaz-Plaja, 1927), de 1927, al que seguirá, el año siguiente, su edición del *Epistolario de Goya* (Díaz-Plaja, 1928) y, en 1930, otro estudio extenso sobre Rubén Darío (Díaz-Plaja, 1930). De hecho, en estas primeras publicaciones se observa ya dos de las constantes de la obra de Díaz-Plaja que José-Carlos Mainer (Mainer, 2003: 18) identificó hace ya algunos años: la precocidad y el sentido de la oportunidad: "Pocos escritores habían sido tan precoces para vivir con intensidad su momento" (Mainer, 2003: 19). Y más adelante añade, refiriéndose a la etapa inicial de su producción: "No faltaba seguridad en sí mismo al joven escritor. Ni, por otro lado, un agudísimo sentido de la oportunidad que ya se ha subrayado. Buscaba siempre el tema candente, y por eso fue el primero en trazar la crónica del vanguardismo catalán" (Mainer, 2003: 22),[2] si bien "el entusiasmo no impedía, sin embargo, una perfecta planificación de la carrera académica […]. Es el mismo sentido de la oportunidad que regía la elección de temas de sus libros" (Mainer, 2003: 25). Ahora bien, Mainer también reconoce que, en todos los casos señalados, las obras siguen siendo de utilidad. Así por ejemplo, de *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica* afirma que "mantiene todavía un elevado interés como síntesis" y de la *Introducción al Romanticismo español* dice que "aún tiene utilidad y abunda en intuiciones certeras" (Mainer, 2003: 22 y 25). Y este es el aspecto que más debe interesarnos, pues no se trata simplemente de analizar su obra crítica en sí, sino, sobre todo, de comprobar su vigencia y valor actual.

Si avanzamos cronológicamente en la obra crítica de Díaz-Plaja, hallamos que el primer gran hito de su producción ensayística arranca precisamente con una obra capital vinculada al siglo XIX: me refiero a su *Introducción al estudio del Romanticismo español*, que obtuvo en 1935 el Premio Nacional de Literatura.[3]

No puedo detenerme aquí en la importancia de estos premios en la historia de la literatura española, al menos desde 1922 hasta 1938, tanto por los temas

2. Se refiere Mainer al libro titulado *L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona, Publicacions de la Revista, 1932.

3. No era el primer premio que recibía por su obra crítica, pues Díaz-Plaja ya había sido premiado en un concurso de *La Gaceta Literaria* en 1929.

propuestos como por la lista de ganadores, pero daré dos ejemplos: en 1925 lo ganó Rafael Alberti con *Marinero en tierra*; y en 1927 el tema fue el "III Centenario de Góngora": el máximo galardón lo obtuvo Dámaso Alonso con un estudio titulado "El lenguaje poético de Góngora y su influencia en la literatura española moderna".[4] El premio fue creado el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1922, y lo convocaba la Dirección General de Bellas Artes (concursos de Escultura, Música, Literatura, Grabado y Pintura). "El Concurso variaba cada año los géneros premiados y la temática sobre la que debían versar las obras, temática muchas veces relacionada con centenarios".[5] El tema del año 1935 fue "Ensayos sobre el Romanticismo español", y el jurado lo formaron Antonio Machado (presidente), Pío Baroja, Ángel González Palencia, Pedro de Répide y José Montero Alonso (como vocales).

Hasta aquí lo que la crítica que ha escrito sobre Díaz-Plaja ha venido repitiendo, pero lo que no se había dicho hasta ahora es que ese año, además del primer premio ganado por Díaz-Plaja (dotado con 6000 pesetas), se otorgaron, en la categoría de ensayo, dos accésits: uno a José García Mercadal (1883-1975) y José Ignacio de Alberti (1877-1943), por su ensayo titulado *Historia del Romanticismo en España* (dotado con 2000 pesetas), y otro a Ceferino Palencia Tubau (1882-1962) por su *Historia del Romanticismo en España* (dotado con 2500 pesetas). La obra de García Mercadal y Alberti permaneció inédita hasta que en 1943 se publicó bajo la firma única de García Mercadal en la editorial Labor (García Mercadal, 1943),[6] curiosamente esto sucedió un año después de que apareciese la segunda edición, corregida, de la obra ganadora de Díaz-Plaja (de hecho, García Mercadal da cuenta de haber leído el ensayo de Díaz-Plaja), y en el mismo año que falleció, en el exilio, el coautor, José Ignacio de Alberti, que había tenido que salir huyendo tras la guerra civil. No tenemos noticia de que se publicase la de Ceferino Palencia.

Pero hubo otra obra presentada al concurso que no llegó a finalista, aunque se publicó en 1973, tras un intento fallido en 1961 (Fernández Palmeral, 2016: 173). Me refiero al original presentado por Ramón Sijé bajo el título *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*. Subtítulo: *Ensayo sobre el romanticismo histórico en España (1830-Bécquer)*.[7] Según el estudioso de esta obra, Fernández Palmeral, Sijé acabó su ensayo el día 1 de noviembre de 1934

4. El jurado estuvo formado por Jorge Guillén, Pedro Sainz Rodríguez y Pedro Salinas. La obra se editó en 1935 bajo el título *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios − Centro de Estudios Históricos.

5. Página del Ministerio de Cultura y Deporte: https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/premios/premios-historicos/concurso-nacional-de-literatura-1923-1973/presentacion.html (fecha de consulta: 20-10-2018).

6. Por tanto, deber corregirse la afirmación de Romero Tobar (2004: 382) cuando dice: "No me consta que la ponderada monografía de José García Mercadal (1943) hubiera concurrido a este concurso, y en su versión impresa que incorpora juicios de la obra que fue premiada".

7. Para el análisis de esta obra, véase Fernández Palmeral, 2005 y 2016.

(el plazo para presentarlo finalizaba el 15), aunque, como el mismo Fernández Palmeral señala, la obra presentada no se ajustaba a las premisas del concurso, que pedían "las características del romanticismo español, sus periodos, bibliografía, con notas bibliográficas". Sijé murió el 25 de diciembre de 1935, sin llegar a enterarse del fallo del jurado. Luego, el propio Miguel Hernández retiró el original del Ministerio e intentó publicar la obra, sin éxito. De hecho, la primera edición vería la luz en 1973, si bien la obra, siguiendo a Fernández Palmeral, no es asequible, ni estaba rematada, y hubiera necesitado una poda (Fernández Palmeral, 2016: 167, 169-170). Según Martínez Galiano, el original presentado por Ramón Sijé "no fue tomado en consideración por el tribunal porque 'caía fuera de los moldes exigidos por el tema del concurso'" (véase Muñoz Garrigós, 1987: 167).

Para terminar de contextualizar el premio, conviene señalar que en esta misma convocatoria, y en el apartado "Narración de un suceso histórico", resultó premiada la obra de Ramón J. Sender *Mr. Witt en el cantón*, también publicada por Espasa-Calpe en 1936.

El resultado se comunicó oficialmente a Díaz-Plaja el 30 de diciembre de 1935,[8] y el 2 de enero de 1936 aparecía en *La Vanguardia* una breve nota de prensa anónima, curiosamente en la sección "Vida docente", donde se daba cuenta de que se había otorgado el Premio de Literatura de 1935 a la obra de Díaz-Plaja. La nota está muy bien documentada, pues recoge prácticamente todo lo que Díaz-Plaja había publicado hasta entonces, y termina así: "Ha codirigido el primer crucero transatlántico de la Universidad de Barcelona, ha pronunciado conferencias en las de Puerto Rico y Nueva York, y en la actualidad prepara una intensa labor de extensión cultural" (Anónimo, 1936: 11).

En otra nota breve, también anónima, publicada en la prensa catalana y en catalán, se insiste en el asunto de su labor de extensión cultural, pero ahora relacionada con la publicación de la obra. A la pregunta de si se editará pronto el libro y si será a cargo del Estado, Díaz-Plaja responde: "No me fío. Haría una especie de *Gaceta*. Es posible que inaugure una nueva biblioteca de orientación cultural".[9] Vemos aquí una de las constantes de su ejercicio profesional: "Aproximar lo mejor a los más",[10] y esta voluntad explica también que la obra se publicara en la editorial Espasa-Calpe (y, más adelante, en la famosa colección Austral). Conviene destacar cómo resume su libro Díaz-Plaja: "Es simplemente un ensayo sobre la repercusión que la temática romántica universal ha tenido en la

8. Comunicación conservada en el FGDP, caja 6, carpeta 2.

9. Anónimo, "Díaz Plaja i el 'Premio Nacional' de Literatura". Recorte sin indicación de fecha ni fuente, conservado en el Fondo Guillermo Díaz-Plaja", caja 6, carpeta 1, folio 5.

10. Díaz-Plaja, citado por Santos, 1972: 31, y ampliado en p. 138. Efectivamente, Guillermo Díaz-Plaja en 1935 había colocado una dedicatoria al frente de sus *Visiones contemporáneas de España* que decía: "Al querido maestro Azorín, pauta inicial indispensable de esta obra y de cuantas intenten el acercamiento de lo mejor a los más".

literatura española. Reivindico, de paso, la primacía que Cataluña ha mantenido dentro de España en el movimiento romántico".[11]

En el repaso por la prensa periódica descubrimos otras dos cuestiones importantes relacionadas con el certamen que hasta ahora solo se habían insinuado: la honradez del premio y la polémica que lo envolvió. De hecho, fue el propio Díaz-Plaja quien escribió: "Algunos periódicos dieron a mi triunfo un aire polémico presentando el premio como un éxito contra no sé qué fuerzas oscuras" (Díaz-Plaja, 1978: 201).

Efectivamente, M. P. F. escribe:

> El Premio Nacional de Literatura es una de las pocas loterías literarias españolas a las que todavía acuden los nuevos escritores con fe en el triunfo. Nosotros nos congratulamos del presente fallo. ¿Podríamos decir lo mismo de otras loterías? Por ejemplo, de la del Premio Fastenrath… ¿Qué ocurrió con el último concurso Fastenrath para poesía? Sabemos que Rafael Alberti presentó su libro de Poesías completas "Poesía". ¿Y qué ha ocurrido? Parece que algo raro...[12]

La elección no debió ser fácil, como corrobora una carta de agradecimiento que dirigió Díaz-Plaja a Ángel González Palencia, donde escribe: "Mucho me agradaría saber las 'interioridades' de la votación, pues debieron vencerse presiones bastante grandes. Ello redobla mi ilusión y mi orgullo". [13] La respuesta de González Palencia está fechada el 10 de enero y dice así: "Respecto al asunto del premio Nacional de Literatura ya le contaré cuando nos veamos lo sucedido. Creo que ha sido providencial que me nombraran a mí el único catedrático y aficionado a erudito del cónclave, para que se fijaran en el trabajo de V." (AA. VV., 2009: 48).

La prensa en lengua catalana insiste en el hecho de que el premio se haya otorgado a un escritor catalán.[14] Y, de hecho, en febrero de 1935, apareció en la primera página de la *Hoja Literaria* un extenso artículo sin firma titulado "El Premio Nacional de Literatura de 1935 para el catalán Díaz Plaja".[15] Conviene detenerse en este artículo porque desde el primer párrafo da claves importantes sobre Díaz-Plaja y sobre el premio. El autor anónimo conoce muy bien la figura y la obra de Díaz-Plaja y empieza diciendo: "Guillermo Díaz-Plaja —ganador por unanimidad del P. N. L.— es catalán. Catalán a la manera de Eugenio d'Ors.

11. En catalán en el original, la traducción es mía.

12. M. P. F., "Premios y otras cosas", recorte de prensa, sin indicación de fecha ni fuente, conservado en el FGDP, caja 6, carpeta 1, folio 6.

13. FGDP, caja 6, carpeta 2, fechada el 2 de enero de 1936. Recuérdese que los demás finalistas eran más de veinte años mayores que Díaz-Plaja.

14. Anónimo, "Un català obté el Primer Premi Nacional de Literatura (1935)", recorte de prensa, sin indicación de fecha ni fuente, conservado en el FGDP, caja 6, carpeta 1, folio 7.

15. Anónimo, "El Premio Nacional de Literatura de 1935 para el catalán Díaz Plaja", *Hoja Literaria*, n.º 4, febrero 1935, p. 1.

Catalán universal […]. Un catalán español que como un águila se remonta sobre las montañas del regionalismo y contempla el mundo español uno y solo". Pero más interesante es lo que señala sobre la polémica que envolvió el premio:[16]

> El premio no estaba destinado a Díaz Plaja. Estaba destinado a un ave domesticada que quería picar del presupuesto algunos granos de plata. Pero la Secretaría de los Concursos Nacionales no esperaba que el Jurado desde su independencia pudiera velar por el prestigio cultural del Estado. La Secretaría, y con ella todo el Estado, debe estarles agradecidos a esos señores que, en el último momento, cuando todo estaba a punto de naufragar en olas de inmoralidad, lo han salvado con su decisión.

En la entrevista se apunta otro aspecto importante, que resulta ser una clave de la obra crítica de Díaz-Plaja: la estrecha relación entre docencia e investigación, pues, como el autor precisa, el libro es el resultado de su labor docente universitaria: "Hace dos años di un curso sobre Romanticismo español en la Universidad de Barcelona. Todo cuanto dije entonces es el libro de ahora".[17]

Ernesto Guasp, desde las páginas de *El mercantil valenciano* destaca que:

> Díaz-Plaja se complace en remarcar su propensión hacia un universalismo internacional universalista, sin fronteras ni reacciones defensivas de nacionalismo, que, según él, perjudican a la cultura general, bien por extensión, bien por la necesidad ineludible de una fraternal reacción francamente colaboradora.[18]

En otra nota de prensa, firmada por Carles Sentís[19] también se alude a que "en Madrid no ha hecho ninguna gracia que el premio, como alguien ha dicho, recayera precisamente en 'un catalán'". Efectivamente, el asunto nacionalista interesó a la prensa barcelonesa, porque en *El Día Gráfico* (el periódico barcelonés donde Díaz-Plaja empezó a publicar, con quince años) apareció un artículo firmado por Tomás Médico bajo el título "Guillermo Díaz Plaja desea la intervención de las juventudes catalanas en todos los concursos nacionales", en el que Díaz-Plaja afirma:

16. La *Hoja Literaria* había dedicado un artículo al Premio Nacional de Literatura en el número 2.

17. El propio autor insiste en esto en la nota preliminar que se ha mantenido en todas las ediciones, desde la primera hasta la última: "Los materiales de esta obra constituyeron la base de dos cursos monográficos sobre 'Los orígenes del Romanticismo', profesados por su autor en la Universidad de Barcelona durante los cursos 1933-1934 y 1934-1935" (p. 12: cito por la 5.ª edición: Madrid, 1980). Sabemos además que el tema le seguía interesando después del premio, pues en julio del año 1935 pidió autorización para explicar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona un curso libre sobre "El Romanticismo y la literatura contemporánea" (según consta en el Archivo Histórico de la Universitat de Barcelona, topográfico EA 01 1446/17).

18. Guasp, Ernesto (1936), "El Premio Nacional de Literatura 1935", *El Mercantil Valenciano*, enero de 1936. Recorte de prensa sin indicación de fecha conservado en el FGDP, caja 10, carpeta 10, documento 4.

19. Sentís, Carles, "Díaz Plaa [*sic*], Premi Nacional de Literatura", recorte de prensa, sin indicación de fecha ni fuente, conservado en el FGDP, caja 6, carpeta 1, folio 11. La traducción del catalán es mía.

> Creo, y esto hace mucho tiempo que lo vengo predicando en artículos, que, contra lo que muchos jóvenes nuestros opinan, los catalanes debemos acudir a toda clase de concursos nacionales, sean de literatura, de pintura o de música. Soy partidario de que la juventud de Cataluña busque valorizarse en el resto de España […]. En este punto soy imperialista. Cerrarse en Cataluña es un absurdo.

Además de las notas y artículos en la prensa, los agasajos no se hicieron esperar: como era costumbre habitual entonces, se celebró un banquete en honor de Díaz-Plaja por parte de la sección catalana de la Asociación Nacional de Licenciados y Doctores Catedráticos de Institutos.[20]

Respecto a la gestación de la obra, Díaz-Plaja debió servirse de las bibliotecas de la Universidad de Barcelona y el Ateneo y, obviamente, de sus fichas de trabajo. Afortunadamente, en el Fondo Guillermo Díaz-Plaja (custodiado en la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona) se conserva, además de su biblioteca, su rico archivo de trabajo. En ese archivo hay un armario, bautizado por Martí de Riquer como "Archivo de ideas",[21] mandado construir exprofeso por Díaz-Plaja para guardar sus fichas de trabajo. Tiene ordenación alfabética por autores, mezclada con ordenación por temas, y en él podemos encontrar materiales muy diversos: recortes de prensa desde el siglo XIX hasta la década de los ochenta, fichas de bibliografía redactadas a mano por Díaz-Plaja, catálogos de exposiciones, recortes de revistas científicas y un largo etcétera. Respecto a la bibliografía secundaria, están las principales revistas del hispanismo, tanto nacional como internacional. Obviamente, no podemos señalar qué fichas estaban ya en la década de los treinta, pero entre la ingente documentación que podemos hallar destaco una página del periódico conservador *El Debate* fechada en diciembre de1933 y firmada por Nicolás González Ruiz titulada "En 1934 debe celebrarse el centenario del romanticismo español", que muestra su interés por el fenómeno romántico. Como conclusión general sobre su "Archivo de ideas" podemos deducir que Díaz-Plaja se servía de materiales muy diversos, y que tenía una visión muy amplia del fenómeno que estudiaba, ya que atendía no solo a lo específicamente literario, sino también a factores de contexto social, político e incluso económico.

Por la documentación conservada en el FGDP sabemos también que Díaz-Plaja empezó muy pronto a gestionar la publicación del libro en la pujante Espasa-Calpe de la década de los treinta. No conservamos las cartas que envió Díaz-Plaja (porque él no guardó copia y el archivo de Espasa-Calpe de esta época está perdido), pero sí tenemos las que él recibió de la editorial. De las investigaciones que hemos realizado se puede concluir lo siguiente: poco más de dos

20. Tuvo lugar el sábado 8 de febrero a las 21:00 en el Hotel Oriente de Barcelona, y del homenaje se hizo eco la prensa barcelonesa escrita tanto en castellano como en catalán. Se conservan en el FGDP (caja 6, carpeta 3) la invitación, el menú (firmado por parte de los asistentes), una fotografía y el discurso de agradecimiento de Díaz-Plaja.

21. Respecto al "Archivo de ideas", véase Jornet y Vílchez, 2017: 48-49.

semanas después de saber que había obtenido el galardón, Díaz-Plaja ofrece a Espasa publicar el "libro que ha ganado el Premio Nacional de literatura, titulado *Introducción al estudio del Romanticismo español*", y poco menos de tres meses después la editorial, tras examinar el original remitido por el autor, acepta la propuesta. De la documentación examinada se deduce también que a Díaz-Plaja le gustaba controlar todos los detalles, tales como la reproducción del grabado de "el artista", una foto del autor, velar por la precisión sobre su apellido (para que aparezca el guion), y la fecha de lanzamiento, que la editorial quiere cumplir, aunque "esto nos obliga a forzar los compromisos que tenemos adquiridos". Sabemos también por la misma fuente que, como es habitual, él mismo redactó el texto para la faja del libro, así como la nota bio-bibliográfica que finalmente aparecería, sin firma, en el boletín de propaganda de la editorial, titulado *Biblion. Revista bibliográfica mensual*.[22] Destaco algunos párrafos, porque es donde el autor da algunas claves de su estudio:

> Podemos asegurar que el libro de Díaz-Plaja es una cosa completamente nueva en nuestra tradición histórico literaria, demasiado apegada al dato muerto o a la crítica impresionista. El periodo romántico queda, después de este libro, perfectamente planteado y, en parte, aclarado en sus líneas fundamentales.

El 9 de junio de 1936 recibe el primer ejemplar. Las reseñas en la prensa periódica subrayan el valor del libro tanto por las fuentes primarias a las que acude como por su capacidad de síntesis y por su ágil estilo.[23]

A pesar del abrupto corte que supuso la guerra civil, el libro tuvo un éxito importante, pues en septiembre de 1941 la editorial Espasa-Calpe escribe a Díaz-Plaja para comunicarle que prácticamente se ha agotado la primera edición y que se disponen a preparar la segunda.[24] La carta constata el éxito alcanzado, pues dice que para esta segunda edición "esperamos el mismo favor del público que hasta ahora la solicita insistentemente", y en ella le ofrecen la posibilidad de "introducir alguna corrección o rectificación en la obra". Tres días después el autor acepta, y el 9 de noviembre de 1941 Díaz-Plaja remite el original para la segunda edición en Espasa-Calpe y, además, ofrece una antología para Austral, que le aceptan, precisamente por el éxito de su estudio sobre el Romanticismo:

22. Anónimo, "Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del Romanticismo español*", *Biblion. Revista Bibliográfica Mensual*, mayo 1936, n.º 98, p. 2. En el mismo boletín se publicitan otras novedades de Espasa-Calpe para ese mes, como *Poesía española*, de José M.ª de Cossío, *El conde duque de Olivares*, de Gregorio Marañón o *El cura de Monleón*, de Pío Baroja.

23. Ramon Esquerra, "Una síntesi del romanticisme espanyol", p. 6. Recorte de prensa, sin fecha ni fuente, conservado en el FGDP. Véase también J. López Prudencio (1936), "Reseña de *Introducción al estudio del Romanticismo español* y *El arte de quedarse solo*", *ABC*, mayo de 1936, reproducido en AA. VV., 1954: 46-48. En lo que respecta al ámbito erudito, la obra recibió una elogiosa reseña de Matilde Goulart en la *Revista de Filología Española* (Goulart, 1936).

24. FGDP, caja 10, carpeta 10, carta de Espasa-Calpe fechada el 15 de septiembre de 1941.

> En estos momentos recibo carta de Buenos Aires. Nos dicen que el éxito de su *Introducción* les inclina a considerar favorablemente la propuesta de su *antología* para Austral. El título provisional *Hacia un concepto de la literatura española* dicen que verían con agrado que lo sustituyera por otro más concreto o más sugestivo. Agradeceremos piense usted alguno que pueda llamar más la atención de la masa de público.[25]

Efectivamente, la segunda edición aparecerá en 1942 con la indicación de que es edición "muy corregida y aumentada", según reza en la portadilla, y será saludada muy elogiosamente por la crítica, que destaca, entre otros méritos, su erudición abundante, directa y dinámica. Precisamente esta es una de las claves del ensayismo de Díaz-Plaja, como se ha puesto de manifestó en tantas ocasiones. Valgo como ejemplo, por la perspicacia del crítico, la carta que le dirigió Antonio Vilanova a Díaz-Plaja (fechada entre 1945 y 1946) donde define así su obra ensayística: "Este buen gusto, airoso equilibrio entre la erudición y la retórica que usted sabe plasmar en un ensayo" (AA. VV., 2009: 134).

He procedido al cotejo de las tres ediciones: las de 1936 y 1942 en Espasa-Calpe y la de 1953 en la colección Austral (en formato más reducido) y las conclusiones son las siguientes:[26] en realidad podemos hablar de dos ediciones, la de 1936 y la de 1942, porque la de Austral en 1953 reproduce, prácticamente a plana y renglón, la de 1942 (y sucede así hasta la quinta y última edición, fechada en 1980).

En lo que respecta a las diferencias entre las de 1936 y 1942, me detendré en los cambios más importantes, que empiezan con la inclusión de un breve pórtico de cuatro páginas titulado "El fenómeno romántico". Por lo demás, las alteraciones no son muchas ni de gran calado: actualiza algunas referencias bibliográficas,[27] corrige erratas evidentes, realiza pequeños añadidos de estilo,[28] o pasa a las notas algunos ejemplos que en la edición inicial estaban en el texto.[29] Hay, además, algunas supresiones[30] o interpolaciones[31] de párrafos. Evidentemente, también el drástico cambio en las circunstancias históricas en los seis años que median entre una y otra edición (de la república a la dictadura), afectan al texto. Veamos el ejemplo más destacado: en la p. 112 se elimina el párrafo final del capítulo "El ideal político", de la edición de 1936 por razones evidentes (lo malo es que esa

25. FGDP, caja 10, carpeta 10, carta de Espasa-Calpe fechada el 20 de noviembre de 1941.

26. Si no se indica lo contrario, cito siempre por la edición de Austral, 1980.

27. Pero muy pocas, por ejemplo en la nota 1, p. 19: añade la traducción al castellano de la obra de P. Hazard llevada cabo por Julián Marías en 1942. Véanse otros ejemplos similares en las págs. 66, 84, 85 y 88, entre otras.

28. Ejemplos: p. 36, nota 44, añade "el ideal político" o en p. 43, nota 16, añade otro ejemplo: "Pasa, raro inventor".

29. Por ejemplo, en la p. 63.

30. Por ejemplo, en la p. 65 elimina las pp. 91-92 de 1936, sobre Larra, Zorrilla y la gloria.

31. Por ejemplo, en la p. 60 hallamos una interpolación de diez líneas sobre la revalorización social del escritor.

supresión sigue estando en la edición posterior a la dictadura), aunque mantiene esta frase "Larra *crea* la república española de 1931". Cito a continuación el párrafo eliminado en 1942:

> Pero esto explica solo una parte de la política posterior. Queda el germen del otro Romanticismo, el tradicional, que queda vencido —en la marcha sobre Madrid— por el revolucionario. Mas se afinca en Cataluña y crea el regionalismo político, que constituye hoy el partido histórico —de derechas— en Cataluña. Así, la obra del Romanticismo marcha, en Cataluña y en Castilla, por vía distinta a un resultado parejo y distante: la revolución política, intentada de golpe en Madrid —14 de abril— e inoculada lentamente en Barcelona. Así, a cien años de distancia, el Romanticismo alienta todavía (1936: 172).

En lo que atañe a los tres apéndices con que se cierra la obra, son los mismos, aunque hay un cambio importante de ordenación: en 1936 el orden es "Ossián, *Noches lúgubres* y López Soler" y en 1942 "López Soler, *Noches lúgubres*, Ossián", y además se nota una mayor elaboración de los argumentos. Esta segunda edición de 1942 será la que se tome como base para la que se publicará en la colección Austral, en Buenos Aires, el 2 de agosto de 1953 y que conocerá otras cuatro reediciones hasta 1980.

El propio autor reflexionó sobre esta obra e hizo balance de ella en 1978 (Díaz-Plaja, 1978: 201-203) y sentenció: "Aparte de la oportunidad de su lanzamiento en el año del Centenario del Romanticismo, creo que su novedad radical estriba en adaptar, por primera vez en nuestro país, el sistema de calas temáticas en la historiografía literaria" (Díaz-Plaja, 1978: 202).

El otro gran estudio de Díaz-Plaja sobre la literatura del siglo XIX se publicó en 1951, ya en plena madurez del crítico, y, como el primero, tiene su origen en la labor docente, como explica el autor en el "Propósito" con el que arranca el libro: "El contenido doctrinal de este libro fue ofrecido por primera vez a la Universidad de San Marcos de Lima, en un cursillo desarrollado en agosto-septiembre de 1951".[32] Este libro resultó más polémico que el que acabamos de revisar, y mucho tiene que ver en ello la reacción de Juan Ramón Jiménez, de quien, según palabras de Díaz-Plaja, "bien podría decirse que toda su doctrina se siente como motivada por su deseo de rebatir mis conclusiones" (Díaz-Plaja, 1951: XXII). Sin embargo, a diferencia de la obra que acabamos de estudiar, en el FGDP no se conserva documentación relativa a la publicación del volumen ni a sus reediciones,[33] aunque la obra también tuvo bastante éxito, pues conoció tres ediciones entre 1951 y 1979.

32. Díaz-Plaja (1951), *Modernismo frente a 98.* Si no se indica lo contrario, cito siempre por la tercera y última edición: col. Austral, 1979.

33. Únicamente se conserva una carpeta con nueve reseñas: FGDP, caja 10, carpeta 28. Tampoco se conserva en el FGDP el original manuscrito o mecanografiado del libro.

En este caso el cotejo de las ediciones arroja un resultado mucho más sencillo, pues en realidad las de 1966 y 1979 reproducen a plana y renglón la de 1951 (salvo en el índice onomástico), con la única diferencia que la de 1966 tiene un "Prólogo para esta segunda edición" que alude a la polémica suscitada, y en la de 1979 se incorporan algunas ilustraciones. Es decir, debemos hablar de una sola edición y dos reimpresiones (aunque en distinto tamaño, porque la de 1979 aparece en un formato más pequeño, dentro de la colección "Selecciones Austral").

No voy a entrar aquí en el análisis de esta obra ni en la polémica que suscitó, pero sí resulta interesante observar la gran cantidad de similitudes que se pueden apreciar en ambas obras (me refiero a *Introducción al estudio del Romanticismo español* y *Modernismo frente a 98*). Apunto algunas a continuación: en primer lugar, el origen, ya que ambas son el resultado de su docencia universitaria, en España y en América, respectivamente. En segundo término, el objetivo panorámico, marcado desde el título de la primera: *Introducción al estudio del Romanticismo español*, y desde el subtítulo de la segunda: *Una introducción a la literatura española del siglo xx*. En tercer lugar, las editoriales y colecciones en que se reeditaron: Espasa-Calpe y Austral. Conviene destacar que la editorial Espasa-Calpe fue muy importante en el conjunto de la producción de Díaz-Plaja, y ello porque la obra de Díaz-Plaja se adapta muy bien a los intereses de Espasa-Calpe y, más en concreto, a la colección Austral: obras de nivel a precios baratos, lo cual encaja perfectamente con la divisa de Guillermo Díaz-Plaja: "acercar lo mejor a los más", un lema que está también en la base de la empresa editorial, y supone una continuidad entre su labor antes y después de la guerra civil. En cuarto lugar, debe señalarse que las trayectorias de ambos libros, en lo que respecta a la política de reediciones, es paralela: casi como norma general podemos decir que al año siguiente de la primera edición y de las dos reediciones (ambas en Austral) de *Modernismo frente a 98* se reedita la *Introducción al estudio del Romanticismo español* en Austral (salvo en un caso, que mediaron dos años):[34] la coincidencia cronológica no es casual. Finalmente, en ambas se destaca el papel motor de Cataluña en el Romanticismo y en el Modernismo.

Llegados a este punto, conviene sacar algunas conclusiones de todo lo planteado. La primera y más evidente es la enorme significación de la literatura del siglo xix en la obra ensayística de Díaz-Plaja, pero la segunda, y no menos importante, es la vigencia de sus aportaciones a la literatura del xix (que no se limitan a las obras aquí analizadas) y que tiene que ver tanto con su perspicacia crítica como con el rigor metodológico empleado, así como con el estilo expositivo,

34. Véase la siguiente comparativa sobre las fechas de las ediciones:

Modernismo frente a 98	*Introducción al estudio del Romanticismo español*
1951 1.ª ed. en Espasa-Calpe	1953 1.ª ed. en col. Austral
1966 2.ª ed. en Espasa-Calpe	1967 3.ª ed. en col. Austral
1979 1.ª ed. en col. Austral	1980 5.ª ed. en col. Austral

ameno y didáctico, que atraviesa toda su obra. Una tercera conclusión, vinculada a la anterior, tiene que ver con la separación existente entre la vida académica, la investigación y el mercado editorial. Me refiero al hecho de que muchas de estas obras sean hoy inencontrables o no se hayan reeditado, a pesar de su evidente valor didáctico y académico, lo cual justifica una reedición crítica y actualizada.

Bibliografía

Anónimo, "Vida docente. Un certamen nacional", *La Vanguardia* (Barcelona), 2 de enero de 1936, p. 11.

AA. VV. (1954), *La obra de Guillermo Díaz-Plaja a través de la crítica*, Barcelona, Imp. Casa Provincial de Caridad.

AA. VV. (2009), *Querido amigo, estimado maestro: cartas a Guillermo Díaz-Plaja (1909-1984)*, Barcelona, Universitat de Barcelona − Reial Acadèmia de Bones Lletres, Edición de Jordi Amat, Blanca Bravo y Ana Díaz-Plaja, prólogo de Anna Caballé, Epílogo de Luisa Cotoner Cerdó.

Díaz-Plaja, Ana; Roca-Sastre, Elvira y Vela, Leonor (2007), *Bibliografía del Dr. Guillem Díaz-Plaja*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.

Díaz-Plaja, Guillermo (1927), "Rubén Darío", *Figuras de la Raza: revista semanal hispanoamericana*, año II, núm. 11, opúsculo de 56 págs.

Díaz-Plaja, Guillermo (1928), *Epistolario de Goya: 1828-1928*, edición y paréntesis preliminares, Barcelona, Mentora.

Díaz-Plaja, Guillermo (1930), *Rubén Darío: la vida, la obra, notas críticas*, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones.

Díaz-Plaja, Guillermo (1935) (selección, prólogo y vocabulario), *Visiones contemporáneas de España. La patria vista por sus escritores*, Barcelona, La Espiga.

Díaz-Plaja, Guillermo (1936), *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe.

Díaz-Plaja, Guillermo (1942), *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 2.ª edición muy corregida y aumentada.

Díaz-Plaja, Guillermo (1951), *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, Prólogo de Gregorio Marañón.

Díaz-Plaja, Guillermo (1953), *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1.ª edición en la colección Austral (2.ª edición: 1954; 3.ª edición: 1967; 4.ª edición: 1972; 5.ª edición: 1980).

Díaz-Plaja, Guillermo (1966), *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, Primera edición en la Colección Austral (2.ª edición: 1979), prólogo de Gregorio Marañón.

Díaz-Plaja, Guillermo (1978), *Retrato de un escritor*, Barcelona, Pomaire.

Fernández Palmeral, Ramón (2005), *Simbología secreta de "La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas", de Ramón Sijé*, Palmeral. Consultable en la Bibilioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbz6j7.

Fernández Palmeral, Ramón (2016), *Ramón Sijé el estigmatizado*, Alemania: Lulu.

García Mercadal, José (1943), *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor.

Goulart, Matilde (1936), Reseña de *Introducción al estudio del Romanticismo español*, *Revista de Filología Española*, vol. xxiii, pp. 423-426.

Jiménez León, Marcelino (coordinación y edición) (2017), *El Fondo Guillermo Díaz-Plaja: perspectivas de un legado*, Barcelona, Octaedro.

Jornet, Núria y Vílchez, Laura (2017), "El fondo Guillermo Díaz-Plaja: perfil y potencialidades de un archivo personal", en Marcelino Jiménez León (coordinación y edición) (2017), *El Fondo Guillermo Díaz-Plaja: perspectivas de un legado*, Barcelona, Octaedro, pp. 41-52.

Llovet, Enrique (1951), "Modernismo frente a 98". *El Alcázar* (Madrid), 1951, reproducido en AA. VV. (1954), pp. 102-104.

López Prudencio, J. (1936), Reseña de *Introducción al estudio del Romanticismo español* y *El arte de quedarse solo*, *ABC*, mayo de 1936, reproducido en AA. VV. (1954), pp. 46-48.

Mainer, José-Carlos (2003), *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica.

Muñoz Garrigós, José (1987), *Vida y obra de Miguel Hernández*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Rico Llorca, Gina (2018), *Una proposta de catalogació per a la colecció de llibre antic de la biblioteca de Guillermo Díaz-Plaja,* trabajo final del Grado (inédito) de Información y Documentación, Universidad de Barcelona, Facultad de Biblioteconomía y Documentación.

Romero Tobar, Leonardo (2004), "El romanticismo español, cien años después", *Bulletin Hispanique*, tomo 106, n.° 1, pp. 375-399.

Santos, Dámaso (1972), *Conversaciones con Guillermo Díaz-Plaja*, Madrid, Magisterio Español & Novelas y Cuentos.

Sijé, Ramón (1973), *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas. El romanticismo histórico en España (1930-Bécquer)*, Alicante, Sección de Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos.

Vílchez, Laura (2016), *Estudi d'un Fons personal d'escriptor: el tractament de la Secció Guillermo Díaz-Plaja a la Reial Acadèmia de Bones Lletres*, trabajo final del Máster (inédito) de Biblioteques i Coleccions Patrimonials, Universidad de Barcelona. Facultad de Biblioteconomía y Documentación.

El cuento de Navidad: tradición y originalidad en los cuentos periodísticos del siglo XIX y del XX

Daniela Pierucci
Università di Pisa

Al hablar del cuento, es cosa más que sabida que no podemos prescindir de hacer referencia al medio primario de su circulación y de su éxito: la prensa periódica. Lo subrayan ya dos maestros del cuento y dos experimentados periodistas, como Leopoldo Alas (1896: 96-100) y Azorín (1942). Y bien lo demuestran, por supuesto, los estudios de Ángeles Ezama Gil (1992).

En lo específico del "subgénero" del que voy a tratar, el cuento navideño, hay que recordar también que "el cuento —según leemos en el estudio pionero de Baquero Goyanes (1949)— es muchas veces un producto de circunstancias equiparable al editorial periodístico". "Su dependencia [del periodismo] —añade el célebre investigador— le ha convertido, en muchas ocasiones, en algo así como un género literario híbrido", lo que González Herrán llama "artículos/cuentos" (2002).

La recolección de cuentos en volumen es, como nota Ana Baquero (2011: 54), una práctica habitual entre los grandes escritores a partir de la segunda mitad del XIX, condenando al olvido los cuentos que no tuvieron la misma suerte. Se trata de colecciones heterogéneas, una "agrupación forzada de textos que habían aparecido de forma independiente en las páginas de la prensa" (Baquero Escudero, 2011: 55) o colecciones temáticas, como las que reúnen cuentos navideños: recordemos entre las más célebres la sección de *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902) entre la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán, la que recoge Wenceslao Fernández Flórez al comienzo del tomo VI de sus *Obras completas* o el libro de Ramón Gómez de la Serna, *Cuentos de fin de año* (1947).

En cuanto a los volúmenes antológicos realizados adrede para las pascuas, fenómeno editorial que se acrecienta a partir de la mitad del siglo XX (Peñate Rivero, 2006), ya tenemos temprana muestra en 1924, según se desprende de un artículo de Eduardo Gómez Baquero (Andrenio), famoso periodista y crítico madrileño, en la portada de *El Sol* del 25 de diciembre. La reseña no es nada de extrañar, porque la editora Calpe que venía de publicar dicha antología, titulada *Navidad*, pertenecía al director del periódico, Nicolás María de Urgoiti. Aunque el artículo no proporcione otra información bibliográfica, el volumen

aludido es el editado por el zaragozano José García Mercadal,[1] otro renombrado periodista y escritor, que reunió y tradujo quince cuentos de autores extranjeros, muchos de ellos contemporáneos (entre los más antiguos Stevenson, Dostoievski, Hawthorne), representantes de una extraordinaria variedad de países: Inglaterra (Quiller-Couch), Francia (G. Lenotre), Portugal (Julio Brandao), Rusia (Dostoievski), Estados Unidos (O. Henry), Suecia (Ladislao Reymont, Selma Lagerlöf), Dinamarca (Karl Larsen), Polonia (Henning Berger), Grecia (Christos Chistovassilis), Brasil (Virgilio Varzea) y hasta China (Tou-che-tien). Gómez Baquero focaliza los rasgos distintivos del género en su evolución moderna (realismo, profanidad, "un vago socialismo sentimental"), destacando su derivación del *Cántico de Navidad* de Charles Dickens.

De hecho, incluso el relato de Nochebuena español conserva a menudo rasgos de factura dickensiana: de un lado pobres, desamparados, enfermos, niños huérfanos harapientos que mueren de frío en la noche de Navidad, del otro ricos, avaros, malvados, pecadores. Es frecuente también que el nacimiento del Niño Dios coincida con un hecho prodigioso que lleva consolación a los tristes y ablanda el corazón de los malos (pensemos en el personaje de Orso Amadei, protagonista del *Cuento de Navidad*, de Pardo Bazán). A veces lo milagroso y fantástico es mitigado por el sueño como en la *Fantasía*, de sabor dantesco, de Emilia Pardo Bazán, o en *Los tres sueños de Colilla* de José Echegaray. Entre los momentos clave del periodo navideño, Navidad, Reyes y Año Nuevo, la Nochebuena destaca como tema favorito para mover y moralizar a los lectores y figura a menudo como membrete llamativo en los títulos: entre los más famosos *La Nochebuena del poeta* (Pedro Antonio de Alarcón, 1855), *La Nochebuena de Periquín* (Fernanflor, 1875), *La Nochebuena del guerrillero* (Jacinto Octavio Picón, 1892), *La Nochebuena del Papa* (Emilia Pardo Bazán, 1902) o el original y "psico-filosófico" *La Nochemala del Diablo* (Leopoldo Alas, 1894).

Quiero añadir a dicha serie *La Nochebuena de los dioses* de Mariano de Cavia, el periodista bohemio más afamado del Madrid de comienzos del siglo xx. El cuento, quizá hoy ignorado para muchos, apareció en *El Liberal* el 25 de diciembre de 1894. Como *La Nochemala* de Clarín, que sale el mismo día en *El Imparcial*, este se basa en una paradoja: los dioses paganos tienen que enfrentarse con el misterio cristiano del nacimiento de Jesús que se repite cada Nochebuena. Pero al dramatismo de *La Nochemala*, donde se pone al desnudo un alma "dostoevskiana" como la de Lucifer, atormentada por el fracaso de su sueño de paternidad y descendencia, Cavia opone una atmósfera socarrona, típica de la parodia mitológica (el modelo más cercano en la época era el *Orfée aux enfers* de Offenbach, en la exitosa adaptación *Los dioses del Olimpo* de 1864, expresamente citado en el cuento):

1. El nombre editorial impreso en el volumen es en realidad "Suc. de Rivadeneyra" porque Calpe (1918-1925) heredó las clásicas editoriales del xix. Según consta de unos catálogos de librerías anticuarias, hubo una reimpresión en 1930 en la editorial Babel, propiedad de García Mercadal.

—¡Ea! ¡Arriba! —grita el Hermes de los helenos—. Traigo licencia para que deis esta noche una vueltecita fuera de vuestro sempiterno monte, cada vez más húmedo y malsano... ¡Y cómo huele a moho el tal Olimpo!... ¡Aúpa, dioses excedentes, diosas relajadas de servicio, númenes cesantes, genios de reemplazo! El Supremo Poder que aquí os tiene aherrojados, como vosotros habíais sometido antes a los Titanes, os da suelta por unas cuantas horas. Las pasaréis muy bien entre los hombres.

—¡Por vida del otro dios! —exclama Zeus, probando a requerir el rayo e intentando arquear las cejas como en sus buenos tiempos—. ¿Qué ocurre, y a qué viene esa licencia y por qué no hemos de seguir roncando en paz?

—Esta noche es Nochebuena.

—Y eso ¿qué significa?

—La Humanidad conmemora el Nacimiento del Mesías.

—¿Todavía dura eso?

—¡Y lo que durará!

—El Galileo quiere, por lo visto, que asistamos, vencidos y abochornados, a su perdurable victoria; quiere llevarnos atados como esclavos a au carro triunfal; quiere...

—No hay tal carro, ni tal niño muerto. Quiere tan solo que la corráis como cualquier hijo de vecino.

—Pues ¡a correrla! (gritan todos). ¡No hay que dejar la ida por la venida!

—Daos prisa. Despojaos de esos rancios y apolillados arreos de la época de Homero y Hesíodo; aquí os traigo ropa nueva, toda a la medida. Afuera está ya preparado el Olimpo-Express.

—Voy (dice Apolo) a enjaezar el Pegaso.

—¡Déjate de Pegasos! Te tengo preparada una soberbia bicicleta.

Pues dioses y diosas se meten en el bullicio de la Nochebuena madrileña, con sus barrios y figuras populares ("Aún no han pasado de la Fuentecilla, y ya Venus se ha juntado en fraternal armonía con unas diosas menores de la calle del Bastero, amén de coquetear con dos Vulcanos de la calle del Peñón"), tocan zambomba y quisieran oír la Misa del Gallo a no ser que encuentran las iglesias cerradas.

El cuento de Navidad suele centrarse también en los aspectos más profanos y crematísticos de las pascuas, como la lotería o la cena. Este último tema da lugar a cuentos más cerca del cuadro costumbrista, como *La noche de Navidad* de Pereda, que pertenece a su primer libro *Escenas montañesas* (1864) y describe la Nochebuena de una humilde familia rural, o a cuentos humorísticos, sobre todo cuando es el pavo el protagonista, como en Luis Taboada (*El pavo de Navidad o la falta de costumbre*, 1895) o Fernández Florez (*Un pavo entre los hombres*, 1946; *El pavo borracho*, 1956).

La cena y el brindis de Navidad son el eje temático de la colección de Gómez de la Serna donde lo moderno se enlaza armónicamente con lo clásico, la tradición navideña española. Es lo que sugiere ya el prólogo donde, desde su exilio argentino, el autor manifiesta su fuerte sentido de pertenencia a dicha tradición:

> La Nochebuena española es toda intimidad, encontrándose en ella ese sabor de siglos bien guardados —como ahorro de cada familia— que caracteriza a España [...]. Esa perpetuidad del presente, escuetamente, sencillamente, es lo puramente ibérico [...]. La noche de Nochebuena se retrotrae a la Península a un remanso del tiempo y la fiesta tiene música antigua y la buena nueva tiene todo el valor de un telegrama recién llegado (Gómez de la Serna, 2001: 10 y 18).

Sin embargo, es en los dos primeros cuentos del libro donde, a mi parecer, mejor se aprecia el "homenaje" de la modernidad a la tradición. Aunque sean cuentos independientes, *Olvido* y *Nochebuena del año dos mil quinientos* desarrollan el mismo nudo argumental: el narrador cuenta que, por mano de lo sobrenatural, logra escapar de su presente solitario para vivir una fiesta de Nochebuena en otra dimensión temporal, volviendo al fin a su realidad insatisfecho de la experiencia.

En el primer cuento, el "yo" acepta cambiar tres Navidades del futuro para revivir una Nochebuena feliz del pasado, una cena organizada por sus padres, donde, entre los muchos comensales, conoce y se enamora de Olvido (nombre alegórico), "un retrato de álbum del que nadie sabía el nombre". Al despertar del sueño mágico experimenta desilusión y el cuento se cierra con un "guiño" entre irónico y desencantado: "Me había metido en el suplicio peor por tansformar las leyes del tiempo y ya llevaré siempre en mi desasosiego la figura de una mujer llamada Olvido, de rasgos frescos, de descote de puñalada, a la que no podré olvidar nunca, la única mujer a la que los desenlaces no podrán desmedrar" (Gómez de la Serna, 2001: 29).

En cambio, en el segundo cuento el ángel navideño concede un trastrueque con un futuro fantasmagórico, todo arropado de material plástico y sintético, y que tiene ciertos rasgos distópicos a lo *Brave New World* (Aldous Huxley 1932): "Yo pensaba que estaba más enterrado que nunca el corazón humano. Se veía lo que ellos no podían comprender, que el hombre era el mismo, pero más distraído de sí mismo, más alejado de su intimidad, más aturdido por la maquinaria de su alrededor" (Gómez de la Serna, 2001: 35-36). Pues el protagonista busca salida corriendo de aquella pesadilla para volver a su "sobria Nochebuena", "sin complicaciones, con sus sencillas radios, con su plan casero".

Si los ingredientes dickensianos destacan enseguida, quizá el lector español oiga también el eco de *La Nochebuena del poeta*, el clásico de Navidad que vuelve de vez en cuando a reimprimirse en los periódicos del xx (1922 en *El Liberal* y 1923 en *El motín*). Ya le anuncia en el prólogo la cita del famoso villancico que sugiere las amargas reflexiones del solitario poeta: "La nochebuena se viene, / la nochebuena se va, y nosotros nos iremos / y no volveremos más". Solo está también el protagonista ramoniano, y él también se siente agobiado por el paso del tiempo ("El tiempo nos tiene tan amedrentados que cada vez parece más inverosímil vivir una nueva Nochebuena", afirma el narrador al comienzo de *Olvido*). Leemos en Alarcón: "Desfilaron ante mis ojos mil no-

chebuenas pasadas, mil hogares apagados, mil familias que habían cenado juntas y que ya no existían [...]. Y luego adiviné y desfilaron también ante mis ojos mil nochebuenas más, que vendrán periódicamente, robándonos vida y esperanza; [...] el siglo XIX sustituido por el XX" (*Cuentos españoles de Navidad*, 2004: 38-39). Y para el escritor andaluz es Madrid lo moderno y lo deshumanizado: "Yo busco mi cena pascual, mi colación de nochebuena, mi casa, mi familia, mis tradiciones, mis recuerdos [...]. Nosotros, los caminantes, los inquilinos, los forasteros, nos damos cuenta esta noche de que Madrid es un vivac, un destierro, una prisión, un purgatorio" (*Cuentos españoles de Navidad*, 2004: 43-44).

La de Fernández Flórez parece en cambio una actitud de ruptura con lo tradicional navideño. Su mirada es, como era de esperar, marcadamente irónica, humorística y polémica; el blanco son lo crematístico y lo estereotipado, retratados a menudo con tonos cómicos y grotescos, como la pareja de *El complejo de los regalos de Pascua* (1952), reencarnación de aquella "cursilería" navideña descrita por Galdós en el capítulo XIV de *La desheredada*: "Una familia podrá morirse toda entera; pero dejar de celebrar la Nochebuena con cualquier comistrajo, no. Para comprar un pavo, las familias más refractarias al ahorro consagran desde noviembre algunos cuartos a la hucha".

En efecto, Doña Elvira y su marido Pérez, que se morían de envidia por las cestas llenas de manjares que sus vecinos recibieron, la víspera de Nochebuena se pusieron ellos mismos a cacarear cerca de las ventanas durante toda la noche para que sus vecinos pensaran que tenían gallos en casa.

Los textos recogidos en las secciones "Navidad" y "Año Nuevo" del tomo VI de sus *Obras Completas* (publicados entre los años veinte y finales de los cincuenta) presentan cierto hibridismo genérico: en muchos casos los rasgos "periodísticos" prevalecen sobre los cuentísticos. El tradicional molde alegórico-fantástico de los cuentos de Año Nuevo se llena de referencias a la actualidad candente: la crisis económica de los años cincuenta y el pacto con Estados Unidos, como en *El viajero decepcionador* de 1953, donde una multitud de españoles asalta al recién llegado creyendo que es un *yanki* que viene a solucionar sus problemas:

> —¿Viene usted de Nueva York?
>
> —Vengo de la sede del Tiempo.
>
> —¿No es usted un senador norteamericano, o algo así?
>
> —Soy el Año Nuevo [...].
>
> —El Año Nuevo..., el Año Nuevo... —gruñía la gente decepcionada— ¿Y a nosotros qué nos importa? Querrá que los festejemos comiendo pavo y bebiendo champaña, con lo caro que está todo ahora [...]. Pero él, ¿qué nos trae? Cada año que llega nos aumenta los precios y vuelca sobre nosotros su carga de inquietudes y dificultades [...]. ¡Sí que estamos ahora para celebrar añitos nuevos! ¡Norteamericanos con dólares son los que nos hacen falta! (Fernández Flórez, 1964: 191-192).

Otro tema tratado con sorna por nuestro autor es el lanzamiento de satélites artificiales, como en *Interviú con el Año Nuevo* de 1958, donde el año nuevo, cojeando, se queja con el periodista:

> Ya estaba dispuesto para venir al mundo cuando Norteamérica disparó su satélite. Tenía apenas dieciséis centímetros de diámetro y ciento cuarenta y siete kilos de peso. Esto, en las alturas, equivale a un perdigón [...]. Ese de los americanos atravesó una perdiz que volaba confiadamente y me hirió a mí, que tomaba el sol en una nube [...]. Se mandan satélites que sean de los gordos, pero que no nos llenen el espacio de municiones de caza, que es denigrante (Fernández Flórez, 1964: 215).

Lo que destaca entre lo más interesante y novedoso de los cuentos de Flórez es el tema metanarrativo, la redacción de un cuento de Navidad o Año Nuevo, que nuestro autor retoma en formas variadas a lo largo de su producción: que se llamen José Gómez (*Año Nuevo*, 1927), Mateo Padilla (*Una crónica antigua*, 1955) o Leónidas Candaval (*La despedida de los años*, 1959), siempre son escritores/periodistas agobiados por esa pesada tarea de todos los años, hartos de repetir los mismos estereotipos, la misma retórica dulzona y hueca y faltos ya de inspiración creativa, como el anónimo escritor de *El cuento de Navidad* (1926) (Fernández Flórez, 1964: 25-28), a mi parecer, el más eficaz y significativo. Fernández Flórez adopta la estructura dramática, el diálogo entre el dependiente de los grandes almacenes de asuntos literarios y el escritor, que pide algo "que no sea muy duro de trabajar. Es para una revista que paga poco". El escritor, en tono sarcástico, desmonta una por una las propuestas tradicionales y trilladas del dependiente, desde la colección de niños harapientos y congelados bajo la nieve ("vivo en Madrid desde hace quince años...; nunca he visto que nevase el día de Nochebuena") hasta la Nochebuena del solterón de alarconiana memoria: "En la vida moderna, un solterón es el que más se divierte en las Nochebuenas. Todos los matrimonios le invitan para atenuar con su presencia el tedio de la comida familiar". "El tema de Nochebuena se ha agotado", concluye el escritor, que sale de la tienda resuelto a no escribir el cuento.

Sin embargo, Flórez y sus *alter ego* ficticios, como nuevos Sísifos, han de volver durante años a la pesada tarea, hasta que Leónidas Cadaval, protagonista del último cuento de la sesión "Año Nuevo" (1959 es la fecha más tardía de la colección de cuentos navideños), intenta, según consta al narrador, "la realización de su proyecto de crear en la Escuela de Periodismo una cátedra contra los números extraordinarios. Pero le resta mucha autoridad el pretender desempeñarla" (Fernández Flórez, 1964: 229).

El cuento de Navidad sigue viviendo por lo menos hasta comienzos de nuestro siglo[2] y, a lo mejor, hasta que se cumpla el pacto entre tradición y originalidad.

2. Véase el estudio de unos cuentos de Navidad de Juan Millás en Peñate Rivero, 2016: 113-117.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (1896),"La prensa y los cuentos", en *Crítica popular*, Valencia, Imp. de F. Vives Mora (96-100).

Azorín (1942), *Cavilar y contar*, Barcelona, Destino.

Baquero Escudero, Ana (2011), *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo xix*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes.

Cuentos españoles de Navidad (2004), Madrid, Clan.

Cavia, Mariano de (1894), "La Nochebuena de los dioses", en *El Liberal*, 25 de diciembre (2).

Ezama Gil, Ángeles (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Fernández Flórez, Wenceslao (1964), *Obras completas*, tomo vi, Madrid, Aguilar.

Gómez de la Serna, Ramón (2001), *Cuentos de fin de año*, Madrid, Clan.

González Herrán, José Manuel (2002), "'Artículos'/'Cuentos' en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán", en Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo xix:* Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX : II Coloquio, Barcelona, 20-22 de octubre de 1999, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU (209-227).

Peñate Rivero, Julio (2016), "Para una aproximación al cuento navideño", en Julio Peñate Rivero, *El cuento literario hispánico en el siglo xx. Variaciones teóricas y prácticas creativas*, Madrid, Visor Libros (103-123).

Clarín entre líneas. La presencia del autor de *La Regenta* en la revista *Destino*

Blanca Ripoll Sintes
SHProgramme − Universitat de Barcelona

La revista *Destino* nace como Boletín de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, bajo las alas de la Delegación de Prensa y Propaganda de la Territorial Catalana de Falange, en el Burgos sublevado de 1937; delegación dirigida entonces por Dionisio Riduejo. Fundada por Josep Maria Fontana y Xavier de Salas, contó en los años burgaleses con firmas como las de Josep Vergés, Cecilio Benítez de Castro, Carmen de Icaza, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Eugeni d'Ors, Pedro Laín Entralgo, Martí de Riquer, Carles Sentís, Juan Ramón Masoliver o Ignasi Agustí. Este último se convirtió en su director a partir del número 35 y marcó un aumento destacable en la calidad formal, en la estabilidad de contenidos y secciones, y en la continuidad de los colaboradores. El modelo del semanario barcelonés *Mirador* se hizo evidente bajo la batuta de Agustí.

Destino renace en Barcelona, en junio de 1939. Progresivamente se convertiría en la revista de información variada, carácter europeísta y naturaleza liberal burguesa, señas de identidad que la acompañarían hasta 1975, fecha en que Vergés vende sus acciones a un joven Jordi Pujol, quien marcaría un rumbo completamente distinto para el semanario. Así, los cambios experimentados por la publicación son la atalaya idónea para contemplar los virajes de su tiempo. *Destino* empieza siendo una revista con páginas de color de "pan de racionamiento", concepto con el que se ilustró irónicamente la carestía y el racionamiento de papel (paralelo al del pan), que debía reciclarse una y otra vez, de manera que tenía un color oscuro característico; hasta convertirse en un semanario impreso en papel *couché* y con fotografías a color en los años sesenta.

Con todo, durante las cuatro décadas de franquismo, *Destino* procuró cubrir un hueco existente en la prensa barcelonesa de la época: una revista que brindara a sus lectores información que abarcara desde la política nacional e internacional, economía, deportes, ecos de sociedad, hasta el peso notorio de los contenidos culturales. Colaboradores como Juan Ramón Masoliver, Carles Sentís, Joan Teixidor, Guillermo Díaz-Plaja, Azorín, Manuel Brunet, Antonio Espina, los hermanos Eugenio y Santiago Nadal, Andreu Avel·lí Artís, Jaume Vicens Vives, Xavier Montsalvatge, Sebastià Gasch o Josep Pla, eran las señas de identidad del

semanario. *Destino* supo hábilmente balancearse entre las obligaciones para con los discursos oficiales del régimen y los límites censoriales, y la posible independencia de criterio y prestigio cultural que debía mostrar para con sus lectores. Sus virajes ideológicos responden, en primer lugar, a los cambios internos de las familias políticas del franquismo y a los cambios en política internacional; y en segundo lugar, a las luchas de poder entre las voces principales de la revista (Agustí, por un lado; Vergés, por otro).

En otro lugar, nos hemos encargado de estudiar la presencia de la figura de Benito Pérez Galdós en la revista barcelonesa (Ripoll Sintes, 2016: 109-126). El cotejo y análisis del tratamiento concedido al autor de *La desheredada* demostró una serie de hipótesis seguramente aplicables a la mayor parte de la prensa periódica española de su tiempo:

1. durante los años cuarenta, Pérez Galdós se convierte —en el caso de *Destino*, de la mano de Ignasi Agustí— en un mecanismo de legitimación cultural, para dotar de altura canónica a novelistas que eran afines a los discursos oficiales y que, por tanto, debían erigirse en hegemónicos;
2. se hipostasia la figura de Pérez Galdós, de manera que se destaca al autor de los *Episodios nacionales* frente al proyecto de las *Novelas contemporáneas*;
3. los cambios producidos con la llegada de la década de los cincuenta, permiten que voces singulares como la de Antonio Vilanova o Sergio Beser erijan al novelista canario en el fundador de la novela española moderna y contemporánea, heredero de los hallazgos narrativos de Miguel de Cervantes.

Hecho ya este seguimiento, nos proponemos hoy aquí aplicar el mismo método de investigación a la figura de Leopoldo Alas "Clarín". Que su hijo, Leopoldo García-Alas, se convirtiera en una figura fundamental para la II República —miembro del Partido Republicano Radical Socialista, diputado, rector de la Universidad de Oviedo, subsecretario del Ministerio de Justicia— y mártir de la causa republicana, tras su fusilamiento en 1937 en Oviedo, puede ser una de las causas que explique la ausencia del nombre del novelista en el semanario barcelonés durante los años cuarenta. Otra razón insoslayable es el tratamiento que se confiere a la jerarquía católica en su magna obra *La Regenta* (1884-1885) y la defensa de una religiosidad humanista, krausista, deudora de las enseñanzas de Francisco Giner de los Ríos.

No será hasta el 4 de diciembre de 1954 que se mencione el nombre de Leopoldo Alas "Clarín" en la revista *Destino*. Y como no podía ser de otro modo, fue Antonio Vilanova quien rompió una lanza en favor del gran novelista del XIX. Hemos localizado once textos en los que aparece de forma explícita el nombre de Leopoldo Alas "Clarín" desde 1939 hasta 1959. Once textos en veinte años, en los que solo aparece como mención y en ningún caso como objeto central de crítica o reflexión cultural. En ese sentido cabe destacar la publicación del texto

clariniano "Los grafómanos", sin introducción previa ni mediación alguna en la sección cultural de Panorama de Arte y Letras, como destacaremos a continuación. Los datos cuantitativos nos remiten a los condicionantes ideológicos —políticos y religiosos— del franquismo, en el que ya a partir de 1945 contaba con un peso fundamental el círculo del Opus Dei. Parte de otra historia serán los datos no cuantitativos: las referencias implícitas que, básicamente, en los artículos de Antonio Vilanova nos llevan a la figura y a la obra de Leopoldo Alas.

A partir de los sucintos datos con que contamos, podemos atrevernos a lanzar una categorización de la presencia y el tratamiento explícito de la figura de Clarín en la revista *Destino*.

En primer lugar, la referencia al autor de *Solos* y *Paliques* se utiliza como dato contextual o circunstancial. Así aparece en la columna de Josep Maria de Sagarra, "Antepalco. Don Narciso Oller" (Sagarra, 1955: 8 y 23), en que se señala el vínculo del autor protagonista, Narcís Oller, con escritores e intelectuales de su tiempo (Clarín, Pérez Galdós, Valera o Menéndez Pelayo); en el extenso artículo biográfico de Mariano Pérez-Terol "Joaquín Costa. Titán de la adversidad y soñador ciclópeo" (1956: 24-25) en que se apunta someramente que Costa y Clarín coincidieron en la Universidad Central de Madrid; o cuando Rafael Vázquez Zamora apunta la colaboración de Alas en *Los Lunes de El Imparcial*, en su crítica al libro de Manuel Ortega y Gasset acerca de la historia del periódico familiar, *El Imparcial* (Librería General, Zaragoza, 1956) (Vázquez Zamora, 1957: 35-36). Aparecerán, asimismo, noticias puntuales de la convocatoria del premio Leopoldo Alas de relato breve, cuestión que poco más que la relación nominal tiene que ver con nuestro trabajo.

Otras dos funciones son las que, a nuestros ojos, se encarnan en las referencias a Clarín de la revista barcelonesa: por un lado, la reivindicación de la calidad universal de su obra; y por otro, su presencia en diversas estrategias de contraste y jerarquización literaria en que, frente a otras voces, la propuesta literaria clariniana se sobrepone con fuerza. Ambos mecanismos se hallan exclusivamente en artículos críticos firmados por Antonio Vilanova, crítico de la revista y profesor universitario barcelonés, auténtico paladín del novelista asturiano en la capital catalana.

En el marco histórico fijado (1939-59), hallamos seis artículos de Vilanova en que aparece explícitamente el nombre de Leopoldo Alas "Clarín", el primero de 1954 y el último de 1957.

El primero de ellos es uno de los artículos que aparecieron bajo el orteguiano marbete de "La letra y el espíritu". En él, el crítico describe la colección de clásicos de la Unesco, que le había hecho llegar su amigo, el mallorquín Joan Estelrich, y demanda la existencia de una serie española creada al auspicio de la organización internacional. Aprovecha Vilanova este pretexto para configurar su propio canon literario: el *Amadís de Gaula*, la *Diana*, la *Celestina*, el *Lazarillo*, *El Quijote* y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el *Guzmán de Alfarache*, el *Marcos de Obregón*, el *Buscón*, el *Diablo cojuelo*, el *Burlador de Sevilla*, el *Criti-*

cón de Gracián, los dramas de Lope y Calderón, la obra de santa Teresa y san Juan de la Cruz... Y prosigue con su argumentación denunciando la poca incidencia internacional de la literatura española, pues "los clásicos españoles [son] probablemente los menos conocidos y divulgados de cualquiera de las cinco grandes literaturas del Occidente europeo. Ello ha permitido además que el brillante florecimiento literario español de la segunda mitad del siglo XIX y en buena parte la del presente siglo, haya pasado completamente inadvertido para el gran público de Europa entera, sin alcanzar la difusión y resonancia que en estricta justicia merece" (Vilanova, 1954: 32).

Y llegamos a la clave del asunto: "No se trata únicamente de que la figura genial de Pérez Galdós carezca de la fama y popularidad de que goza la más mediocre novela de Jane Austen, o de que *La Regenta* de Clarín, una de las mejores novelas europeas del siglo XIX, no hay sido traducida, que yo sepa, a ninguna lengua, sino de que en la mayor parte de los casos los novelistas españoles más traducidos y divulgados fuera de España son figuras secundarias y mediocres como Palacio Valdés y Concha Espina, o escritores estimables famosos no por sus creaciones más logradas, sino por sus fáciles concesiones a los gustos del gran público, como es el caso de Blasco Ibañez" (Vilanova, 1954: 32).

He aquí la reivindicación internacional de "una de las mejores novelas europeas del siglo XIX", *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín", y también el problema crítico de la jerarquización de las obras literarias, la relación del canon y sus márgenes. Esta problemática será de notorio interés en artículos que siguen y debemos vincularla con el rasero crítico del mismo Leopoldo Alas.

En la crítica de Vilanova a la publicación de *Vida y obra de Gabriel Miró* de Vicente Ramos (El Grifón, Madrid, 1955), Leopoldo Alas se convierte en estrategia de contraste y de jerarquización. Sentencia el crítico: "No pretendo en modo alguno afirmar con esto que *El obispo leproso* pueda compararse como creación novelesca a *La Regenta* de Clarín, por ejemplo, por citar una de las mejores novelas españolas del siglo XIX, ni mucho menos que sus pálidos y borrosos personajes novelescos tengan una vida y una humanidad tan presente como los de la genial creación de Leopoldo Alas" (Vilanova, 1955: 28).

Procedimiento parejo aparece en el artículo "La letra y el espíritu. *Valera o la ficción libre*, de José F. Montesinos", donde a propósito de la publicación del estudio (Gredos, Madrid, 1957) subraya: "En efecto, si en lo que respecta al valor y actualidad de la obra, estamos hoy mucho más cerca de Galdós o de Clarín que de Valera, que como novelista ha quedado completamente eclipsado por el genio creador de los dos grandes maestros de la novela española del siglo XIX, en lo que respecta a su profunda preocupación literaria y estética por el arte de novelar y a su afanoso empeño por fijar sus límites y precisar su concepto, muy pocos de los novelistas españoles de su tiempo presentan a lo largo de toda su producción escrita una preocupación tan persistente y reveladora" (Vilanova, 1957a: 25).

Frente al cuidado estilístico y la reflexión sobre la poética narrativa que observa en Valera, enarbola Vilanova la actualidad y cercanía para el lector del si-

glo xx de la obra de Pérez Galdós y de Leopoldo Alas. La misma vigencia y modernidad que señala de nuevo a propósito del libro *Novelistas españoles de los siglos xix y xx* de Domingo Pérez Minik (Guadarrama, Madrid, 1957) a propósito de los "valores perdurables" de Alas (Vilanova, 1957b: 25).

Más allá de estas referencias más sustanciosas, aparece una breve mención a la presencia de Clarín en el prólogo que Gonzalo Torrente Ballester antepone al *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1956): "un lúcido y certero análisis del movimiento literario del siglo xix español en sus diversos géneros y tendencias, análisis que hace las veces de prólogo a un estudio más concreto y pormenorizado de los grandes escritores de la Restauración, desde Alarcón y Valera, hasta Galdós, la Pardo Bazán, y Clarín, sin olvidar a los pensadores e ideólogos del momento, desde Menéndez Pelayo a Joaquín Costa [...]" (Vilanova, 1956a: 24).

Y, por último, una relación intermedial que no puede ser soslayada y que cobra sentido si lo relacionamos con el texto "Los grafómanos", publicado en *Destino*, y con el diapasón crítico compartido entre Alas y Vilanova acerca de la necesaria jerarquización literaria. En el célebre artículo "Una crítica sin crítica", estudiado por el profesor Adolfo Sotelo como paradigma crítico defendido por don Antonio (Sotelo Vázquez, 1996: 116-121) y que apareció en el número extraordinario del 6 de octubre de 1956 para conmemorar los 1000 números de *Destino*, las voces invocadas por Vilanova son las de Ortega y Gasset, esencial, y en segundo término, las de Dámaso Alonso y De Sanctis. No es baladí que, central en la página, una fotografía de Leopoldo Alas "Clarín" presida el texto: en la elección icónica radica la defensa del Alas crítico en prensa periódica y de su rigor e independencia de criterio (Vilanova, 1956b: 71).

Aparentemente desgajado de todos los demás contenidos de las páginas de la sección Panorama de Arte y Letras, localizamos la publicación del texto de Leopoldo Alas "Los grafómanos" (Alas, 1955: 31-32). El artículo apareció en *La Ilustración Española y Americana* (15/07/1886) y fue recogido en el volumen *Nueva Campaña* (Madrid, Fernando Fe, 1887). Tampoco nos parece gratuito que fuera Antonio Vilanova quien en 1990 preparara la segunda edición de *Nueva Campaña* para Lumen (Barcelona), volumen en que se halla "Los grafómanos", ironía y sátira de la calidad frente a la cantidad en la escritura. En el prólogo a dicha edición, señala Vilanova que "el propósito fundamental de la crítica clariniana [...] es exaltar a los grandes autores y rebajar a los mediocres al nivel que les corresponde" (Vilanova, 1990: 38); objetivo filtrado por la lucidez ácida de Alas en una de las últimas sentencias del artículo recuperado por el semanario barcelonés: "El grafómano a medias, el que pasa por escritor de veras, ése, ése merece más atención, y es para nosotros más interesante. ¿Cuántas son sus clases? ¡Cuenta las estrellas, si puedes!..." (Alas, 1955: 32).

¿Cómo no vincular el diapasón crítico clariniano con las reflexiones de Vilanova en "Una crítica sin crítica" (1956b: 51) o en el fragmento destacado de la crítica a la colección de clásicos de la Unesco (1954: 31-32) en que denuncia la poca aten-

ción internacional a las grandes figuras literarias —Clarín a la cabeza— frente a la atención inexplicable a creadores mediocres o complacientes con el gran público? Sin datos que lo corroboren, podemos incluso imaginar, aventurar, una conversación entre Vilanova y Néstor Luján, ya redactor jefe de *Destino* y amigo íntimo del crítico catalán, en que apareciera mencionado el texto clariniano "Los grafómanos" y surgiera la opción, arriesgada todavía a mediados de los cincuenta, de publicarlo discretamente, sumergido entre otros contenidos, en *Destino*.

Por otro lado, el estudio y cotejo de las referencias implícitas a Clarín en *Destino* se reviste de otra complejidad. Podemos aportar en este momento dos casos, que nos permiten imaginar un estudio mayor y de una importancia notable. Los dos ejemplos serán también de artículos del profesor Vilanova.

En la crítica dedicada al Nadal 1952, *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio, no aparece el nombre o mención alguna a Clarín. Es imposible que el profesor universitario no vislumbrara la fuente de *La Regenta* en la *opera prima* de Medio. Sin embargo, si agudizamos la mirada, el lector hábil sabrá leer en "un cuadro fiel y entrañable de la vieja ciudad levítica y señorial dormida en un letargo de siglos bajo el peso del hastío y del sopor provincianos" (Vilanova, 1953: 21), el inicio de la inmortal obra de Alas "La heroica ciudad dormía la siesta" o "Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro [...]".

Tampoco vamos a creer que se le pasara a don Antonio por alto el paralelismo señalado por Gonzalo Sobejano en 1970 entre *La Regenta* y *Entre visillos*, como dos grandes novelas de la "estrechez provinciana" (2005: 447). Bien es cierto que sería Vilanova quien situara a la obra de Carmen Martín Gaite en su justo lugar, en las páginas de *Destino*, mencionando su carácter de "novela costumbrista y provinciana" que escondía "uno de los más difíciles experimentos novelescos que se han intentado últimamente entre nosotros" (Vilanova, 1958: 40), pero no leemos ninguna referencia al escritor asturiano, fuente indiscutible de la novela de Martín Gaite. Si al adjetivo *provinciana*, en la estirpe de la tradición narrativa de la vida de provincias española, de la que era un excelente conocedor el profesor catalán, le sumamos la definición de "trozo de vida", la *tranche de vie* realista, quizá tengamos pruebas suficientes de la filiación que estaba estableciendo implícitamente Vilanova con el realismo-naturalismo y, sin lugar a dudas, con la obra del provinciano universal que fue Leopoldo Alas.

Podemos barajar diversas explicaciones acerca de esta ausencia. La más rápida sería achacar a cuestiones ideológicas esta referencia difusa. Señalar como modelo previo a *La Regenta* de Alas podía convertirse en un lastre para que ambas novelas pasaran el cedazo de la censura franquista. Es cierto que apenas un año después observamos el nombre de Clarín en las páginas de la revista barcelonesa. Cabría también plantearse si estos guiños implícitos responden a una estrategia orquestada por *Destino* en torno a la recepción crítica de los ganadores

del Nadal: lograr un cierto adanismo que subrayara la originalidad de las novelas ganadoras del certamen, para prestigiar el premio y el nombre de sus finalistas. Así se evitaban modelos explícitos para evitar suspicacias ideológicas, o de falta de diferenciación respecto de la tradición previa.

Al margen de estas posibles explicaciones, es evidente que estos dos casos abren una nueva vía de investigación: releer con atención toda la crítica de Vilanova en *Destino* para localizar las referencias implícitas al modelo clariniano. Otra senda que se inaugura ante nuestros ojos será continuar con el cotejo y análisis en las décadas de los años sesenta y setenta.

El estudio de la presencia de Leopoldo Alas "Clarín" en las páginas de la revista barcelonesa *Destino* deviene un nuevo caso representativo de los cambios internos acontecidos en el seno del franquismo. Mucho más radical que el caso de Benito Pérez Galdós por ser Clarín una auténtica bestia negra para la dictadura, hemos observado cómo se da una ausencia absoluta del autor de *Su único hijo* en la década de los cuarenta; ausencia que se explica por razones políticas y religiosas. Y hemos señalado una presencia explícita breve en la década siguiente (como estrategia de contexto, reivindicación y jerarquización literarias) y una presencia implícita más interesante, cuyo rastreo debe continuarse.

Bibliografía

Alas, Leopoldo, "Clarín" (1955), "Los grafómanos", *Destino*, 942 (27/8/1955), pp. 31-32.

Pérez-Terol, Mariano, "Joaquín Costa. Titán de la adversidad y soñador ciclópeo", *Destino*, 966 (11/2/1956), pp. 24-25.

Redacción, "Premio Leopoldo Alas", *Destino*, 963 (21-1-1956), p. 30.

Ripoll Sintes, Blanca (2016), "La legitimación galdosiana en la novela española de posguerra", *Moenia. Revista lucense de lingüística & literatura*, 22, pp. 109-126.

Sagarra, José María de (1955), "Antepalco. Don Narciso Oller", *Destino*, 938 (30-7-1955), pp. 8 y 23.

Sobejano, Gonzalo (2005), *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, MareNostrum.

Sotelo Vázquez, Adolfo (1996), "De la misión del crítico y de la crítica", *Cuadernos hispanoamericanos*, 552, pp. 116-121.

Vázquez Zamora, Rafael (1957), "La vida de los libros. Biografía de un periódico", *Destino*, 1023 (16-3-1957), pp. 35-36.

Vilanova, Antonio (1953), "La letra y el espíritu. *Nosotros, los Rivero*, de Dolores Medio", *Destino*, 821 (02-5-1953), p. 21.

Vilanova, Antonio (1954), "La letra y el espíritu. La colección de clásicos de la UNESCO", *Destino*, 904 (04-12-1954), pp. 31-32.

Vilanova, Antonio (1955), "La letra y el espíritu. Vida y obra de Gabriel Miró", *Destino*, 945 (17-9-1955), p. 28.

Vilanova, Antonio (1956a), "La letra y el espíritu. *Panorama de la literatura española contemporánea*, de G. Torrente Ballester", *Destino*, 999 (29-9-1956a), p. 24.
Vilanova, Antonio (1956b), "La letra y el espíritu. Una crítica sin crítica", *Destino*, 1000 (6-10-1956b), p. 71.
Vilanova, Antonio (1957a), "La letra y el espíritu. *Valera o la ficción libre*, de José F. Montesinos", *Destino*, 1043 (3-8-1957a), p. 25.
Vilanova, Antonio (1957b), "La letra y el espíritu. *Novelistas españoles de los siglos xix y xx*, de Don Pérez Minik", *Destino*, 1048 (7-9-1957b), pp. 25-26.
Vilanova, Antonio (1958), "La letra y el espíritu. *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaite – Premio Nadal 1957", *Destino*, 1073 (15-3-1958), pp. 40-41.

La novela del siglo XIX, de la página a la pantalla

Mario Camus lee *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós

José Manuel González Herrán
Universidade de Santiago de Compostela

I

El 7 de mayo de 1980 se estrenaba en TVE la serie *Fortunata y Jacinta*, un antiguo proyecto cuyas más lejanas raíces vienen de una iniciativa que dos cadenas de televisión, una francesa y otra suiza, habían propuesto a la española en 1976. Al año siguiente, esta contrata a Mario Camus, con el propósito de iniciar el rodaje en 1978; pero, tras superar complejas dificultades y sufrir varias interrupciones, se demorará hasta la primavera de 1979,[1] para concluir a finales de ese mismo año, cinco meses antes de su puesta en antena.

En otros trabajos (González Herrán, 2017, 2018, 2020b) me he ocupado de algunos aspectos de esa versión filmada, comparándola con la novela homónima de Pérez Galdós. Hoy vuelvo a ello, pero centrándome más en su guion: de ahí el sentido del título de este artículo, que también podía haber sido: "Mario Camus escribe *Fortunata y Jacinta*", pues pretendo mostrar cómo el director santanderino ha leído y reescrito —no solo audiovisualmente, sino en sentido literal— la novela galdosiana de 1887. De ahí que, sin soslayar del todo el texto de esta, ni su versión filmada, me centraré en la fase intermedia en ese proceso —el guion—, que hasta ahora nadie ha atendido; entre otras razones por la muy poderosa de que no había noticia de él.

Fue el propio Mario Camus quien me informó de la existencia de un original mecanografiado, regalado a su amigo Pedro Schlueter, musicólogo y galdosista (*cfr.* Schlueter, 2016), quien me ha proporcionado una copia digitalizada del ejemplar que guarda en su casa de Las Palmas de Gran Canaria: mi agradecimiento a ambos —Camus y Schlueter—, tanto por su generosa ayuda como por el permiso para utilizar ese valioso documento.

1. Información que tomo y resumo de la crónica de Pérez Ornia, 1979. El mismo firmaría otra el día en que se estrenaba la serie, con abundante información y minuciosos datos (presupuesto, lugares de rodaje, escenarios, elenco de actores y técnicos, música, asesoría literaria…) acerca de la que califica como "quizá la más importante producción de TVE en su historia" (Pérez Ornia, 1980).

Pero antes de describir y comentar en sus líneas generales las características del mismo, importa precisar una importante cuestión —la de su autoría—, que formulo de manera categórica e inequívoca: Mario Camus no es solo el director de *Fortunata y Jacinta*, sino también el único autor de su guion. Afirmación con la que quiero corregir, de una vez por todas, la información, no del todo exacta, que se viene repitiendo desde entonces. Ya en una entrevista publicada en *ABC* el 1 de diciembre de 1979, bajo el titular "López Aranda y Camus llevarán a televisión *Fortunata y Jacinta*", el primero declaraba: "Mario Camus está trabajando en la obra de Benito Pérez Galdós *Fortunata y Jacinta*, con guion mío, para Televisión Española" (Galindo, 1978).

Según lo que el propio Mario Camus me ha contado más de una vez, cuando recibió el encargo de TVE, se le informó de que ya le habían encargado a López Aranda, entonces guionista de plantilla en la casa, que fuese escribiendo un primer esbozo del guion. Redactado el primer capítulo y parte del segundo, el resultado no le convenció al director ni —al parecer— tampoco a los productores. Así lo confirmaba la prensa de entonces; en la crónica de Pérez Ornia en *El País* del 23 de marzo de 1979 leemos: "El guionista López Aranda colaboró en los dos primeros guiones y luego se tuvo que prescindir de sus ideas" (Pérez Ornia, 1979). De modo que, con el acuerdo de TVE, Mario decidió escribir su propio guion, tarea que realizó a lo largo de un mes y medio, encerrado en el parador de Granada con los cuatro volúmenes de la primera edición de la novela.

En todo caso, seguramente por razones contractuales (y acaso también porque en algunos de aquellos dos capítulos iniciales se pudo aprovechar parte de lo aportado por López Aranda), su nombre aparece en los créditos como "coguionista", en la misma cartela en que, inmediatamente después de la relación de actores, también se menciona a un prestigioso galdosista como asesor de la serie:[2]

Asesor literario
Pedro Ortiz Armengol

Coguionista
Ricardo López Aranda

Aunque, desmintiendo esa declaración, los créditos previos en cada capítulo se cierran con este:

Guion y dirección
Mario Camus

2. Ortiz Armengol ya había publicado su valiosa monografía sobre la cronología de *Fortunata y Jacinta* (Ortiz Armengol, 1978) y el estudio preliminar para la edición de Editorial Hernando (Pérez Galdós, 1979), cuyas notas ampliaría y reuniría en un libro imprescindible (Ortiz Armengol, 1987).

Sea como fuere, en la información oficial que consta en las carátulas de las cajas que contienen las copias comercializadas de la serie (en vídeo o DVD) consta: "Guion: Mario Camus. Ricardo López Aranda". Y lo mismo suelen repetir las fichas que podemos consultar en la mayoría de las diferentes páginas de Internet referidas a cine o televisión.[3]

En todo caso, notemos que el original mecanografiado del documento que ahora nos ocupa indica en la portada de cada uno de los ocho capítulos [véase en el Apéndice la portada del Primero]: "«Fortunata y Jacinta» / de Benito Pérez Galdós / Capítulo [primero / segundo / tercero…] / Dirección: Mario Camus". Es decir, no se menciona a López Aranda; pero tampoco aparece la palabra *guion*, y el propio Mario Camus aparece únicamente como responsable de la *dirección*.

El guion[4] (Camus, 1980) está constituido por ocho cuadernos de entre 77 y 132 páginas (29,5 × 21 cm) cuidadosamente mecanografiadas, como correspondería a una transcripción profesional (es evidente que es una copia a limpio), encuadernados de manera artesanal: hojas pegadas y con una cubierta en cartulina impresa, donde constan los datos que antes cité. Cada cuaderno corresponde a cada uno de los ocho capítulos que, en principio, iba a tener la serie: "en principio", porque la diferencia más notoria está en el número de capítulos, que en esta son diez. Y no porque se filmase más de lo inicialmente previsto, sino porque los aproximadamente 556 minutos (algo más de nueve horas) de la serie se distribuyeron en diez capítulos, de entre 53 y 59 minutos cada uno (salvo el primero, que dura casi 49 y el último, que supera en poco los 63).

Aparte de esa diferencia (que, en rigor, solo afecta a la distribución del material filmado), no son muchas las que pueden advertirse comparando el guion y lo filmado; o, para ser más precisos, entre el guion y lo que aparece en la pantalla, pues cabe suponer que —como es habitual en esta industria— hubo material filmado que en la fase de posproducción se eliminó del montaje final: la organización, los escenarios, los movimientos, la acción, los diálogos reproducen lo previsto, con bastante fidelidad.[5]

El diseño y formato siguen las pautas usuales en esta modalidad: el texto se presenta en dos columnas, que corresponden, respectivamente, la de la izquierda, a la localización espacio-temporal y a las acciones (algo así como las didas-

3. Así, en la que probablemente sea la página más consultada, *Filmaffinitty* [https://www.filmaffinity.com/es/film125163.html], podemos leer: "Guion: Mario Camus, Ricardo López Aranda, Pedro Ortiz Armengol (Novela: Benito Pérez Galdós)"; los mismos datos, en otras páginas web [https://www.imdb.com/title/tt0120960/fullcredits] y en libros como el de Saiz Viadero, 2013.

4. En lo que sigue parafraseo, resumo o repito lo expuesto en González Herrán, 2018: 1075-1079.

5. Algo que me atrevo a considerar como excepcional, en comparación con los guiones de las otras dos series que he tenido ocasión de estudiar: *Los Pazos de Ulloa* (dirigida por Gonzalo Suárez, con guion que firman él mismo, Manuel Gutiérrez Aragón y Carmen Rico-Godoy) y *La Regenta* (dirigida por Fernando Méndez-Leite, sobre su propio guion). En ambos casos hay diferencias muy notables, como he tenido ocasión de comentar en otros trabajos (González Herrán, 2002, 2004, 2007, 2011, 2019b, 2020a.

calias teatrales: por esa razón emplearé tal denominación para referirme a lo recogido en esa columna), la de la derecha, a las intervenciones y diálogos de los personajes. Conviene advertir que el original presenta también, en determinados lugares (tanto en las páginas como en alguna de las cubiertas), indicaciones manuscritas (generalmente, en tinta azul; a veces, roja; otras veces, parece a lápiz), que corresponden a diferentes caligrafías (entre ellas, las del propio Camus) y que corrigen, amplían o precisan lo inicialmente escrito en el texto, tanto en las columnas de la acción como en las de los diálogos. De ello cabe deducir que se trata de un ejemplar utilizado durante el rodaje.

II

Como muestra de las posibilidades (y límites) del análisis comparado que viene ocupándome desde hace algún tiempo, quiero analizar aquí un breve fragmento de la serie (menos de tres minutos), cotejado con el texto narrativo que recrea y con las correspondientes secuencias del guion.

El fragmento corresponde a los minutos finales del Capítulo 3.º de la serie (del minuto 52:55 al 55:52), que en el guion son las secuencias 103 y 104 (páginas 87 a 90 del Capítulo tercero), reproducidas en el Apéndice que sigue. No reproduzco el texto narrativo porque —y ahí reside acaso lo más interesante de este ejemplo— es tan breve que puedo citarlo: son solo las tres líneas que abren el subcapítulo I del capítulo XI ("Final, que viene a ser principio") de la Parte primera:

> Quien manda, manda. Resolviose la cuestión del *Pituso* conforme a lo dispuesto por don Baldomero, y la propia Guillermina se lo llevó una mañanita a su asilo, donde quedó instalado (Pérez Galdós, 2018: 438).

El talento del guionista y cineasta consigue traducir esa mínima información en uno de los momentos más emotivos de la serie, colocado precisamente como cierre de uno de sus capítulos:[6] momento especial que —el director lo sabe bien— quedará fijado y persistente en la memoria del espectador.

Podemos preguntarnos por qué en este caso Camus decide hacer lo contrario de lo que viene haciendo hasta aquí (y hará a lo largo de su trabajo). Si la traducción audiovisual, aunque sea en una serie de más de nueve horas, de las casi mil ochocientas páginas que tiene la novela en su primera edición exige un continuado esfuerzo de síntesis, al llegar a este momento la versión filmada no resume, sino que amplifica y desarrolla en dos intensas secuencias —más inten-

6. Conviene advertir que en el guion el capítulo se prolonga diez secuencias más, hasta la 115; será al reorganizar sus diez capítulos en los ocho de la serie cuando se sitúe aquí ese impactante —por emotivo— final.

sas aún porque carecen de diálogo—, localizadas en diversos escenarios, lo que en el original era una mínima información, acerca de un suceso aparentemente irrelevante.

Pero es que, como sabe cualquier lector (o espectador) de *Fortunata y Jacinta*, el suceso no es nada irrelevante, pues resuelve, de manera fríamente cruel, un episodio crucial en el relato: eso que el narrador denomina "la cuestión del *Pituso*", y cuyo detenido relato no creo necesario recordar aquí. Bástenos tener en cuenta la dimensión moral que comporta depositar en el orfanato a ese pequeño que estuvo a punto de ser adoptado por la familia Santa Cruz, y que ha tenido ocasión de conocer y disfrutar por unos pocos días la condición de niño rico y mimado. Todo eso es lo que Camus ha querido (y, a mi juicio, conseguido) transmitir en esos minutos, que —como enseguida diré— recomiendo ver.

Pero antes conviene que leamos y comentemos las páginas del guion correspondientes a esas secuencias: entre otras razones, porque lo filmado no cumple exactamente lo previsto en él, y de ello también podremos extraer conclusiones de cierto interés.

La secuencia 103 nos muestra cómo, en una "calle indeterminada" (Camus [1980], 3.º, 87), y a las primeras horas del amanecer, Juan Santa Cruz, que regresa de una de sus juergas nocturnas, se cruza con un coche de caballos en el que van "Jacinta con la mirada fija al frente y abstraída, y el niño medio dormido que mira hacia la calle sin saber qué destino le aguarda al final del este pequeño viaje". (Camus [1980], 3.º, 88).

Hay aquí varias cosas que merecen comentario (y discusión): la primera, y fundamental, es el cambio referido a quién se encarga de llevar el niño al asilo. Mientras en la novela es Guillermina, aquí será Jacinta, quien no solo le acompaña, sino que (como sugiere el guion y manifiesta de manera excelente la actriz, Maribel Martín) asume en las dos secuencias —especialmente, en la segunda— un notorio protagonismo, casi tanto o más que el del niño. Pero también —y acaso como consecuencia de ese cambio en la persona encargada de depositar al *Pituso* en el asilo— el guionista introduce en la escena al otro responsable (aunque en cierta medida, involuntario) de la situación que ahora se va a resolver.

Sirviéndose de un recurso eminentemente folletinesco, una de esas casualidades —no tan improbables— que se producen en una gran ciudad, donde los caminos de sus gentes a veces se cruzan sin que ellos lo busquen ni lo perciban, a esa hora imprecisa del amanecer (como indica la didascalia del guion, y en la filmación evidencian las largas sombras que se proyectan con una iluminación muy especial) tiene lugar ese cruce —tan simbólico— entre quienes se recogen tras una juerga nocturna y quienes madrugan para cumplir sus obligaciones: sean las obligaciones meramente laborales ("carros primeros hacia los mercados […]. Hombres y mujeres al trabajo. Repartidores de pan, de la leche", Camus [1980], 3.º, 87), sea la tan penosa que asume Jacinta. Ni ella ni su marido se darán cuenta del cruce, pero sí el espectador, que de ello extraerá consecuencias de índole moral.

Notemos cómo la didascalia sugiere algo que el espectador difícilmente percibirá (ni le sería fácil expresarlo al actor): Juan, que "mira a cada figura que pasa por su lado o por la calle de enfrente", se fija en cada rostro "intentando adivinar a Fortunata en las sombras tapadas…" (Camus [1980], 3.º, 87-88). Mas no será su amante, sino su esposa la que pase "al lado suyo en dirección contraria". Tampoco ella está en condiciones de advertirlo porque va "con la mirada fija al frente y abstraída" (Camus [1980], 3.º, 88).

Pero hay alguien más en la escena, cuya mirada se convierte en principal y privilegiada: "el niño medio dormido que mira hacia la calle sin saber qué destino le aguarda al final del este pequeño viaje" (Camus [1980], 3.º, 88). De nuevo aquí la didascalia del guion propone algo imperceptible para el espectador, aunque de enorme trascendencia para el sentido de la situación. Ese no saber de Juanín (expresado, además, desde las limitaciones de su condición infantil, sugeridas con lo de "pequeño viaje") le convierte no solo en protagonista de la escena, sino en su punto de vista narrativo y moral.

En la secuencia 104 el coche ha llegado al asilo (caracterizado como "oscuro edificio"; Camus [1980], 3.º, 89). Notemos —otra muestra de lo valioso que es este ejemplar del guion— en el primer párrafo un paréntesis manuscrito que lo cierra. Lo mismo sucede con una palabra del segundo ("recibir", sustituida por la sobreescrita "despedir"), y las frases que siguen en él. Evidentemente, son indicaciones —del propio director, o de alguno de sus ayudantes— para el rodaje; que, como podría comprobarse viendo lo filmado, así se han atendido, de modo que la secuencia se reduce, suprimiendo la llegada y recogida del niño por parte de las mujeres, para dejar solo la despedida. Con ello, entre otros aspectos que cabría notar, pierde su importancia (y la perderá aún más en lo filmado) ese objeto, el acordeón, cuyo simbólico *flin-flan* suscitó el sugestivo comentario de Noël Valis (1988).

Por otra parte, también volvemos a encontrar aquí algo ya señalado antes, respecto a cómo la didascalia trata de sugerir no solo lo que el personaje hace, sino lo que piensa; el *Pitusín* "avanza hacia la reja mirando a Jacinta, quizá intentando explicarse lo que está pasando" (Camus [1980], 3.º, 89).[7] Pero notemos que el guionista no solo pretende que esa mirada exprese su perplejidad ante lo que sucede, sino también la impresión que le produce el lugar en el que ha sido recluido: "su nueva, grande y oscura casa" (Camus [1980], 3.º, 89).

La secuencia se cierra (aunque la filmación no lo hace exactamente así) con una imagen que el cine ha explotado hasta la saciedad; y el director sabe bien hasta qué punto está presente en la memoria de los espectadores: el encerrado detrás de las rejas se va quedando atrás, desde la mirada de quien allí lo ha abandonado. Aquí lo ve desde la reducida ventana trasera del coche en que se aleja, para, "después de unos segundos", volver "la cara al frente y mirar el camino

7. Sugiero al lector que retenga esa frase, para que, cuando vea esa secuencia, se fije en la expresión de la mirada del jovencísimo actor.

hacia su casa" (Camus [1980], 3.º, 90). Un gesto que podría sugerir su afán por olvidar —dejándolo atrás— lo que acaba de hacer y de lo que acaso se avergüenza o se arrepiente…

Lógicamente, después de estas explicaciones, lo procedente sería ver esos tres minutos; así se hizo en la sesión correspondiente del coloquio cuyas actas aquí se recogen, y le sugiero al lector de estas páginas que lo haga por su cuenta,[8] para que, comparando lo filmado con lo previsto en el guion, se fije en ciertos detalles. Alguno, de importancia menor (la actividad callejera del amanecer se reduce a barrer las calles [imagen 1] o colocar sillas y mesas en las aceras); otros, más significativos (Juan no busca con su mirada a Fortunata entre las gentes con quienes se cruza en la calle; Jacinta, en el coche, no tiene su "mirada fija al frente y abstraída", sino que la posa en el *Pituso* [imagen 2]; los niños del asilo no "se mueven con lentitud y sin jugar", sino que corretean tras una pelota; nuestro Juanín no deja caer su acordeón —que, "abandonado en el suelo atrae a los demás"—, sino que lo mantiene colgado de su mano…).

Pero, sobre todo, hay al final de la secuencia un sutil cambio de perspectiva que —a mi juicio— intensifica la emotividad de la situación: la imagen que se va alejando del niño, abandonado e indefenso tras la reja [imagen 3], no la vemos —con Jacinta— desde la ventana trasera del coche, sino cuando ella se dirige hacia ese coche, volviendo repetidamente la mirada hacia el asilo [imagen 4]: un gesto que traduce inequívocamente sus dudas respecto a lo que está a punto de hacer. Hay incluso un momento en que parece dispuesta a volverse atrás, a recuperar al niño. Pero su gesto final, subiendo con decisión al carruaje —que luego se aleja cuesta abajo—, traduce bien aquello que prescribía el guion: "vuelve la cara al frente y mira el camino hacia su casa".

Sirva esta breve secuencia (tres líneas en la novela, tres páginas en el guion, tres minutos en la filmación) como muestra de cómo Mario Camus leyó en 1980 *Fortunata y Jacinta* (1887), de Benito Pérez Galdós.

Imagen 1.

Imagen 2.

8. Puede hacerlo en: http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta/fortunata-jacinta-capitulo-3/4178738/.

Imagen 3.

Imagen 4.

Bibliografía

Camus, Mario [s.a. 1980], *"Fortunata y Jacinta"/ de Benito Pérez Galdós*/ Dirección: Mario Camus [ocho cuadernos mecanografiados; inéditos].

Filmaffinitty. "Fortunata y Jacinta (miniserie de TV)", en: https://www.filmaffinity.com/es/film125163.html.

Fortunata y Jacinta [serie de TVE, dirigida por Mario Camus] (1980), en: http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta.

Galindo, Carlos, (1978), "López Aranda y Camus llevarán a televisión *Fortunata y Jacinta*", *ABC*, 1 de diciembre. p. 51; puede consultarse en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/01/067.html.

Gonzalez Herrán, José Manuel (2002), "Tres comezos de *La Regenta*: a novela (Leopoldo Alas, 1884-1885), o guión cinematográfico (Fernando Méndez-Leite, 1989-1991), a serie de televisión (Fernando Méndez-Leite, 1994-1995)", *Boletín Galego de Literatura*, monográfico "Literatura e cinema", 27 (183-198); puede consultarse, traducido, en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-comienzos-de-la-regenta---la-novela-leopoldo-alas-18841885-el-guin-cinematrogrfico-fernando-mndezleite-19891991-la-serie-de-televisin-fernando-mndezleite-19941995-0.

— (2004), "*Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos", en Carmen Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez* (*Lecturas : Imágenes*, 3), Pontevedra, Mirabel (143-155).

— (2007), "Novelas españolas del siglo xix en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa* y *La Regenta"*, en Margarita García Casado (ed.), *La creatividad como instrumento de comunicación: Análisis, procedimientos y aplicaciones*, Santander, Universidad de Cantabria (25-38).

— (2011), "El final de *Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán", en *La fin du texte* (textes réunis et présentés par F. Bravo), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (384-400).

— (2017), "Do escrito ao filmado: o comezo e o final de *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós, 1887 / Mario Camus, 1980)", en Armando Requeixo (ed.), *Entre letras e*

signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades − Xunta de Galicia (449-461).
— (2018), "El guion de *Fortunata y Jacinta*, de Mario Camus (1980)", en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor (1073-1086).
— (2019a). "Evaristo Feijoo, de *Fortunata y Jacinta*: entre Emilia Pardo Bazán (1887) y Mario Camus (1980)", en: Yolanda Arencibia, Germán Gullón, Victoria Galván González *et al.* (eds.), *La hora de Galdós.* Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 854-867.
— (2019b), "El episodio compostelano de *Los Pazos de Ulloa*, en Emilia Pardo Bazán (1886) y en Gonzalo Suárez (1985)", *Volvoreta: revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema,* n.º 3: Wenceslao Fernández Flórez y los escritores gallegos en lengua española (7-24).
— (2020a), *Los Pazos de Ulloa* - La Madre Naturaleza, de Emilia Pardo Bazán: del libro (1886-1887) a la televisión (1985), Siglo diecinueve (Literatura hispánica), 26. Sección monográfica: homenaje a Maryellen Bieder (87-104).
— (2020b), "El «Viaje de novios», en *Fortunata y Jacinta*: de la novela de Benito Pérez Galdós (1887) al guion de Mario Camus (1980)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841, dosier "El centenario de Galdós"; puede consultarse en https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-viaje-de-novios-en-fortunata-y-jacinta-de-la-novela-de-benito-perez-galdos-1887-al-guion-de-mario-camus-1980.
Ortiz Armengol, Pedro (1978), *Relojes y tiempo en "Fortunata y Jacinta": cronología de una novela de Galdós*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular.
— (1987), *Apuntaciones para "Fortunata y Jacinta"*, Madrid, Universidad Complutense.
Pérez Galdós, Benito (1887), *Fortunata y Jacinta. (Dos historias de casadas)*, Madrid, Imp. La Guinalda, 1887.
— (1979), *Fortunata y Jacinta. (Dos historias de casadas)*, Estudio preliminar y notas de Pedro Ortiz Armengol, Madrid, Hernando.
— (2018), *Fortunata y Jacinta*, María Luisa Sotelo Vázquez y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), Barcelona, Penguin Classics.
Pérez Ornia, José Ramón (1979). "Fortunata y Jacinta", *El País*, 23 de marzo de 1979, en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/01/067.html.
— (1980). "Cuatro años y 160 millones de pesetas para llevar «Fortunata y Jacinta» a Televisión Española", *El País*, 7 de mayo, en: http://elpais.com/diario/1980/05/07/cultura/326498413_850215.html
Saiz Viadero, José Ramón (2013), *Diccionario Cinematográfico de/en Cantabria. 1896-2000*, Santander, Tantín.
Schlueter, Pedro (2016), *Pérez Galdós y la música*, Madrid, Clave Intelectual.
Valis, Noël M. (1988), "El *flin-flan* de la novela: leyendo *Fortunata y Jacinta*", *España Contemporánea*, 1 (51-156).

Apéndice

103

- 87-

MADRID. Enero 1.874

SECUENCIA 103

EXT. AMANECER

CALLE INDETERMINADA

Esquina a Toledo.

Pasan por el centro los carros primeros hacia los mercados o en dirección a las afueras.

Hombres y mujeres al trabajo. Repartidores de pan, de la leche.

En una casa del centro, la juerga baja por las escaleras.

El cochero dormita en el pescante, mientras espera. Villalonga, Juan - Santa Cruz, las mujeres y dos amigos más desembocan en la calle. Van subiendo todos al coche que espera. Todavía queda humor para hacer una frase que intenta hacer gracia o la última caricia. Villalonga y Juan son los últimos en subir. Juan cede el paso a Jacinto y le dice que él prefiere ir andando. Villalonga insiste pero Juan ya echa a andar. El coche arranca. Alguien dentro se ríe de - Juan, le despide. Este no se da cuenta de nada, y sigue su camino.

Juan, con lentitud, cubre el camino hacia su casa. Mira a cada figura - que pasa por su lado o por la calle de enfrente. Sigue aún muerto de sueño, y de cansancio, fijándose en ca-

103

da rostro o intentando adivinar a Fortunata en las sombras tapadas que se mueven apresuradas por la calle en el frío de estas primeras horas del día.

Un coche de caballos pasa al lado suyo en dirección contraria, camino de las afueras. En él, una Jacinta con la mirada fija al frente y abstraída y el niño medio dormido que mira hacia la calle sin saber qué destino le aguarda al final de este pequeño viaje.

104

MADRID. Enero 1.874

SECUENCIA 104

EXT. DIA

ASILO

El coche para ante el oscuro edifi-- cio del asilo. Jacinta desciende y luego ayuda a bajar a Pitusín que - tiene en la mano el acordeón. El - edificio posee un añadido de terreno enrejado donde un montón de niños se mueven con lentitud y sin jugar.

Dos mujeres salen a recibir a Jacin- ta. Se hacen cargo del niño. Jacin ta no se mueve. Lo ve marchar. Pi- tusín se deja llevar sin oponer re-- sistencia. El fuelle del acordeón - se abre y ahora se arrastra tras él. Desaparece por la puerta.

Jacinta va hacia el coche.

A los pocos segundos, Pitusín sale al terreno donde están los otros niños. Deja caer el acordeón que, abandonado en el suelo atrae a los demás. Avan za hacia la reja mirando a Jacinta - quizá intentando explicarse lo que - está pasando. Jacinta sube al coche y este arranca.

Pitusín, indiferente, agarrado a las rejas, en su nueva, grande y oscura - casa, se va quedando atrás.

104

Jacinta lo ve por el ventano trasero del coche. Después de unos segundos, vuelve la cara al frente y mira el - camino hacia su casa.

FUNDE EN NEGRO LENTAMENTE

La abeja como vínculo metonímico en la novela decimonónica, la narrativa y el cine del siglo xx: Galdós, Cela y Erice

María Luisa Guardiola Tey
Swarthmore College

Este artículo se centrará en el vínculo metonímico al imaginario abejuno, tal y como se manifiesta en *Misericordia* (1897) de Benito Pérez Galdós y en otras producciones literarias y fílmicas del siglo xx, como son *Viaje a la Alcarria* (1948) y *La colmena* (1951) de Camilo José Cela y *El espíritu de la colmena* (1973), película dirigida por Víctor Erice. La colmena, habitáculo de la colectividad de abejas y la miel y cera que producen, se utilizan en la novela de Galdós como metonimia heterogénea en la que cabe la interpretación positiva por su alcance purificador dentro del mundo natural, o el simbolismo revisionista que utiliza la metáfora de la abeja como crítica a instituciones como la monarquía o la Iglesia. El símbolo de la abeja y su colmena, considerado divino en la tradición literaria antigua, es revisado posteriormente como amonestación. Galdós presenta la metáfora de las abejas a través de esta acepción plural. El guiño irónico del autor al utilizar este símbolo de doble cariz enlaza muy bien con la técnica narrativa llena de ambigüedades, contrastes e ironía para subvertir cualquier intento irrefutable o centralizador.

Los autores y directores del siglo xx siguen la estrategia galdosiana en cuanto a la doble dimensión del símbolo de la abeja. Cela utiliza la colmena como metáfora de la asfixia, hacinamiento y sordidez experimentada por los habitantes del Madrid de posguerra en su novela homónima. La contrapartida a este ambiente desdichado la ofrece el campo representado en *Viaje a la Alcarria*, comarca de colmenas naturales. La escasa población del entorno rural, habitado por seres humildes y pacientes, rodeados de una naturaleza abierta y de pequeños animales e insectos, es representada con un tono de compasión y tolerancia en general, ausente en *La colmena*. A su vez, Erice nos muestra en su película *El espíritu de la colmena* la duplicidad galdosiana en la forma de tratar el símbolo abejuno. El padre de una familia confinada a un aislado pueblo castellano, seguramente por cuestiones ideológicas durante la primera posguerra, es apicultor y vive como en una colmena. El cuidado de las abejas y su escritura sobre las mismas sirve a modo de conjuro. Por otro lado, la colmena se convierte en

el reflejo del sistema tiránico, rígido y silenciador en el que viven atrapados los habitantes del pueblo bajo la dictadura.

La ironía y ambigüedad características del autor decimonónico sigue viva en las representaciones literarias y fílmicas del siglo xx. El vínculo metonímico de la abeja se mantiene vivo.

Observaremos la metáfora de la colmena fijándonos en teorías de críticos como Juan Antonio Ramírez, Maurice Maeterlinck, Christopher Hollingsworth y otros, sobre la misma. El tropo de la abeja aparece en la literatura desde la antigüedad. Libros clásicos como La Biblia contienen numerosas referencias a este insecto tanto como ejemplo de laboriosidad y previsión como por su apreciado producto: la cera y la miel. Juan Antonio Ramírez habla de la consideración altamente positiva de la que ha gozado la abeja desde tiempos inmemoriales (Ramírez, 1998: 22-23). En la Grecia clásica, las propiedades beneficiosas de la miel tanto en medicina como en productos de belleza, nutrición, hasta como estimulante de la elocuencia, situaban esta sustancia en la esfera de lo divino. Aristóteles equiparaba estos insectos sociales con la humanidad. Nicole Jacobs señala que, en la Edad Media, la imagen de la abeja era aceptada dentro del entorno cristiano como metáfora de una sociedad bien organizada, basada en los principios del trabajo común (Jacobs, 2015: 806). Más adelante, se corrompe el estatus privilegiado de las abejas que se convierten en símbolo de la corrupción natural de la jerarquía divina (Jacobs, 2015: 798). A partir del siglo xviii, la trayectoria de principios humanísticos y antropomórficos de la antigua metáfora de la colmena fue alterada por los avances de la ciencia. Al individualismo democrático no le atañe la forma en que el imaginario de la colmena representa al individuo dentro del orden social. En la antigüedad se consideraba el orden natural dentro de la colmena como la imagen de la razón y la armonía. La visión moderna sigue viendo en la colmena natural el orden ideal, sin embargo, fuera de su contexto natural se considera como algo extremo que produce la opresión social y disminuye la autonomía individual. A través de la ciencia nos damos cuenta de lo insólito de este orden (Hollingsworth, 2005:183).

En el siglo xix se distorsiona la imagen del espíritu humano por los cambios demográficos en las zonas urbanas donde la población aumenta de forma desmesurada por la inmigración rural, también se altera el orden establecido dado el aumento de la alfabetización en algunos círculos y las exigencias del proletariado. Las ideas de Darwin dejan de lado los experimentos utópicos para insertar la justificación de una serie de diferencias biológicas que transforman la sociedad del momento. El darwinismo redelimitó el concepto de perfección; a través de la selección natural se condiciona el prototipo de lo ideal. Los insectos sociales tienen un nuevo significado que sugiere una naciente alteridad, natural, pero altamente organizada. La imagen poética de la sociedad de insectos se convierte en el equivalente no humano de la civilización, transgrediendo la acepción antigua de las comunidades apícolas como modelo de humanidad (Hollingsworth, 2005:154). Encontramos ejemplos de la divergencia entre el punto de vis-

ta sobre estos insectos en el siglo XIX en unos versos de Josefa Massanés, escritora catalana en los que se observa el paradigma romántico de benevolencia de la abeja:

> La rebullidora abeja
> Con su trabajar continuo
> Nos da la materia pura
> Que en nuestros dogmas divinos,
> Es de amor y fe el emblema
> Mientras alumbra en los ritos.
> (Josefa Massanés, "Cataluña")[1]

El contrapunto a la acepción benevolente de este insecto social, lo presenta Emilia Pardo Bazán en su capítulo dedicado a la cigarrera en el volumen dirigido por Faustina Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881). La autora gallega equipara a las mujeres que trabajan en las fábricas de tabacos a las abejas, dentro de la acepción de alteridad referida por Hollingsworth en el último tercio del diecinueve: "Si queréis saber de qué manera se fabrica el cigarro que fumáis, id a esos vastos talleres que sostiene el Estado, colmena inmensa donde las abejas son mujeres, y la miel y la cera puros y pitillos" (Pardo Bazán, 1881: 798).

La cita de Pardo Bazán concuerda con la versión de la colmena como sociedad creada por la humanidad, pero con tendencias antihumanas, a modo de máquina deshumanizadora prevalente a finales del siglo XIX (Hollingsworth, 2005:155-156). Galdós utilizará el tropo de la colmena en *Misericordia* (1897) dentro de este marco caótico, reflejando una sociedad debilitada que requiere regenerarse. La novela está planteada bajo una fuerza centrífuga, orientada hacia los márgenes, tanto desde el ámbito geográfico, los suburbios de la zona sur de Madrid, más allá del puente de Toledo, como social, el mundo de los mendigos y vagabundos que se contrapone al ambiente estático, enmohecido y embotado del entorno burgués representado por doña Paca, Frasquito Ponte y otros. Los barrios menesterosos del sur, se presentan como una colmena degradada donde malviven una serie de personas en condiciones infrahumanas. La siguiente cita ilustra este sentido de deshumanización:

> No lejos del punto en que Mesón de Paredes desemboca en la Ronda de Toledo, hallaron el parador de Santa Casilda, vasta colmena de viviendas baratas alineadas en corredores sobrepuestos. Entrase a ella por un patio o corralón largo y estrecho, lleno de montones de basura, residuos, despojos y desperdicios de todo lo humano […]. En el centro de la habitación, vio Benina un bulto negro, algo como un lío de ro-

1. Massanés, Josefa (1841), *Poesías*, Barcelona, Imprenta de J. Rubió, sp.

> pa, o un costal abandonado. A la escasa luz que entraba después de cerrada la puerta, pudo observar que aquel bulto tenía vida. Por el tacto, más que por la vista, comprendió que era una persona (*Misericordia* V, 91).

Según Hollingsworth, estudioso del tema de las abejas en la literatura del diecinueve, este insecto se convierte en el "otro" en un ambiente deshumanizado en el que el insecto social y el intruso se comunican. La metáfora de la abeja en esta novela finisecular muestra la alteridad centrada en el personaje de la protagonista, Benigna, mujer humilde, procedente de la Alcarria, comarca castellana que se extiende entre varias provincias: Cuenca y Madrid, o sea, sin delimitación fija dentro de una región específica, conocida por su miel, es el centro del desarrollo narrativo de la novela. Las virtudes de la abeja se reflejan en esta mujer por su abnegación, generosidad y dinamismo, tanto en la vida práctica como en su espíritu, a pesar de su edad y circunstancias. La descripción de este personaje nos da la clave de la intención del autor canario al enfocarse en el aspecto físico y anímico de la anciana:

> Con este pergenio y la expresión sentimental y dulce de su rostro, todavía bien compuesto de líneas, parecía una Santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia. Faltábanle sólo el crucifijo y la llaga en la frente, si bien podría creerse que hacía las veces de esta el lobanillo del tamaño de un garbanzo, redondo, cárdeno, situado como a media pulgada más arriba del entrecejo (*Misericordia* III, 77-78).

La alcarreña, procedente de esta región famosa por las abejas y la miel que producen, se compara a santa Rita de Casia, santa asociada a estos insectos, según la leyenda de las abejas blancas milagrosas de Casia, símbolo de superstición y exceso. No obstante, las diferencias físicas entre la venerada abogada de los imposibles y la humilde alcarreña reflejan abiertamente la alteridad de este ser repudiado. Los estigmas sagrados de la santa son sustituidos por el lobanillo repugnante de Benigna. Este personaje de aspecto incongruente representa el "otro", conectado con el mundo interior de la colmena. Benigna es desplazada del ambiente de la familia burguesa venida a menos por su amistad con Almudena, ser híbrido y perfecto modelo de alteridad. Este desplazamiento la lleva a un mundo interior de dimensiones microscópicas para lograr su propia transformación en beneficio de la colectividad. El sacrificio de Benigna refleja el proceso de enjambrazón para crear una nueva colmena debido al exceso de abejas obreras. La abeja reina se desplaza y creará un nuevo panal, sin embargo, una vez haya completado su labor, seguramente será destruida por su propia comunidad cuando manifieste señales de debilidad o deterioro. La dinámica de género de la colmena señalada por Jacobs, refleja la estructura matriarcal de la monarquía apícola (Jacobs, 2015: 805), la cual se evidencia en *Misericordia* con el liderazgo espiritual de Benigna.

La apología del sacrificio redentor de la abeja reina queda personificada en Benigna, la cual mantiene un espíritu fuerte y grande ante la afrenta sufrida

en el terreno material: "Su conciencia le dio inefables consuelos: miró la vida desde la altura en que su desprecio de la humana vanidad la ponía" (*Misericordia* XL, 307). Benigna afirma al final de la novela que no es santa, pero su compasión por Juliana, mujer del pueblo que la ha traicionado al no admitirla en la casa que Benigna había regentado con su propio esfuerzo, muestra que la auténtica misericordia surge del interior y tendrá un efecto beneficioso, curador, no solo en Juliana, sino también en la próxima generación. La espiritualidad transformadora de Benigna coincide con las ideas de Maeterlinck, pensador belga que escribió *La vida de las abejas* en 1901. La siguiente cita del filósofo belga muestra la calidad orgánica de la esencia humana y corrobora la percepción de la metáfora de la colmena como sociedad perfecta, solidaria y laboriosa.

> Y así como está inscrito en la lengua, en la boca y en el estómago de las abejas que deben producir la miel, está inscrito en nuestros ojos, en nuestros oídos, en nuestras médulas, en los lóbulos de nuestra cabeza, en el sistema nervioso de nuestro cuerpo, que hemos sido creados para transformar lo que absorbemos de las cosas de la tierra en una energía particular y de una calidad única sobre este globo. Ningún ser, que yo sepa, ha sido dispuesto para producir como nosotros ese fluido extraño que llamamos pensamiento, razón, alma, espíritu, potencia cerebral, virtud, bondad, justicia, saber…, pues posee mil nombres, aunque no tiene más que una esencia (Maeterlinck, 1967: 208-209).

Los cambios en el código del realismo literario repercuten en la forma en que la colmena se representa en el siglo XX ya que se agudiza la idea de este insecto como el "otro", tanto como símbolo natural o recurso poético (Hollingsworth, 2005: 171). Las ideas de Maurice Maeterlinck en su tratado filosófico *La vida de las abejas*, donde se presenta el paradigma de la colmena como expresión de la esencia del orden social, decaen a medida que aumenta la difusión de las ideas negativas asociadas a la colmena desde la Segunda Guerra Mundial (Ramírez, 1998: 29). En la novela de Camilo José Cela *La colmena* (1951) escrita entre 1945-1950, aunque históricamente trata de unos días de diciembre en el Madrid de 1943, vemos reflejado el significado negativo asociado a esta comunidad de abejas. Ramírez señala que "con la derrota de las potencias fascistas se atenuaron las connotaciones 'positivas' asociadas a los insectos sociales" y añade que: "la idea de un pueblo-nación que funciona como un superorganismo ante el cual desaparece la individualidad personal, fue enfatizada por los nazis, pero tampoco es ajena (aunque por distintas razones) a las tradiciones anarquistas y comunistas" (Ramírez, 1998: 30).

En *La colmena* estamos en una ciudad inhóspita donde la gente vive de forma alienada en las celdillas de la ciudad colmena, atemorizada, como abejas asustadas, una "crónica: panorama narrativo-descriptivo de una colectividad", en palabras de Sobejano (1996: 457). El mismo Cela nos decía sobre su obra:

> *La colmena* es la novela de la ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Madrid. […] es un poco la suma de *todas las vidas que bullen en sus páginas, unas vidas grises, vulgares y cotidianas, sin demasiada grandeza, ésa es la verdad* […], es una novela sin héroe, en la que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia" (*La colmena*, "Introducción" de J. Urrutia, 17) (el énfasis es mío).

La pequeñez e insignificancia de los hombres de Cela nos remite de nuevo a los insectos sociales. La cita de Germán Gullón corrobora la sospecha de esta colmena implacable: "Los seres ficticios existen colonizados por una situación social en que los silencios y las soledades […] unidades imperfectas, les dominan" (Gullón, 1997: 125). Para estos seres no hay esperanza, viven muertos en vida en una ciudad cementerio. Sin embargo, Martín Marco, el poeta efímero, siente la necesidad de salir del entorno urbano para respirar el "aire puro" del campo, lo cual le conferirá una sensación de alivio temporal.

> La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando […] sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.
>
> La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena... (*La colmena*, 320).

Viaje a la Alcarria (1948), libro de viaje del autor de *La colmena*, es descrito por Sobejano como "consecuencia epilogal de aquella novela" (Sobejano, 1996: 453) y lo considera "contrapunto rural a la estridente sinfonía urbana de *La colmena*" (1996: 454). La Alcarria, comarca antes citada por ser el lugar de procedencia de la protagonista de *Misericordia*, se destaca por su producción de miel de alta calidad debido a la gran variedad de flores y especies aromáticas. Las abejas en este entorno no son una metáfora sino reflejo del entorno natural: "Zumban los enjambres dentro de las colmenas, en el colmenar que hay a diez pasos del viajero, y el campo huele con un olor profundo, penetrante, distante, casi hiriente" (*Viaje a La Alcarria* V, 127). Sin embargo, la contrapartida suspicaz y escéptica de la novela urbana aparece en algunas referencias a este producto alcarreño, siguiendo la estrategia galdosiana descentralizadora mediante la ironía. El autor nos dice en la "Dedicatoria":

> La Alcarria es un hermoso país al que a la gente no le da la gana ir. Yo anduve por él unos días y me gustó. Es muy variado, y menos miel, que la compran los acaparadores, tiene de todo: trigo, patatas, cabras, olivos, tomates y caza (*Viaje a La Alcarria*, 71).

La especulación choca en este entorno donde hay alimentos sin el racionamiento de la ciudad. Es interesante añadir que este viaje suple simbólicamente los deseos de expansión y paz del joven escritor de *La colmena*. Podríamos decir que se trata de otra enjambrazón, paralela al exilio de muchas personas de ideología contraria al régimen.

La última obra que vamos a comentar en conexión con el tema de las abejas es la película de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973) que aparece en el desenlace del franquismo. La acción se sitúa en 1940, justo un año después de la guerra civil. Fernando, padre de una familia confinada a Hoyuelos, un aislado pueblo castellano, es apicultor y filósofo —afición obsesiva que ejerce de forma práctica, tiene unas colmenas en el jardín de su casa— e intelectual, estudia la vida de estos insectos en el tratado filosófico *La vida de las abejas* de Maeterlinck, publicado en 1901.

El entorno físico de la casa, con ventanas hexagonales y cristales de color topacio, ofrece el aspecto de una colmena. El cuidado de las abejas y su escritura sobre las mismas le sirve a Fernando a modo de conjuro. Por otro lado, la colmena se convierte en el reflejo del sistema tiránico, rígido y silenciador en el que viven atrapados los habitantes del pueblo bajo la dictadura. Robert Miles presenta en su artículo sobre la sombra del libro de Maeterlinck en el filme de Erice "la dialéctica y ambigüedades del discurso del sacrificio" (Miles, 2010: 961) propio de estos insectos sociales. El mundo de la posguerra es una colmena en la que todos los miembros de la comunidad están sujetos a un poder de mando superior que los amenaza. Al aplicar las ideas de *La vida de las abejas* de Maeterlinck, con sus principios de responsabilidad comunitaria y autosacrificio, a los personajes de la película de Erice, se presenta una ambigüedad inquietante, dado el contexto de la posguerra. Robert Miles señala muchos puntos importantes del libro del filósofo belga y advierte del peligro que corren las comunidades colmena si la colectividad es alterada por fuerzas autoritarias (Miles, 2010: 965). Al establecer un nuevo enjambre tras el proceso de enjambrazón antes aludido, Miles sitúa la familia de Fernando en una casa colmena vacía que emula la situación del país, recientemente desalojado de elementos discrepantes al régimen franquista.

Ana, la hija pequeña de Fernando será la única persona que puede ver por su "necesidad absoluta de saber" según el propio Erice. Ana cuestiona y desafía el orden impuesto. Como una abeja virgen, la niña sale al encuentro de los monstruos, el refugiado y Frankenstein, seres repudiados por la sociedad. El sacrificio es necesario para inmolar la colectividad. Ana no dejará de cuestionar, llevando a cabo una revolución desde abajo que le otorga legitimidad.

A modo de conclusión, las palabras de Membrez sobre el laberinto colmenero que representa "el viaje del alma al centro uterino del mundo y el renacer de ésta" (Membrez, 1997: 114) reflejan la importancia de esta metáfora en la obra de los autores que hemos observado. La reconstrucción de la ciudad perdida, celda por celda y gota por gota de miel, símbolo antiguo de resurrección y reen-

carnación (Membrez, 1997: 115) correrá a cargo de los seres inocentes y frágiles. Es la paradoja de la subversión de personajes considerados "débiles", como Benigna, Martín Marco y Ana, cuya transformación interna repercute en la colectividad, aseverando y ratificando las preguntas retóricas de Maeterlinck:

"El espíritu de la colmena. ¿Dónde está? ¿En quien se encarna? […] ¿dónde encontrarlo, en fin, sino en la asamblea de las obreras?" (Maeterlinck, 28) (citado en Membrez, 114).

Bibliografía

Cela, Camilo José (1998), *La colmena*, Jorge Urrutia, (ed.), Madrid, Cátedra.

— (1990), *Viaje a la Alcarria*, José María Pozuelo Yvancos (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

Erice, Víctor (1973), *El espíritu de la colmena*, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.

Gullón, Germán (1997), "El realismo en la obra de Camilo José Cela ("Viaje a la Alcarria" y "La colmena")", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 9 (117-138).

Hollingsworth, Christopher (2005), *Poetics of the Hive: Insect Metaphor in Literature*, Iowa City: University of Iowa Press.

Jacobs, Nicole A (2015), "John Milton's Beehive, from Polemic to Epic", *Studies in Philology*, 112, 4 (798-816).

Maeterlinck, Maurice (1967), *La vida de las abejas*, trad. de Pedro de Tornamira, Madrid, Espasa-Calpe.

Massanés, Josefa (1841), *Poesías*, Barcelona, Imprenta de J. Rubió.

Miles, Robert J. (2010), "The Shadow of Maeterlinck's *La Vie des Abeilles* and *El espíritu de la colmena*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 8 (961-975).

Membrez, Nancy J (1997), "Apostillas a *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice", *Cine-Lit III Essays on Hispanic Film and Fiction*, (112-130).

Pardo Bazán, Emilia (1881), "La cigarrera", en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, bajo la dirección de Faustina Sáez de Melgar, ilustrada por Eusebio Planas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, en http//www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm756/59851 (30 de octubre, 2018).

Pérez Galdós, Benito (1982), *Misericordia*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Cátedra.

Ramírez, Juan Antonio (1998), *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela.

Sobejano, Gonzalo (1996), "*Viaje a la Alcarria*. Contrapunto rural de *La colmena*", *Revista Hispánica Moderna*, 49, 2, Homenaje a Susana Redondo de Feldman (453-463).

Traducir las letras del siglo XIX: adaptar mentalidades, trasladar mundos

Aproximación a la vida y obra de Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867 – Menton, 1928) desde un espacio (Cataluña) y tiempo concretos (siglos XX y XXI)

Carles Bastons i Vivanco
Instituto Jaume Balmes

Acogiéndome a uno de los puntos de la convocatoria y agradeciendo una vez más la invitación del Comité Organizador del VIII coloquio de SLESXIX, voy a dedicar este trabajo a dirigir la mirada hacia Vicente Blasco Ibáñez. Muchos son los motivos que me han impulsado a escogerlo como materia de mi comunicación. El año pasado se conmemoró —casi sin pena ni gloria— el 150 aniversario de su nacimiento y en este se cumplen los 90 años de su muerte y el centenario de la aparición de *Mare Mostrum*, una de sus obras capitales. Por otro lado, una buena compañera de instituto me regaló uno de los estudios más recientes publicados en Valencia (L. Blasco Ibáñez 2017) sobre el escritor, lo cual me ayudó en mucho a decidirme. Además, a estas dos premisas, hay que añadir que prácticamente en ninguno —la excepción de uno marca la regla— de los números de la prestigiosa revista *Literatura Siglo Diecinueve* editada por la Universidad de Valladolid ha aparecido algún artículo sobre él, así como tampoco —de nuevo la excepción: uno solo, C. L. Anderson, (2013: 313-334)— en los sucesivos coloquios de SLESXIX celebrados periódicamente en Barcelona, desde 1996, haya sido objeto de alguna comunicación o ponencia. En definitiva, su tratamiento ha sido escaso, incluso en los medios de comunicación, y es hora ya de reivindicar su vida y su obra. Olvido, por otra parte, manifiesto incluso en los manuales de literatura de la enseñanza secundaria, con tres o cuatro líneas, o peor, el silencio, según he comprobado. Y por si fuera poco, en la obra de C. Anderson, J. Lluch i P. Smith (2016) la información catalana sobre Blasco Ibáñez es mínima.

Y lo voy a hacer desde una doble perspectiva:

a) Partiendo de uno de los parámetros de la literatura comparada consistente en la visión de un escritor x sobre la cultura xx y la recepción en la cultura xx de ese escritor x.
b) La segunda desde un espacio y tiempo concretos. Con ello se perfiló un título que en el fondo amaga dos preguntas: ¿cuál fue la visión de Blasco Ibáñez de Cataluña? ¿Cuál fue su recepción en la prensa, en la intelectua-

> lidad catalana, en las diferentes bibliotecas —universitarias, públicas, municipales, provinciales, privadas— de Cataluña?

Antes, sin embargo, conviene situar el personaje en el tiempo, en su perfil humano, conocer algunos rasgos de su persona, su visión del mundo. En definitiva, trazar algunos episodios biográficos que ayuden a configurar y justificar nuestra mirada complaciente y reivindicativa.

1. Blasco Ibáñez como persona

Como es sabido, nació en Valencia, patria de Sorolla y de Benlliure, y murió en Francia, concretamente en Menton. En sus sesenta y un años de vida se dedicó a la política, al periodismo, a la creación literaria. Sufrió sinsabores —críticas despiadadas, prisión, exilio— y reconocimientos, sobre todo en Francia y en EE. UU. En lo que nos interesa, su perfil como escritor no encaja con ninguno de los movimientos tradicionalmente definidos y reconocidos por la crítica y que coinciden prácticamente con su cronología vital: Generación del 98 y Modernismo. Acaso sí reconocer que se trata, aún hoy, como epígono del naturalismo, de uno de los autores del País Valenciano de mayor proyección nacional e internacional junto con Azorín y Gabriel Miró, los tres, eso sí, representantes literarios de la Edad de Plata de les letras hispánicas o ibéricas, en acertado término acuñado por el profesor J. C. Mainer.

Como persona fue republicano, y merece la pena aportar su propio testimonio recogido en un epistolario interesantísimo (V. Blasco Ibáñez 2012), del que extraigo:

> En política soy simplemente un agitador, un artista dedicado a la acción, el día que triunfe la República en España la serviré en los primeros momentos, si me necesita, pero con el deseo de volverme a mi casa cuanto antes. No quiero desempeñar ningún cargo público por alto que sea. Me aburre la vida política en el sentido vulgar de la palabra y jamás volveré a ella (carta 1: 39).
>
> […] A los doce años leía Vida de Jesús Renan y los Estudios de la Edad Media de Pi i Maragall que modificaron profundamente mis creencias religiosas y empecé a ser librepensador en el periodo de la vida en que otros persiguen gatos o juegan a la pelota (carta 8: 68).

Complementando la información anterior, he podido localizar y consultar en la Biblioteca Nacional de Catalunya —y con ello se introduce aquí ya el contacto con los fondos bibliográficos de algunas de las bibliotecas catalanas— dos opúsculos (Esplà: 1926 y Asociación…: 1921) cuyo contenido nos ayuda a obtener un perfil más exacto del personaje, al darnos su propio autorretrato, al hablar sobre la muerte, sobre la novela, etc.

> Yo soy un hombre de acción, que he hecho en mi vida algo más que libros y no gusto de permanecer inmóvil durante tres meses en un sillón, con el pecho contra una mesa, escribiendo diez horas por día. Yo he sido agitador político, he pasado una parte de mi juventud en la cárcel (unas treinta veces), he sido presidiario, me han herido mortalmente en duelos feroces, conozco todas las privaciones físicas que un hombre puede sufrir, incluso las de una absoluta pobreza y al mismo tiempo he sido diputado, hasta que me cansé de serlo (siete veces); he sido amigo íntimo de jefes de Estado, conocí personalmente al viejo sultán de Turquía, he habitado palacios; durante unos años de mi vida he sido hombre de negocios y manejado millones, en América he fundado pueblos […]. Yo me enorgullezco de ser un escritor lo menos "literato" posible; quiero decir lo menos profesional. Aborrezco a los que hablan a todas horas de su profesión y se juntan siempre con colegas por una necesidad imperiosa de su cerebro y no pueden vivir sin ellos […]. Yo soy un hombre que "vive" y además cuando le queda tiempo para ello escribe (Esplà, 1926: s.p.).

Sobre la muerte:

> ¿Tiene usted miedo a la muerte?
>
> —No respondió vivamente el escritor. Me aterra únicamente que pueda yo tener una muerte dolorosa y lenta. Esto sería horrible. Pero la muerte sin molestar a los demás, sin sufrir uno mismo, no es cosa que debemos contemplar con horror quienes tenemos de la vida un concepto laico y serio […]. El temor a la muerte es cosa de vanidosos […]. Yo amo enormemente la vida y me alegraría continuarla aun bastante tiempo […]. El no temer a la muerte es cosa de humildad y buena educación (Esplà, 1926: s.p.).

Y sobre la suya: "Quiero descansar en el más modesto cementerio valenciano, junto al *mare nostrum* que llenó el ideal mi espíritu; quiero que mi cuerpo se confunda con esa tierra de Valencia que es el amor de mis amores" (Garrabou, 1995: 12).

Sobre la novela y su oficio de novelista:

> La novela […] es el más completo y definitivo de todos los géneros literarios. La novela es tan respetable científicamente como la historia. La Historia es simplemente una novela que fue y la novela es simplemente una historia que pudo ser. Digámoslo en otra forma: "La Historia es la novela vivida de los pueblos" y la novela es "la Historia particular de un individuo o de una familia" (Asociación …, 1921: 19). Yo soy un novelista porque siento la necesidad serlo […]. Yo hubiera inventado la novela sin saber que la inventaba, sólo por no morir con el remordimiento de reservar para mí solo la historia de cuanto pasase en aquella tierra que habitásemos (Esplà, 1926: s.p.).

Josep Pla, con su estilo peculiar nos aporta también su prosopografía. Traduzco del catalán:

> Era rico, ruidoso, importante [...]. Blasco era un hombre simpático, una simpatía gruesa, de gran calado, ligeramente grosera. [...] Era un hombre alto, imponente, de cuerpo enorme, la cabeza de ciclope maduro, ya un poco escaso de cabellos, pero de facciones acusadas, tocadas por la luz y la sombra, ávidas, potentes, de una riqueza escultórica fascinante [....]. Llevaba un bigote recortado que griseaba. Tenía unos ojos negros, brillantes, aterciopelados [...]. El aspecto general, tal vez, era de fatiga, pero era una fatiga que se veía a través de una nerviosidad permanente (1981: 127-128).

Se trata, por otra parte, de una persona tridimensional, ya que nos podemos aproximar a él: como político, como periodista y como escritor. Sin embargo, este triplete cabe aplicarlo a su vida y obra, ya que cabe hablar de etapas o periodos en los que se funden o alternan estas tres facetas. Las señalan los críticos y estudiosos, como, por ejemplo, Joan Garrabou (1995), uno de los pocos intelectuales catalanes que le ha dedicado un estudio global en forma de libro de carácter divulgativo y que, afortunadamente, se halla en muchas bibliotecas de la geografía catalana: periodo valenciano, periodo hispánico y periodo internacional, cosmopolita. Incluso se pueden acotar estas etapas, con la aportación también muy acertada de C. Ayala (1978, en su prólogo-introducción a *Mare Nostrum*, edición del Círculo de Lectores), obra que inicialmente pude consultar, en agosto del 2018, en la Biblioteca Municipal de Salou, desde el servicio de préstamo interbibliotecario. Son años significativos intercalados en esos periodos:

1889 exilio a París. **1891** regreso a España, entregado por completo a la política: funda *El Pueblo*, órgano del partido republicano; diputado en siete legislaturas. **1909** renuncia para entregarse a una empresa (descabellada y criminal para algunos). Marchó a Sudamérica con seiscientos campesinos para fundar en la Patagonia una colonia (llamada por él Cervantes) en la que se pondría en práctica algún proyecto de sociedad socialista. El ensayo salió bien. **1914** fijó su residencia en París y puso su firma al servicio de los aliados como defensores de la democracia. Se le concede la Legión de Honor. **1918** EE. UU. *doctor honoris causa.* Breve regreso a España. **1923** sale de España para no volver.

Como periodista se le debe la fundación del periódico *El Pueblo* y se le tiene en cuenta, junto a firmas reconocidas, en el momento de lanzar una nueva publicación:

> Como periodista es el momento en que, recogiendo el éxito de sus novelas, comienza a disfrutar de ofertas no solo en el ámbito nacional, sino también en el hispanoamericano. Es el momento de lanzar un nuevo semanario literario *La República de las Letras* para lo cual convocó y reunió el 25 de abril de 1905, nada menos que a unos doscientos escritores y periodistas, entre los cuales están Galdós, J. O. Picón, Santiago Rusiñol, Machado y Unamuno (Gomà, 2012: 144).

Como escritor puede establecerse un paralelismo entre las etapas de su vida, del ciclo vital su vida repartida en tres ciclos, y su producción, idea que apuntada ya por J. Garrabou: ciclo valenciano, ciclo hispánico, ciclo internacional o cosmopolita. Por ser sobradamente conocidos del primer ciclo citaré solo algunos títulos: *Cuentos valencianos* (1893), *Arroz y tartana* (1894), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900), *Cañas y barro* (1902).

El ciclo hispánico se inicia puntualmente con la fuga de casa en 1883, a los dieciséis años, en que va a Madrid donde sufre hambre y miseria. Pero "habiéndome hecho buscar mi familia por la policía volví a Valencia". Sin embargo, interesan algunos títulos: *La catedral* (1903), ambientada en Toledo; *El intruso* (10) que se sitúa en Bilbao; *La bodega* (1905), ambientada en el campo andaluz; *La maja desnuda (*1906), que contiene el aire y la fuerza vital; *Sangre y arena* (1908) que revela la miseria de las clases humildes andaluzas.

En el ciclo histórico, internacional, cosmopolita se funden una vez más vida y creación literaria. Así: *En busca del gran Kan*, una biografía novelada que es la historia de Colon; *A los pies de Venus* (1926); *La reina Calafia* (1923), novela hispano-californiana, y mucho más interesantes otros títulos que coinciden con episodios biográficos e históricos: *Los argonautas* (1914), primera de las obras de un ciclo iberoamericano; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), traducida a muchos idiomas y llevada al cine, como certificaré más adelante; *Mare nostrum* (1918), un canto al mar Mediterráneo.

Entro ya en uno de los ejes vertebradores de mi comunicación: su visión de Cataluña.

2. Su visión (esporádica, puntual) de aspectos de Cataluña: Barcelona

En mi investigación no he localizado, hasta la fecha, ninguna estancia en Barcelona, pero sí que esta se transforma en materia prima en algún capítulo o simplemente aparece mencionada en algunas páginas, entre otras, las incluidas en el volumen VI, que pude consultar en la biblioteca de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. Se trata de una referencia a una taberna de la calle Villarroel, lo cual demostraría que Blasco Ibáñez conocía el urbanismo de la ciudad:

> Por la época que venimos relatando existía en la parte alta de la calle de Villarroel muy cerca del Ninot, una taberna […]. El establecimiento era de día muy poco concurrido, y lógicamente se explicaba que así aconteciera […]. Por una parte, la edificación en aquel lado del ensanche de Barcelona, que hoy dista mucho todavía de ser completa, era entonces notablemente deficiente […].
>
> Más aun que esto, impedía que los parroquianos diurnos fuesen en la taberna numerosos, el hallarse las del Ninot tan próximas, porque ya es sabido que como por aquella parte viven muchas familias obreras a las que la escasez de sus recursos obli-

ga a procurar los medios para economizar cinco céntimos en todo lo que pueden, no han de desperdiciar la coyuntura que les el tener a pocos pasos aquella barriada de las Corts de Sarrià, donde pueden adquirir, con solo atravesar la calle de Aragón, a veinte céntimos mejor vino que dentro de Barcelona […].

Los parroquianos asiduos, diarios, eran unos ocho o diez habitantes en las calles inmediatas, y algunos de ellos prestando sus servicios en fábricas establecidas en aquellas inmediaciones. Los días de extraordinaria asistencia se sumaban a estos algunos que venían de Sans, Gracia y San Martín de Provençals […]. Sobre las mesas se veían frecuentemente números de *El Producto*, de *La Anarquia* y de otras publicaciones análogas (*OC*, VI, 1978: 535-536).

De más fácil acceso me ha sido consultar la novela *Mare Nostrum* en la que he encontrado abundantes referencias a Barcelona, al Ateneo, la tramontana, a la marina catalana y a Ramon Muntaner, ya en los primeros capítulos y, sobre todo, en el x. He aquí los textos:

Fue el primer viaje importante de Ulises. En Barcelona conoció a su tío […] un hermano de su madre, propietario de una gran ferretería situada en una de las calles húmedas, estrechas y repletas que desembocaban en la Rambla. Luego conoció a los otros tíos maternos en un pueblo inmediato al cabo de Creus […]. El lugar de tertuliad e los ricos era el Ateneo, sociedad que, a pesar de su título no ofrecía otras lecturas que dos periódicos en catalán.

[...] Hablaban con un terror religioso del viento de tierra, el viento de los Pirineos, la tramontana que arrancaba edificios de cuajo y había volcado en la estación próxima trenes enteros (*OC*, II, cap. II: 1034-1035).

La llamada marina catalana no era solo de Cataluña: pertenece a los monarcas aragoneses y entraban en ello todos sus Estados marítimos. Cuando los reyes formaban una flota, se componía de tres escuadras: catalana, mallorquina y valenciana (*OC*, II, cap. II: 1036).

Catalanes y venecianos buscaban a los genoveses […].

Un año después la marina catalana tomaba el desquite en las costas de Cerdeña, sorprendiendo a la flota genovesa […]. Ocho mil genoveses quedaban en el fondo del mar y las naves vencedoras volvían a Barcelona con tres mil quinientos prisioneros y cuarenta y una galeras enemigas.

Los catalanes expulsaban a sus mercaderes de Egipto, monopolizando el comercio de África (*OC*, II, 1949, cap. II: 1037).

De ser Barcelona la capital de España esta habría conservado la dominación mediterránea.

Vecino de Valencia fue Ramon Muntaner, el que escribió la expedición de catalanes y aragoneses a Constantinopla […].

Allá en las costas de Cataluña vivían sus cuñados los Blanes, unos verdaderos lobos de mar. Pues bien sus hijos estaban en Barcelona, unos como dependientes de comercio (*OC*, II, 1949, cap. II, 1949: 1038).

El médico vagaba desorientado por el puerto de Barcelona... demasiado ruido, demasiado movimiento (*OC*, II, 1949, cap. III: 1049-1051).

A la vuelta el *Mare Nostrum* ancló en Barcelona para cargar paño destinado al ejército servio y otros artículos industriales que necesitaban las tropas de Oriente. Mientras el vapor terminaba su carga paseó por la ciudad, visitando a sus primos los fabricantes permaneciendo, como un desocupado en los cafés. Seguía con los ojos la corriente humana de las ramblas, en la que se confundían los hijos del país y los pintorescos y disparatados contingentes aportados por la guerra.

Gustaba en las mañanas de circular por la rambla ante los puestos de las floristas. Podía pasearse entre dos muros de flores recién cortadas que guardaban aún en sus copas el rocío del amanecer. Cada mesa de hierro era una pirámide con todas las tintas del iris y todas las fragancias que puede elaborar la tierra.

Empezaba la buena estación. Los árboles añosos de la rambla se cubrían de hojas, y en sus Frondas nacientes chillaban miles de pájaros con la tenacidad ensordecedora de las cigarras, persiguiéndose de tronco en tronco, dejando caer sobre la muchedumbre que circulaba por abajo el olvido casi líquido de sus flojos intestinos.

Le dio las señas de una torre situada al pie del Tibidabo, en una barriada de reciente construcción *(OC*, 1949, II, cap. X: 1177-1179).

3. Recepción de Blasco Ibáñez en Cataluña

3.1. En intelectuales y pintores

De forma no exhaustiva abordo ya la recepción de Blasco Ibáñez en Cataluña y lo baso en dos ejes. En algunos intelectuales y críticos, concretamente Guillermo Díaz-Plaja, Eugeni d'Ors, Marcelino Domingo, Joan Garrabou, Eduardo Marquina y Josep Pla y en la prensa. Y tangencialmente, el de las bibliotecas.

Guillermo Díaz-Plaja:

Un ademán gentil me ha llevado en estos días a clausurar en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Valencia los actos conmemorativos del cincuentenario de Blasco Ibáñez, acaecida en enero de 1928.

Blasco Ibáñez tiene —¿para qué negarlo?— especie de mala suerte histórica. Su utilización de la lengua castellana lo sitúa al margen del movimiento cultural valencianista. Por otro lado, su producción general, sus modos estéticos la distanciación de los grandes movimientos culturales de la literatura española de su tiempo: el modernismo y el Noventa y ocho. En contraste con todo ello, Blasco era un fuerte crea-

dor adscrito al mundo mediterráneo, poderosamente vital, creador impulsivo de trazos enérgicos […].

Este menosprecio conducía a la definición de Blasco como un genio lego, pintor de brocha gorda, superficial y captador de la realidad circundante desde los escenarios rurales de sus *Cuentos valencianos* a la sofisticada evocación de los ambientes cosmopolitas que constituyen el fondo de sus relatos últimos.

Y creo que todo ello es bastante injusto. Blasco era un enorme trabajador, lector infatigable, enamorado de la cultura francesa, se apuntaba a la tradición liberal de la cultura de Francia, en la medida en que formaba parte de la gran tradición mediterránea, la de los creadores griegos y la de los humanistas italianos […].

Por ello es injusto definir a Blasco Ibáñez como una simple retina capaz de detectar, con impresionante realismo los tipos y paisajes de la Huerta, la Albufera, el Grao… Para Blasco el Mediterráneo es el origen de la historia universal: Ulises Ferragut, trasunto del personaje que Blasco Ibáñez hubiera querido ser (1981: 115-119).

Eugeni d'Ors:

En desquite, ¿cómo no descargar a esta generación (la del 98) de un peso que una consideración puramente cronológica le impondría el de albergar a Vicente Blasco Ibáñez. Nacido casi a la vez que Unamuno, Valle-Inclán o Benavente, aquel ochocentista retrasado no pudo ilusionar más que a sus contemporáneos de poco aviso o a gregarias muchedumbres extranjeras ideas avanzadas y nacionalismo pintoresco (Gascó, 2012: 247-248).

Marcelino Domingo:

[…] La actividad de Blasco Ibáñez fue la literatura, y se entregó tan fervorosamente a ella que para él parecía trazada esta divisa de Nietzsche: "Escribe con tu sangre, y verás que tu sangre es espíritu". De la literatura, no se recluyó en una sola de sus modalidades: las abarcó todas. Periodista; quedarán sus relaciones de viaje; sus impresiones de arte; sus descripciones de paisajes y de monumentos. Orador […]. Novelista, empezó en *La barraca*, la tragedia rural y acabó en *Los cuatro jinetes del apocalipsis* […]. Periodista, orador, novelista: estas fueron las actividades de su vida. Con ellas alcanzó el mayor premio a que pudo aspirar: salir de la nada y conquistar las cumbres siendo reverenciado como un ejemplar humano de selección.

Todo lo afrontó sin volver la cabeza ni encoger el corazón: el presidio, el exilio, la injuria. Pudo ser solo escritor y con su pluma llegar adonde ha llegado; fue siempre ciudadano antes que escritor, y si estimó su prestigio como escritor era porque él le servía para prestigiar su ciudadanía.

No una vida en zig-zag; es una vida en línea recta. Pensaba en su mocedad, cuando solo le oían sus devotos de Valencia, que la forma de gobierno había de ser republicana y que la estructura del Estado había de ser federal, y que el sentido de la propiedad había de ser socialista...

> Blasco Ibáñez luchó y se consideró siempre compañero de todos los luchadores que comulgaban con su mismo ideal. Esta fue su vida: la vida polifacética de un héroe del Renacimiento; la vida ungida de emoción religiosa de un héroe de la Reforma; la vida colmada de pasión civil, de afán de renovación histórica, de amor romántico por la libertad y por el derecho de un héroe de la revolución. Una vida, en síntesis, que logró su plenitud porque él cuido que, ética y estéticamente, fuera su mejor obra. Con Blasco Ibáñez no muere solo un literato, con Blasco Ibáñez muere un hombre (Los escritores,1929: 215-219).

Joan Garrabou, del libro solo destaco algunas ideas interesantes extraídas de párrafos que traduzco del catalán. Me ha parecido oportuno encabezarlas con un título.

Pereda y Blasco:

> Pereda y Blasco son "*retratistes*" en sentido estricto. Buscan luces violentas [...]. Comparten una sencillez muy grande en la descripción de los personajes; la etopeya es simplista más que simple y las actitudes y reacciones se adivinan ya antes de ser leídas. Además, tendrían en común su fracaso —o relativo fracaso— de sus novelas de tesis (Garabou 1995: 9).

El Blasco Ibáñez más válido:

> El Blasco Ibáñez más válido no es el apóstol maniqueísta de los aliados en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, ni el redentor social de *La bodega* ni el come curas de *El intruso* sino el cronista de la Valencia de su tiempo. (O más exactamente de las comarcas centrales del País Valencià que eran su tierra) [...].
>
> Hay un Blasco Ibáñez "regional" de primera categoría —con todos los defectos que se quieran— y un Blasco de menor cualidad i a veces incluso mediocre en la obra posterior (Garrabou 1995: 9 y 60).

Comparado con Azorín y Miró:

> Hoy pocos se atreverán a ponerlo al lado de los grandes escritores valencianos. Hubo un momento que formaba casi una terna de honor: Azorín, Miró y BIasco.
>
> Entre los motivos de este relativo descrédito que él deplora Guillermo Díaz-Plaja cita la reacción de envidia de aquellos intelectuales *puros* que se sabían infinitamente menos leídos que Blasco Ibáñez. No fue innovador que aplicó una receta que no era de él y que en Europa se consideraba superada (Garrabou 1995: 11).

Como hombre y como persona, sirvan estas palabras para acabar de completar su perfil humano ya apuntado más arriba:

Profesó un republicanismo de principio, admirador de Pi i Margall, fue anticlerical, defensor de la justicia social.

Tremendamente impulsivo y capaz de ponerse a ojos cerrados en lío y embrollos que debieron llevarlo repetidamente a la cárcel, a catástrofes financieras. Tipo volcánico y quimérico. Hombre simpático, efusivo, hombre de acción, muy sensual. Gran trabajador cordial, capaz de afecto, un buen chaval histriónico, lleno de ambición y de vida, capaz de odios profundos (Garrabou 1995: 52).

Vinculación literaria: " Que Blasco Ibáñez especuló con la idea de adherirse a la gran corriente de la Renaixença menos pujante que en Cataluña y en Baleares no es una suposición sino una certeza" (Garrabou 1995: 56).

Eduardo Marquina: "La densa y fuerte labor del ilustre novelista Blasco Ibáñez ha sido, en estos últimos tiempos uno de los más preclaros timbres de España en el mercado literario universal" (Los escritores…, 1929: 73).

Profesó amor en aras a la Verdad;
puso en la tierra, su dogma; en la flauta
de Pan, una canción e libertad,
y cumplió su deber de humanidad,
militante, operante, navegante, Argonauta.

Ha luchado, ha sufrido, ha vivido:
las cumbres y los barrancos
pisó, glorioso, o probó herido:
dio flechas suyas a todos los blancos.

Ya no le apremia el corazón: reposa
de sus saltos de tigre... Vive las horas quietas
de la última jornada, entre el mar y la esposa
—quiere hacer de su "Fontana Rosa"
un jardín para los poetas...

Traza el jardín… ¡y el libro de u vida se cierra!—
buen español, no le bastó su honor,
y pensó en las damas, y pugnó por su tierra
—¡Dios te lo pagué, triunfador! (Los escritores: 161).[1]

De Josep Pla, unos comentarios que traduzco del catalán:

Fue en el curso de uno de mis primeros viajes de regreso de Italia, poco después de la primera guerra mundial que me pareció interesante hacer una visita a Blasco Ibáñez.

1. Son seis poemas. Transcribo solo el último. También pueden leerse en Gascó, 2012: pp. 248-251.

> Era un hombre absolutamente rodeado de gloria, no de una gloria académica, sino popular y dilatada […].
>
> En toda su obra palpita su personal vitalidad, pero este chorro de vida es esencialmente visible en el ciclo de sus obras valencianas. Valencia le quedaba pequeña y entra en la etapa que podríamos llamar castellana o española. En este periodo aumentó, si queréis, su volumen antisocial, subversivo y anticlerical […]. Blasco fue considerado siempre en Madrid —y hoy las cosas permanecen en el mismo estado— como un escritor grosero, primario y suburbano […].
>
> El fracaso de esta tentativa francamente le llevará a la literatura cosmopolita, en la cual fue el primer *best seller* de la literatura mundial de su tiempo […]. Esta etapa literaria de Blasco Ibáñez es la más anodina, la más insignificante y la más inexistente de las tres etapas de su literatura, es decir, las obras del ciclo valenciano se leyeron siempre; las del ciclo español están en franca regresión; las del ciclo cosmopolita son ininteligibles y caen de las manos […]. De hecho, sin la literatura suscitada por su paisaje de la base Blasco Ibáñez sería hoy y un autor totalmente olvidado. Blasco vivía en este mundo en medio de un proceso alternativo de melancolía depresiva y de exaltación verbal. Tan pronto parecía un búho moribundo como un emperador romano febricitante. Su castellano hacía morir de risa y su francés era de una vaca española. Tendía a convertir la lengua de Cervantes y de Racine en espesos y extravagantes *patois*. Lo que sabía realmente —era la única cosa que sabía— era el magnífico valenciano de su madre (Pla: 1981: 127, 148-149 y 152).

No se olvide tampoco que el pintor modernista catalán Ramon Casas le hizo un dibujo (Garrabou 1995: 36).

3.2.1. En la prensa: fallecimiento

De su muerte informaron distintos rotativos. Como muestra, en representación de todos, el *Diario de Barcelona* en su edición del 29-1-1928 p. 28:

> Necrología: el novelista Don Vicente Blasco Ibáñez.
>
> Menton 28.– A las tres y media de la madrugada ha fallecido en su finca "Fontana Rosa" el novelista español don Vicente Blasco Ibáñez. El médico de cabecera certificó que el señor Blasco Ibáñez había fallecido a consecuencia de una bronconeumonía complicada con una dolencia de carácter diabético. Por disposición testamentaria, el cadáver del señor Blasco Ibáñez será inhumado en el cementerio comunal de Menton. Tendrá efecto el entierro el próximo martes. Se esperan representaciones de los círculos republicanos de Valencia que han comunicado su llegada. El señor Blasco Ibáñez contaba 61 años de edad.

Por su parte, *La Vanguardia* informó ampliamente de la grave enfermedad y del fallecimiento de Blasco Ibáñez en su ediciones de los días 28, 29 y 31 de enero de 1928. También *El Noticiero Universal* que recoge la voluntad del escritor

de que su cadáver sea envuelto por un facsímil de la senyera;[2] información parecida se puede leer en *La Veu de Catalunya* y en *La Publicitat*: ambos comunican la noticia del fallecimiento y en días sucesivos le prestan atención. En sus ediciones de los días 28, 29 y 31 de enero y 1 de febrero y recogen el amplio eco generado por su muerte.

3.2.2. En la prensa: conmemoración del centenario de su nacimiento (1967)

La Vanguardia le dedica una página entera (p. 35) en su edición del día 27 de enero en la que publica tres artículos firmados respectivamente por P. V. S., J, Pablo Vila San-Juan y Sergio Vilar. También el semanario *Destino*, en tres ediciones correlativas, inserta tres artículos, muy interesantes todos ellos, firmados por Joan Fuster (1967).

Mientras que *El Brusi* lo hace en su edición del 28-2-1968, p. 17, incluyendo un artículo de J. Gutiérrez Poincaré en el que se lee:

> Corría el año 1924 y en la capital francesa Vicente Blasco Ibáñez en el apogeo de su renombre universal, rico y mimado por los aliados vencedores de la Primera Guerra Mundial a cuyo favor escribió. Sin frenar sus anhelos republicanos de los años juveniles de lucha y pretexto de condenar los excesos de la Dictadura del General Primo de Rivera, lanzó un libelo titulado "Una nación secuestrada" en el que calumniosamente se atacaba a don Alfonso XIII, al ejército y la Nación misma. De este escrito dijo jactanciosamente Blasco Ibáñez que había hecho una edición de dos millones de ejemplares en varios idiomas y que si no podía introducirlos en España por correo, lo haría por medio de aeroplanos, derramándolos por toda la Península. En realidad todo quedó en mucho menos […]. Queremos creer que más tarde, pasada la vehemencia de su temperamento, Blasco Ibáñez recapacitaría y noblemente habría de reconocer que se había excedido, al entusiasmo de sus ideales que no alcanzó a ver triunfantes pues falleció años antes de que por sorpresa se proclamase la República […].

2. Incluye la noticia *La Publicitat* del 29-I-28 y dice: "Blasco Ibáñez ha dispuesto en testamento que fuera enterrado en Menton. Un facsímil de la senyera envolverá el cadáver del novelista. Hace un tiempo un industrial valenciano envió a Blasco Ibáñez un facsímil de la senyera. El gran escritor contestó al donante diciéndole que conservaría siempre su regalo como una reliquia que a su muerte su cadáver sería envuelto en la bandera". En la edición del 31-1-28.I se inserta otra anécdota que vale la pena reescribir en versión original: "Una doneta que portava un modest ram de flors ha dit que, malgrat la mancança de mitjans que té per viure, ha fet la despesa del diners que tenia per tal d'adquirir aquelles flors per rendir-les a Blasco Ibáñez, al qual havia admirat i estimat molt. Un particular que ha presenciat l'escena de la pobre dona li ha donat cinc duros".

3.2.3. En la prensa: conmemoración de los ciento cincuenta años de su nacimiento (2017)

Los ciento cincuenta años de su nacimiento pasaron bastante desapercibidos en los medios de comunicación. De los rotativos consultados —*Ara*, *El Periódico*, *El Punt Avui* y *La Vanguardia*[3]—, este último le dedicó un tratamiento especial en un artículo firmado por Salvador Enguix (2017). Y también el *Ara* en tres artículos, más concretamente del 15-10-2014,[4] 18-3-2014[5] y del 5-11-2014 (D. Martín).

3.3. Recepción en bibliotecas catalanas

Creo que para completar la recepción del escritor valenciano no se puede olvidar su presencia en las bibliotecas catalanas como uno de los aspectos que marcan su grado de recepción. Obviamente hoy con las nuevas tecnologías es muy fácil conocer los títulos de Blasco Ibáñez que han llegado a las diferentes bibliotecas, sean universitarias, públicas —municipales, comarcales— o privadas. Por ello solo destacaré, ante la imposibilidad de dar información exhaustiva —por otra parte innecesaria—, algunos casos que me han sorprendido en un breve apartado más técnico e informativo, forzando la curiosidad, que no estrictamente en un sentido crítico o práctico. Y siempre no de manera absoluta. Así, me ha sorprendido que la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona[6] y la Biblioteca Pública Provincial de Tarragona dispongan de las *Obras completas* en seis volúmenes, mientras que la mayoría (Biblioteca de Catalunya, biblioteca de la Universidad de Barcelona, biblioteca de la Universidad de Lleida, Biblioteca Carles Rahola de Girona, Biblioteca M. Vayreda de Olot)[7] poseen los tres volúmenes que Aguilar publicó en su día. También la de Olot tiene un estudio sobre Blasco Ibáñez (González Blanco 1920), del que extraigo las siguientes líneas de la introducción:

> Si algún novelador naturalista fue en España representante exclusivo de la escuela literaria francesa, cuyo artífice Emilio Zola campeó durante muchos años en la literatura universal ha sido Vicente Blasco Ibáñez. Si a alguien se parece al novelista valenciano es a Zola en sus novelas y a Maupassant en sus cuentos […]. Se ha agotado el filón naturalista después de escribir sus novelas Blasco Ibáñez […]. Su obra de novelista es como la cifra y punto culminante del naturalismo español.

3. Un diario que ha publicado abundante información sobre Blasco Ibáñez. Basta acudir a su hemeroteca. El más reciente, 8-1-2019, p. 33, aparecido entre la lectura de la comunicación y el redactado definitivo.

4. "Una exposición al Centre del Carme de València mostra la faceta de cronista de la I Guerra Mundial de Blasco Ibáñez."

5. "La novel·la *Entre tarongers* de Vicente Blasco Ibáñez, publicada per primera vegada en Valencià".

6. Carece del volumen I.

7. Permítaseme como catedrático de literatura y usuario de bibliotecas, un modesto homenaje a las primeras cuatro bibliotecas (llamadas "Prínceps") creadas por la Mancomunitat de Catalunya en 1918: Borges Blanques, Olot, Sallent y Valls. La de Olot en reimpresiones (1975 y 1976) de la octava edición.

En otros casos algunas bibliotecas cuentan con la versión audiovisual o como recurso electrónico en formato de material audible, como la biblioteca de Artés, que tiene *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *Relatos breves* [recurso electrónico] o, entre otras, las bibliotecas de Banyoles, Salou, Gandesa y Borges Blanques, que disponen de *Cañas y barro* en vídeo, años 2003 i 2006 (Gandesa) y DVD (Borges Blanques).

Por otro lado, uno, por no decir el único, estudio en forma de libro —el tantas veces citado de J. Garrabou— publicado en lengua catalana por un estudioso catalán figura en la mayoría de las bibliotecas provinciales o comarcales o privadas.[8]

Mención especial a la Biblioteca de Catalunya que dispone de un fondo bastante amplio del que destaco los títulos en nota a pie de página.[9]

También me ha sorprendido que en el amplio fondo bibliográfico y documental que el Dr. Joaquim Molas donó a la biblioteca Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú se hallen algunas obras poco conocidas del escritor valenciano o estudios críticos, que cito a pie de página.[10] Sirva como reconocimiento de la recepción de Blasco Ibáñez en un catedrático de Lengua y Literatura Catalanas de la Universidad de Barcelona.

No insisto ya más, pero quede constancia que en la biblioteca de Figueres tienen unos dieciocho títulos, igual número que la de Olot o que en las dos bibliotecas públicas de Reus; la Pere Anguera dispone de tres títulos, la Josep M. Amorós de unos diez títulos, mientras que la municipal de Salou solo lo tienen todo fácilmente localizable, como se sabe, por vía telemática.

4. Conclusiones provisionales

A manera de síntesis y como conclusiones provisionales, siempre susceptibles de comentarios, objeciones, etc. —o de pasar a definitivas—, en mi comunicación he querido dirigir una mirada objetiva y actual, por razones obvias incompleta, limitada, desde Cataluña y desde el siglo XXI hacia uno de los escritores hoy marginado y que convenía reivindicar. Lo he hecho de acuerdo, por un lado, con

8. La biblioteca Carles Rahola de Girona, las dos de Manresa, la biblioteca de Cambrils, de Deltebre, de Ulldecona, de Mora d'Ebre, biblioteca Marcelino Domingo de Tortosa y el Centre de Lectura de Reus.

9. Blasco Ibáñez, V. (1949), *Obras completas*, 3 vols., Aguilar, Madrid; Asociación Patronal de las Artes del Libro de esta capital, *A Don Vicente Blasco Ibáñez en su homenaje celebrado en Valencia en el mes de mayo de 192*; Esplà, C. (1926), *Vicente Blasco Ibáñez en París. Su vida, su obra y sus obras*, El Escándalo, 7-1; Gascó, E. (2012), *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*, Ajuntament de València; Los escritores españoles (1929), *In memoriam. Libro homenaje al inmortal novelista Vicente Blasco Ibáñez*, Prometeo, Valencia; Herranz, M. (ed.), (1999), *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez − Francisco Sempere (1901- 1917)*, Generalitat Valenciana.

10. Blasco Ibáñez, V., *Discursos literarios*; Blasco Ibáñez, V., *Ce que sera la République Espagnole* (traducido del español por Renée Lafont; Bardi, U., *Vicente Blasco Ibáñez*; León Roca, J. L., *Blasco Ibáñez, política i periodismo*; Sebastián Domingo, E., *València en les novel·les de Blasco Ibáñez: proletariat i burgesia*.

unas líneas de investigación propias de la literatura comparada y, por el otro, con, desde cierto atrevimiento, la búsqueda de cierta originalidad, como puede ser la recepción en bibliotecas de Catalunya (tarea más propia tal vez de un trabajo de investigación en bachillerato), de la que doy solo unas nuestras, pues hoy con las nuevas tecnologías, como ya se ha dicho, se accede con facilidad y rapidez a los fondos bibliográficos.

En definitiva, dejando al margen su carácter como persona, se trata de uno de los novelistas cuyas obras han llegado más a las pantallas, sea la televisión, sea el cine. Así llevadas a la televisión (*La barraca* y *Cañas y barro*). Y al cine: *Sangre y arena* (1914, 1922, 1949, 1989); *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916, 1921, 1961); *La bodega* (1928); *Mare nostrum* (1926, 1953). O él mismo lo dice:

> No le canso más. No tengo a mano ningún retrato que valga la pena, pero ahora se halla en Niza el gran cinematografista americano Rex Ingram (1892-1950) dirigió dos adaptaciones de novelas: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) y *Mare Nostrum* (1926) con una enorme compañía llegada de Nueva York para filmar mi novela *Mare Nostrum.* Llevan ocho meses trabajando en Nápoles, en las costas de Cataluña y en la Costa Azul (Blasco Ibáñez, 2012, carta IV: 53-54).

También el diario *Ara*[11] en un artículo ya citado informa que muchos títulos se han llevado al cine reiteradamente. Hollywood produjo entre otras *Entre tarongers* con el título de *Torrent* (1926), que supuso el debut americano de la actriz sueca Greta Garbo.

Por otro lado, es uno de los escritores en el exilio más solvente y uno de los más leídos en el extranjero, rasgos que lo convierten en peculiar y no en ser marginado.

Por último:

1. Abrir, asimismo, líneas de investigación y servir de ejemplo, como ya se ha hecho, por un lado, desde la perspectiva castellana, con Benito Pérez, Galdós, Miguel de Unamuno, Azorín, Max Aub, Ramón J. Sender y Federico García Lorca; y, por el otro, desde la perspectiva catalana, Santiago Rusiñol, Joan Maragall y Jacint Verdaguer. Se trata siempre de un útil e interesante diálogo cultural.
2. Proponer y reconocer que en este tipo de investigación juegan un papel importante los medios de comunicación, en especial la prensa escrita, hoy afortunadamente mucha ya digitalizada, y el protagonismo de las bibliotecas, como centros de consulta, lectura de investigación.

11. 18-3-2017.Texto traducido del catalán.

5. Apéndice bibliográfico

5.1. Algunos títulos editados en Cataluña

Blasco Ibáñez, V., *Cañas y barro* (2004), Introducción de Angela Ena, Clásicos de Bolsillo.
—, *Cañas y barro*, Random-House.
—, *Cañas y barro*, Mondadori.
—, *Cañas y barro* (1959), Planeta.
—, *Cañas y barro* (1976, 1984, 5.ª 1995), Plaza Janés.
—, *Cañas y barro* (1993), Círculo de Lectores.
—, *El paraíso de las mujeres* (2009), Books4 Pocket.
—, *La barraca* (2011), estudio de Emilio Sales, Vicens Vives.
—, *La catedral* (2003), Thule.
—, *Los argonautas* (2003), Thule.
—, *Los muertos mandan* (2003), Thule.
—, *Mare Nostrum* (1977), Círculo de Lectores.
—, *Noche de bodas* (2007), en *Cuentos y novelas de Valencia*, FNAC.
—, *Novelas de amor y de muerte* (2009), edición de Domingo Rodríguez, Nortesur.
—, *La araña negra* (1892), obra anticlerical repudiada por el autor.
—, *Obras completas* (1976-1983), 31 vols., Plaza Janés.
—, *Obras completas* (1944-1960), Planeta.

5.2. Traducciones a la lengua catalana y al catalán modalidad valenciana

Arrós i tartana (2013), Barcelona fullcolor printcolor.[12]
La barraca (s. a.), (traducción de M. Duran), Montaner.
Flor de maig (s. a.), (traducción de M. Duran), Montaner.
Entre tarongers (traducción de Eva Biot). Companyia Austrohongaresa de Vapors.

12. La única que figura en Anderson (2016, 42). En el catálogo manual de la Biblioteca Nacional de Catalunya constan otros títulos.

5.3. Bibliotecas de Cataluña consultadas en persona, vía telefónica o telemática para recabar información de y sobre Vicente Blasco Ibáñez[13]

Barcelona

Barcelona
- Biblioteca Nacional de Catalunya: *OC*, 3 vols.
- Biblioteca UB: *OC*, 3 vols.
- Biblioteca UAB: *OC*, 6 vols.
- Biblioteca UPF: solo vol. I *OC* (1967) y VI (1987).
- Biblioteca UIC: ninguna obra.

Manresa
- Biblioteca Casino: libro de C. Iglesias.

Sallent
- Biblioteca Sant Antoni Maria Claret: algunos títulos.

Vilanova i la Geltrú
- Biblioteca Víctor Balaguer (privada): legado del Dr. Molas.
- Biblioteca Joan Oliva: *La araña* y *La barraca.*
- Biblioteca Armand Cardona: vol. I *OC* (1949).

Girona

Girona
- Biblioteca UdG: *OC*, 3 vols. y diversos títulos.
- Biblioteca Carles Rahola: *OC* y varios títulos.

Banyoles
- Biblioteca Comarcal del Pla de l'Estany: *Cañas y barro* (aud.).

Figueres
- Biblioteca Carles Fages de Climent: diversos títulos.

Les Planes de Hostoles
- Biblioteca Maria de Jonquers: ningún título.

Llançà
- Biblioteca Pere Calders: algunos títulos.

Olot
- Biblioteca Marià Vayreda: *OC*, 3 vols. González Blanco.

Ripoll
- Biblioteca Lambert Mata: diversos títulos.

13. Solo constituyen una muestra representativa, escogidas un tanto al azar. Todas consultables por Internet (ARGUS GenCat), por lo que en este caso mi referencia es bastante incompleta. Además, por Internet el investigador puede conocer la bibliografía disponible sobre Vicente Blasco Ibáñez.

Sant Feliu de Guíxols
Biblioteca Octavi Viader i Margarit: solo *Cañas y barro.*
Sant Feliu de Pallerols
Biblioteca Josep M. de Garganta: ningún título.

Tarragona

Tarragona
Biblioteca URV: *OC*, 6 vols.
Biblioteca Pública Provincial: *OC*, 6 vols.
Gandesa
Biblioteca Mn. Joan Baptista Manyà: *Cañas y barro* (aud.).
Reus
Biblioteca del Centre de Lectura (privada): *OC* y títulos sueltos.
Biblioteca Josep M. Amorós: varios títulos.
Biblioteca Pere Anguera: varios títulos.
Salou
Biblioteca Pública Municipal: *Cañas y barro* (aud.).
Valls
Biblioteca Carles Cardó: *OC* y títulos sueltos.

Lleida

Lleida
Biblioteca UdL: *OC*, 3 vols. y un artículo de J. A. Balseiro (1935).
Borges Blanques
Biblioteca Marquès d'Olivart: (aud.).
Solsona
Biblioteca Carles Morató: ningún título, solo libro de C. Iglesias.
Tàrrega
Biblioteca Comarcal de Tàrrega: *La barraca*.

5.4. Estudios de críticos catalanes, publicados o conservados en Cataluña

Almela, F. (1927), "Dues llegendes de Blasco Ibáñez. Estudio sobre dos producciones juveniles del novelista publicadas en valenciano", *La Nueva Revist*a, n.º 4, abril.

Balseiro, J. A. (1935), "Vicente Blasco Ibáñez hombre de acción y de letras", *Revista de Puerto Rico*, n.º 1, abril, 23 pp.

Beltrán, A. (ed.) (2007), "Prólogo: Contra la postal", en *Cuentos y novelas*, FNAC, pp. 9-12.

Díaz-Plaja, G. (1981), "Blasco Ibáñez con su fondo mediterráneo", en *Figuras con un paisaje al fondo*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 115-118.

Domingo, M. (1929), "Blasco Ibáñez, hombre", en *Los escritores españoles, in memoriam. Libro homenaje al inmortal novelista Vicente Blasco Ibáñez*, Prometeo, Valencia, pp. 215-219.

Ena Bordonada, À. (2004), *Cañas y barro*, Clásicos de Bolsillo, Sant Andreu de la Barca, pp. 351-389.

Enguix, S. (2017), "Revisitar a Vicente Blasco Ibáñez", *La Vanguardia*, 30 de enero, p. 35.

Enguix, S. (2019), "Incòmode Blasco Ibáñez", *La Vanguardia*, 8 de enero, p. 33.

Fuster, J. (1967), Recuerdo y juicio de Blasco Ibáñez en su centenario", *Destin*o, n.º 1540-1542, 11, 18 y 26 de febrero, pp. 15-19; 32-37 y 32-35.

Garrabou, J. (1995), *Blasco Ibáñez*, Columna, Barcelona.

Gubern, R. (2014-2015), "La obra de Vicente Blasco Ibáñez el cine español", *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, 3, pp. 81-102.

Gutiérrez Ravé, J. (1967), "Poincaré, Manuel Bueno y Víctor Pradera salieron en defensa de Don Alfonso XIII, contra la campaña de Blasco Ibáñez", *Diario de Barcelona*, 28 de febrero, p. 17.

Iglesias, C. (1975), *Un novelista para el mundo*, Sílex, Madrid.

Llorca, V. (2005), Reseña al libro de J. M. Mira *La prodigiosa historia de Vicente Blasco Ibáñez (*Bromera, Alzira 2004), *Serra d'Or*, n.º 542, febrero, pp. 64-65.

Marquina, E. (1929), "Juicios críticos" y "Vicente Blasco Ibáñez (anecdótica)", en *Los escritores españoles, In memoriam. Libro homenaje al inmortal novelista Vicente Blasco Ibáñez*, Prometeo, Valencia, pp. 73 y 159-161.

Martín, Daniel (2017), "Blasco Ibáñez i Miguel Hernández, dos autors massa poc patriòtics", *Ara*, 5 de noviembre.

Oleza, J. (2012), "La empresa de escribir. Blasco Ibáñez frente a la contradicción de escritor moderno", en Javier Gomà (2012), *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, pp. 115-156.

Pla, J. (1981), "Blasco Ibáñez, a Montecarlo (1867-1928)", *Obres completes*, vol. xxi, Destino, Barcelona, pp. 125-153.

5.5. Bibliografia adicional

Anderson, C-L. (2013), "Blasco Ibáñez y España a la vuelta de siglo", *Literatura Siglo Diecinueve*, 19, pp. 313-334.

Anderson, C.; L. Lluch-Prat y P. C. Smith (2016), *Vicente Blasco Ibáñez*: *Bibliografia comentada (2003-2015*), Ajuntament de València.

Asociación Patronal de las Artes del libro de esta Capital (1921), *A Don Vicente Blasco Ibáñez en su homenaje celebrado en Valencia en el mes de mayo de 1921* (se complementa con un álbum fotográfico políglota).

Blasco Ibáñez, L. (2016), *Blasco Ibáñez. Su vida y su tiempo*, Publicaciones Casa-Museo Vicente Blasco Ibáñez, Ajuntament de València.

Blasco Ibáñez, V. (1949), *Obras completas*, 3 vols., Aguilar, Madrid.

Blasco Ibáñez, V. (1978), *Obras completas*, 6 vols.

Blasco Ibáñez, V. (1977), *Mare Nostrum*, Círculo de Lectores, Barcelona.

Blasco Ibáñez, V. (2012), *Cartas a Emilio Gascó Contell* (ed. de J. C. Laínez), Publicaciones Casa-Museo Vicente Blasco Ibáñez, Ajuntament de València.

Esplà, C. (1926), *Vicente Blasco Ibáñez en París. Su vida, su obra y sus obras*, El Escándalo, 7 de enero de 1926.

Gascó, E. (2012), "El Blasco de Eugenio d'Ors", en *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*, Ajuntament de València, pp. 247-248.

González Blanco, A. (1920), *Vicente Blasco Ibáñez. Juicio crítico de sus obras*, col. La Novela Corta, n.º 42, Prensa Popular, Madrid.

Herranz, M. (ed.) (1999), *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez − Francisco Sempere (1901-1917)*. Generalitat Valenciana.

Traducir el siglo XIX: la labor de Rafael Cansinos Assens

Carole Fillière
Université Toulouse Jean Jaurès − LLA CREATIS

Quisiera dar las gracias a todas las personas que han hecho posible esta reflexión colectiva que nos permite cambiar ligeramente de perspectiva para abarcar las continuidades, los flujos de pensamientos y las evoluciones artísticas entre los siglos XIX y XX sin caer en la falsa separación inherente a la noción de "ruptura", que creo carente de sentido.

Un perfecto ejemplo de estas continuidades, de estos vaivenes entre épocas lo fue Rafael Cansinos Assens (Sevilla, 1883 − Madrid, 1964) polígrafo incansable: traductor, crítico literario, cronista, memorialista, novelista. Cansinos es una figura paradójica, y lo es por varios motivos. En todas sus actividades, se esforzó por traducir el siglo XIX y optó por distintas formas de "traducción" del pasado, inmediato o lejano, conforme iban pasando los años y él iba testimoniando y sufriendo las evoluciones, primero literarias, luego políticas de su país.

Cansinos es paradójico porque su actividad sumamente comprometida en el presente de las artes, en el momento mismo de la emergencia y constitución de las nuevas corrientes durante los años diez y veinte siempre fue pensada, relacionada, modelada a partir de fuentes, modelos y tendencias nacidas en el siglo XIX y a partir de una perspectiva crítica y distante constante, lo que vio perfectamente Borges cuando llamó al fundador de la revista *Cervantes* "irónico padre del ultraísmo". Cansinos quiso formar parte de la generación que iba a cambiar la literatura, de la "modernidad", buscó la visibilidad aunque a partir de reticencias personales profundas, debidas a su timidez, ocupó un puesto archivisible en las revistas de los años diez y veinte, y luego, bajo las presiones sociales y políticas acarreadas por los tiempos de Primo de Rivera y, sobre todo, por el régimen franquista, busco el "anegamiento" de sí mismo, cambiando totalmente de cariz su labor traductora, convirtiéndose él en un obrero de la sombra del campo editorial español. O sea que otra paradoja, doble, es la siguiente: fue uno de los actores más comprometidos del modernismo, de las nacientes vanguardias, fue también uno de los pilares de la traducción en España durante el franquismo, y cayó en el olvido. Otra paradoja concierne a sus traducciones: Cansinos fue a veces halagado como "gran traductor" y a veces criticado por sus errores lingüísticos y sus incorrecciones, y cuando es elogiado, lo es a veces por su "fidelidad" a los textos y a veces por su pluma creadora y por la libertad que toma ante los

textos y los modelos. Por fin, se puede evocar una última paradoja: su ideal hermenéutico de interpretación de los textos a través de la actividad traductora, concebida la traducción como primera etapa de acercamiento del lector al texto original, pero también de acercamiento del texto original a la cultura que lo integra, choca con la crítica subjetiva, muy impresionista, redundante, "modernista" de Cansinos.

Este artículo no analiza todas las actividades de Cansinos, sino que propone la semblanza de un traductor nato, lo que me permitirá destacar unas cuantas interrogaciones sobre la creación del campo literario —la percepción de la literatura y la constitución de una historia de la literatura— en el cambio de siglo y sobre el compromiso dentro de tal campo literario de la figura del traductor, entre visibilidad e invisibilidad. Cuestiones que a su vez, interrogan, a partir de reflexiones sobre la traducción y la retraducción, las categorías binarias de "lo nuevo" y "lo viejo" y la noción de "modernidad".

1. Cansinos, o "el traductor colosal" (Lafarga & Pegenaute, 2009: 168)

La realidad de Cansinos, cuando muere en 1964, con 81 años, es la del aislamiento más profundo: solo siete personas asisten a su entierro, entre ellos Gerardo Diego, quien le dedicará un breve texto en la revista *Índice*, y una única necrología aparece en el *ABC* del 8 de julio, escrita por César González Ruano.[1]

Como lo reseña el *Diccionario Biográfico de la Academia de Historia*, Cansinos en esta época es "un autor *non grato*" que sobrevive gracias a sus traducciones de las obras del siglo XIX para la colección "Obras eternas" de Aguilar (Goethe, Balzac, Dostoievski…). Extraña condición la suya, obrero de un canon literario calificado de "eterno" y silenciado en su propio país desde la guerra civil y la victoria de los nacionales: en 1936 sufrió un expediente de depuración y ya no pudo ejercer su actividad de periodista por su compromiso republicano y su actividad de recuperación del judaísmo y del sionismo durante la República (se le acusa de ser judío y de llevar "una vida rara").

Cansinos se negó entonces a participar en la prensa franquista, aunque publicara luego algunos textos en España, en los años sesenta, en *ABC* y *Blanco y Negro*. Y decidió dedicarse a la traducción, se encerró en su casa de la avenida Menéndez Pelayo y rompió con su actividad pública precedente.

Cayó en el olvido, y debe hoy su rescate a dos campos de investigación: la historia de la traducción y la historia literaria, que manifestaron la influencia de sus actividades como crítico, mediador cultural y creador en el cambio de siglo.

1. Informaciones compiladas por Alejandro Pizarroso Quintero en el *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*: http://dbe.rah.es/biografias/10460/rafael-cansinos-assens. Guillermo de Torre le dedica también unas páginas en *Las metamorfosis de Proteo*, Revista de Occidente, Madrid, 1967, pp. 106-114.

Uno de los primeros investigadores interesados por su figura fue Francisco Fuentes Florido, con su obra de 1979: *Rafael Cansinos-Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor*), lo que propició luego una serie de trabajos[2] sobre su actividad como crítico literario, y le valió la integración, por ejemplo, en el *Diccionario de la Bohemia* de José Esteban, publicado en 2017, donde se pondera su influencia en las tertulias y las revistas del modernismo y de las vanguardias (Esteban, 2017).

El interés por Cansinos ha ido en aumento. La labor de rescate llevada por la Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens creada en 2010 por su hijo Rafael M. Cansinos permitirá que otros estudios vean la luz. Hoy ocupa su debido puesto en las obras claves sobre historia de la traducción: *Historia de la traducción en España*, y el *Diccionario histórico de la traducción en España*. Un premio de traducción lleva además su nombre (Instituto Andaluz de las Artes y Letras).

Dos "leyendas" de corte opuesto rodean hoy al traductor Cansinos Assens: la del traductor invisible, que eligió el exilio interior durante el periodo franquista, que hizo de la labor traductora el emblema del silencio y de la represión (hay que recordar que, en 1943, la censura obliga a Aguilar a retirar el nombre del traductor en las cubiertas y los prólogos, al mismo tiempo que retira la segunda edición de su traducción de las obras de Dostoievski) y la del traductor "colosal", maestro en doce idiomas, humanista conocedor de las arcanas literarias y culturales de países tan varios como Persia, Rusia, Francia, Alemania, Inglaterra y el Medio Oriente, en este caso por sus traducciones de *El Corán* y de *Las mil y unas noches*, primera versión íntegra castellana, en tres volúmenes, sobre papel biblia.

El traductor colosal y monumental, elogiado por sus contemporáneos, es acuñado por Borges, a quien se cita invariablemente para destacar las cualidades casi mágicas del intelectual, pero que poco revela sobre la realidad del escritor y traductor. Así se evoca la anécdota según la cual Borges dijo haber conocido a tres genios en su vida —Albert Einstein, Luis Belmonte y Rafael Cansinos Assens—. Lo que pudo ser una broma creó una figura novelada de Cansinos, a la cual contribuyeron también sus propios escritos memorialistas: la cultura fenomenal y la poliglotía de Cansinos hicieron que Borges confíe a Fuentes Florido que estar con Cansinos era como estar delante de una biblioteca que reuniese todos los libros del mundo.

Ramón Oteo Sans, en el estudio que dedica a la obra crítica de Cansinos y su inserción dentro del debate entre Modernismo y Vanguardias, parte asimismo de otro elogio de Borges sobre el estilo de Cansinos para elogiar su "sensualidad verbal": "El más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra pro-

2. Véanse los números de *Ínsula*, 444-445 (1983), de *El Siglo que Viene*, 22 (1994) y los trabajos de Abelardo Linares, (1978), Ramón Oteo Sanz (1996) y Ernesto Estrella Cózar (2005). Además, véase Alberto González Troyano (1998) y la *Correspondencia 1916-1955* con Guillermo de Torre, editada por Carlos García, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2004.

sodia" (Oteo Sans, 1996: 13). Sin embargo, su monografía, uno de los más completos estudios sobre Cansinos, elaborada a partir de un estudio minucioso de la correspondencia del autor, propone una bibliografía en varias categorías que no dice nada sobre sus traducciones, como si no fuesen obras suyas. Lo que sí subraya Oteo Sanz, como la mayoría de los investigadores interesados por el traductor Cansinos, es que, a partir de los años cuarenta, Cansinos decidió vivir "como el gran olvidado de sí mismo", al decir ensimismarse en la traducción. Un silencio traductor que corre parejo con la voluntad última de Cansinos de "arrojar al olvido, al menosprecio, al silencio, su propia labor de crítico, y con ella, injustamente, la de toda una época",[3] y que describe con esta muy gráfica frase: fue otro "gesto del masoquismo intelectual que le caracterizó siempre" (Oteo Sans, 1996: 55).

Rescatar la obra traductora de Cansinos es hoy una tarea necesaria: en efecto, Cansinos publicó traducciones para editoriales tan variadas como América, Renacimiento, Calleja, Fe, Mundo Latino, Hernando, La España Moderna, entre otras. Realizó traducciones desde el francés, el inglés, el alemán, el ruso, el portugués, el persa, el árabe. Su labor traductora y crítica fue reconocida en su tiempo, como lo prueban el premio Castillo de Chirel que le otorgó la RAE en 1925 y la recepción de las "Palmas académicas" francesas en 1926.

Empezó su actividad traductora muy temprano, a la par que se involucraba en la emergencia de una "literatura nueva", concebida en relación dual con el siglo XIX: fue así traductor de la "Biblioteca Nueva", creada en 1910 por Ruiz-Castillo Franco, junto con Enrique Díez-Canedo, Julio Gómez de la Serna, Alfonso Hernández Catá, Benjamín Jarnés, Cipriano Rivas Cherif, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Antonio Marichalar, Manuel Azaña, Nicolás Tasin, Andrés Revesz, Carlos Perayra.

Ahora bien, la mirada de Cansinos sobre el presente fue ante todo una mirada apoyada sobre la memoria personal y la cultura heredada: por ello su compromiso con la actualidad — literaria, editorial— siempre fue nutrida por una mirada sobre el pasado. Sus propios textos nacen de este movimiento retroactivo: toda su vida redactará diarios personales, de los cuales sacará el material para la preparación de volúmenes póstumamente publicados por su hijo Rafael M. Cansinos. Pienso en los tres tomos de *La novela de un literato*, publicados en los años ochenta y en la novela *Bohemia*, rescatada y editada por el mismo hijo en 2002.

Cansinos era consciente de su labor historiográfica: "¡Qué notable, cómo va uno recogiendo pedacitos de historia!" escribía en *La novela de un literato*, como lo recordaba Francisco Ayala en su elogio de 1995. Así lo subraya su hijo: "Toda su obra es un enorme diario, con muchas ramificaciones y desarrollando géneros literarios diversos" (Cansinos, 2002: 12).

3. Cita por ello a Cansinos: "No hay que decir que el poco valor esencial de esa crítica impresionista, volandera y voluble, que se deja influir por la simpatía personal o la afinidad de temperamento y gusto literario, pronta siempre a desdecirse y rectificarse" (Cansinos, 1963: 256).

Cuando se inicia su "exilio interior" y durante las dos primeras décadas de su "ensimismamiento" y "anegamiento" traductor, Cansinos obró a la constitución de dos textos que miran hacia el siglo XIX y los albores del XX. En efecto, sus "memorias" son la reescritura, hecha en los años cincuenta, de los apuntes y reflexiones de sus diarios, de la misma forma que la "novela" que Cansinos identificó genéricamente al preparar lo que será publicado con el título *Bohemia*, era la reescritura de los mismos recuerdos, elaborada en los primeros años de la década de los cuarenta. *Bohemia*, concebida antes que *La novela de un literato*, desarrolla de forma ficcional lo que Cansinos vivió entre 1901 y 1905 y que se ve condensado en poco más de veinte páginas en *La novela de un literato*. Estos "capítulos de una gran obra autobiográfica" según su hijo, obra que contiene asimismo sus textos ensayísticos y críticos vinculados con sus traducciones, nos ofrecen una doble lectura de sus inicios como traductor.

En *Bohemia*, el joven Rafael Florido, errante en el Madrid de principios de siglo, en busca de su identidad, de su vocación, en el mundo intelectual y literario de la capital, es testigo de escenas plurales en las cuales se oponen el "viejo" mundo de los republicanos del siglo XIX, descritos por ejemplo en la redacción de *El Motín* y la personalidad de quien será invariablemente llamado "el viejo Nakens", y la vida nocturna de los poetas que siguen el rastro de figuras como las de Valle, Darío o Villaespesa. Al joven Florido se le aconseja meterse a traductor para ganarse la vida en una escena liminar que condensa los problemas crematísticos del autor:

> —¿De qué va a vivir?
> —¡Bah! ¡Sencillísimo! Puede traducir obras para La España Moderna, como Viriato…, que se hace una en un mes, ¡y se las pagan a treinta duros! Y él se las hará en menos tiempo… Un trabajo fácil, e instructivo… (Cansinos, 2002: 16).

Entusiasmado por la despreocupación contagiosa de sus compañeros, Florido se cree entonces miembro de la Abadía de Thélème de Rabelais y se propone aplicar el lema "haz lo que quieras" a su vida, dándole un rumbo bohemio innegable.

Lo que aparece sumado en dos réplicas en la novela se desarrolla más en el primer tomo de las crónicas noveladas que son *La novela de un literato*. La primera mención de la labor traductora aparece de forma paradójica en el capítulo "La vocación literaria": paradójica cuando se sabe que Cansinos concibió la traducción a la vez como el horizonte fundamental del lector y como una actividad que le robaba tiempo, energía, pensamiento para llevar a cabo su propia obra literaria. En efecto, además de definir la génesis de su amor por la traducción, Cansinos describe esta actividad bajo un signo oximorónico:

> Todas las asignaturas, salvo las Matemáticas y las ciencias exactas, que precisamente por su exactitud estaban en desacuerdo con mi fantasía, incluíanse para mí en el epí-

> grafe general de la Literatura. Sobre todo me apasionaba el estudio de los idiomas, desde que en la clase de latín descubrí que no era el español la única lengua que habían hablado o hablaban los hombres, y que había libros ante los cuales el hombre más culto podía encontrarse en la triste situación de un analfabeto. Yo quería leerlo todo, adquirir el don de lenguas de los apóstoles, poseer la clave de todos los enigmas, y así completaba en casa, durante los vernos, los parcos conocimientos de latín y francés que nuestros profesores nos habían dispensado, traduciendo a los clásicos de ambos idiomas, a Virgilio, Horacio, a La Fontaine, y Fenelón, cuyas Aventuras de Telémaco, poblada de dioses, divinizaron y paganizaron los ensueños de mi adolescencia, llenándola de un encanto indecible, envolviéndola en una atmosfera olímpica, en la presencia casi palpable de los dioses antiguos. Tanto entusiasmo despertó en mí ese libro, que empecé a traducirlo, iniciando así una actividad literaria subalterna que luego ha sido sostén y estorbo al mismo tiempo para mi labor original (Cansinos, 1985, I: 19).

El sueño de la glosolalia fue motor para Cansinos, que no podía verse desarmado ante ningún texto, quedar reducido a un analfabetismo que le impidiera acceder, como lector, a los libros deseados. La traducción integra la literatura porque garantiza el acceso a ella: el traductor, según este concepto, es, ante todo, un lector. El primer lector del texto. Sin embargo, la traducción resulta ser, en su escala de valores, una actividad ancilar, "sostén y estorbo" de la creación propia.

En los dos fragmentos siguientes, "Traduttore traditore" y "*La España Moderna*", Cansinos evoca las circunstancias concretas de su primer acceso a una actividad traductora remunerada, lo que revela muchos datos sobre el oficio de traductor a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Su primer texto original fue rechazado por *ABC*, por su "tristeza modernista" y Cansinos escucha los consejos de su amigo Pepe que le brinda los ejemplos de Viriato, González Blanco, Rafael Urbano, Luis Terán e incluso Unamuno, Valle-Inclán y Ruiz-Contreras quienes traducen para ganar dinero y hacerse un nombre. Los reparos del joven Cansinos son claros: prefiere cultivar su propia obra a verter la de otro en castellano, lo que para él es una actividad "segundaria, servil". Otro amigo le corrige y le da ejemplos más ilustres de la historia literaria, relacionándolos con su identidad judía y su "don de lenguas":

> Una buena traducción tiene su mérito… Los traductores —agregaba Manolo— han hecho un gran papel en la historia literaria… recuerde usted los Setenta, que tradujeron la Biblia…, y el cuerpo de traductores de Alfonso el Sabio… Usted tiene el don de lenguas… probablemente será de origen judío… Los judíos todos son poliglotas… A lo mejor fue usted uno de los Setenta, ¿quién sabe?... Pues a traducir…

Le instan luego a estudiar el sánscrito y a traducir libros tibetanos: "¡Conquistaremos la India; pero antes hay que conquistar *La España Moderna*!..." (Cansinos, 1985, I: 162). La conquista de *La España Moderna* no se hará, sin

embargo, sin dificultades, como lo recuerda Cansinos. Antes de enfrentarse a su temido director, el joven aprenderá a sus expensas los trucos editoriales de algunos periodistas y escritores que buscan a traductores noveles, les confían traducciones para luego robárselas y publicarlas como si fueran suyas, o los problemas que puede encontrar el traductor cuando quiere que le paguen por su trabajo. Luego, al conocer a Saturnino Calleja, el creador de los "cuentos de Calleja", esas narraciones del folclore universal que nutren a los niños españoles, Cansinos se entera de que existen "versiones mutiladas de las grandes obras universales" según los criterios de la moral cristiana. El editor le propone traducir *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, pero se niega, porque él "también tenía su moral literaria" (Cansinos, 1985, I: 164).

Cuando por fin se atreve a presentarse ante don José Lázaro Galdiano, este le explica que solo traducen para él "firmas" conocidas y académicos. La "búsqueda de la firma" aparece como un imperativo, lo que proporciona un retrato lleno de ambivalencia del gran editor, quien le confía la traducción, en un mes, de un libro de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), *Journey to England*. El choque con la realidad es brutal para el joven lingüista: cree poder traducir en dos días el texto, y se entera que conocer el inglés no supone para nada que tenga las capacidades para traducir la prosa del filósofo americano.

> En cuanto empecé a traducir empezaron también mis apuros… Aquel inglés norteamericano, salpicado de palabras que no figuraban en los diccionarios corrientes; aquel estilo conciso, prieto, sentencioso, lleno de elipsis y alusiones…, a cosas y personas que yo no concia […] me resultaba un completo enigma y me desesperaba… No podía hilvanar dos líneas… pero ¿es que no sabía inglés? […] ¡Oh! Cuánto me costó traducir al filósofo norteamericano!... ¡Qué desesperaciones! ¡Qué apuros!…; ¡Cuántas veces decidí dejarlo y devolvérselo al finchado editor!... iba con él a todas partes, lo llevaba conmigo a los cafés y los burdeles adonde me conducía el filósofo libertino, y cuántas veces se salpicó de ajenjo como mis solapas y cuántas manos de mujeres curiosas acariciaron sus páginas como mis mejillas… (Cansinos, 1985, I: 164).

Desesperado —su amigo, el filósofo, le dice que Baudelaire se emborrachaba para entender mejor a Poe—, Cansinos acaba por enseñar su traducción a su amigo bibliotecario, traductor de Heine en el siglo XIX, autor de diccionarios poliglotas, Lorenzo Gónzalez Agejas, quien le llena las lagunas. Puede, por fin, después de dos meses, presentar su versión a don José Lázaro Galdiano, y se atreve a pedir más dinero, lo que no obtiene, claro está. Y comenta:

> Así fue como inicié esa carrera de traductor, en la que luego he batido la marca, con detrimento de la obra original…, lamentando a veces un don de lenguas que me ha sido nefasto… Pero por el momento, yo estaba orgulloso de ver, al fin, por primera vez, mi nombre, aunque solo fuese como traductor, en la portada de un libro… ¡Así se hacía firma! (Cansinos, 1985, I: 164).

Una firma afianzada luego por traducciones desde muy variados idiomas, sobre temas muy distintos y géneros plurales: Cansinos llegó a traducir del francés (Paul Bourget; Henry Barbusse; Pierre Benoît; Adrien Bertran; Jeanne de Coulomb, el sociólogo Jean Finot, *Santos, iniciados y posesos modernos*, 1918; las memorias de Anatole France; Maeterlinck; el astrónomo y gran vulgarizador Théophile Moreux); del italiano (Pirandello, textos feministas como en 1933 *La reglamentación del trabajo femenino* y los escritos de Gina Lombroso); del inglés (las novelas policiacas pertenecientes a la serie de los casos archivados de Roy Vickers; ensayos y novelas de H. G. Wells de 1928); del alemán (el filósofo Hans Driesch; Max Nordau; el sociólogo socialista Werner Sombart); del ruso (Olga Domanevskaia; Maximo Gorki; el viajero Ossendowski); del sánscrito (*Khalidasa*); del bengalí (Tagore); del árabe (*El Corán*, *Las mil y unas noches*); del persa, del hebreo (*Talmud*).

No se evocarán aquí de forma exhaustiva las numerosas traducciones de Cansinos. Estoy elaborando un cuadro a partir de las traducciones que hizo de obras del siglo XIX. No es completo, porque todavía no recoge publicaciones en folletín en la prensa, y solo funciona como punto de arranque para una visión más global de su actividad. Aparecen en el cuadro veinticuatro autores, cuatro idiomas (francés, alemán, inglés, ruso) y autores destacados como Goethe, Balzac, Dumas, Turgueniev, Tolstoi, Poe, Emerson, Kipling…

Lo que plantea la cuestión de los idiomas manejados por Cansinos y su modo de traducir. Un estudio avanzado solo es posible con el acceso a los archivos de la fundación, pero hay que recordar, que muy a menudo el traductor de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del XX es lo que llamo "un traductor armado con diccionarios". En efecto, y así lo destaca su hijo Rafael, Cansinos practicaba los idiomas a partir de una escritura plurilingüe de sus textos privados, redactando sus diarios en inglés, francés, alemán y árabe aljamiado, método que completaba su oficio como traductor. Durante la época de Cansinos, los traductores, salvo alguna excepción, estudiaban las lenguas modernas con una técnica de estudio propia de las lenguas muertas, y ni las hablaban ni conocían los complejos sustratos culturales que una lengua viva esconde. Se trabajaba con diccionarios, muy limitados, y con gramáticas precarias. (Esto, que es una obviedad, hay que seguir explicándolo porque todavía sigo viendo críticas, mal orientadas, a la labor de Cansinos como traductor, críticas que entran en el detalle de esta frase o de aquella palabra mal traducida y que siempre es una falta "gravísima" y que tergiversa el "espíritu" del traducido) (Cansinos, 2002: 14).

La cuestión, al enfocar hoy las traducciones de Cansinos, no es entonces la de una crítica de sus traducciones en cuanto trabajo meramente lingüístico. No me interesa valorar las cualidades, el rigor o, al contrario, las incomprensiones y la legitimidad de sus traducciones. Me interesa más bien estudiar los textos traducidos por Cansinos dentro del proyecto cultural ideado por el crítico-traductor que pretende nutrir su presente con las aportaciones del siglo XIX, incluso cuando la actualidad artística y literaria se construye en reacción contra el siglo anterior.

2. Tres modelos para la traducción: Mallarmé, Balzac, Salomé

Quisiera destacar dos épocas en el compromiso traductor de Cansinos y tres modelos:

- 1.ª época (1910-1930): Cansinos es un actor de primer plano del campo cultural español, su presencia es fundamental, a la vez crítico, poeta, novelista, traductor, editor, creador o impulsador de revistas y corrientes, activo miembro de las tertulias literarias,[4] aunque manteniendo siempre una distancia salvadora, potenciada por su mirada historicista sobre la evolución de las artes, lo que vio perfectamente Borges al llamarle "irónico padre del ultraísmo".
- 2.ª época (a partir de 1936): ruptura consumada con su figura pública, abandono del primer modelo cuando se le niega el acceso a la tribuna y cuando él asume esa ruptura y decide "enterrarse en la traducción". Combina entonces las "traducciones-garbanzos", como hubiera dicho Clarín, como lo hacía Unamuno con sus traducciones del alemán, y las "traducciones eternas" que hoy siguen formando parte del patrimonio traducido de la literatura en España.

Aquí es preciso interrogar lo que la crítica identificó como "un giro hacia la transparencia" (Estrella Cózar, 2005: 20, quien dice que bajo el peso de la censura, la decisión del exilio interior desde dentro la traducción fue una "labor en sordina"), cuando el propio Cansinos parece desacreditar el oficio traductor.[5]

Claro está, en la jerarquía creadora de Cansinos, que la traducción ocupa un puesto subalterno porque el traductor está sirviendo otro texto, otro autor. Sin embargo, Cansinos no concibe su oficio de traductor como algo completo: al contrario, siempre inserta la traducción dentro de una perspectiva a la vez pedagógica y hermenéutica. Lo que no desaparece en la segunda etapa de su actividad, porque acompaña sus traducciones de un extenso aparato erudito y vulgarizador, que incluye prólogos, epílogos, bibliografías, estudios de personajes,

4. "C se convierte en figura capital de las revistas de la nueva literatura, desde cuyas tribunas se afianzará en el empeño de recoger, con su poliglotismo de virtuoso, algunos frutos granadas de la literatura europea y de abrir nuevos horizontes a los jóvenes poetas de su cenáculo" (Oteo Sanz, 1996: 74).

5. Pocas referencias directas a la traducción aparecen en los textos de Cansinos quien, como la mayoría de los traductores de finales del XIX, no cree oportuno comentar su labor. Fuentes Florido, en su estudio dedica dos páginas a sus traducciones: reconoce las grandes cualidades de sus traducciones, evoca la postura agustiniana de fidelidad al espíritu y a la letra, escribe que Cansinos se esfuerza por "respetar el orden de las palabras", lo que le conduce en su traducción de las *Mil y unas noches* a introducir idiotismos "llenos de color y gracia" y comenta, sin citar su fuente: "Piensa que una buena traducción debe ser —en un principio— intuitiva en el sentido y los matices; que debe seguir el mismo proceso de la creación de la obra propia, y que el traductor tiene que ser algo así como un escritor, capaz de realizar la misma obra que traduce, pero que no posee la imaginación y labora sobre un argumento dado ya previamente, debiendo apartarse de la literaridad, pero sin dejarse nada. Que no se note que es obra ajena, pero sin permitirse excesivas libertades" (1979: 42).

tablas cronológicas, desarrollando un paratexto fundamental para la integración de las obras traducidas dentro del marco cultural español.

Entonces, ese segundo modelo puede aparecer más "completo" desde el punto de vista intelectual, porque se libra de la dictadura de lo instantáneo, dictamen de las traducciones y críticas de la primera época; porque abarca la cadena de transmisión en su totalidad, desde la actividad traductora hasta la transmisión de saber, todo ello a partir de la figura central del *lector* (el traductor y el hermeneuta), conjunción de todas sus facetas como escritor.

Para explicar con más detalles este último punto, es preciso entender que Cansinos dio tres orientaciones a sus traducciones en función del contexto en el cual estaba involucrado, del papel que les otorgaba y del proyecto cultural que era el suyo:

a. La traducción-manifiesto, o el papel incentivo de la traducción dentro de un presente en mutaciones.
b. La traducción-patrimonio, o el papel subterráneo de la traducción como acto de resistencia individual y cultural dentro de un presente inmóvil, paralizado por las circunstancias políticas.
c. La traducción-exégesis, o el papel hermenéutico de la traducción.

Este orden no es cronológico: las dos primeras cuestionan el papel del traductor dentro del campo literario, entre actor visible y actor invisible, y se manifiestan, la primera en su traducción de Mallarmé, la segunda en la de Balzac. Mientras la tercera —intermedia en realidad en la experiencia vital de Cansinos— aparece como la invención del modelo ideal, central, el de la traducción como vía de interpretación, el de la hermenéutica por la traducción. Fue, podemos enunciar aquí esta hipótesis, la que más dolor le provocó a Cansinos cuando tuvo que abandonarla, aunque solo pudo darle realidad en una única obra, *Salomé en la literatura*.

2.1. Mallarmé o la traducción-manifiesto. Lo nuevo, pero…

Antes de 1931, Cansinos contribuye con su actividad crítica, sus traducciones y sus charlas y participaciones en las tertulias, a europeizar su país y a difundir la cultura y el arte español fuera de las fronteras nacionales. Uno de los hitos de su intervencionismo traductor en la emergencia de las vanguardias españolas es, en 1919, la publicación de su traducción del poema de Mallarmé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" en el número de noviembre de la revista *Cervantes*.

El poema fue publicado por primera vez en Francia el 1 de mayo de 1897 en el número 17 de la revista *Cosmopolis*, precedido por una "Observation relative au poème" y una "note" de Mallarmé. Luego, fue publicado en un volumen editado por el yerno de Mallarmé en 1914 después del fallecimiento del poeta (1898), por la editorial de *La Nouvelle Revue Française*, sin respetar el proyecto

ideado por el poeta para una publicación con Ambroise Vollard, que incluía litografías de Odilon Redon —proyecto rechazado por el primer impresor.

La composición tipográfica del poema pudo ser restablecida hoy en día gracias a las pruebas conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia y a las correcciones manuscritas de Mallarmé. Un poema que se elabora sobre once dobles páginas, que deconstruye las formas métricas francesas tradicionales, que salva la distancia entre prosa y poesía, que propone un texto fragmentado en el cual los blancos hablan tanto como las palabras impresas. Mallarmé quiso proponer una lectura musical y espectacular a su lector.

Ahora bien, la versión propuesta por Cansinos en 1919, basada en las dos ediciones francesas de 1897 y 1919, no pudo ofrecer tal espectáculo. La experiencia visual ideada por Mallarmé, inasequible para el lector francés hasta la edición de 2007 (Fernández Serrato, 2013-2014), no pudo ser transmitida por Cansinos. Lo que no impidió que la crítica textual haya destacado los límites de su empresa: límites debidos a "errores casi injustificables" de traducción y al "caprichoso descuido en la impresión tipográfica y la distribución espacial". J. C. Fernández Serrato tacha la versión de Cansinos de "completa traición a la idea mallarmeana de lo que debía ser el poema", y acusa al traductor de no haber entendido la ruptura total propuesta por el poeta francés: "No resulta tan extraño entender una traducción casi exclusivamente lingüística como la que lleva a cabo Cansinos Assens en 1919: no es fácil entender en toda su trascendencia a un profeta de los nuevos tiempos como Mallarmé".

Afirmaciones que no ponderan las condiciones concretas de publicación del poema dentro de la revista *Cervantes* y sus limitaciones técnicas, ni los comentarios del mismo Mallarmé quien, además de ser consciente de lo inédito de su propuesta estética, explicaba que su poema no rompía con la tradición, que no se encaminaba hacia las vanguardias, porque estas preferían la poesía visual cuando lo que él intentaba crear en este poema era otro lenguaje musical, con evidente dimensión visual: una partitura. Tampoco valoran las condiciones reales de la cultura española de la época que "no permitían una estrategia estrictamente vanguardista", como lo recuerda Miguel Gallego Roca (Lafarga & Pegenaute, 2004: 491).

No puedo hoy analizar el texto traducido, ni la integración de elementos novadores o la pérdida de lo inédito destacada por la crítica. Pero me interesa subrayar que Cansinos valoró perfectamente lo que quería transmitir al público español a la hora de traducir por primera vez tal poema. En efecto, además de traducir los dos textos liminares del poeta —y simplificar la prosa de Mallarmé—, Cansinos propuso un breve estudio introductorio: "Un interesante poema de Mallarmé. Palabras liminares" en el cual manifestaba a la vez el valor emancipador del poema y el testamento estético de Mallarmé.

En contra de lo que afirmaba Emilia Pardo Bazán, Cansinos declara la permanencia en los años veinte de la estela mallarmeana:

> Lo cierto es que esa estela y esa estirpe se conservan hoy más vividas que nunca; y que si algunos de los poetas que poblaron la graciosa escalinata con que termina el siglo XIX y llenaron de fulguraciones líricas la sombra de Hugo, podría señalar hoy con dedo inmortal una progenie nacida de su genio, ese poeta es Mallarmé. Cuando todas las veleidades e intenciones de su momento pasaron, la que él sostuvo erguida en el orgullo de su soledad y de su celibatismo es la única que hoy subsiste, marcando todavía una senda. Parnasianos, simbolistas y decadentes, fueron manecillas que marcaron un instante fugaz en aquellos relojes, aún coronados con el penacho del imperio. Pero él es el único que sigue señalando todavía una hora incumplida, presentida tan solo, en la zona luminosa y remisa del cuadrante solar. Cuando los jóvenes de ayer mismo y de hoy sintieron el anhelo de buscar su porvenir y la necesidad de un genio inspirador, en él encontraron la indicación normal. La poesía novísima es la prolongación de los últimos conatos del glorioso célibe. Empieza donde su obra termina. Mira con sus ojos nuevos hacia donde miraban en su última hora temporal los ojos cansados del maestro. Hunde sus piquetas en los Eldorados señalados por él, flavos en la reverberación de su ocaso. Por mucho que pueda engañarnos la modernidad de ciertos nombres, lo esencial de la evolución lirica que hoy se cumple está en la médula de la obra mallarmeana. En su antro sibilino y confuso cantan las voces directrices de las nuevas antífonas. Él ha creado la moderna sintaxis lírica, ha reintegrado en toda su importancia a la imagen, ha perseguido y logrado la imagen doble —en *Herodiada* habla de los yermos perfumes—, ha estudiado su escenificación, al modo wagneriano, ponderando el empleo de todos los medios que pueden realizarla —pausas, elipsis, anacolutos— y hasta la intervención de los medios gráficos que constituyen su escenario material y visible, rodeándola de blancos y espacios, de igual modo que en la escena se rodea de distancia y se aísla magníficamente el drama" (Cansinos, 1919: 64-65).

Luego Cansinos, además de caracterizar de forma muy aguda las innovaciones de Mallarmé, mostró las filiaciones entre el poeta francés y el creacionismo a partir de la emancipación de la imagen, según un código modernista que manifiesta la presencia de los modelos del siglo XIX en el pensamiento del crítico.

En este texto, Cansinos revela su idiosincrasia artística: a pesar del conato revolucionario que conmueve su presente —la emergencia del creacionismo—, él aboga por una lectura fina de las evoluciones, de los tiempos escalados de las influencias a los cuales el viaje de los textos, a través de la traducción, da visibilidad. No acentúa tanto "lo nuevo" como pone de realce las evoluciones que conforman lo nuevo, que lo arraigan en una cadena de textos y autores anteriores.

Entronca perfectamente en la labor de recuperación estética llevada a cabo por los traductores durante los años diez y veinte: más que traducir obras vanguardistas propiamente dichas, suplen la ausencia de base estética por la traducción de los precursores del siglo XIX. Su doble función, como crítico y traductor, le lleva hacia una práctica que contribuye, como lo hará luego Henri Meschonnic en su ensayo *Modernité Modernité*, a deconstruir el mito de la ruptura, a desenmascarar las lu-

chas, a ver que la modernidad no se concibe en la oposición tradicional entre lo nuevo y lo viejo, sino en la cadena más o menos tensa que relaciona a los creadores de distintas épocas entre sí.

2.2. Balzac, o la traducción-patrimonio. Lo viejo, pero…

Esta forma de percibir la creación no desaparece en su segunda etapa como traductor, a partir de los años cuarenta: se afirma en sus proyectos titanescos, cuando da acceso al público español a la integralidad de las obras de monstruos literarios como lo fueron Goethe, Dostoievski o Balzac. Cuando el país, aletargado por la dictadura franquista, necesita su "comedia humana", cuando España necesita que un autor pinte su realidad y que los lectores la puedan ver reflejada sin tapujos ni censura, lo que es imposible, Cansinos está traduciendo la *Comedia Humana* de Balzac, obra que terminará justo antes de morir en 1964.

La publicación de las *Obras completas* de Balzac por Cansinos en Aguilar es la primera edición de la traducción íntegra de las obras del autor francés. Por ello, Cansinos trabaja a partir de la edición de la *Pléiade* por Marcel Bouteron, publicada entre 1935 y 1937, "que establece el orden cronológico y el texto que podríamos llamar canónico de las obras con arreglo a las indicaciones que Balzac dejara en sus papeles" según sus palabras.

Cansinos utiliza los datos y observaciones de los eruditos franceses; comenta que emplea su aparato crítico para traducir y proponer "múltiples referencias" al lector. Se muestra sin embargo equívoco sobre la naturaleza de estas informaciones, y no se sabe si las usa en su proceso traductor, en la concepción de las notas al pie de página o solo para la elaboración del denso estudio liminar que abre la colección.

Un estudio liminar de más de 150 páginas que se divide en "Biografía de Balzac", 9-153; "Bibliografía de las obras de Balzac", 155-159; Índice topográfico de las obras de Balzac, 159-160; Índice de temas, 160-161; Datos autobiográficos en la obra balzaciana, 161; Identificación de personajes, 161-162. Cansinos elabora asimismo un panorama muy rápido de las traducciones de Balzac en España: registra una primera versión en 1832 en Barcelona y versiones hasta finales del XIX, así como un sinfín de novelas en folletín en la prensa. Destaca luego una pausa en las ediciones a partir de 1915 y un recrudecimiento a partir de 1940 "en que menudean las versiones de sus novelas, pero sin arreglo a ningún plan sistemático ni estudios críticos, y, a veces, con los títulos cambiados para hacerlos más llamativos". Consciente del valor histórico de los textos y de sus traducciones, Cansinos propone un estudio del influjo de Balzac sobre las letras españoles, insistiendo sobre el matiz siguiente: "Balzac no ha sido una autoridad, sino un influjo", "la incorporación de Balzac a nuestra literatura no parece haber constituido ningún acontecimiento" (Cansinos, 2003: 151).

Lo acertado de tal afirmación no puede ser objeto hoy de nuestras consideraciones, como tampoco lo puede ser su juicio despiadado sobre Galdós, a pro-

pósito del cual Cansinos cita, deformándolo, a Baudelaire para quien hasta las porteras en Balzac tienen genio:

> A Balzac lo ha citado nuestra critica a propósito de Galdós, juntamente con Dickens, señalando sus analogías con el autor de *Eugenia Grandet*, en su prolija descripción de personajes y lugares, su interés por la clase media y su método cíclico de reaparición de las mismas figuras, como en *La comedia humana*. Galdós es un feudatario indudable de Balzac, al que, para su mal, recuerda, pues se diría su antítesis, la piedra de toque para mejor apreciar el valor del novelista galo. A Galdós le faltan ese brío, ese calor que nos hace aceptar sin aburrimiento las largas descripciones balzacianas. Galdós necesita más de las tijeras de Somerset Maugham que Balzac. Este no cansa nunca; de Galdós hay novelas —*Tristana*, por ejemplo—, que se caen de las manos. **De Balzac ha podido decirse que era un escritor para porteras; a Galdós es dudoso que lo lean las porteras.**[6]

Las traducciones de Balzac por Cansinos son un campo por estudiar: falta hoy un análisis detallado de las traducciones en sus aspectos microsegmentales para destacar las técnicas traductoras de Cansinos, un estudio comparativo de las notas entre la edición francesa y la española, y un trabajo sobre las estrategias globales y el método de traducción de Cansinos.

2.3. Salomé, o la traducción-exégesis. Lo moderno, conjunción de lo viejo y de lo nuevo

Salomé en la literatura, publicada en 1919, es identificada por Fuentes Florido como "ensayo", lo que oculta en parte la innovación formal elegida por Cansinos. En efecto, dicha obra brinda una propuesta nueva: alía un denso estudio erudito, filólogo, estético, con criterios históricos, religiosos y artísticos, y la publicación de la traducción de varios textos de índole distinta, de idioma original distinto, de épocas distintas, todo ello relacionado con la figura mítica y el motivo creador de Salomé.

Cansinos se apodera en este libro del arquetipo finisecular de la mujer fatal y muestra cómo actúa como puente entre lo moderno y lo antiguo: en efecto, el motivo de Salomé trasciende las supuestas rupturas estéticas y sirve su demostración sobre las evoluciones dentro del campo artístico: la danza de Salomé se

6. Baudelaire escribía: "J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa Comédie sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie" (1869: 58).

equipara a la danza de la creación. No es el lugar aquí para una historia de la influencia del motivo en el fin de siglo europeo ni español, ni para recordar cómo Salomé entroncó en el odio hacia el realismo y se convirtió en figura mayor del simbolismo, asociada con los vapores del decadentismo. Sin embargo, es importante subrayar que la leyenda de Salomé da lugar a un mito literario y plástico que cuestiona la estética de la modernidad, o, más bien, la relación que los artistas establecen con su presente y el mito de la modernidad en sí.

No es ninguna casualidad, entonces, si Cansinos elige, en 1919, publicar una suma sobre la construcción de este mito moderno a través de la propuesta de la traducción de los textos que lo fundamentan, lo que le permite a la vez cuestionar la historia a partir de los acontecimientos originalmente narrados por los evangelios y la historia de la literatura en busca de una nueva forma.

2.3.1. Los contenidos

El volumen se compone de un estudio liminar de casi 100 páginas, titulado "Antología y exégesis", de una "bibliografía" que comenta de forma no exhaustiva las versiones existentes, o no, de los textos presentados, y de las sucesivas traducciones: *Herodías* de Flaubert (1877), *Salomé* de Wilde (1891-1893), "Herodiada" de Mallarmé (1865/1887), "Salomé' de Eugenio de Castro (1896), "Salomé" de Apollinaire (1905), y se cierra con un texto, ¿ensayo? ¿poema en prosa?, de Cansinos, titulado "La noche de San Juan".

Cansinos no menciona los idiomas originales de los textos, pero sí a los traductores: del francés, Flaubert, Wilde[7] y Mallarmé que él mismo traduce y Apollinaire, traducido por Enrique Díez-Canedo; del portugués, Eugenio de Castro traducido por Rufino Blanco-Fombona. Cansinos propone entonces al lector español un paseo a través de traducciones propias y ajenas hechas a partir de diversos idiomas, en una antología que se compone como un paseo cronológico por las versiones modernas del mito a partir de su recuperación literaria en 1877 por Flaubert. Sus propios textos, que enmarcan el volumen, ofrecen un cambio discursivo sutil e importante: la mirada se va desplazando progresivamente desde Salomé, figura omnipresente en los textos traducidos y comentados, hasta San Juan.

El primer objetivo de Cansinos al dar a leer estas versiones sucesivas es temático: quiere manifestar la existencia y la formación de un mito literario, mostrando sus distintos avatares. El proyecto de Flaubert de una Trinidad en sus *Tres cuentos* pretende traducir y descifrar con una mirada moderna la historia cristiana; Wilde, admirador del cuento de Flaubert, concibe su obra en francés a la vez como un homenaje y una evolución, porque con él Salomé se emancipa —ante la voluntad de su madre, ante la voluntad de su creador— y encarna el deseo que mira y es mirado. En cuanto a Mallarmé, la figura de Salomé integra un proyecto

7. La traducción inglesa es posterior, hecha por Wilde, y publicada en 1907 por John Lane.

de escritura muy largo, que resultará inacabado: solo unos fragmentos nos han llegado, que manifiestan su búsqueda formal, porque a la forma teatral inicial sucederán varios poemas característicos de las crisis artísticas y existenciales del autor, quien se demarca de los más de dos mil poemas franceses de la época sobre Salomé por su transformación del motivo bíblico y decadente en mito de la creación. Por fin, la recuperación por Apollinaire de la figura de Salomé le da otra dimensión, en un poema que juega con la temporalidad y aúna la ironía más feroz y la perplejidad empática ante el sufrimiento provocado por la locura.

Otro objetivo de Cansinos es estético: la sucesión de las versiones, pertenecientes a distintos géneros (prosa narrativa, teatro en prosa, poema y poema en versos libres) da visibilidad al polimorfismo del motivo de Salomé y a la libertad del artista. Y su tercer objetivo, al exhibir esta cadena de textos y de creadores, es realzar la figura del artista, dentro de un homenaje a la singularidad de cada uno de los eslabones de esta cadena estética. En efecto, las traducciones ponderan el papel de Flaubert, Wilde, Mallarmé y Apollinaire, y manifiestan la importancia —hoy tan relativa— que tuvo el poema del autor portugués Castro, muy traducido en la primera década del siglo xx en España, para mostrar cómo aquellos creadores son únicos.

Lo que parece faltar en el volumen es una mirada sobre la traducción misma: en efecto, solo a través de ella puede el lector español relacionar todos estos textos, autores, propuestas y estéticas. La traducción es la cadena entre los textos, a través de ella se escribe en España el mito de Salomé y el mito de la escritura moderna. Los comentarios de Cansinos son muy parcos sobre la traducción. Sin embargo, es posible sacar de la parte "Bibliografía", o comentarios de las traducciones anteriores, una serie de apuntes e ideas.

El volumen pone de realce dos actividades distintas con sus lógicas distintas: la traducción inédita de un texto y la retraducción. En lo que concierne la primera, Cansinos insiste sobre la función de descubrimiento desempeñada por la traducción cuando explica que de la *Herodiada* de Mallarmé "no conocemos ninguna versión castellana". En cuanto a la retraducción, distingue dos funciones. Primero la amplificación de un fenómeno cultural que asumen la retraducción y el traductor cuando decide volver a traducir un texto ya traducido. Así lo expresa al explicar que del poema de Castro "conocemos dos versiones muy estimables" por Ricardo Baeza en *Prometeo* y por Blanco-Fombona, la que publica en este libro, lo que equivale a un reconocimiento del impacto cultural innegable de este texto dentro del panorama actual, a pesar de sus propios juicios estéticos. En efecto, Cansinos juzga este poema menor, y lo tacha de "estampa preciosa" que no está a la altura de los otros textos presentados.[8] Luego, la corrección, proyecto totalmente asumido por ejemplo con la versión del cuento de Flaubert

8. "La *Salomé* de Castro es como una curiosa y rara acuarela, demasiado pequeña para optar a ser suspendida de los grandes muros que pueden sostener las pinturas literarias de Flaubert y de Wilde. Es más bien, en resumen, una estampa preciosa, para ser intercalada en un álbum; una estampa muy siglo xviii en que una

que propone: explica que no conoce "ninguna traducción literaria y digna. La Casa Maucci publicó una versión mutilada y grotesca" (Cansinos Assens, 1920: 88). Tal afirmación puede extrañar, cuando se comprueba que los *Tres Cuentos*, con *Salammbô*, fueron las obras más traducidas de Flaubert y las que lo fueron más temprano, como lo estudió Marta Giné quien, otro punto relevante, no reseña en su trabajo la versión de Cansinos (Giné, 2012).

El segundo elemento que se puede sacar del volumen es la forma cómo el traductor elabora un discurso subterráneo de elogio de su propia labor traductora. La humildad propia —Cansinos no insiste sobre lo inédito de su traducción de Mallarmé— se combina con el elogio acentuado de los dotes de otro traductor, como es el caso con Díez-Canedo, quien supo recrear "el alado Scherzo" de Apollinaire gracias a su "selecto espíritu".

Sin embargo, al presentar su versión de Flaubert, Cansinos asume una labor de dignificación de un texto mutilado por las traducciones existentes. Del mismo modo, después de reconocer que la *Salomé* de Wilde tiene "dos versiones muy estimables", la de Pérez Jorba de 1902 y la de Joaquín Pena en 1910 usada para la representación, omitiendo totalmente la versión de Ricardo Baeza, el traductor casi "oficial" de Wilde en España, no duda en presentar su propia versión.

No justifica aquí su traducción, sino que la incluye dentro de una serie de traducciones presentadas como "necesarias", en una continuidad y contemporaneidad natural de las versiones. Su visión normaliza la copresencia de varias traducciones de la misma obra en el panorama cultural nacional y realza de forma implícita el valor de su propio trabajo, porque se puede afirmar sin dudar que Cansinos conoció las opiniones negativas emitidas después de la representación en Barcelona de 1914 y la necesidad de mejorar la traducción.

2.3.2. Las traducciones de Cansinos

Las versiones de Cansinos son muy reveladores de las distintas funciones que otorga a la traducción. Así, su traducción de Flaubert muestra cómo la traducción se pone al servicio del estudio filológico y estético y subraya el intervencionismo del crítico-traductor. En efecto, Cansinos se introduce en el texto y efectúa cortes, añade transiciones y manipula el íncipit del cuento para mezclar el comentario y la narración. Una nota liminar advierte: "La presente traducción de la Herodías de Flaubert no es íntegra: comprende sólo los pasajes culminantes, propios a ilustrar el anterior estudio. Las palabras en cursiva no pertenecen al texto". De hecho, no efectúa tantos cortes como para escribir que el lector solo accede a "los pasajes culminantes", y la cantidad de cortes disminuye conforme avanza el lector dentro del cuento.

---

princesita frágil y versallesca pasea acaso calzada con el tacón rojo, por un paisaje de oriente, recortado por las raquetas de Le Notre [*sic*]" (Cansinos Assens 1920: 88).

Los diversos tipos de intervención del traductor son los siguientes: introducción de transiciones que añaden un comentario a la narración; introducción de una explicación histórica: Cansinos interviene donde los editores del texto francés creen oportuno aclarar en una nota al pie de página un punto de historia lejana; adjunción de un elemento de contextualización visual, de corte teatral, para dar coherencia al espacio donde se sitúan los actores; inclusión de cuatro "Notas de Rafael Cansinos Assens", y no "notas del traductor": son filológicas, eruditas (añaden elementos sobre el pasado hebraico), explicativas y correctivas. Una nota propone la traducción de una cita latina; cortes en el texto original: omisión de un elemento físico del contexto espacial, desaparición de párrafos sobre la condición judía y las persecuciones, sobre el banquete y la comida.

La versión por Cansinos de la obra de Wilde[9] plantea la cuestión del texto original usado. A primera vista, se puede tratar tanto de la versión francesa redactada en 1891 y publicada en 1893 en Francia como de la versión inglesa traducida por el propio Wilde y publicada en Inglaterra en 1907. Sin embargo, las modificaciones sobre la ambientación en la acotación escénica inicial y la multiplicidad de acotaciones añadidas por Cansinos, así como la modificación del orden de las intervenciones de los personajes y la introducción de un párrafo sobre la música y la danza de Salomé, inexistente en las versiones publicadas en 1893 y 1905, indican que Cansinos propone una versión que asocia a los textos originales el libreto de la versión de Strauss de 1905.

Por fin, solo diré de la versión de Mallarmé por Cansinos que nos permite pensar otros aspectos de la traducción, en relación con la dificultad del acto de traducir y con el papel del traductor. Cansinos no dice nada de la versión francesa usada: el conjunto de textos conformando el dosier "Les Noces d'Hérodiade" en la *Pléiade*, por Bertrand Marchal, manifiesta la complejidad del proceso creador a partir de la copresencia de varias versiones del texto. Lo que Cansinos traduce es el fragmento de un estudio escénico antiguo a partir de un poema de *Herodiade*, publicado en *Le Parnasse Contemporain*, IIe série, 1869 /1871. Consta de la "Escena", diálogo entre la nodriza y Herodiada, a la cual Cansinos añade su traducción del "Cántico de San Juan", en su afán por desplazar el mito de Salomé al Bautista.

Cansinos menciona, y el caso es único en el volumen, que la traducción es "literal". Lo que puede significar que el traductor es profundamente consciente de las dificultades de verter el texto mallarmeano al español, dificultades inherentes a la vez al texto mismo del poeta francés como a la propuesta de una traducción. Pero puede también, al identificar explícitamente este método, muy rebajado, de traducción, referirse al método filológico de acceso a los textos por la traducción y proponer al público español un objeto de estudio y una primera

9. El estudio de Helena Luque (2012) no se interesa en la versión de Cansinos, probablemente porque su postulado concierne la definición de los textos teatrales traducidos como los que dieron realmente paso a una representación y porque enfoca las traducciones directas del inglés.

etapa para una serie de retraducciones de la cual él solo habrá propuesto el primer eslabón.

Así que a la libertad exhibida que testimonia el lector ante su versión de Flaubert parece oponerse aquí un cohibimiento, un recato respetuoso que convierte el texto de Mallarmé en objeto señalado por una marca de singularidad sin par.

2.3.3. La hermenéutica al servicio de la traducción, o la traducción al servicio de la hermenéutica

En el extenso estudio erudito propuesto por Cansinos en su "Antología y exégesis", su visión es historicista, sus comentarios son de una agudeza terrible sobre estilística, historia literaria e iconografía, lo que prueba sus grandes dotes como analista literario, a pesar de los comentarios despectivos que acabaron creando alrededor de su figura una fama de crítico impresionista sin real fundamento estético. Manifiesta en estas casi cien páginas un conocimiento perfecto de la historia antigua y moderna, de los textos bíblicos, de los textos de creación evocados, de sus modelos. Así, por ejemplo, cuando evoca la pintura, Cansinos propone a su lector un copioso estudio iconográfico que corre de Tiziano a Moreau y manifiesta los cambios formales y simbólicos de la representación de Salomé. Lo que es relevante es que relaciona las artes entre sí, hablando de traducción de un arte a otra.

Cansinos compone además un estudio contextualizado y estilístico del decadentismo a partir de Huysmans hasta Mallarmé, designado como el "hermético cantor de los arcángeles insexuados, de los ángeles y las vírgenes, del andrógino bello y triste" (Cansinos, 1920: 78), analizando de forma puy precisa el texto de Wilde y creando una escala en la cual triunfa Flaubert, deslumbra Wilde y destaca Mallarmé. El desdén que manifiesta para "el poemita" de Castro, opuesto a la admiración profunda que le provocan lo que llama "las guirnaldas más notorias que el arte literario tejió en torno a la danza maravillosa de Salomé" (Cansinos, 1920: 88) es reveladora de su mirada jerárquica.

En este texto liminar, Cansinos no dice nada de Apollinaire, como si añadir el poema traducido fuera algo posterior: de hecho, se trata del único texto del siglo xx en un volumen que mira hacia el siglo xx. Y el texto final parece contestar al silencio del texto inicial, indicando que el viaje del motivo de Salomé continua. En efecto, concibe su texto titulado "La noche de San Juan" a partir de Apollinaire y de un cambio de simbología anunciado en el texto liminar: el poema de Apollinaire le traslada a la noche de San Juan, y a reflexiones sobre erotismo y sobre el mito de San Juan como lucha del espíritu para desprenderse del cuerpo, motivo evocado en su comentario del poema de Mallarmé a propósito de la cabeza cortada que alcanza autonomía y plenitud.

El método hermenéutico de Cansinos le permite elaborar un análisis preciso de los cambios y transformaciones del mito (emancipación de Salomé, voz de

Juan, muerte de Salomé) a la par que va evaluando de forma cronológica las obras y, a través de ellas, la evolución de la postura esteta del artista ante el mismo motivo. Entonces, el estudio de la evolución artística de la figura de Salomé, le permite mostrar que la historia se hace leyenda cuando la literatura se hace moderna.

Lo hace estudiando los "genios" de la literatura en la línea de la crítica del XIX o de pensamiento de Carlyle,[10] reescribiendo la historia, proponiendo su versión literarizada de la historia según unos criterios evolutivos heredados de Hegel que construyen una lectura ontológica de la historia y de la literatura. Su discurso convierte la historia en materia artística, muestra que la labor del artista es hacer de la historia un material para la propia creación.

En este estudio resaltan unos rasgos muy propios de Cansinos, que merecen un trabajo aparte: el enfoque místico con la evocación del judaísmo o de la simbología de los números, el tratamiento de los temas eróticos (lo andrógino, la mujer virgen, la crisis del deseo dentro del sujeto, símil cabeza cortada-pene cortado en "Dos palabras sobre el hermetismo de la decapitación"), su conocimiento del psicoanálisis y su aplicación al estudio literario (Sacher-Masoch, Lombroso, el inconsciente, las perversiones eróticas, análisis de la angustia individual y ontológica). Todo ello dentro de lo que resulta ser un nutrido estudio artístico de las formas del deseo en la historia y la literatura, una lectura de las transformaciones del motivo de Salomé como lectura del deseo en los siglos XIX y XX. Su estilo propio es también digno de atención: el simbolismo invade las frases en un texto que se desarregla, que pretende seguir una cronología, pero que obedece a corrientes circulares, a redundancias, a repeticiones que hacen que el discurso avance no como línea recta, sino como espiral. De hecho, Cansinos merece ser traducido y difundido fuera de España.

Conclusión

Cansinos pretende definir un canon a partir de obras maestras, señalando hitos y modelos, en un pensamiento histórico de la literatura heredado del siglo XIX, pero dentro de una forma personal, subjetiva, que linda con el ensayo, porque Cansinos habla de sí mismo, introduce al lector en su relación íntima con los textos, en una serie de lecturas que se encadenan, multiplican, repiten y completan. *Salomé en la literatura* es la extraña mezcla del siglo XIX con el XX, de lo "antiguo" y de lo "nuevo", como modelo de esta "modernidad" —si tiene sentido tal palabra— en busca de una forma.

10. Prueba de ello es un comentario suyo sobre un avatar del mito en la obra de teatro de Pérez Escrich *El Mártir del Gólgota*, autor que, según él, "merece un puesto digno entre los segundones de la literatura o si queréis entre los bastardos del gran linaje genial" (Cansinos, 1920: 72). Cansinos aquí, a diferencia de lo que hizo en las revistas y tertulias, solo se interesa por los primores de la literatura, de los padres y no de los bastardos.

Cansinos no comenta sus traducciones, evalúa los textos invisibilizando el proceso traductor, pero da a leer el siglo XIX a través de dos formas que se complementan: el texto traducido y el análisis literario. Lo hace a partir de un método hermenéutico basado en la traducción, primera y total lectura de los textos, o sea a partir de la conciencia fina de la historicidad de las producciones literarias. El afán traductor nutre entonces su interés ideológico, su búsqueda de los trasfondos de las obras, para explicar las vías de lo "nuevo" a partir de un conocimiento real de los valores presentes en lo "viejo".[11]

Las relaciones entre traducción y crítica en el fin de siglo y las primeras décadas del siglo XX manifiestan de forma aguda lo que los investigadores llamaron "moderno clasicismo": traducir es establecer una tradición para el presente como lo afirma Gallego Roca[12] y hacerlo desde el conocimiento del pasado. Este oxímoron, "moderno clasicismo", señala la postura ambivalente del traductor dentro de su época.

Dar sentido a lo inédito, con estas palabras se puede evocar el conflicto interior de Cansinos, actor y testigo de la emergencia de lo efímero moderno desde una conciencia de lo perenne, quien escribía:

En realidad, por mucha que sea la originalidad del poeta, por lejos que vaya a buscar los motivos y formas de su inspiración, nunca logrará romper por completo los hilos telefónicos que le unen con los demás cerebros ni borrar por completo la huella denunciadora de su paso por las urbes intelectuales (Cansinos, 1985, II: 798).

Bibliografía

Ayala, Francisco (1995), "La novela de un literato", Tribuna en *El País*, 17 de noviembre.

Baudelaire, Charles (1869), *L'Art romantique*, París, Michel Lévy.

Cansinos Assens, Rafael (1919), "Un interesante poema de Mallarmé. Palabras liminares", *Cervantes*, noviembre (64-65).

Cansinos Assens, Rafael (1920), *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, América.

11. Estella Cózar resume esta ambigüedad: "Para un crítico que de un modo tan intenso parecía estar apegado al ideal de novedad, es de gran importancia constatar como llegado el momento de determinar el origen de esta novedad, Cansinos deja de lado cualquier ímpetu vanguardista para acogerse a este credo hermenéutico. De ahí que resulte tan llamativo el contraste que a menudo hallamos entre la efusividad con la que recoge la renovación literaria, sobre todo en el caso de la vanguardia, y el intento de alinearla en un mismo gesto repetido a lo largo de la historia" (2005: 152).

12. "[…] en la literatura española de finales del XIX y principios del XX no hay duda de que la traducción fue una herramienta de primer orden a la hora de establecer una tradición válida para la modernidad" (Lafarga & Pegenaute, 2004: 496).

Cansinos Assens, Rafael (1963), "La evolución de la crítica", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 157 (noviembre) (256-268).

Cansinos Assens, Rafael (1985), *La novela de un literato,* tres tomos, Madrid, Alianza.

Cansinos Assens, Rafael (2002) *Bohemia*, edición de Rafael M. Cansinos, Fundación Archivo Rafael Cansinos Assens, Madrid.

Cansinos Assens, Rafael (2003), Prólogo, "Influencia de Balzac", *Obras completas de Balzac*, tomo I, Madrid, Aguilar, (9-173).

Esteban, José (2017), *Diccionario de la Bohemia: De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Madrid, Renacimiento.

Estrella Cózar, Ernesto (2005), *Cansinos Assens y su contexto crítico*, Granada, Universidad de Granada.

Fernández Serrato, Juan Carlos (2013-2014), "Cansinos Assens, traductor del Coup de dés", *Travaux et Documents Hispaniques*, 5, Sevilla, Universidad de Sevilla, http://eriac.univ-rouen.fr/cansinos-assens-traductor-del-coup-de-des/.

Fuentes Florido, Francisco (1979), *Rafael Cansinos-Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*, Madrid, Fundación Juan March.

Giné Janer, Marta (2012), "Les traductions de Flaubert en Espagne : esquisse d'un tableau", *Flaubert*, 6, 2011, 20 febrero 2012, consultado el 15 de octubre de 2018, http://journals.openedition.org/flaubert/1654.

González Troyano, Alberto (1998), "Introducción" a *Obra crítica I*, R. Cansinos Assens, Sevilla, Diputación de Sevilla, pp. XI-LIX.

Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.) (2004), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos.

Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.) (2009), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos.

Linares, Abelardo (1978), *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos-Assens*, Sevilla, Gráficas del Sur.

Luque Rivero, Helena (2012), "La traducción teatral censurada por el franquismo: Salomé en España" Helena Luque Rivero Universidad de Málaga / CES Felipe II (UCM) Traducción e Interpretación, n.° 14, consultado el 10 de octubre 2018, http://www.cesfelipesegundo.com/revista/Articulos2012/HelenaLuque.pdf.

Meschonnic, Henri (1988), *Modernité Modernité*, París, Verdier.

Oteo Sanz, Ramón (1996), *Cansinos Assens: entre el Modernismo y la Vanguardia*, Alicante, Aguaclara.

Torre, Guillermo de (1967), *Las metamorfosis de Proteo*, Madrid, Revista de Occidente (106-114).

Vicente Blasco Ibáñez y Serbia: historia de una recepción ideológica y de un amor palpitante

Vladimir Karanović
Universidad de Belgrado

1. Introducción

La primera traducción de una obra literaria es simultáneamente el primer acto crítico de la obra original, que puede tener gran influencia en la cultura autóctona. En cuanto a la traducción, para realizarla, el texto debe producir un considerable impacto en el traductor, y aunque se realice una traducción exclusivamente literaria, el traductor también suele ejercer una influencia literaria de mayor importancia (Mančić, 2010: 40).

Explicar el papel y el impacto de la literatura traducida en una literatura nacional autóctona significa responder a las siguientes preguntas: 1) ¿qué es lo que se traduce?, 2) ¿por qué se traduce?, 3) ¿cómo se traduce?, y finalmente 4) ¿qué influencia ejercen las traducciones realizadas? (Janićijević, 1977: 40). En efecto, la literatura traducida influye en la literatura nacional, cuya lengua utiliza, en tres niveles principales: ideológico, de contenido y lingüístico-estilístico. El último nivel resulta raro y difícilmente reconocido, pero la literatura traducida frecuentemente ha sido utilizada como medio de las necesidades ideológicas, políticas y culturales favoreciendo solo la traducción de las obras selectas y útiles para el fin previsto. También, el empleo de los temas y procedimientos literarios sirve para desarrollar la literatura nacional, y es un acompañante obligatorio a la literatura traducida y su integración en la nacional (Karanović, 2017: 218). La traducción es, en el fondo, un hecho que testimonia la recepción de una obra extranjera en una literatura nacional. De ahí que el traductor representa el primer eslabón en este proceso o el primer lector interesado, el primer intérprete y evaluador de un escritor extranjero, principalmente ajeno al público nacional autóctono (Bunjak, 1998: 20). La mera elección de la obra traducida, el proceso de la traducción y finalmente su publicación llevan un fuerte sello de la recepción (en cierto sentido del concepto).

El propósito de este artículo es mostrar qué parte del corpus de las novelas de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) ha sido traducido al serbio (desde la pri-

mera mitad del siglo xx hasta la actualidad) y analizar su recepción en el ámbito crítico de los traductores e hispanistas yugoslavos y serbios. Con el fin de dar un panorama completo de la perspectiva de la recepción de un lector o traductor interesado en la selecta materia del realismo español, el objeto de análisis son tanto las traducciones de las novelas del escritor valenciano al serbio (sin pretender dar un análisis filológico o valorar la calidad de la traducción) como los textos críticos publicados en las revistas científicas y los textos complementarios de las traducciones realizadas (introducciones o posfacios).

2. La recepción de la obra blascoibañesca en el ámbito cultural serbo-croata

La presencia de la novela realista/naturalista española y su recepción en Serbia, por falta de estrechas y consistentes relaciones interculturales entre Serbia y España, fue escasa hasta la primera mitad del siglo xx. Después de la primera traducción integral serbia de *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Cervantes en 1895-1896, realizada por Djordje Popović Daničar, uno de los pocos escritores españoles que entonces despertaba el interés en el ambiente cultural yugoslavo fue Vicente Blasco Ibáñez. Las primeras traducciones de sus obras aparecen durante los años veinte (1924-1928) publicadas por las editoriales de Zagreb. Los traductores de las primeras obras, Jakša Sedmak y Vinko Kisić, son traductores de momento conocidos en Croacia, cuya actividad abarca varias lenguas y obras que representan clásicos de la literatura española. Resulta interesante la elección de los primeros títulos publicados en serbo-croata, porque no son las obras más conocidas de este escritor español. Creemos que las causas hay que buscarlas en el campo extraliterario y extraestético. Simultáneamente o en los años venideros, unas editoriales belgradenses también publicaron sus ediciones de las obras blascoibañescas (1926-1927), pero se trata de ediciones reducidas y de una selección de capítulos, obviamente adaptados para el lector serbio.

Estas primeras ediciones sirvieron para que el público nacional yugoslavo conociera al realista español y sus obras, especialmente las de contenido ideológico y aventurero. Su fama internacional, especialmente el éxito en los EE. UU., durante este periodo obviamente fomentó el interés por Blasco Ibáñez entre las editoriales yugoslavas, así que se detectó un considerable esfuerzo de traducir sus obras, en algunos casos hasta del francés. La influencia francesa, tan palpable en la cultura y literatura traducida serbias, será de gran importancia en la recepción de la obra del valenciano en las décadas posteriores.

En los años treinta se va aumentando el interés por las letras españolas, precisamente al estallar la guerra civil española. El suceso fue de gran importancia en Yugoslavia, cuyas tropas y voluntarios participaban en la guerra como parte de las brigadas internacionales. En este periodo no detectamos mayor actividad traductora referente a la obra de Vicente Blasco Ibáñez, aunque las actualidades

sobre la guerra civil y sus consecuencias fomentan el interés por la literatura española de gran potencial ideológico, socialista o vinculado a los personajes históricos, escritores o intelectuales españoles marcados como "antifascistas".

Hay un grupo de las obras blascoibañescas traducidas al serbio que no es posible localizar cronológicamente, porque en ellas no figura el año de publicación. Son traducciones de las editoriales serbias cuya actividad, según nuestros conocimientos sobre otras publicaciones suyas, era viva durante los años cuarenta o cincuenta del siglo xx, así que nos queda solo analizar estas ediciones exclusivamente en el contexto cronológico citado. A diferencia de las traducciones anteriores, cuyo foco estaba en el texto y no en las explicaciones adicionales o los textos complementarios, entre este grupo de títulos publicados encontramos algunos con obvio esfuerzo inicial de ofrecer a los lectores una modesta perspectiva crítica o histórico-literaria sobre varios aspectos de la obra o de su autor. Son ediciones minuciosamente preparadas, tanto en el aspecto del contenido como en el técnico (tapas duras, ilustraciones, comentarios, etc.). Por ejemplo, en la variante serbia de la traducción de la novela *Mare nostrum*, en las primeras páginas anónimamente se explica la intención de la edición titulada "Maestros de la novela", con la que la editorial belgradense Kosmos quiere rellenar un considerable vacío en la actividad editorial yugoslava. La intención de las editoriales hasta ese momento fue publicar solamente los conocidos clásicos de la literatura universal, aunque el lector yugoslavo/serbio merecía conocer otras obras, de gran calidad literaria, que por circunstancias ajenas a la voluntad individual y al mercado editorial, todavía no fueran traducidas a las lenguas locales. Esta breve nota textual muestra el alto grado de la percepción crítica y la conciencia sobre el papel de una obra traducida dentro del sistema de la literatura nacional.

El texto que abre la edición de las *Novelas de amor y muerte*, titulado "Vicente Blasco Ibáñez" (pp. 5-6), de autor anónimo, se refiere a la fama internacional del escritor valenciano y el hecho de que el público serbio fuera familiarizado exclusivamente con la obra parcial de Blasco Ibáñez, sus artículos periodísticos mal traducidos y malinterpretados. Según las palabras del autor anónimo, las obras prestigiosas y de gran calidad literaria de Blasco Ibáñez son *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Sangre y arena*, *La barraca*, etc., pero también varias antologías de relatos breves, como el libro traducido. Precisamente en los cuentos se percibe el espíritu típico español, característico de la tierra valenciana, tan importante en la obra del escritor, los temas típicos de la región, los caracteres de los habitantes, la historia nacional y regional, la presencia del amor y la muerte, etc. El anónimo termina su breve nota destacando el elemento común de todos los cuentos: análisis del temperamento mediterráneo español y de la vida española, cuyos constituyentes son sangre, pasión y muerte. Se trata de una edición reducida, de pocos cuentos, que en extensión no tiene nada que ver con la antología original.

Los años cuarenta paradójicamente no traen una pausa en la actividad editorial, a pesar de las circunstancias históricas y el papel activo de Yugoslavia en

la Segunda Guerra Mundial. Se publican varias traducciones de las obras de Blasco Ibáñez y las traducciones cada día más resultan fruto de la actividad de los intelectuales involucrados en la vida cultural yugoslava, cuyos esfuerzos se concentran en la mejor traducción y la información adicional, relevante y necesaria en un ámbito cultural tan distinto y geográficamente distanciado. La característica principal de este periodo es el protagonismo de las editoriales estatales (Nolit, Kosmos, Izdavačko-prosvetna zadruga de Belgrado o Hrvatska tiskara, Novo pokoljenje de Zagreb), muy productivas en el proceso de la publicación del momento.

Durante esta década se publica la versión serbia de una de las novelas blascoibañescas más favoritas de las editoriales yugoslavas: *La barraca*.[1] La publicación en 1946 obviamente tiene un fin ideológico: en la posguerra inmediata fomentar la lectura de las obras con un específico sistema ideológico, posiblemente cercano al socialismo oficial yugoslavo. Este intento podemos reconocerlo también en las traducciones de otros autores españoles cuyas obras tenían un potencial ideológico y de circunstancias.

También hay que mencionar la antología titulada *Cuentos españoles*, editada y traducida por Josip Tabak, uno de los mejores traductores del español en Zagreb, cuyas traducciones realizadas a mediados del siglo XX en el campo de la picaresca y otros autores españoles todavía sirven de modelo entre los hispanistas en la región de los Balcanes. La antología consta de nueve cuentos de los autores españoles de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, que se complementan con breves referencias biográficas suyas. Entre la selección se encuentra el cuento "La pared", una de las miniaturas narrativas interesantes del valenciano. Además, el texto complementario sobre la vida del escritor testimonia el conocimiento esencial de la materia y la relevancia del traductor en el hispanismo yugoslavo.

En la década posterior, la política editorial oficial yugoslava ciertamente fue abierta a la obra de Blasco Ibáñez. Uno de los rasgos esenciales de este periodo receptivo es la descentralización del proceso de publicación, siendo ahora las editoriales fuera de los dos centros tradicionales parte del proceso editorial, especialmente Sarajevo y Novi Sad. Se sigue la política de la selección de las obras ideológicamente marcadas, especialmente la novela *La catedral*, traducida por Radivoj Nikolić, en edición de la editorial belgradense Novo pokolenje, complementada con un texto del escritor e hispanista francés Jean Cassou (obviamente traducción del fragmento dedicado al escritor valenciano extraído de sus textos publicados en la prensa), bajo el título "Blasco Ibáñez" (pp. 7-10). Se trata de un texto sintético e informativo, que ofrece al lector interesado una visión superlativa del valenciano, su vida interesante, sus viajes por Europa, EE. UU. y Amé-

1. Esta novela se publicó en varias versiones traducidas, hasta con cinco títulos diferentes, y cuenta con siete ediciones publicadas por varias casas editoriales de la antigua Yugoslavia.

rica Latina, su espíritu aventurero y su actividad política y social. Este texto obviamente ha servido para despertar más el interés por el escritor español y hacer paralelismos con otros escritores ideológicamente comprometidos de la literatura universal. De ahí su gran potencial informativo y su carácter sintético, que pretende ofrecer solo lo más característico de su trayectoria literaria.

La novela *Los muertos mandan* fue traducida por Miodrag Gardić, uno de los traductores yugoslavos que se había dedicado a traducir varias obras clásicas del español al serbo-croata. Aunque la traducción no dispone de un texto adicional, en las tapas interiores encontramos no solo una breve nota biográfica y crítico-literaria sobre el escritor y su obra, sino la información de que varias obras suyas fueron traducidas al serbo-croata y recibidas con gran éxito entre el público lector.

En los años sesenta disminuye el interés por la obra de Blasco Ibáñez, aunque contamos con algunas ediciones, concretamente de las novelas *Cañas y barro* y *La barraca*. La primera sigue una tradición existente en las editoriales de la época: traducir una obra a partir de sus versiones en otros idiomas. En este caso se trata de la traducción del francés, casi una regla para las obras de la literatura española, siendo el ámbito cultural francés intermediario entre la cultura española y la yugoslava/serbia en muchas ocasiones. A pesar de la traducción de la lengua no original, el ya conocido traductor croata y especialista en temas hispánicos, Josip Tabak, fue el editor de la traducción y de edición en general. La traducción está acompañada por un texto suyo en forma de posfacio, titulado "Sobre el escritor" (pp. 225-228), en el que acentúa la importancia del valenciano, calificándole como "el más conocido escritor español de la época". A diferencia de otros textos complementarios en las ediciones anteriores de las obras de Blasco Ibáñez, ahora la novedad es el minucioso análisis de su recepción en otros países y en el ámbito cultural yugoslavo. Tabak testimonia el gran número de ediciones en los EE. UU., en los países europeos, pero reconoce que en el contexto nacional definitivamente ha sido uno de los autores españoles más traducidos. Sin embargo, el traductor croata es consciente de la baja calidad de las traducciones y ediciones, no solo por traducciones equivocadas, consecuencia de la falta de educación formal en campo del hispanismo, sino también por la costumbre de publicar las traducciones de segundas o hasta terceras lenguas, no originales de la obra en cuestión. En continuación Tabak magistralmente ofrece al lector un breve panorama sintético de la obra del valenciano, acentuando especialmente varios aspectos de la novela traducida, su color local, psicología de los personajes, relaciones sociales y elementos trágicos como consecuencia del comportamiento humano.

Aunque ya desde 1940 existía la primera traducción de *La barraca*, la editorial Rad de Belgrado, dentro de su famosísima colección "Palabra y pensamiento" en 1964 publica una versión reimprimida de la traducción de Stevan Milović (ya publicada en la editorial Kosmos de Belgrado en 1946 y Seljačka knjiga de Sarajevo en 1953, entre otras). La popularidad de esta colección que por varias décadas formó parte de las bibliotecas públicas y privadas en las casas de más de

veinte millones de habitantes de la antigua Yugoslavia, contribuyó a que aumentara la visibilidad y la lectura del escritor español en el ámbito cultural nacional. La edición contiene un posfacio (pp. 155-160) titulado "Blasco Ibáñez – novelista por su pluma y su obra (1867-1928)", escrito por el Dr. Radoslav Josimović, uno de los autores que publicó varios libros sobre los temas del realismo y naturalismo en las literaturas europeas. A primera vista, en el texto sintético, desde una perspectiva histórico-literaria, el autor analiza las principales tendencias de su obra y acentúa el republicanismo como ideología predominante en la vida y obra del escritor español. No obstante, Josimović parece ser consciente de la virtuosidad de Blasco Ibáñez en el desarrollo de la trama y los personajes para evitar las trampas de la literatura comprometida. El autor se refiere a todas las cualificaciones comunes en la recepción tradicional de la obra blascoibañesca en el ambiente yugoslavo: la minuciosidad de la organización novelesca, la profundidad en el desarrollo psicológico de los personajes, el análisis de la relación hombre-medio ambiente, el impacto de la naturaleza local en la vida humana, tradición vs. innovación, etc. A diferencia de los textos anteriores con la misma intención, la de acompañar una traducción recién hecha, este tiene claras tendencias histórico-literarias y críticas, puesto que Josimović demuestra su capacidad no solo de ofrecer la información relevante al lector, sino de valorar su obra en el contexto español, europeo y local, yugoslavo, siendo este último el ámbito cultural cuya literatura traducida se va enriqueciendo mediante su publicación. No disponemos de datos sobre la instrucción formal en hispanismo del autor del texto, pero se puede comprobar una gran erudición en la comparación del sistema literario blascoibañesco con los de otros realistas o naturalistas europeos. Por eso, este texto no sirvió solo para informar a los lectores, sino que fue una de las pocas referencias o fuentes relevantes para los romanistas y/o aficionados de los temas hispánicos en el ambente cultural balcánico.

Después de las llamadas "décadas de oro" en la recepción de la obra de Blasco Ibáñez mediante las traducciones al serbo-croata, los años setenta simbolizan una inexplicable pausa en el proceso del intercambio y el contacto cultural. Sin embargo, los años setenta del siglo xx van a cambiar completamente la perspectiva de la recepción de las obras literarias españolas e hispanoamericanas, porque por primera vez contamos con el desarrollo sostenible del hispanismo institucional, encarnado en el nacimiento de los estudios hispánicos en la Universidad de Belgrado. El profesor Dalibor Soldatić (2010: 22) es consciente de la importancia de este hecho y destaca que

> [e]l estudio sistemático de la lengua y literatura española comienza en realidad en 1971 cuando empieza a estudiarse el idioma español en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Antes de ello, los contactos eran esporádicos, y consistían, en la mayoría de los casos en traducciones que poco a poco afirmaban las literaturas hispánicas en el ámbito serbio y preparaban el terreno para un enfoque más ambicioso y sistemático.

Desde ahora en adelante el horizonte de expectativas del público serbio y yugoslavo en aquel tiempo sufre unos cambios drásticos, y los estándares de la traducción y la actividad crítica cambiaron considerablemente. Los años setenta y ochenta son una verdadera "edad de oro" para la recepción de la literatura hispanoamericana en Yugoslavia, tratándose del periodo de la mayor producción y actividad editorial, cuando se tradujeron las novelas del llamado "boom hispanoamericano", prácticamente solo pocos años después de la publicación en la lengua original. La aparición de los primeros hispanistas y traductores profesionales ha contribuido no solo a la mayor calidad de las traducciones, sino al fomento de las expectativas del público lector, ya acostumbrado a la presencia de la literatura española en Yugoslavia, aunque fruto de la iniciativa individual y de una mediación secundaria.

En los años ochenta no encontramos mucho interés por la obra de Vicente Blasco Ibáñez, aunque debemos destacar pocos ejemplos. El año crucial para este periodo es 1984, cuando se publicaron dos nuevas traducciones de las primeras novelas del valenciano ya publicadas en los años veinte: *La maja desnuda* y *Sangre y arena* (en los años veinte traducidas por Jakša Sedmak y ahora por Anka Katušić-Balen). La nueva traducción de *La maja desnuda* no contiene un texto complementario, pero en la primera página encontramos una "Nota sobre la traducción del título", en la que la traductora explica el problema de traducir la palabra *maja* a otras lenguas, apoyando su solución de hacer una mera transliteración ("maya"). La otra novela, *Sangre y arena*, publicada también en la editorial Naprijed de Zagreb, forma parte de la misma edición titulada "Novelas amorosas selectas". Obviamente se ha desarrollado la consciencia sobre la necesidad de renovar y mejorar las antiguas traducciones, aunque la editorial dirigió su edición archicomercial al público numeroso, clasificando erróneamente las novelas como meras obras amorosas, hasta las novelas rosas, encubriéndolas en tapas con fotos eróticas y llamativas para los potenciales lectores.

El mismo año la editorial Bratstvo-Jedinstvo de Novi Sad publica una *Antología del cuento español desde la época de Cervantes hasta la actualidad*, publicación editada por el Dr. Radivoje Konstantinović, profesor de literatura francesa de la Facultad de Filología de Belgrado, pero también conocido traductor del español y romanista dedicado a los temas hispánicos y comparativos dentro de las literaturas románicas. Konstantinović ha hecho una selección de veinte cuentos, entre los cuales figura uno de Vicente Blasco Ibáñez, "Dimoni", traducida por el editor mismo. En el texto introductorio, titulado "Cuentistas españoles" (pp. 7-13), Konstantinović ofrece al lector un panorama del desarrollo del cuento en España, destacando una gran tradición española de este género narrativo desde la Edad Media hasta la actualidad. Especial atención presta el autor a la obra cervantina, sus *Novelas ejemplares*, cuya traducción integral acaba de publicarse en serbio (1981), y las novelas cortas introducidas en sus obras mayores. En la primera parte del texto, es obvio que el momento de la publicación de la antología requiere una nota sobre el éxito de la literatura hispanoamericana en

Yugoslavia, cuya presencia en la literatura traducida puede provocar una falsa sensación sobre la literatura española como insuficientemente interesante o impactante en el contexto universal. Desde ahí un breve recordatorio de Konstantinović sobre la historia de la literatura narrativa española. En cuanto al cuento del realismo español, se hace una buena selección de los cuentistas más famosos, entre los cuales figura Vicente Blasco Ibáñez, "uno de los mejores de su generación". Este texto es de gran importancia para el fomento de la visibilidad de los traductores profesionales e historiadores de literatura en el ámbito cultural local de la época.

El mismo cuento de Blasco Ibáñez, "Dimoni", en la ya existente traducción de Radivoje Konstantinović, fue reimpreso en 1991 en la antología de las novelas cortas y cuentos clásicos, titulada *Fondo del alma*, de cuya selección, introducción y notas fue encargado Jovan Janićijević. El texto introductorio ("La novela corta en busca de un secreto", pp. 5-8) sirve para justificar la selecćon de los cuentos italianos, españoles, checos, polacos y escandinavos, entre los cuales se encuentra el famoso cuento blascoibañesco. Esta antología es la única huella sobre la obra de Blasco Ibáñez desde los años ochenta del siglo xx hasta la primera década del siglo xxi. La situación histórica y social que también afectó la actividad de las editoriales en los años noventa ha sido analizada por Dalibor Soldatić (2010: 27):

> La crisis provocada por la desintegración de Yugoslavia señaló la separación definitiva de los mercados y la comunicación entre los diversos centros culturales que anteriormente habían sido complementarios. Las sanciones económicas impuestas a Serbia por la comunidad internacional dejaron ciertamente sus huellas en la actividad editorial. Entre otras cosas ha bajado considerablemente el poder adquisitivo de la población. No obstante, la aparición de un gran número de editoriales privadas ha permitido una actividad sin precedente.

Las décadas analizadas mostraron toda la variedad de posibles direcciones en la recepción crítica de la obra de Blasco Ibáñez en el ámbito cultural serbocroata. Desde los años veinte hasta los principios de los noventa del siglo xx, su obra pasó por varias fases en el proceso receptivo, aunque predomina la recepción ideológica, apoyada en las circunstancias históricas y sociales en un país socialista.

3. La (re)valorización de la obra de Vicente Blasco Ibáñez en Serbia a principios del siglo xxi

El nuevo milenio nos trae nuevas condiciones y numerosos programas de apoyo y de fomento de la traducción del español a otras lenguas extranjeras, especialmente el de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministe-

rio de Cultura de España, institución que había financiado la publicación de las traducciones de un considerable número de clásicos españoles por todo el mundo. Las consecuencias de esto se hacen visibles en Serbia, especialmente entre los traductores y profesores del hispanismo universitario. Muchas obras olvidadas se traducen del español o se traducen de nuevo las obras ya traducidas por los aficionados a la literatura española y no por los hispanistas, que disponen de un aparato crítico y profesional para poder realizar este tipo de proyectos con éxito.

En los últimos quince años la mayoría de las traducciones de las obras de Blasco Ibáñez son publicadas por primera vez, con la excepción de la novela *Entre naranjos*, publicada en 2005 por la editorial Clio de Belgrado. Se trata de una edición moderna y seriamente preparada, y de una traducción realizada por Biljana Bukvić Isailović, traductora e hispanista serbia de considerable actividad profesional, que sigue mostrando su talento y altos estándares en la comunicación intercultural español-serbia.

Entre los hispanistas serbios pocos se han dedicado sistemáticamente a la obra del valenciano, a pesar de ser el único escritor de los realistas españoles dedicado a los temas serbios. En este campo, hay un hecho que tiene una importancia excepcional: la aparición del artículo titulado "El tema serbio en las obras de Vicente Blasco Ibáñez", publicado en *Revista Filológica* (2009, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado) por Krinka Vidaković Petrov. Al informar al lector serbio sobre los elementos biográficos y la importancia del escritor español en el sistema literario, la autora hace una breve referencia a su recepción en el ámbito cultural yugoslavo, reconociéndole el calificativo de uno de los escritores españoles más traducidos. En el periodo entre 1924 y 1972 se publicaron más de treinta ediciones de sus libros en la antigua Yugoslavia, en Zagreb, Belgrado, Novi Sad, Liubliana, Sarajevo, Skopie y Pristina. La atención de las editoriales yugoslavas en primer momento fue prestada a las obras con la temática regionalista, rural o social, o a los personajes históricos, como Cristóbal Colón o Francisco de Goya, acentuando el elemento aventurero e histórico de las novelas traducidas. Por otro lado, las obras dedicadas a los temas "contemporáneos", como la Primera Guerra Mundial, no formaron parte del horizonte receptivo de las editoriales del momento. Este hecho resulta bastante raro, considerándolas precisamente las más interesantes en cuanto a la interpretación blascoibañesca del temario balcánico (Vidaković Petrov, 2009: 40).

En el contexto citado, resultan importantes tres textos de Blasco Ibáñez: la crónica viajera *El Oriente* (1907), la prosa documental *Historia de la Guerra Europea* (9 vols., 1914-1921) y el cuento titulado "Noche servia" (en *El préstamo de la difunta y otros cuentos*, 1921). La primera obra contiene una mezcla de hechos biográficos y de impresiones personales, con una crítica subjetiva, que nos pueden servir para analizar el cambio que se efectúa en la percepción del escritor sobre los Balcanes y los serbios. El capítulo 15 de la crónica viajera está dedicado a la visita a la capital serbia, Belgrado. El ambiente serbio aparece como un mundo al revés, antípoda a todo lo romántico y sensual, característico de las

imágenes del mundo oriental en los países europeos. Belgrado y los serbios en general para Blasco Ibáñez son "otros", los "no europeos", siendo todo lo que le rodea material adecuado para la crítica, mala valoración o la risa. Después de una serie de episodios durante la corta visita a Belgrado, el lector se entera de la verdadera causa de su estancia: la visita al palacio, el lugar del asesinato de la pareja real, el difunto rey Alejandro y su esposa Draga. Un acontecimiento histórico (sucedido en 1903 como parte del golpe de estado y cambio de la dinastía en el trono serbio) sirve aquí a Blasco Ibáñez para marginalizar todos los elementos de su visita, identificando el ambiente serbio con la barbaridad.

Según el testimonio de Krinka Vidaković Petrov (2009: 46), la segunda obra, *Historia de la Guerra Europea*, fue escrita en un momento muy delicado para la historia europea y la nacional. Blasco Ibáñez, como corresponsal en París para *El Pueblo* enviaba sus artículos sobre la Gran Guerra. Analizando sus causas, ahora con más objetividad y el rigor documental, escribe sobre el papel de los serbios en la historia contemporánea de Europa. Hasta intenta justificar los elementos negativos y la violencia tradicionalmente constitucional en los asuntos serbios, citando las circunstancias y el ambiente de represión ejercida por el reino austro-húngaro sobre los pueblos balcánicos. Estas páginas son testimonio de una minuciosidad científica y social que adornaba su actividad intelectual. La antología de los textos recogidos en este volumen contiene un análisis muy curioso de la historia de Serbia y Montenegro, de su cultura, literatura, mentalidad, etc. Blasco Ibáñez buscaba la inspiración para un libro tan grande en las causas de índole política e ideológica, siendo para él la Primera Guerra Mundial el suceso histórico crucial de la época, una batalla entre el bien y el mal. Gracias a su estancia y exilio voluntario en París durante la Gran Guerra y sus lazos ideológicos socialistas, sus fuentes son historias o crónicas de los autores franceses, cuya percepción del papel serbio en los hechos políticos de la época ha sido mayormente positiva (Vidaković Petrov, 2009: 48-50).

En la última obra de la "serie temática serbia" el valenciano evoca todos sus conocimientos sobre la historia y la cultura serbias, utilizando como marco narrativo la presencia de dos capitanes serbios en un ambiente bohemio de París. El breve relato sirve para presentar todo el potencial universal y trágico de los serbios, cuyas pérdidas durante la Gran Guerra fueron enormes. Blasco Ibáñez en ese relato casi romántico y fantasmal escribe sobre las barbaridades y atrocidades de la guerra, las escenas del campo de batalla, manifiesta su profundo respeto y noble emoción hacia los serbios, que desgraciadamente sufrieron muchísimo a diferencia de los países del oeste europeo: una situación en la que la humanidad se mide con el deseo de morirse y la decisión de conseguir la paz a mayor precio: la propia vida (Vidaković Petrov, 2009: 54).

Los tres textos citados demuestran una clara evolución en el imaginario de Blasco Ibáñez en cuanto a los temas serbios. Su percepción de la nación serbia es condicionada por sus experiencias personales, fruto de sus viajes por los países balcánicos camino de Turquía, pero depende también de la literatura histó-

rica y documental que le rodea en el ambiente francés: las crónicas viajeras francesas o los artículos periodísticos sobre la Gran Guerra. De ahí el cambio de percepción, desde una visión completamente negativa, de Serbia como territorio de tribus salvajes y guerreras (prejuicio perceptivo característico de la prensa propagandística austro-húngara a comienzos del siglo xx), hasta una visión positiva, basada en la experiencia y la literatura ideológica francesa sobre los gestos y hazañas de los serbios en la Gran Guerra.

En el año 2014 fue el centenario de la Primera Guerra Mundial, un hecho de gran potencial inspirativo para las editoriales de publicar varias obras cuyo eje temático es ese periodo histórico. Desde entonces contamos con dos traducciones de la famosísima novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, una por la traductora Aleksandra Mačkić, publicada por la editoral Evro-Giunti; y la segunda de la hispanista y profesora de ELE Katarina Krstić, como parte de la edición "Molinos" de la editoral Tanesi de Belgrado.

La segunda traducción, fruto de la colaboración de la editorial con los ya afirmados hispanistas serbios y profesores universitarios, figura como una clara prueba de la intención de ofrecer al lector serbio unas ediciones críticas, minuciosamente elaboradas, con numerosas notas a pie de página o información de carácter cultural, social, regional, histórico o literario, preparada probablemente con el fin de acercar la obra en cuestión al mayor número posible de lectores interesados en temas españoles. En conformidad con el concepto editorial expuesto, encontramos un texto en forma de posfacio, titulado "Historia de la Primera guerra mundial en la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez" (pp. 395-404), escrito por la profesora de literaturas hispánicas en la Universidad de Kragujevac – Dra. Mirjana Sekulić. En las primeras páginas del texto la autora se dedica a la descripción de la situación histórica y el contexto de la nación española en la Primera Guerra Mundial, a la que sigue un análisis minucioso de la obra de Blasco Ibáñez en general y del papel de los temas de la Gran Guerra en su actividad literaria. El espacio central del texto es un estudio detallado sobre la visión de la guerra en la percepción de Vicente Blasco Ibáñez, de la bipolaridad del continente europeo, en sentido político, social, cultural. La autora analiza la novela en el contexto imagológico y perceptivo, apoyándose en las teorías imagológicas, nuevohistoricistas y posestructuralistas.

La última traducción de una obra de Blasco Ibáñez, la crónica viajera titulada *El Oriente*, representa también la continuación de la fructífera actividad profesional de la profesora Sekulić, ya presente en la historia de la recepción del valenciano en Serbia, ahora no solo como autora del texto complementario, sino como traductora. La edición forma parte de un gran proyecto de la editorial Partenon de Belgrado, que en 2013 inició la "Bibliotheca Hispania", reuniendo las traducciones de las obras literarias de España, México y Argentina. El posfacio de la Dra. Sekulić, titulado "Este y oeste en los libros de viaje de Vicente Blasco Ibáñez" (pp. 201-219), sorprende por su minuciosidad y detalle en la elaboración y el análisis de varios aspectos relevantes de la obra del escritor espa-

ñol. El texto se puede dividir en varios fragmentos: la obra de Blasco Ibáñez, la crónica viajera en su obra, el orientalismo como elemento esencial de la literatura romántica del siglo XIX, etc. Pero la mayor importancia y el mayor espacio la autora lo presta al análisis del contenido del libro traducido, especialmente a las ciudades visitadas, entre las cuales figuran también las balcánicas y la capital serbia: Belgrado. Este fragmento textual resulta muy relevante en el campo de los estudios imagológicos y del orientalismo como un rasgo esencial de la "otredad", y su gente como "otros", diferentes del hombre occidental. La autora insiste en juicios de valor cultural y social de Blasco Ibáñez en cuanto al territorio de los Balcanes, porque para él, la ciudad de Budapest es el último lugar perteneciente a Europa, mientras Serbia y el resto de los países balcánicos son un espacio conflictivo, mezcla de culturas y civilizaciones orientales y occidentales, una puerta hacia el verdadero y auténtico oriente, encontrado en Turquía. La imagen de Serbia y su capital es bastante negativa y oscura, gracias a su contacto y estancia personales, pero también a los prejuicios característicos de los textos occidentales obviamente conocidos al valenciano, que no tenían la capacidad de comprender los rasgos esenciales de las culturas y sociedades balcánicas, frecuentemente valoradas según criterios inadecuados. Por fin, la autora ilustra el cambio de la percepción blascoibañesca sobre el oriente y su fascinación por la capital turquesa. En la última parte del texto Sekulić analiza precisamente el inicio de una nueva etapa en la percepción occidental de los territorios orientales del continente europeo. También se valoran con éxito y todo el rigor científico las conclusiones de Blasco Ibáñez y su interpretación del encuentro de lo occidental con lo oriental, ahora liberado de los prejuicios y yendo más allá del contexto tradicional y claustrofóbico. Este texto es una prueba del incremento palpable y consistente del interés teórico, académico, científico de los hispanistas serbios por la obra de Vicente Blasco Ibáñez, especialmente de los aspectos más interesantes y más relevantes en el contexto de los estudios literarios contemporáneos.

4. Conclusiones

La presencia de la obra de Vicente Blasco Ibáñez en el ámbito cultural yugoslavo y serbio cuenta con una larga tradición de casi un siglo entero. Las primeras novelas traducidas al serbo-croata durante los años veinte del siglo XX eran fruto de las iniciativas individuales y muestran los pocos conocimientos que el ámbito cultural yugoslavo tuvo sobre el escritor español. El hecho de que algunas de las primeras traducciones de la obra blascoibañesca eran traducciones del francés, confirman o mejor dicho reafirman la ya conocida suposición de la vigencia de un camino indirecto, secundario en cuanto a la recepción, porque se basa en los lazos e intercambio cultural entre Francia y Yugoslavia, o sea, no directamente entre España y Yugoslavia. La presencia física, cultural e intelectual de Vicente

Blasco Ibáñez en Francia durante las primeras décadas del siglo xx es otro hecho a favor de la suposición de la influencia francesa en la recepción yugoslava del escritor español.

El impacto de esta parte del corpus literario español ha sido escaso, a pesar de la considerable actividad traductora durante los últimos años de la vida del escritor. Teniendo en cuenta las traducciones publicadas desde 1924 hasta 2018, podemos confirmar que Vicente Blasco Ibáñez ha sido uno de los autores españoles más traducidos en Yugoslavia y Serbia, prácticamente en el mismo grupo con los famosos, y muy presentes, clásicos como Miguel de Cervantes o Federico García Lorca. La recepción de las obras de Blasco Ibáñez mediante las traducciones obviamente fue resultado de los esfuerzos individuales, al principio de los aficionados a los temas hispánicos, después de romanistas y profesores universitarios de Croacia (en las primeras fases de la actividad traductora y crítica), y actualmente de los hispanistas serbios dedicados a la obra de Blasco Ibáñez, cuya actividad fomenta considerablemente después de la fundación del Grupo de Lengua y Literatura Españolas en 1971 en la Universidad de Belgrado.

El análisis de la presencia de Blasco Ibáñez en la(s) lengua(s) serbo-croata y serbia mostró toda la variedad de posibles direcciones en la recepción crítica de su obra en el ámbito cultural regional. Desde los años veinte hasta la actualidad su obra pasó por varias fases en el proceso receptivo: 1) desde una literatura "contemporánea" del momento, de gran éxito en España, pero ante todo en el extranjero, especialmente en los EE. UU. y Francia (una de las fuentes de la recepción en Yugoslavia); 2) como una literatura ideológicamente apoyada en las circunstancias históricas y sociales en un país socialista; 3) hasta la obra literaria percibida, traducida y estudiada por los primeros hispanistas y traductores profesionales después de la formación de los estudios hispánicos universitarios; y por fin 4) una obra analizada por sí misma, por su propia calidad, sin pretensiones ideológicas, cuyos traductores y críticos son eminentes expertos en la materia y autores de los textos complementarios —relevantes estudiosos que intentan revalorizar o simplemente fomentar el estudio de varios aspectos de la obra blascoibañesca.

En cuanto a la actividad crítico-literaria, especialmente la realizada mediante los textos que acompañan las traducciones, podemos concluir que está emprendiéndose simultáneamente con las ediciones originales o reimpresas. Además de una función informativa, sin pretensiones profesionales ni críticas en las primeras ediciones, sirve de testimonio sobre el considerable grado de percepción de la importancia de las traducciones publicadas y del papel que las introducciones y posfacios tienen en la interacción con los lectores dentro de la literatura traducida. Estos textos resultan intencionalmente concebidos no solo para informar a un gran círculo de lectores sobre los estudios generales de la obra en cuestión, sino para interesar y animar a los hispanistas y otros lectores "ideales" a contribuir al desarrollo de los estudios sistemáticos de la obra de este escritor español en el ambiente cultural y académico serbio.

Bibliografía

Bunjac, Petar (1998), "O pitanju istorije recepcije strane književnosti", *Književna istorija, časopis za nauku o književnosti*, xxx (104), 5-26.

Janićijević, Jovan (1977), "Prevodna književnost", *Kultura*, 38, 40-50.

Karanović, Vladimir (2017), "La recepción de la novela picaresca española en las traducciones y los textos crítico-literarios en Serbia", *Anali Filološkog fakulteta*, 29/1, 217-230.

Mancić, Aleksandra (2010), *Prevod i kritika*, Beograd, Institut za književnost i umetnost.

Soldatić, Dalibor (2010), "Las literaturas hispánicas en Serbia", *Colindancias*, 1, 21-28, en [https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/99] (24-7-2018).

Vidaković Petrov, Krinka (2009), "Srpska tema u delu Visentea Blaska Ibanjesa", *Filološki pregled*, xxxvi/1, 39–55.

Traducciones de novelas y cuentos de Vicente Blasco Ibáñez al serbo-croata / serbio

Blasko Ibanjes, Vicente ([S.A.]a), *Kolumbo pronalazi Ameriku (istorijski roman)*, sa španskog preveo Manojlo Ozerović, Beograd, Narodno delo.

Blasko Ibanjes, Visente ([S.A.]b), *Ljubav kapetana Feraguta*, prevod Lj. Gosić, Beograd, Kosmos, Edicija "Majstori romana", Knjiga 1.

Blasko Ibanjes, Vicent ([S.A.]c), *Novele ljubavi i smrti*, preveo N. Trajković, Beograd, Narodna knjižnica.

Blasko Ibanjes, Visente ([S.A.]d), *Zajam*, prevod sa francuskog, Beograd: A. M. Popović, Popularna biblioteka, Knijga 4.

Blasko Ibanjes, Vicente (1924a), *Gola Maja: roman iz umjetničkoga života*, preveo Jakša Sedmak, Zagreb, Zaklada Tiskare Narodnih novina, Zabavna biblioteka, Kolo 28, Knjiga 352.

Blasko Ibanjes, Vicente (1924b), *Mare Nostrum: pomorski roman iz doba Velikoga rata*, preveo Jakša Sedmak, Zagreb, Zaklada Tiskare Narodnih novina, Zabavna biblioteka, Kolo 28, Knjiga 342.

Blasco Ibáñez, Vicente (1925), *Neprijatelji žene: roman jednog ruskog kneza*, preveo Vinko Kisić, Zagreb, Zaklada Tiskare Narodnih novina, Zabavna biblioteka, Kolo 29, Knjiga 359.

Blasko Ibanjez, Visente (1926), *Četiri Evina sina*, preveo dr Pavković, Beograd, Zadruga štamparskih radnika "Rodoljub".

Blasko Ibanjez, Visente (1927), *Lepa milosnica, kurtizana Sonika*, preveo dr Pavković, Beograd, [S.I.].

Blasco Ibáñez, Vicente (1928), *Krvava arena: roman iz života španjolskih torera*, preveo Jakša Sedmak, Zagreb, Zaklada Tiskare Narodnih novina, Zabavna biblioteka, Kolo 35, Knjiga 426.

Blasko Ibanjez, Visente (1940), *Krovinjara*, prevod Milan S. Nedić, Beograd, Izdavačko-prosvetna zadruga.

Blasko Ibanjes, Visente (1941), *Konvoj kapetana Ferraguta*, prevod Lj. Gosić, Beograd, Nolit, Biblioteka "Zenit".

Blasco Ibáñez, Vicente (1944), *Proklete zemlje*, preveo Lucijo Bulat, Zagreb, Hrvatska tiskara, Kolo zabavnih romana, Prvi niz, Knjiga 10.

Blasko Ibanjes, Vicente (1946), *Gruda: roman španskog sela*, preveo Stevan Milović, Beograd, Kosmos, Biblioteka "Svetski pripovedači", Knjiga 2.

Blasco-Ibáñez, Vicente (1949), "Zid", en *Španjolske pripovijetke*, preveo sa španjolskoga Josip Tabak, Zagreb / Beograd, Novo pokoljenje, Biblioteka izabranih pripovijetki, Kolo V, Svezak 4, 67–73.

Blasko Ibanjes, Visente (1952a), *Katedrala*, preveo Radivoj Nikolić, predgovor Žan Kasu, Beograd, Novo pokolenje.

Blasko Ibanjez, Visente (1952b), *Među narančama*, preveo Marko Mičin, Sarajevo, Svjetlost.

Blasko Ibanjes, Visente (1953a), *Mrtvi zapovedaju*, preveo Miodrag Gardić, Novi Sad, Izdavačko preduzeće "Bratstvo-Jedinstvo".

Blasko Ibanjes, Visente (1953b), *Slučaj u Huerti*, preveo Stevan Milović, beleška o piscu Luka Pavlović, Sarajevo, Seljačka knjiga, Biblioteka "Selo u književnosti", knjiga 22.

Blasco-Ibáñez, Vicente (1960), *Močvara*, preveo sa francuskoga Ćiro Čičin-Šain, za tisak priredio Josip Tabak, Zagreb, Matica hrvatska, "Zabavna biblioteka".

Blasko Ibanjes, Visente (1964), *Slučaj u Huerti*, preveo Stevan Milović, Beograd, Izdavačko preduzeće "Rad", Biblioteka "Reč i misao", VII kolo, knjiga 169.

Blasko Ibanjes, Visente (1984a), "Dimoni", en *Antologija španske pripovetke od Servantesa do danas*, izabrao i priredio Radivoje Konstantinović, preveli Radivoje Konstantinović i Duško Vrtunski, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 137-144.

Blasco Ibáñez, Vicente (1984b), *Gola maja*, prevela Anka Katušić-Balen, Zagreb, Naprijed, Biblioteka "Odabrani ljubavni romani".

Blasco Ibáñez, Vicente (1984c), *Krvava arena*, prevela Anka Katušić-Balen, Zagreb, Naprijed, Biblioteka 2Odabrani ljubavni romani".

Blasko Ibanjes, Visente (1991), "Dimoni", en *Dno duše – Antologija klasičnih novela i kratkih priča*, Izbor, predgovor i beleške Jovan Janićijević, Beograd, Idea, Biblioteka "Dekameron", Knjiga 2, 47-53.

Blasko Ibanjes, Visente (2005), *Među narandžama*, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd, Clio, Biblioteka "Gral".

Blasko Ibanjes, Visente (2014a), *Četiri jahača Apokalipse*, prevod sa španskog Katarina Krstić, pogovor napisala Mirjana Sekulić, Beograd, Tanesi, Biblioteka "Vetrenjače", Knjiga 3.

Blasko Ibanjez, Visente (2014b), *Četiri jahača Apokalipse*, sa španskog prevela Aleksandra Mačkić, Beograd, Evro Giunti.

Blasko Ibanjes, Visente (2017), *Poslednji lav*, izbor i prevod sa španskog Branislava Advigov, Vršac, Kov, Biblioteka "Atlas vetrova".

Blasko Ibanjes, Visente (2018), *Orijent*, prevod sa španskog, beleške i pogovor Mirjana Sekulić, Beograd, Partenon, Edicija "Bibliotheca Hispania".

Introducciones y posfacios en las traducciones de novelas y cuentos de Vicente Blasco Ibáñez al serbo-croata / serbio

Anónimo ([S.A.]), "Vicent Blasko-Ibanjez", en Vicent Blasko-Ibanjez, *Novele ljubavi i smrti*, preveo N. Trajković, Beograd, Narodna knjižnica, 5-6.

Janićijević, Jovan (1991), "Novela u potrazi za tajnom", en *Dno duše – Antologija klasičnih novela i kratkih priča*, Izbor, predgovor i beleške Jovan Janićijević, Beograd, Idea, Biblioteka "Dekameron", Knjiga 2, 5-8.

Josimović, Dr Radoslav (1964), "Blasko Ibanjes – novelist perom i delom (1867-1928)", en Visente Blasko Ibanjes, *Slučaj u Huerti*, preveo Stevan Milović, Beograd, Izdavačko preduzeće "Rad", Biblioteka "Reč i misao", VII kolo, knjiga 169, 155-160.

Kasu, Žan (1952), en Visente Blasko Ibanjes, *Katedrala*, preveo Radivoj Nikolić, predgovor Žan Kasu, Beograd, Novo pokolenje, 7-10.

Konstantinović, Radivoje (1984), "Predgovor: Španski pripovedači", en *Antologija španske pripovetke od Servantesa do danas*, izabrao i priredio Radivoje Konstantinović, preveli Radivoje Konstantinović i Duško Vrtunski, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 7-13.

Sekulić, Mirjana (2014), "Istorija Prvog svetskog rata u romanu Visentea Blaska Ibanjesa *Četiri jahača Apokalipse*", en Visente Blasko Ibanjes, *Četiri jahača Apokalipse*, prevod sa španskog Katarina Krstić, pogovor napisala Mirjana Sekulić, Beograd, Tanesi, Biblioteka "Vetrenjače", Knjiga 3, 395-404.

Sekulić, Mirjana (2018), "Istok i zapad u putopisima Visentea Blaska Ibanjesa", en Visente Blasko Ibanjes, *Orijent*, prevod sa španskog, beleške i pogovor Mirjana Sekulić, Beograd, Partenon, Edicija "Bibliotheca Hispania", 201-219.

Tabak, Josip (1960), "Bilješka o piscu", en Vicente Blasco-Ibanez, *Močvara*, preveo sa francuskoga Ćiro Čičin-Šain, za tisak priredio Josip Tabak, Zagreb, Matica hrvatska, "Zabavna biblioteka", 225-228.

La literatura de viajes, del siglo XIX a los siglos XX y XXI

Retratos literarios de escritores españoles en dos libros de viajes de Manuel Fernández Juncos y Luis G. Urbina

Montserrat Amores García
Universitat Autònoma de Barcelona

Una de las prácticas habituales de los viajeros del siglo XIX cuando se encuentran en la ciudad de destino es la visita a personalidades ilustres del lugar, costumbre que se convierte en episodios de sus relatos de viajes. Suelen presentarse a personas que ocupan cargos importantes en la administración, a publicistas, científicos u hombres de letras de los que pueden informarse con el fin de trasladar lo aprendido a su país de procedencia. En muchas ocasiones al forastero le anima no solo el afán de ilustrarse, sino también la admiración y el deseo de conocer a la celebridad admirada. En cualquier caso, el autor del relato de viajes tiene la posibilidad de convertir en centro de atención de algunas de las páginas de su libro a las personalidades con las que ha compartido algunas horas, que compiten en protagonismo con las visitas a museos, monumentos o con la asistencia a espectáculos.

El periodista, político y escritor Manuel Fernández Juncos viaja a España en la primavera-verano de 1885 y publica al año siguiente *De Puerto-Rico a Madrid. Estudios de viaje*, que firma en mayo de 1886. Las circunstancias personales que provocan el periplo del escritor a España, su particular condición de intelectual hispano-puertorriqueño, su influyente papel como periodista y político y la particular situación del país como una de las últimas colonias españolas explican la singularidad de este libro de viajes. Manuel Fernández Juncos[1] había nacido en una aldea cercana a Ribadesella en 1846, pero a los doce años su familia lo envía a Puerto Rico para buscar un próspero porvenir como comerciante. Sin embargo, muy pronto muestra afición por las letras y se convierte en escritor y

1. Luis Bonafoux, amigo del periodista, le dedicó un artículo en *El Español* (I, 32, 6 de enero de 1883) reproducido en *Mosquetazos de Aramis* (1885). Ciordia Muguerza (2004-2005) recupera testimonios que insisten en la "puertorriqueñidad" del escritor. Asimismo, los biógrafos del escritor distinguen dos grandes etapas en su vida que tienen la invasión estadounidense de Puerto Rico como bisagra. En la primera destaca el periodista, escritor costumbrista y difusor de la cultura puertorriqueña. Tras la invasión de EE. UU. su actividad se vuelca en la labor pedagógica en relación con la defensa del español en la educación del país. Para una breve y reciente aproximación a la vida del escritor, véanse Cortés Zavala y Gargallo García (2011: 9-15) y Badía Rivera (2017: 136-141).

periodista, fundando en 1877 *El Buscapié*, uno de los semanarios más influyentes de Puerto Rico. Allí venía publicando textos de diversa índole, dirigidos a impulsar el progreso de la isla, dentro del ideario del reformismo liberal. En esencia, *El Buscapié* se erigió como un órgano impulsor de la literatura puertorriqueña, que abogaba por el progreso y la modernidad y que pretendía extender lazos entre Europa y América. Al mismo tiempo, Fernández Juncos se había convertido en 1885 en una de las personalidades más influyentes de Puerto Rico como representante de las ideas del Partido Federal Reformista y como defensor de su autonomía, un ideario del que también se hace eco *El Buscapié*, donde *De Puerto-Rico a Madrid* se publica por entregas a lo largo de 1887 (Cortés Zavala y Gargallo García, 2011: 16).

Si nos atenemos a la "Introducción" que antecede a *De Puerto-Rico a Madrid por La Habana y Nueva-York*,[2] Fernández Juncos emprende su viaje a España para cumplir con una promesa: regresar a su hogar para encontrarse con su padre antes de que este pierda la vista definitivamente. El relato de viajes parte de una motivación personal. No obstante, se sumará a este impulso primero el "invencible apego hacia este generoso y bello país, donde he nacido a la vida de la inteligencia", que es Puerto Rico y que se ha convertido también en su patria. El periodista vuelve, pues, a "los dulces afectos del hogar" (Fernández Juncos, 1887: XI), pero aprovechará para emprender una tarea acorde con sus principios culturales y políticos, dispuesto a estrechar los lazos entre España y Puerto Rico.

El volumen se ajusta a los rasgos fundamentales que caracterizan al "relato de viajes" definido por Alburquerque-García (2011): se trata de un texto factual que responde a acontecimientos verificables en el que predomina la descripción sobre la narración, una descripción en este caso de raíz costumbrista,[3] y, como se verá, tendente a la subjetividad. Se inscribe además en las llamadas "Impresiones de viaje", pues son literarias y personales, manteniéndose cierta tensión entre la ficción y los acontecimientos reales, y emplea buena parte de los tópicos comunes de los libros de viajes (Ortega Román, 2006), como la búsqueda de comprensión por parte del lector al confesar que la redacción del libro no se hizo en las mejores condiciones (Fernández Juncos, 1887: XIV) o la descripción de la abrumadora belleza o la riqueza de algunos de los monumentos que visita.

Fernández Juncos llega a Cádiz procedente de Nueva York en el vapor *Valencia*, "predispuesto el ánimo" y con el vivo "deseo de ver tierra española"

2. Se trata de la edición de sus dos libros de viajes, *La Habana y Nueva York* y *De Puerto-Rico a Madrid*, ambos de 1886, que se publican como "segunda edición" en un solo volumen al año siguiente. El autor debió de enviar a Puerto Rico parte de sus impresiones de viaje, puesto que en noviembre de 1885 el periódico madrileño *El Motín. Periódico Satírico Semanal* reproduce un extracto de las primeras páginas de *La Habana y Nueva York*, correspondientes a la descripción de un capellán que viaja con él en el vapor (25 de noviembre de 1885, v, suplemento al n.º 47, p. 4; véase Fernández Juncos, 1887: 8-10).

3. "Como escritor demostró su interés por el género costumbrista como el vehículo más apropiado para reafirmar una identidad nacional puertorriqueña" (Cortés Zavala y Gargallo García, 2011: 15).

(1886: 6); de allí se traslada por barco a La Coruña, donde debe guardar cuarentena, pues se ha declarado el cólera en Madrid, circunstancia que aprovecha para leer "la novela de la temporada": *El cisne de Villamorta* de Emilia Pardo Bazán.[4] De La Coruña pasa a Santander, visita a su padre en Ribadesella, se desplaza a Gijón y a Oviedo, para atravesar a continuación las tierras de León y Castilla en tren y llegar a Madrid, donde permanece casi un mes y desde donde realiza una excursión junto a otros amigos a El Escorial, donde acaba el periplo referido en el volumen.

Como *Estudios de viaje*, *De Puerto-Rico a Madrid* responde a la hibridez del género, pues compendia en sus páginas, como cajón de sastre, las descripciones a la manera de las guías turísticas de visitas a monumentos, museos y lugares emblemáticos; los juicios sobre el carácter de gaditanos, asturianos y madrileños; la descripción de fiestas y costumbres populares; "la novela de un estudiante", que incluye el autor utilizando el recurso del manuscrito encontrado (cap. II); la narración de lo sucedido relatada por un viejo cirujano asturiano a modo de "Intermedio", titulada "La muerte del diablo" (cap. IX); incluso, el juicio crítico de *El cisne de Villamorta* (cap. III). Como todo viajero, el narrador parte con una imagen preconcebida de aquellos lugares que visita, efecto, en unos casos, como señala al visitar Cádiz, de la fantasía con la que había soñado el autor la ciudad, en otros, de la evocación de los tiernos recuerdos de su infancia al visitar su tierra natal, o bien, resulta especialmente significativa la descripción de los lugares que visita a la luz de lo leído antes de partir.

A excepción de Cádiz y de su tierra natal, la gran mayoría de las ciudades descritas por Fernández Juncos responden a la imagen creada a través de las novelas y narraciones de autores españoles a los que se presenta el viajero. De la narración de esos encuentros puede componerse una breve galería de retratos en los que voy a centrar mi atención para mostrar además cómo la ciudad en la que viven los escritores se transforma, de forma que, citando a Leonardo Romero Tobar se une inextricablemente el "yo he visto" con el "yo he leído" (2005: 132). Es fundamental tener en cuenta que Fernández Juncos seleccionó los retratos para su libro, pues sabremos al final del mismo que visitó a otros escritores que no se convierten en personajes de su obra.[5] El procedimiento utilizado es semejante en todos los casos: presenta brevemente la ciudad de forma descriptiva, como si de una guía turística se tratase, y muy pronto se impone la ciudad "leída"

4. La novela, fechada en septiembre de 1884, "tuvo mucho éxito inicial. Así lo prueban las dos ediciones hechas por el mismo Ricardo Fe en 1885" (Faus, 2003: 229).

5. En las últimas páginas de *De Puerto-Rico a Madrid*, agradece a Antonio Cortón que le pusiese en contacto con Gaspar Núñez de Arce o José Casado del Alisal (Fernández Juncos, 1886: 297) y sabemos que estableció una "intimidad valiosísima" con Julio Nombela. Por otra parte, ese procedimiento es el que utiliza en una ocasión en *Habana y Nueva York*, aunque sin la significación que adquieren en *De Puerto-Rico a Madrid*. En el primer volumen visita a Frank Leslie, "la gran publicista Norte-americana, que dirige y edita cinco periódicos ilustrados de los más importantes de Nueva York", que lo recibe vestida de andaluza (1887: 87-88).

a la visitada al enlazarse con la cita prevista con los escritores. Me centraré en los retratos de Emilia Pardo Bazán, José María de Pereda y Leopoldo Alas, vinculados a La Coruña, Santander y Oviedo, respectivamente.

Al llegar a La Coruña por mar, y tras hacer una brevísima descripción general de la ciudad, Fernández Juncos pasa enseguida a buscar en el espacio el referente literario del que parte, la Marineda de *La Tribuna* de doña Emilia:

> Pero es inútil que yo continúe describiendo esta ciudad.
>
> ¿Han leído ustedes *La Tribuna*, preciosa novela naturalista, citada en el capítulo anterior? Pues aquella Marineda tan admirablemente descrita en varios pasajes de dicha obra, es el fiel trasunto de la Coruña.
>
> Influido por esa alucinación que suelen producir en el ánimo las descripciones artísticas cuando están hechas con exactitud, vigor y riqueza de colorido, más de una vez creí divisar en aquellos lugares la gallarda figura de *Amparo*, protagonista de la citada obra, o alguno de sus personajes más característicos (Fernández Juncos, 1886: 87-88).

Es en este contexto donde se sitúa la primera de las visitas del narrador, con la que se inicia la galería de retratos. Fernández Juncos se dirige a la casa de Emilia Pardo Bazán, la sede actual de la Casa-Museo y de la Real Academia Gallega, tras recibir una "cortés y bondadosa invitación", y le sigue una breve descripción del espacio interior en el que a la manera de Balzac los objetos describen a las personas: los cuadros profanos y religiosos de la antesala, muchos pintados por la madre de la autora; la luminosa biblioteca en la que lo recibe su padre; los bustos y fotografías de escritores y artistas célebres coetáneos. Todos estos elementos se encuentran antes de llegar al gabinete, adonde llega doña Emilia, precedida de una sensación semejante a "un suave rumor de alas":

> Vestía un traje blanco de batista, que modelaba sin violencia ni estrecheces artificiales las formas ricas, correctas y majestuosas de aquel cuerpo exuberante de salud y de hermosura. Su semblante es varonil, sin dejar de tener en alto grado la dulzura de expresión y el bello atractivo propios de la mujer. Todo en aquella fisonomía revela claramente las altas dotes intelectuales que distinguen a la ilustre autora de *San Francisco de Asís*. Sus ojos negros, vivos y perspicaces, adquieren una expresión extraordinaria con la vehemencia del discurso, y su rostro se aviva, se enciende, se ilumina y cambia de gesto con animada y graciosa movilidad, armonizándose perfectamente con las inflexiones de la voz y los giros del pensamiento.
>
> En su boca juguetea siempre una sonrisa dulce, benévola y a veces regocijada y chispeante, pero refractaria o poco dispuesta al humorismo acerbo y al desabrido tono de la ironía (1886: 90-91).

El periodista y la escritora conversan alrededor de dos horas sobre la novela contemporánea francesa y española ("habló en elogio de Pérez Galdós, de Pere-

da, de Alarcón, de Ferman [*sic*] Caballero y otros novelistas españoles"), de la literatura portuguesa, y muestra interés por conocer América y estudiar su literatura. Además, manifiesta "cierta adorable preocupación femenina" y se queja de "lo mal que había salido su retrato en la nueva edición del *San Francisco*.[6] La conversación se interrumpe con la llegada de los hijos de la escritora que, "dio de mano su pluma y sus laureles para ceñirse la sublime aureola de la maternidad" (93). La familia invita a comer al visitante que disfruta "de un verdadero banquete" y de una "gratísima escena de familia por la sencillez patriarcal y la intimidad afectuosa que reinó durante la comida" (94). Antes de partir, la anfitriona escribe cartas de recomendación para varios escritores, entre ellas, una para José María de Pereda, que constituirá el siguiente eslabón de la cadena, pues, a continuación, Fernández Juncos se dirige a Santander y seguirá el mismo proceder que con La Coruña: describe de forma sucinta la ciudad para convertirla en seguida en sustancia de ficción, pues pasea y observa a los ciudadanos a través de las páginas de las novelas del escritor montañés:

> De mí sé decir que en el poco tiempo que permanecí en la ciudad, tuve ocasión de ver a Sotileza, la pulcra y hermosísima pescadora, gala y orgullo del Cabildo de Arriba; a la *Carpia* y la *Chumacera* diciendo pestes de todo el gremio, a Mocejón cargado con sus redes [...] pasé más de una vez por junto a la *Fisenuca* y la *Bigornia*, y hasta vi claramente, con los ojos de la imaginación, aquel antiguo *Muelle Anaos* con sus mezquinas fraguas, sus barracas ruinosas, sus depósitos de alquitrán y brea [...] (1886: 99).

Después, Fernández Juncos visita a Pereda en su casa de Santander, en la calle del Muelle, actual Paseo de Pereda. Llega en los días posteriores al homenaje en forma de serenata que la ciudad de Santander había ofrecido al escritor por la publicación de *Sotileza*, que tuvo lugar el 24 de marzo de 1885:

> Precisamente en aquellos días le habían dado a Pereda una serenata con motivo de la publicación de *Sotileza*, y por todas partes canturreaban las gentes del pueblo las estrofas dedicadas al gran novelista, en las que se nombraba a Silda, a Muergo, y a otros célebres tipos populares de aquella obra, y esto vino a influir muy eficazmente en mi ánimo, ya predispuesto por aquellas lecturas, para que fuese más viva y más completa la ilusión (100).[7]

6. La conversación debió de versar sobre otros temas, puesto que Emilia Pardo Bazán se había puesto en contacto antes de enero de 1884 con Manuel Fernández Juncos para gestionar la fundación en Puerto Rico de una sociedad de folclore borinqueño, según refiere la autora en carta del 27 de enero de 1884 a Antonio Machado y Álvarez (véase, Deaño Gamallo, 2008: 198).

7. González Herrán da cuenta de las notas de prensa santanderinas y madrileñas publicadas sobre esta serenata: "*Los Bandos*, Santander, 22 de marzo: da noticia de que una sociedad coral santanderina, denominada 'Los Bandos' proyecta ofrecer una serenata al escritor. *El Correo de Cantabria* del día 25 da noticia de esa serenata. *El Progreso de Santander* del 26 de marzo, en un artículo sin firma titulado 'Los Bandos' da noticia

El autor de *Sotileza* lo recibe en su gabinete de estudio rodeado de cuadros de paisajes de Polanco y de un retrato suyo cuyo comentario por parte del periodista sustituye al literario esperado: "Un excelente retrato de Pereda, que parece de Cervantes por la notable semejanza que tienen entre sí ciertos rasgos de la fisonomía de ambos autores" (101). Como en el caso anterior, Fernández Juncos habla con Pereda de literatura española contemporánea y de sus autores; Pereda le explica su método de trabajo, le cuenta algunas anécdotas de su viaje por España y Portugal con Galdós[8] y otras circunstancias personales del momento, y el visitante refiere, para concluir, una brevísima etopeya del escritor santanderino: "Pereda es uno de esos caracteres nobles, francos, enérgicos, de acentuada y vigorosa personalidad, que infunden a la vez sentimientos de respeto y de confianza, de simpatía y veneración" (102).

Tras la visita a su tierra natal y a su padre, el autor describe en el capítulo x su paso por Gijón y Oviedo. En la primera ciudad intenta ver a Concepción Arenal, "una de las mujeres de más inteligencia y de más profundo saber que ha habido hasta ahora en España" (158), sin éxito alguno, pues la autora de los *Estudios penitenciarios* no se encontraba entonces en la ciudad.

A instancias de Pereda, Fernández Juncos visita a Clarín, "uno de los primeros críticos de España", en Oviedo. Si bien el autor sigue el mismo sistema que el empleado anteriormente, los resultados no van a ser semejantes. El viajero describe brevemente la ciudad cuya fisonomía sombría no se corresponde con el "carácter jovial" y la "alegría franca y juguetona, un espíritu vivaz, inquieto y comunicativo" de los ovetenses (1886: 160). Visita a Alas en los días justamente posteriores a la polémica entre el Obispo y Clarín:

> Lo cierto es que se cambiaron cartas y artículos en los periódicos, que Clarín, dirigió al Obispo una ingeniosa respuesta, llena de gracia y de intención, y que cuando yo llegué a Oviedo todavía se hablaba del Obispo y de *La Regenta* muy a menudo y había opiniones opuestas sobre uno y otra, si bien casi todos convenían en que *La Regenta* era de lo bueno que se había escrito en España en clase de novela experimental (163-164).[9]

---

de la serenata, además de publicar el texto de una canción, 'Sotileza' que se interpretó en aquel homenaje musical" (1983: 225-226, n. 35).

8. El viaje ha sido ha sido documentado por varios estudiosos: Madariaga, 1991: 297-305; González Herrán, 1981; Ortiz Armengol, 1995: 399.

9. Como es sabido, Fernández Juncos se refiere a la sonada polémica con el obispo de Oviedo, fray Ramón Martínez Vigil, que se inicia a finales de abril de 1885 y que acaba, solo con un punto y seguido, con la carta que dirigió Clarín y publicó en *El Eco de Asturias* en mayo de 1885 (Tintoré, 338; *vid.* 74-77). Yvan Lissorgues indica que Fernández Juncos visita a Leopoldo Alas a finales del mes de marzo, según carta inédita de Pereda a Clarín, aunque tiene que ser posterior (Lissorgues, 2007: 442-443).

El retrato de Leopoldo Alas es, cuando menos, curioso:

> Es un joven de agradable trato, de mirada inteligente y de fisonomía simpática.
>
> Mi primera impresión en su presencia tenía algo de vacilante y dudosa: me costaba trabajo creer que aquel hombre tan afectuoso y benévolo fuese el crítico batallador, implacable y terriblemente sincero que llegó a ser y sigue siendo aún la pesadilla de muchos escritores contemporáneos; pero empezada la conversación, bien pronto pude notar aquel ingenio vivo y picante, aquel juicio claro y certero, y aquella espontaneidad y gracia en el decir, que constituyen más principalmente el carácter literario de *Clarín* (1886: 163).

A continuación, resume la opinión que a Alas le merece la crítica y se concentra en su labor como crítico y como satírico. Solo dedica una frase a *La Regenta* y *Zurita*, de lo cual se deduce que no ha leído la novela de Clarín, razón por la que se omite en este caso la descripción de Oviedo desde la obra de Leopoldo Alas.

Ya en Madrid, donde reside durante un mes, Fernández Juncos busca la ciudad "leída", esta vez la de Larra y de Mesonero Romanos. Más interesante resulta el paseo por El Retiro que da el hispano-puertorriqueño en coche acompañado de "un ingenioso y antiguo periodista, muy conocedor de la sociedad madrileña y de las celebridades españolas residentes en Madrid" (202), que bien pudiera ser Julio Nombela a juzgar por uno de los comentarios finales del libro. El paseo se convierte en una galería de brevísimos retratos, realizados mediante la selección de aquellos rasgos físicos que singularizan al personaje. Allí ve al rey Alfonso XII y a la reina Cristina, a la exprincesa de Asturias y la infanta doña Eulalia. Se cruza con Cánovas y ve al "gran Castelar" acompañado del "buen mozo" de Alvarado. De entre los escritores, menciona a Campoamor y a Alarcón. Solo echa en falta dos notabilidades que hubiera querido ver: Sagasta y Galdós.[10]

El último capítulo del libro está dedicado a "La colonia antillana" y tiene como protagonistas a amigos y correligionarios: el asturiano afincado en Cuba y líder autonomista del momento, Rafael María de Labra; el puertorriqueño residente en Madrid y defensor a ultranza del abolicionismo, Julio Vizcarrondo; y, Antonio Cortón, escritor y periodista borinqueño. Fernández Juncos ha-

10. En 1887 Fernández Juncos publica una reseña de *Miau* en la *Revista Puertorriqueña*, donde escribía sobre Galdós: "Apenas se comprende cómo un novelista observador profundo y minucioso en grado sorprendente, como lo es el insigne Galdós, pueda ser al mismo tiempo tan fecundo. Quien haya leído con atención *La de Bringas, Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta* y *Miau*, y sepa que los ocho abultados tomos de que constan han sido escritos en dos inviernos, no podrá menos de admirar el trabajo de observación y de análisis realizado en dichas obras, amén de las descripciones bellísimas, de la pintura de los caracteres, los primores del ingenio y de otros elementos artísticos que abundan en cada una de ellas" (*op. cit*. en Cortés Zavala – Flores Padilla, 2015: 169).

bía llegado a Madrid a mediados de julio de 1885 y fue gratamente acogido por todos ellos, pues recibe un banquete de bienvenida organizado por Rafael María de Labra, según refiere *La Correspondencia de España*, el 17 de julio de 1885.[11]

Si a lo largo del viaje ha predominado el interés personal, el turístico y el propósito periodístico y literario, en las páginas finales de *De Puerto-Rico a Madrid*, Fernández Juncos parece querer cerrar el círculo al buscar en Madrid a los representantes de las dos últimas colonias españolas en la capital de la "Madre Patria", pensando en sus lectores, los lectores puertorriqueños de *El Buscapié*.[12] Como en los casos anteriores, el autor busca la descripción de estas personalidades políticas, defensores del autonomismo en la Península, en su contexto específico. Me detendré en el retrato de Labra, por su interés y por su extensión. Si a los escritores los describe en su gabinete de estudio, con Labra lo hará destacando una de sus mejores cualidades: la oratoria.

> Jefe y protector de esta colonia es el célebre tribuno don Rafael María de Labra, hombre verdaderamente extraordinario por su elocuencia y talento, su gran ilustración, su honradez inmaculada y sus excelentes condiciones de carácter.
>
> Es de regular estatura y de gallarda presencia. Frente despejada y espaciosa, con tendencias a ensanchar sus dominios por medio de una de esas calvas prestigiosas, que revelan a primera vista la majestad suprema del saber; ojos grandes y vivos, de mirada inteligente; facciones varoniles aunque no exentas de corrección, y barba, como expresión de dos cualidades distintivas del carácter del Sr. Labra: la energía y la autoridad (Fernández Juncos, 1886: 267-268).

Y a continuación se incluye una biografía del político destacando sus logros en pro de las reformas y la autonomía de las Antillas y amplía el retrato al describir el banquete celebrado en su honor en el parque del Retiro,[13] y la recepción de su discurso, en el que el político tuvo que sortear con elocuencia el principal escollo que suponía el hecho de que estuvieran prohibidas entonces las manifestaciones republicanas:

11. "Anoche se celebró en la casa del ilustre hombre público D. Rafal María de Labra un banquete en obsequio del distinguido periodista D. Manuel Fernández Juncos, director del Buscapié de Puerto-Rico, que desde hace algunos días se encuentra entre nosotros. Asistieron a la fiesta, que tuvo carácter familiar y expansivo, los Sres. Vizcarrondo (D. Julio), Fernández Juncos, Regidor, Corton, Martínez Cadrana (D. Eduardo y D. Ignacio), Armillan, del Toro, Sánchez Somoano y otros varios". En la Exposición Literaria y Artística de Madrid de ese año se galardonaron tres de sus libros: *Tipos y caracteres* (1883), *Costumbres y tradiciones* (1883) y *Varias cosas* (1884) (Ciordia Muguerza, 2003-2204: 37).

12. Puerto Rico también se hace presente en Asturias a propósito de diferentes circunstancias. Así, reproduce un canto popular en bable para recordar que lo había oído cantar en Puerto Rico. En Asturias se encuentra también con sus amigos José Sánchez Somoano y con Labra, a quien visita en su finca de Abuli, cerca de Oviedo.

13. De él dio noticia *El Liberal* el 19 de julio de 1885, señalando que fue un discurso muy aplaudido y alabando la elocuencia del político. Véase Hernández Ruigómez (1994) y Domingo Acebrón (1997).

> De tal manera logró cautivar la atención de aquel inmenso auditorio, que mientras duró el discurso no hubo allí voluntad más que para seguir y admirar los armoniosos giros de aquella elocuencia privilegiada.
>
> No recuerdo haber presenciado nunca tan espontánea, completa y magnífica ovación (1886: 274).

Con los retratos de las tres personalidades relacionadas con la política y la cultura de las dos últimas colonias, en especial de Puerto Rico, Fernández Juncos consigue trasladar a sus lectores, antes del cierre, el papel que los políticos de entonces estaban haciendo en España para conseguir los propósitos políticos en relación con la consecución de derechos y la defensa de la autonomía para Cuba y Puerto Rico.

De entre todas las personalidades con las que coincide en su viaje, Fernández Juncos selecciona, pues, para su galería, a los escritores españoles más célebres del momento y a los tres políticos más representativos de la actividad autonomista llevada a cabo en Madrid. Los primeros se constituyen en modelos a seguir desde el punto de vista de la actualidad literaria para un país, Puerto Rico, que construye en esos años una tradición literaria; los segundos son los políticos que aspiran, como él, a establecer una relación entre España y Puerto Rico basada en los principios autonomistas.

Treinta años después de la publicación de este libro de viaje, en 1916, el escritor y periodista que empezaba a labrarse un nombre en las letras mexicanas como poeta, Luis G. Urbina (1864-1934), llega a España como corresponsal en Madrid por *El Heraldo de La Habana*. Había abandonado México y se había exiliado a Cuba tras la revolución constitucionalista mexicana y codirigía entonces la revista *Cervantes* junto con Francisco Villaespesa y José Ingenieros en su primera época. Los tiempos eran otros y la labor de los periodistas si cabe más importante, pues el periodismo cultural de entreguerras evoluciona hasta convertir las crónicas en un documento literario capaz de ser informativo y descriptivo a la vez que un texto de opinión y de creación. En este contexto escribe Urbina sus crónicas que se publicarán en 1920 con el título de *Estampas de viaje. España en los días de la guerra*, pues su propósito es auscultar la posición de los españoles ante la Primera Guerra Mundial. Como crónica de viajes, género en el que se expresa más a menudo el relato de viajes durante el modernismo, deben clasificarse los textos de Urbina (Gomis, 1974: 51-52), que, según Guzmán Rubio "alcanzaron un inmenso éxito en Madrid" (2013: 185).

Como en el caso de Fernández Juncos, Urbina viaja a Nueva York, de allí se traslada a Cádiz, pasa por Gibraltar y se dirige a Barcelona, ciudad innovadora y cosmopolita, "centro editorial de primera importancia" (Urbina, 1920: 98) y disfruta de sus diversiones: el teatro catalán y los "cafés cantantes" con las cupletistas, salas de juegos, un orfeón y sardanas. En Madrid se convierte en observador de la huelga de ferroviarios, preludio de la huelga general de diciembre,

asiste a los cafés y a la zarzuela, a las verbenas y a los toros y ahonda en los aspectos más sórdidos de la capital, sin olvidar la obligada visita al Prado. El libro acaba con una breve estancia en Toledo convertida en "ciudad muerta" a través de la mirada modernista del autor.

Como muchos hispanoamericanos de ese periodo que pretenden reencontrarse con sus raíces, con su propia identidad, la actitud de Urbina es muy distinta a la de Fernández Juncos. El cronista mexicano muestra su admiración por España (Guzmán Rubio, 2013: 185), pero en relación de igualdad.

> Después, este gran país, que seduce desde luego la vista con el espectáculo de sus costumbres y su naturaleza, y aviva la imaginación y la estimula a las evocaciones ante sus viejas maravillas de arte, fue, poco a poco, revelándome cuanto encierra su seno de calladas y profundas virtudes (Urbina, 1920: 12).

Urbina deambula por las calles de Madrid o de Barcelona como un "Don Nadie" (1920: 261) que se ha propuesto "ver primero a los pueblos que a las gentes, a los grupos que a los individuos" (260). En este sentido, algunas de las páginas de las *Estampas* deben ser consideradas ensayos sobre el pueblo español y sobre la relación entre España e Hispanoamérica, especialmente entre los intelectuales de ambos lados del Atlántico. Así, en el capítulo dedicado a "Los literatos españoles y los ruiseñores americanos" muestra su antipatía ante la costumbre de los jóvenes escritores hispanoamericanos que se presentan en las redacciones y a los escritores españoles con el propósito de "recibir la consagración de manos de los pontífices de la poesía castellana" (264). A estos se les llama "ruiseñores americanos". Él prefiere dirigirse a los escritores españoles "sin la obligada genuflexión" y sin necesidad de perder la naturalidad en sus relaciones (265).[14] Sostiene, asimismo, que, en general, el literato español

> [s]e cree de una superioridad incontestable sobre los hombres de letras españolas en Ultramar. Se juzga quizá un conquistador mental, supuesto que su nombre y sus obras ejercen un dominio y son conocidas y muchas veces admiradas en Colombia, Venezuela, Chile, Perú, Argentina, Cuba, México...
>
> El concepto es falso, a todas luces; mas pienso que ha de llegar el día en que vaya siendo rectificado. Se necesita un esfuerzo de intercambio que cruce los límites utópicos de la confraternidad idealista y entre en el terreno positivo del comercio bibliográfico. Entonces se notarán los errores de esta indiferencia, ya que no desdén por la cultura de América (262).

14. Eso explica que, durante su estancia en Barcelona, y a pesar de tener la oportunidad de que le presenten al dramaturgo Ignasi Iglesias durante una representación teatral, lo describa desde lejos, como cualquier espectador de la obra, y que tampoco se presente a Ángel Guimerá y se conforme con verlo cada tarde en un café y describirlo de lejos a través del vidrio del escaparate (1920: 265-266).

Como Fernández Juncos, Urbina va acompañado de periodistas, editores y escritores del momento: fraterniza con Manuel Machado y con Villaespesa, pasea con el ecuatoriano Jorge Icaza y con el guatemalteco Gómez Carrillo por Madrid, con Ramón de Araluce en Barcelona y, como el escritor borinqueño, selecciona, de entre los escritores y artistas con los que entabla conocimiento durante su estancia en España, a unos pocos escritores para referir la visita a su casa. En este caso esa preferencia puede explicarse por el interés y la abierta comprensión ante la realidad hispanoamericana expresada por los autores españoles elegidos: Echegaray y Valle-Inclán.

A diferencia de Fernández Juncos, aquí las visitas son evocadas, no narradas como parte del itinerario, debido en parte al género al que se adscriben las *Estampas*, la crónica modernista, estudiada en el caso de Urbina por Romero (2016). Así ocurre con la visita a José Echegaray reconstruida para los lectores el día en que muere el autor: "Desde que escuché la frase púseme a hilvanar recuerdos, a remendar la tela podrida de la memoria" (1920: 190) y refiere su visita junto a Icaza, recordando el vínculo sentimental que les unía, pues su maestro, Justo Sierra, le había advertido que Echegaray había leído sus artículos y que le habían gustado.

Aunque la estructura del episodio se asemeja a los descritos por Fernández Juncos, el detallismo, la pincelada impresionista y la melancolía impregnan la narración. Se describe el contexto, la calle en la que vive, la casa que habita: "Una vasta habitación llena de libros", una fotografía de María Guerrero y "una gran ventana, cuyos vidrios atravesaba la luz de la tarde, una luz discreta, teñida de verde, porque antes de llegar a la vidriera había tenido que filtrarse por el follaje de una trepadora" (194-195). Tras unos minutos aparece en ese espacio "la figurilla pequeña, encorvada y magra, de un viejecito" y pasa detallada revista a su fisonomía:

> A los lados del cráneo cónico, el ralo y apenas perceptible cerquillo de los cabellos blancos; muy amplia y de limpia y majestuosa curva, la frente, cruzada por un leve pentagrama de arrugas; bajo los lentes, apretados en el nacimiento de la nariz, fina, los ojos infantiles, indagadores y risueños; de una extremidad de los lentes, cuelga la angosta cinta negra que desciende por la mejilla hasta enredarse alrededor del cuello; y lo que tal vez da más carácter a la cabeza, el vellón de nieve de los bigotes espesos y la aguda perilla, que rodean una boca de labios delgados y entreabiertos. Inclinada hacia delante y semienterrada en la estrecha caja de los hombros, aquella cabeza recuerda viejas ilustraciones de leyendas y libros de caballerías: un mago del Oriente, un hechicero medioeval... Bien le sentaría a este rostro, iluminado de misteriosa claridad, la caperuza de Merlín (Urbina, 1920: 195-196).[15]

15. De Echegaray escribe José Martí en *La Patria*, el 29 de junio de 1879: "Hombre movible y resuelto, de paso inquieto que se avenía mal al paso ceremonioso del teatro, de palaba animada y nerviosa; con el ademán breve prologando hacia delante, como de quien hoza en lo desconocido, —con lentes brillantísimos, no

Se menciona brevemente el cuerpo (va vestido "con traje de casa"), las manos ("muy viejas ya, más que la cara, de piel rugosa y seca y deformados dedos, pero que conservan un enérgico gesto de fuerza", 196) y la voz ("el gran hombre tiene miel en los labios y en el entendimiento", 197). Hablan de la guerra, de sus memorias, que había publicado en *La España Moderna*, y de su única dedicación en el momento: el ensayo científico. Hasta entonces Urbina había ocupado un segundo plano. Ahora pasará al primero para emitir su juicio:

> Estoy frente a un ingenio de España. La España actual tiene dos viejos que la honran y la glorifican: Echegaray y Galdós. Ninguno de la presente generación más alto que ellos. Han rendido su fruto, es verdad; pero hay todavía mucho que aprender y que admirar de esa labor extensa. Este don José, dramaturgo, es un eslabón de oro que unió la moral calderoniana al desenfreno desmelenado del romanticismo. Y así prolongó, exaltándola y agitándola, el alma española (202).

Urbina define su obra como la de un soñador, el "forjador de seres hiperestesiados". Entonces Echegaray pregunta por América, por México, por Cuba, y Urbina descubre con agrado que el autor de *El gran Galeoto* conoce muy bien Latinoamérica: "Mostraba una extraordinaria penetración en sus juicios, una sólida ilustración. Estaba informado de la sociología y de la política de los pueblos hispanoamericanos" (Urbina, 1920: 208). Finalmente, el dramaturgo les acompaña a la puerta de su casa: "Y al verle por última vez, me pareció que aquel cuerpo encorvado y maestro era de una engañosa debilidad y, como dijo el poeta, 'tenía la fragilidad de las cosas aladas'" (209).

La misma admiración que profesa a Echegaray, señalándolo como un miembro de la "gente vieja" junto con Galdós, será la que muestre, por contraste, con un representante de la "gente nueva", Ramón María del Valle-Inclán, al que había conocido en su juventud en México, con quien se encuentra fortuitamente en un café y quien le cita al día siguiente en su casa. Dos son los retratos que ofrece Urbina del autor de *Romance de lobos*. El primero contiene los rasgos físicos más característicos del escritor gallego:

> Vi levantarse a un hombre vestido de negro. El sombrero, de anchas y flojas alas; la barba no muy espesa, pero fluida y crecida sí, y casi en contacto con la barba, como disputando a este territorio, unos quevedos, dentro de cuyos grandes arillos de carey brillaban, con suavidad, los ojos obscuros; todos estos rasgos hiciéronme comprender que se trataba de un artista, probablemente de un pintor o de un escultor. La silueta nerviosa y delgada tenía mucho carácter. Mas lo que mejor le peculiarizaba era que, al andar, la manga izquierda de la americana flotaba vacía: a juzgar por los mo-

---

por el reflejo de las luces, sino por el fuego de la vivaz mirada de sus ojos; de frente alta y aguda, como elevándose hacia el cielo: tal era el hombre" (1975: 93).

> vimientos de la manga, faltaba el brazo desde un poco más abajo del hombro (217-218).

El segundo, construido de forma muy semejante al de Echegaray: detallado, pictórico e impresionista:

> Su cabeza pequeña, de forma céltica, deja ver apenas, en el pelo corto, uno que otro hilo blanco; el cutis del rostro se conserva juvenil y terso, luciente está el obscuro castaño de la barba. Sobre la nariz, irregular, aperillada, un poco plebeya, cabalgan los anteojos descomunales, y este adminículo, que yo no le conocía, me desconcierta la imagen que conservaba en la memoria; pero, en cambio, vuelvo a sentir la influencia de la mirada y la sonrisa, que son verdaderamente deliciosas.
>
> Niños son los ojos, y niña la boca, y por ellos se exterioriza y derrama el candor ingénito y diamantino de las almas superiores. En la mirada y la sonrisa de Valle-Inclán se presiente la fuerza; pero se adivina la inocencia. Dice que es maligno; no se le conoce; lo que se le conoce es lo apasionado, lo vivaz, lo nervioso. Dicen que es irónico; sí lo es, y bien se nota cómo el ingenio gusta de pasarse, con agilidad duendil, por los jardines del epigrama. Pero ser irónico no significa ser malicioso. [...] Se le juzga de otro modo, quizá porque pertenece a la generación de los iconoclastas, de aquellos jóvenes del "noventa y ocho" que se propusieron renovar las letras, y que, para tal empresa, comenzaron por ejercitar sus rebeldías derribando sistemáticamente los ídolos, minando y destruyendo las celebridades de entonces (222-223).

En el decurso de la visita, el periodista convierte a Valle-Inclán en un profeta capaz, dadas sus dotes oratorias, de pasar de lo bélico a lo estético, ofreciendo entonces un retrato dinámico y a la vez subjetivo del escritor:

> El brazo que falta ha sido cortado casi a cercén, y entonces la figura se mueve en las primeras penumbras del atardecer, trae a la memoria, por asociaciones repentinas —materiales y psíquicas—, las viejas estatuas mutiladas de los santos de piedra que se yerguen en las hornacinas de las fachadas de los templos seculares (232).

También ahora Cuba y México se convierten en tema de conversación, puesto que Valle-Inclán refiere a Urbina algunos recuerdos de su estancia en ambos países.

De esta forma, el poeta mexicano intenta llegar al alma de los dos escritores y trasladarla a los lectores. Su propósito es describir al individuo en la intimidad, desde la que se proyecta el intelectual, el hombre público.

Aunque en momentos distintos, Manuel Fernández Juncos y Luis G. Urbina escriben sobre nosotros en circunstancias difíciles de nuestra relación. El primero con el propósito de estrechar unos lazos en peligro; el segundo para establecer una nueva relación de comprensión y de entendimiento. Ambos lo hacen pensan-

do en sus compatriotas puertorriqueños, mexicanos y cubanos. Como hispano-puertorriqueño, Fernández Juncos no llega al país que le vio nacer con la imagen creada por los románticos viajeros, ni con el antihispanismo latinoamericano de Sarmiento, sino con la proyección de su patria chica y la España representada en Cervantes, en los románticos costumbristas y los realistas de su época. Su libro de viajes no se escribe desde la perspectiva latinoamericana, como ocurrirá con las *Estampas* de Urbina. Para ambos, como para el peruano Ricardo Palma o el uruguayo Enrique Rodó, las personalidades a las que visitan forman parte sustancial de su estancia en España y se convierten en piezas fundamentales del paisaje,[16] aunque la relación establecida por el viajero es distinta e implica una diferente relación entre España e Hispanoamérica. Para el hispano-puertorriqueño, Pardo Bazán, Pereda o Clarín forman parte del presente y del futuro en su proyecto españolista. Fernández Juncos precisa de reconocimiento y de cierta protección. Urbina, que siente igualmente admiración por Echegaray y Valle-Inclán, mira a sus anfitriones como compatriotas con los que comparte un pasado común, sobre todo, una lengua común, pero a los que ve como a iguales. La distancia temporal que media entre el paso del realismo al modernismo y la diferencia existente entre un "relato de viajes" y unas "estampas" explican la distinta textura de sus retratos, aunque en ambos casos funcionan como interesantes piezas literarias.

Bibliografía

Alburquerque-García, Luis (2011), "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura*, lxxiii, 145 (enero-junio) (15-34).

Alonso Mier, María Eugenia (1999), "Breves notas bio-bibliográficas sobre Manuel Fernández Juncos", en *Actas del II Congreso de Bibliografía asturiana*, Oviedo, Consejería de Educación y Cultura I (65-69).

Badía Rivera, Luz Elena (1017), "El Museo Provincial de Puerto Rico: un proyecto cultural interrumpido", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48 (135-151).

Ciordia Muguerza, Javier (2003-2004), "Manuel Fernández Juncos. Primer 'Doctor Honoris Causa' por la Universidad de Puerto y paradigma del Maestro Eficaz", CEIBA, III, 1 (agosto-mayo) (28-38).

16. Palma, que nos visitó a finales del siglo xix, dijo en el prólogo de sus *Recuerdos de España* (1897): "He preferido hablar de Madrid, ocuparme de dar a mis lectores de América noticias personales sobre los literatos con quienes, en esa capital, mantuve cordiales relaciones. Sé que eso interesaba a la curiosidad de mis lectores más que las descripciones de San Francisco el Grande, del palacio en que se efectuó la Exposición Colombina [...] de la Puerta del Sol, de la plaza de toros, de la Cibeles, del Retiro y del Paseo de la Castellana". Por su parte, el uruguayo Enrique Rodó, escribió en una carta de 1904: "Iré primero, por pocos días a Madrid —a fin de ver terminada la impresión de la obra (se refiere a su Proteo)—; de allí pasaré a Salamanca, a ver a Unamuno, a Oviedo, a ver a Altamira y Posada; a Sevilla, a ver a Rueda; a Valencia, a ver a Blasco Ibáñez; todo de paso. Terminaré mi gira por Barcelona; solo a fin de conocer la tierra de mis abuelos; y de allí, tras brevísima permanencia, me pondré en Italia..." (*op. cit*. en Esteban, 2004: 25).

Cortés Zavala, María Teresa, Gargallo García, Olivia (2011), "Manuel Fernández Juncos: pensamiento liberal y autonomismo en *El Buscapié*", *Revista Historia Caribe*, VI, 18 (enero-junio) (9-30).

Cortés Zavala, María Teresa, Flores Padilla, María Magdalena (2015), "La *Revista Puertorriqueña*: el periodismo cultural y sus redes hispanoamericanas", *Revista de Indias*, lxxv, 263 (149-176).

Deaño Gamallo, Antonio (2008), "Las cartas de Emilia Pardo Bazán a Antonio Machado y Álvarez", *La Tribuna. Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, (173-233).

Domingo Acebrón, M.ª Dolores (ed.) (1997), *Rafael María de Labra*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica − Agencia Española de Cooperación Internacional.

Esteban, José (ed.) (2004), *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*, Madrid, Sílex.

Fernández Juncos, Manuel (1886), *De Puerto-Rico a Madrid* [*sic*]. *Estudios de viaje*, Puerto Rico, Tipografía de José González Font, 1886.

Fernández Juncos, Manuel (1887), *De Puerto-Rico a Madrid* [*sic*] *por La Habana y Nueva York. Estudios de viaje*, segunda edición, Puerto Rico, Tipografía de José Fernández Font, 1887.

González Herrán, José Manuel (1981), "Pereda y Galdós en Santiago de Compostela en mayo de 1885", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, xxxii, 96-97 (499-511).

González Herrán, José Manuel (1983*), La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Ayuntamiento de Santander.

Guzmán Rubio, Federico (2013), *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos xix y xx*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

Hernández Ruigómez, Almudena (1994), "Rafael María de Labra, americanista antillano en el Congreso de los Diputados", *Mar Oceana: Revista del Humanismo Español e Iberoamericano*, 16 (15-30).

Madariaga, Benito (1991), *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de Librería Estudio.

Martí, José (1975), *Obras Completas*, 15. Europa, La Habana, Editorial Ciencias Sociales.

Meléndez, Concha (1981), "Manuel Fernández Juncos, mentor de juventudes", *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, ix (83-99).

Lissorgues, Yvan (2007), *Leopoldo Alas Clarín, en sus palabras (1851-1901)*, Oviedo, Nobel.

Ortega Román, Juan José (2006), "La descripción en el relato de viajes: los tópicos", *Revista de Filología Románica*, anejo iv (207-232).

Ortiz-Armengol, Pedro (1995), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.

Peñate Rivero, Julio (2011), "Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo xix: tres formas de entender el relato de viaje", *Revista de Literatura*, lxxiii, 145 (enero-junio) (245-268).

Romero, Ernesto Emiliano (2016), "Luis G. Urbina, la definición de un género literario", *Noésis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25, 49 (160-178).

Romero Tobar, Leonardo (2005), "La reescritura en los libros de viaje: las *Cartas de Rusia* de Juan Valera", en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen, coords., *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid, Akal (129-150).

Tintoré, María José (1987), *"La Regenta" de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen.

Urbina, Luis G. (1920), *Estampas de viaje. España en los días de la guerra*, Madrid, Editada la Revista Hispano-Americana "Cervantes".

Atrevidas, valientes y sensuales: la mujer en los relatos de viajes del XIX

Nieves Pujalte Castelló
Texas State University

La guerra de la Independencia (1808-1814) permite a multitud de europeos, principalmente ingleses y franceses, conocer España. La prueba más inmediata de su paso es la gran cantidad de relaciones y memorias del conflicto, entre las que se encuentra la del capitán inglés William Hanson con el título *Letters from the eastern coast of Spain* (1914), la del embajador norteamericano Manuel Noah Mordecai titulada *Travels in England, France, Spain, and the Barbary States* (1819) y las de los franceses Louis-Gabriel Suchet, autor de *History of the War in Spain* (1829), y Sébastien Blaze, autor de *Memorias de un boticario*.[1] Aunque en menor número, también hubo mujeres que deseosas de hacer participar a otros de sus experiencias dejaron testimonio en sus relatos. Por lo general, pertenecían a una clase media educada y a la nobleza, y llegaron a España por razones oficiales como la duquesa d'Abrantès,[2] esposa del mariscal Junot[3] y autora del relato de viajes que salió a la imprenta bajo el título *Memoirs of the Emperor Napoleon* (1901). También visitó la Península Madame de La Tour de Pin a su regreso a Francia tras haber pasado una larga temporada en los Estados Unidos por razones políticas.[4] En 1796 regresó a Francia, vía Cádiz y Madrid, y recogió sus vivencias en *Memoirs of Madame de La Tour de Pin* (1971).

En enero de 1808 Sébastien Blaze recibe el nombramiento de farmacéutico agregado al ejército francés, aunque nunca se sintió atraído por la vida militar, siente el aliciente de la búsqueda de aventuras. El anhelo de aventuras y de conocimiento inserta a Sébastian Blaze dentro de lo que Eric Leed en su estudio titulado *The Mind of Traveler* (1991) categoriza como "la concepción moderna del

1. *Memorias de un boticario* salió a la luz en Francia por primera vez bajo el título *Memoires d'un Aide-Mayor sous le Premier Empire. Guerre d'Espagne (1808-1814)* en 1828. Aquí utilizo la versión española.

2. La duquesa de Abrantès fue una gran amiga de Madame de Staël y de Madame Récamier.

3. Jean-Andoche Junot, duque de Abrantès (23 de octubre de 1771-29 de julio de 1813), fue un general francés durante la Revolución francesa y las guerras napoleónicas.

4. En concreto para escapar de la guillotina francesa.

viaje".[5] En su camino no solo visita monumentos y lugares de obligada visita, sino también toma notas en las que recoge sus impresiones de un país que se presenta ante él interesante y desconocido y que años después elaborará. Diferente es el caso de Madame Junot, casada con el Duque d'Abrantès, nombrado por Napoleón embajador de Portugal, pues no se siente atraída por un país que le parece extraño y desconocido. A su llegada a Madrid, se siente incapaz de expresar sus primeras impresiones y escribe: "Apenas sé cómo puedo describir el aspecto de un país tan diferente a nosotros en sus costumbres y en su lengua".[6]

Llevado por un anhelo de verosimilitud, Sébastien trata de comunicar a su público lector el resultado de sus observaciones. Aquella realidad se desborda a través de descripciones minuciosas encaminadas a relatar principalmentes los hechos principales y las circunstancias que, señala el soldado francés, "nuestros historiadores omiten" (27). La experiencia del viajero por tierras españolas, le permite, como señala Mary Campbell en *The Witness and the Other World* (1988): "Proporcionar un conocimiento del mundo a aquellos que desean imaginar aquellas tierras y que no son capaces de verlas por la distancia".[7] Relata así la alegría del pueblo español a la llegada de las tropas napoleónicas antes de conocer el verdadero interés de Napoleón de conquistar la Península, su amor por Fernando VII, su aborrecimiento por Manuel Godoy al que despectivamente conocían como "Manuelito" o "el Choricero";[8] y recoge el atrevimiento de Napoleón que justificando su usurpación del trono español no duda en decir al infante Fernando: "Si vuestra madre es lo que habéis dicho que era, no tenéis ningún derecho al trono; puedo, pues, despojaros de él" (28). Esta imagen del Emperador francés es muy diferente de la que la duquesa d'Abrantès presenta a sus lectores, pues es Napoleón quien le manifiesta su admiración por la agudeza de la reina española y su dominio de lenguas extranjeras (II. 243). No podemos olvidar que la duquesa acompañó a su esposo el mariscal Junot en su misión diplomática por España y Portugal. Su admiración y lealtad a Napoleón se manifiesta en el relato. Muy diferente es el caso de Sébastien Blaze quien fue llamado a las filas militares y se lamenta de no tener "el carácter muy guerrero" y sentirse más inclinado por la botánica y la química, ciencias de las que se enorgullece de haber cultivado con amor. El punto de vista que adoptaron estos viajeros frente a los

5. "The modern conception of travel" (13). Todas las traducciones al español en este trabajo son mías. Para profundizar sobre este tema, véase Leed, Eric J. (1991), *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Books.

6. "I scarcely know how to describe the first aspect of a country so strangely different from ours in forms, in language, and in customs. England, separated from France as it is by the Channel, is even less different from our country than is Spain from the last French village upon the Banks of Bidassoa" (Junot, 1901: vol. II, p. 249).

7. "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" (3). Véase Campbell, Mary (1988), *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca, Cornell UP.

8. Blaze explica que el pueblo caracterizaba a Godoy de traidor y afortunado por las liberalidades de la reina y la debilidad del rey (27).

eventos que rodean a la guerra de la Independencia depende, pues, de sus creencias personales y del motivo y la finalidad de su viaje.[9] Los criterios que determinan la selección de unos aspectos determinados del conjunto constituyen así la expresión del punto de vista del "yo" que revela los modelos culturales desde los que se produce, pues, como señala Mitchell, "la representación, incluso la representación puramente estética de personas y eventos ficticios, nunca se puede separar de cuestiones políticas e ideológicas".[10] La selección y el tratamiento de esos elementos responde, por tanto, a los esquemas ideológicos y culturales desde los que se realiza.

La búsqueda de aventuras y el deseo de conocimiento que exaltan el ánimo de Sébastien Blaze por recorrer las ciudades y pueblos españoles se refleja en una prosa en la que describe los monumentos, las iglesias, los lugares de obligada visita, sus habitantes y, por supuesto, sus mujeres.[11] Su mirada presta especial interés a su religiosidad, su vestimenta y destaca su coquetería:

> Los fieles se dirigían en tropel a la iglesia: los hombres envueltos en sus capas de color castaño por lo regular, la mujer con saya y mantilla, — casi todas tenían el rosario en la mano y andaban con mucha decencia y recogimiento; lo que no les impedía reparar en los amables caballeros que, por casualidad, se hallaban a su lado, y hacerles guiños y señas con el abanico (19).

Aquellos viajeros admiraban la elegancia y el buen gusto de las españolas. Así, Madame de La Tour destacó la cortesía y los buenos modales de la Baronesa de Andilla (*La Tour de Pin*, 1971: 293); a la duquesa d'Abrantès le llamó la atención la simpatía y los elegantes modales de la duquesa de Osuna (Junot, 1901: II, 251); y, Sébastien Blaze quedó impresionado de la hospitalidad y la

9. La suma de datos, informaciones y descripciones, así como la incorporación de breves narraciones de sucesos e incidentes y encuentros con otros, resultan altamente significativas, pues, como representaciones que son, suponen "hasta cierto punto una pérdida de inmediatez y de autenticidad manifestada a través del intervalo entre la intención y el resultado, el original y la copia [some cost, in the form of lost immediacy, presence or truth, in the form of a gap between intention and realization, original and copy] (21)"; es decir, un cambio en los elementos seleccionados, las palabras escogidas o en el orden en que esos elementos se presentan supone una alteración en la imagen del mundo que se recrea. W. J. T. Mitchell, "Representation," *Critical Terms for Literary Study*, ed. F. Lentricchia y T. McLaughlin (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990) 21.

10. Mitchell 21 [representation, even purely *aesthetic* representation of fictional persons and events, can never be completely divorced from political and ideological questions.]. Véase, Mitchell, W. J. T (1990), "Representation", *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, Chicago and London, The University of Chicago Press.

11. No solamente la mujer incita a las reflexiones de los viajeros y acapara su atención, también el espacio urbano tiene una presencia constante en la obra de viajes de aquellos autores. La contemplación de sus lugares históricos, monumentos y obras de arte da lugar a ensoñaciones poéticas y a reflexiones personales a través de las cuales los viajeros posteriores contemplan la presencia palpitante del pasado. Esta actitud refleja una romántica nostalgia por el pasado cifrado en sus edificios de diversas épocas. Véase *Spain in 1830 (1831)* de Henry Inglis y *Views in Spain (1824)* de Edward H. Locker.

bondad de don Ramón de Morillejos, al que no duda en caracterizar como "el mejor hombre de Aranjuez" (36). Relata así los tiernos cuidados de su hija cuando cayó enfermo y la tristeza al despedirse de ella. Antes de partir, Dolores le regaló una imagen y un escapulario de la Virgen que el viajero interpretó como una muestra de la fuerte religiosidad de los españoles. No fue sino hasta mucho después cuando el viajero comprendió la significación de este regalo en las parejas. Para explicar esta costumbre a sus compatriotas, el viajero comparaba esta costumbre con la francesa: mientras en Francia una joven regalaría un bucle de sus cabellos al elegido de su corazón, en España se daba una imagen religiosa. Estas diferencias también se extendían a la amistad entre un hombre y una mujer, pues mientras en España las españolas daban la mano al despedirse, en Francia daban un beso. Esta diferencia daba lugar en muchas ocasiones a malentendidos entre españoles y francesas quienes interpretaban el cariñoso gesto de las mujeres como una invitación amorosa y no comprendían el posterior rechazo ante sus avances. Blaze aclara que esta diferencia no se debía a la frialdad de los caracteres, pues había tenido ocasión de comprobar el espíritu apasionado de las españolas, de las que destaca además sus hermosos ojos y su tierno corazón.[12] Como señala Dennis Porter, esta búsqueda de semejanzas y diferencias como método de conocimiento en la literatura de viajes disuelve la diferencia cultural y afirma la identidad de aquel del que parte, porque, señalando lo que es diferente se precisa también lo que es igual (Porter, 1991: 5). El viaje se transforma así en una experiencia educativa, pues, como explica Lily Litvak, estos encuentros crearon así una comprensión de la alteridad de los otros y del "yo" como parte de una colectividad que ayudó a aminorar el etnocentrismo occidental.[13]

A su paso por la Corte española, la duquesa d'Abrantès se vio envuelta en cómicas situaciones, fruto de la ignorancia cultural. A pesar de que las damas le habían prevenido de no vestir guantes frente a la reina María Luisa, la duquesa ignoró esta costumbre pensando que era fruto de una broma. Al llegar a la cámara real, la duquesa se presentó vestida con un elegante vestido que acompañó de unos hermosos guantes blancos. Esta diferencia cultural dio lugar a una cómica situación en la que la camarera mayor no le permitía entrevistarse con la reina si no se los quitaba, pero al no hablar francés no encontraba otra forma de comunicarse con ella más que con gestos mientras repetía en español una y otra vez: "¡No, no señora! [no se permite vestir guantes frente a la reina]" y añadía con un cierto tono de frustración: "Señora Embajadora, es indispensable" (256). Al final entendiendo los obstinados gestos de la criada que no le permitía el paso a la cámara real, se los quitó. Al conocer la Reina el malentendido cultural le dijo: "Es costumbre de la que usted no tiene razones para quejarse, pues sus manos merecen ser

12. Blaze, 1950: 36-37. Se recoge así el mito de que "la española cuando besa es que besa de verdad" que más tarde inspiró la canción de Manolo Escobar "El beso en España".

13. Litvak menciona cómo el interés por los países exóticos contribuyó a la revisión total de los valores heredados de la estética clásica (19). Véase Litvak, Lily (1984), *Geografías mágicas*, Barcelona, Laertes.

vistas".[14] Se repite así el viejo tema costumbrista al que se refiere Mary Louise Prat en su estudio titulado *Imperial Eyes* (1992), en el que las costumbres que son normales en su propia sociedad son ajenas en la otra. El forastero educado se encuentra en una situación de inferioridad, pues se encuentra en unos lugares en los que ignora cosas que son del dominio común para quienes habitan en ellos.[15]

Las modas, los usos y costumbres en la Corte francesa eran temas frecuentes de conversación entre la duquesa d'Abrantès y las damas de la alta sociedad española. A pesar de la curiosidad y la admiración por las modas francesas,[16] la duquesa explicaba que a la Reina María Luisa le gustaba imitar en su manera de vestir aquella de las clases bajas andaluzas. Sin embargo, el porte elegante con el que agitaba el abanico y vestía hermosas mantillas de seda y basquiñas la distinguían de un pueblo que se enorgullecía de incluirla entre "las hijas más bellas de Andalucía".[17] Se recoge así en un relato de principios del siglo XIX el gusto de las clases altas por las clases bajas andaluzas; su música, su manera de vestir e incluso de expresarse, del que ya tenemos testimonio en las *Cartas marruecas* de Cadalso. Esta atracción e idealización de las tierras y gentes andaluzas también atrajo a numerosos extranjeros y llegó a representar una "España de pandereta" convencional llena de toreros, gitanos, bandidos generosos y mozas bravías, a cuya imagen contribuyeron estos y otros relatos.

Llevado de su amor a España y su gente, Blaze recuerda con nostalgia la mujer española. Este la describe de piel blanca, gracioso andar, de cabello moreno y de hermosos ojos negros (Blaze, 1950: 68). Madame de La Tour también quedó impresionada de la belleza de las mujeres españolas y no duda en afirmar que la Baronesa de Andilla es una "de las mujeres más bellas del mundo".[18] Las manos, los brazos y los pies de la Reina María Luisa son descritos por la duquesa d'Abrantès como encantos físicos que nos revelan el canon de belleza de la época.[19] Destaca

14. "It is a custom of which you, madame, at least have no reason to complain, for your hands are made to be seen" (Madame Junot, 1901: vol. II, p. 257).

15. Para profundizar sobre este tema, véase Mary Louise Pratt Pratt (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge: 82.

16. Posteriormente, surgirán protestas por el progresivo afrancesamiento en el vestir de las mujeres y la pérdida de la identidad nacional. Tómese como ejemplo artículos como "Adornos de tocador" (1837) y "Los principios de 1789 y las modas francesas" (1854) publicados en el *Semanario Pintoresco* y relatos como *Voyage en Espagne* (1845) de Théophile Gautier, quien se lamenta de la influencia del mundo moderno en la ropa de las valencianas, pues habían abandonado el traje regional por un "horrible traje anglo-francés" (380) que el autor francés denigraba comparando sus mangas con la forma de un jamón. Pero la influencia francesa se extendía por toda Europa y modas y costumbres experimentaban una rápida transformación. En España, la clase media, formada en su mayor parte por empleados y pequeños comerciantes, deseaba confundirse con la clase superior adoptando las novedades extranjeras. Este deseo en definitiva de no parecer lo que eran quedó recogido en la literatura del XIX. Véase S. García Castañeda, 1971: 131.

17. "Andalusia's lovely daughters" (Junot 1901, vol. II, p. 252).

18. "Of the most beautiful women in the world" (Junot, 1901: 293).

19. Gregorio Martín analiza en su artículo titulado "Querellas costumbristas: la mujer española" los encantos físicos, personales y los modales de las españolas que fascinaron a los extranjeros. El crítico señala cómo consideraban los pies pequeños atributos inherentes a las españolas (2001: 80).

así la hermosura de sus manos y de sus pies a los que califica de pequeños y bien formados, y describe meticulosamente la vestimenta de la reina, los complementos que adornan su cabello y aquellos otros que ensalzan la belleza de sus manos y brazos:

> Su majestad llevaba una hermosa diadema de brillantes en su cabeza; perlas y diamantes adornaban su cabello, o mejor dicho, su peluca. El vestido, con una tira de tafetán amarillo, era de seda inglesa y muy escotado, el corte elegante mostraba la esbeltez de su cuello y sus hombros. Sus brazos no se cubrían con guantes sino que se adornaban con brazaletes de perlas y rubíes, los más bellos que jamás he visto.[20]

Estos viajeros no solo retratan los atributos físicos de la mujer española, sino también los modales, la sensibilidad y la educación. La duquesa de Abrantès quedó impresionada por la habilidad en la conversación de la mujer española que ya había sido notada más de un siglo antes por Madame d'Aulnoy en su *Relación del viaje por España* (1791). D'Aulnoy señala así: "La conversación con las españolas es agradable. Hablan de cualquier tema sin tapujos y debo confesar que además son graciosas e ingeniosas".[21] La duquesa d'Abrantès también valoraba el ingenio y la vivacidad de la Reina y destacaba además el dominio de lenguas extranjeras de la Infanta de Asturias que hablaba a cada embajador en la lengua de su país. Este nivel educativo contrastaba con el de las clases populares a las que Blaze compadeció por su analfabetismo. El viajero francés lamentaba la ignorancia de la mujer española que la hacía proclive a ser víctima de tretas y engaños, como los de Mariquita, a quien su mismo hermano engañó para quedarse con su herencia (Blaze, 1950: 38-39). También destaca el espíritu compasivo y generoso de las mujeres frente al carácter agrío y cruel de los españoles. Así, el mismo Gautier calificó a los huertanos valencianos de "negros demonios" y a sus mujeres de "ángeles blancos", encantadoras, femeninas y vanidosas, pues adornaban sus bellos cabellos con "una gran peineta y atravesados por largos alfileres adornados en su extremo con bolas de plata o abalorios". Sébastien Blaze recoge en sus memorias cómo estas se compadecían de las miserias y el hambre de los prisioneros de guerra, a pesar de la firme oposición masculina. Relata así que él y otros prisioneros se presentaron cansados y hambrientos a escuchar la misa de Navidad en Alburquerque. Arrodilladas con el rosario en las

20. "She, nevertheless, wore a *coiffeur à la grecque* with pearls and diamonds plaited along with her hair, or rather her wig. Her dress, which consisted of a slip of yellow taffety, covered with a robe of beautiful English point lace, was cut exceedingly low on the neck and shoulders. Her arms were without gloves, and adorned with bracelets composed of magnificent pearls, each clasp consisting of a single ruby, the finest I ever beheld" (Junot, 1901: vol. II, p. 257). A la duquesa no le pareció hermosa la princesa de Asturias y fundamenta su juicio en los atributos físicos de sus manos y pies de los que escribe: "Her arms and her hands were not beautiful, neither were her feet, which, considering her size, ought to have been small" (Junot, 1901: vol. II, p. 266).

21. "Their conversation is free and pleasant, and it much needs to be confessed that they have a certain quickness of wit" (Junot, 1901: vol. II, p. 207).

manos, las españolas volvían la cabeza hacía ellos y susurraban: "¡Jesús, que lástima!" (68). El resentimiento masculino no pudo impedir que las damas compasivas y atrevidas se comunicaran con pañuelos y abanicos con los soldados franceses que estaban encerrados en la ciudadela. La torre en la que se encontraban se convirtió así en un puesto telegráfico en el que el pañuelo blanco o negro eran las señales con las que daban a conocer a las mujeres el estado de la despensa. Así, cuando el trapo negro substituía al blanco aparecía inmediatamente un abanico verde en una ventanita y al otro día un criado "discreto y fiel" (71) se presentaba con una cesta llena de vituallas entre las que se encontraban vinos exquisitos, jamón y aves en fiambre, panes y exquisitos chocolates y turrones.

El uso del abanico con propósitos telegráficos también es mencionado por Charles A. Goodrich en su *Universal Traveler* (1839) quien destaca además la gracia con la que las españolas lo usaban (Goodrich, 1839: 263). El marino norteamericano Alexander Slidell Mackenzie en su obra titulada *A Year in Spain* (1831) añade además que esta habilidad se utilizaba para atraer y conquistar:

> La rapidez de sus manos al abanicarse es un signo de su calidez e impaciencia… te saludan inclinando con reverencia su cabeza y te invitan a la conversación con un gracioso abaniqueo. Es entonces cuando sientes un deseo incontrolable de entregarte totalmente a su voluntad.[22]

Esta fuerte atracción por la mujer española era compartida por Blaze quien afirmaba que su paso por España le había dejado en el alma grandes huellas de amor. Señala así que tras cuatro años de guarnición por tierras españolas, los oficiales franceses se habían convertido en maestros de otro tipo de táctica militar: las amorosas. Y relata humorosamente la rebeldía y la coquetería de la mujer andaluza:

> Escupir delante de nosotros como demostrando desprecio; indicar por señas que había que cortarnos la cabeza; amenazarnos con el puño: todo esto respondía a una clave de amor, y las tiernas miradas con que acompañaban sus gestos demostraban que tan graciosas señoritas no tenían intenciones culpables. Si tiraban piedras, era un favor para los cautivos: las amorosas esquelitas no hubieran podido llegar de otro modo (99).

22. "The rapid actions of her arms is…an index to the impatient ardor of her temperament…she beams benignantly upon you, and returns your salute with an inviting shake of her fan. Then if you have a soul, you lay it at once at ther feet, are ready to became her slave forever" (Mackenzie, 1831: vol. I, pp. 240-241). Fruto de un permiso militar es la obra de Alexander Slidell Mackenzie en donde abundan las alusiones despectivas al absolutismo de Fernando VII, de tal modo que por Orden real se le negó a su autor su permiso para volver a España y se prohibió su obra. A pesar de esto, una vez acabada la prohibición, volvió en enero de 1834; viaje del que fue resultado *Spain Revisited* (1836). Véase Ian Robertson, 1988: 347.

Las opiniones de estos hombres y mujeres viajeros coinciden: la mujer española es bella, inteligente, seductora, apasionada y con buenos modales. Estos relatos se encuentran entre aquellos muchos que contribuyeron no solo a la idealización de la mujer española, sino también a propagar una imagen exótica y orientalizada de España. De hecho, tras el conflicto bélico se produjo una corriente de hispanofilia en Europa y, aunque no había cambiado mucho la situación económica, política y social de España, la sensibilidad de quienes la recorrieron se había transformado (Calvo Serraller, 1981: 22). Muy diferente fue la imagen de la mujer española al otro lado del Atlántico tras la guerra de la Independencia. La prensa norteamericana presenta una imagen de la mujer muy negativa y la caracteriza de insensible, hombruna, hipócrita y hasta pendenciera. Estos artículos presentan unos propósitos políticos ocultos, pues tratan de difundir una imagen negativa de todo lo español. España se convierte así para el lector americano en el origen de todos los males, desde el despotismo político, pasando por la barbarie represiva hasta de la esclavitud. Esta campaña de desprestigio por las Américas no solo contra los españoles, sino también contra los ingleses, no trataba de difundir el conocimiento, sino de crear malestar, rivalidad y conflicto entre las grandes metrópolis y sus colonias. Son años en los que América vive bajo el espíritu de la doctrina Monroe: "América para los americanos". Y, aunque España era ya considerada en aquella época una nación decrépita, "se intenta desdorar lo poco bueno que le quedaba: sus mujeres" (Martín, 2001: 86).

Bibliografía

ABC Historia, "El secreto peor guardado de la historia de España: las mujeres guerreras de puñal guardado en la liga", en https://www.abc.es/historia/abci-secreto-peor-guardado-historia-espana-mujeres-guerreras-punal-guardado-liga-201510290311_noticia.html (15 de octubre 2018) "Adornos de tocador" (28 de mayo de 1837), *Semanario Pintoresco Español* (163-165).

Acosta Ramírez, Francisco (ed.) (2002), *Conflicto y sociedad civil: la mujer en la guerra*, Jaén, Universidad de Jaén.

Aulnoy, Madame d' (1930), *Travels into Spain*, Londres, Routledge and Sons.

Blaze, Sébastien (1950), *Memorias de un boticario*, Buenos Aires, Casa Editorial Hispano-americana.

Blaze, Sébastien (1828), *Memoires d'un Aide-Mayor sous le Premier Empire. Guerre d'Espagne (1808-1814)*, París, Ladvocat.

Calvo Serraller, Francisco (1981), "Los viajeros románticos franceses y el mito de España", *La imagen romántica de España*, vol. 1, Madrid, Ministerio de Cultura (21-25).

Campbell, Mary (1988), *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca, Cornell UP.

Castells, Irene; Espigado, Gloria, y Romeo, María Cruz (2009), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra.

Fernández, Elena (2009), *Mujeres en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Sílex.

García Castañeda, Salvador (1971), *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California.

Gautier, Théophile (1998), *Viaje a España*, Madrid, Cátedra.

Goodrich, Charles A. (1839), *The Universal Traveller. Designed to Introduce Readers at Home to an Acquaintance with the Arts, Customs, and Manners, of the Principal Modern Nations on the Globe. Embracing a View of their Persons-Character-Employment Amusements- Religion-Dress-Habitations-Modes of Warfare-Food-Arts-Agriculture Manufacturers-Superstitions-Governmnet-Literature, &c. &c*, Hartford, Canfield and Robins.

Junot, Madame, Duquesse d'Abrantès (1901), *Memoirs of the Emperor Napoleon from Ajaccio to Waterloo, as Soldier, Emperor, Husband, Husband*, with special introduction by S. M. Hamilton, editor of "Letters to Washington", Nueva York − Londres, M. Walter Dunn Publisher.

Hanson, William (1814), *Letters from the eastern coast of Spain in 1813*, Londres, J. Darling.

Inglis, Henry David (1831), *Spain in 1830*, 2 vols., Londres, Whittaker, Treacher and Co.

La Tour de Pin, Madame (1971), *Memoirs of Madame de La Tour de Pin*, ed. y trad. de Felice Hartcourt, con una introducción de Peter Gay, Nueva York, The McCall Publishing Company.

Leed, Eric J. (1991), *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to Global Tourism*, Nueva York, Basic Books.

Litvak, Lily (1984), *Geografías mágicas*, Barcelona, Laertes.

Locker, Edward Hawke (1824), *Views in Spain*, Londres, John Murray.

"Los principios de 1789 y las modas francesas" (1854), *Semanario Pintoresco Español*, (204-206).

Mackenzie, Alexander Slidell (1831), *A Year in Spain. By a Young American*, 2 vols., Londres, John Murray.

Manning, Samuel (1870), *Spanish pictures drawn with pen and pencil*, con ilustraciones de Gustave Doré y otros artistas eminentes, Londres, The Religious Tract Society.

Martín, Gregorio (2001), "Querellas costumbristas: la mujer española a ambos lados del Atlántico", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 9 (79-87).

Noah, Mordecai Manuel (1819), *Travels in England, France, Spain, and the Barbary States, in the years 1813, 1814 and 1815*, Nueva York, Kirk and Mercein / Londres, John Miller.

Pratt, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Nueva York, Routledge.

Porter, Dennis (1991), *Haunted Journeys: Desire and Transgressions in European Travel Writing*, New Jersey, Princeton University Press.

Robertson, Ian (1988), *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Barcelona, Serbal/CSI.

Rueda, Ana (2009), "Heroísmo femenino, memoria y ficción: la Guerra de la Independencia", *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 5 (1-24).

Suchet, Louis-Gabriel, duc d'Albufera (1829), *History of the War in Spain from 1808 to 1814*, 2 vols., Londres, H. Colburn.

Villar, J. F (1998), "La mirada del Otro. Notas a los *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica* de don Ramón de Mesonero Romanos", *Estudios de literatura española de los siglos xix y xx: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Voltaire (1960), *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones y sobre los principales hechos de la historia desde Carlomagno hasta Luis XIII*, trad. Hernán Rodriguez, Buenos Aires, *Librería Hachette.*

El viaje al interior de España entre el siglo XIX y el XX: el Bierzo de Gil y Carrasco y de Valentín Carrera

Julio Peñate Rivero
Universidad de Friburgo-Suiza

En la introducción a su relato de viaje *Final de novela en Patagonia*, Mempo Giardinelli, uno de los grandes nombres de la literatura argentina actual, afirma haber intentado olvidar por todos los medios el recuerdo de sus lecturas anteriores (Bruce Chatwin, Roberto Arlt, Luis Sepúlveda, etc.) sobre los lugares que iba a recorrer, con el propósito de que no interfirieran en su propia experiencia, para que el viaje fuera suyo y no más… Pero admite que ya antes de iniciar el viaje sabía que "jamás dejaría de lado" dichas lecturas (Giardinelli, 2000: 18-19).

Pues bien, ¿pasa algo semejante con Valentín Carrera respecto a Enrique Gil y Carrasco? Para responder a esa pregunta, vamos a relacionar una obra de cada autor vinculada al mismo espacio, tierra común de ambos: se trata de *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* (de 1843) de Enrique Gil y *El viaje del Vierzo* (de 1988) de Valentín Carrera: las dos obras están, pues, separadas por casi un siglo y medio.

1. Enrique Gil y la literatura de viaje

Para situar la relación, destaquemos, brevemente, que, dentro de la producción forzosamente limitada por su muerte a los treinta años, los escritos de Gil y Carrasco relacionados con la temática viajera son muy numerosos y casi continuos hasta el final de su vida. Además del *Bosquejo de un viaje*, recordemos el *Diario* de su traslado de Madrid a Berlín en 1844; las dos crónicas "Viaje" y "Rouen" escritas durante ese periplo; la serie de cuatro entregas para el *Semanario Pintoresco Español* ("Los maragatos", "Los montañeses de León", "Los asturianos", "Los pasiegos") en 1839, cuando Enrique Gil tiene apenas veinticuatro años; sus tres artículos sobre la figura de "El pastor trashumante", "El segador" y, de nuevo, "El maragato" para *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), que aunque no son rigurosamente relatos de viaje, implican haberlo realizado para escribir el texto, y sus críticas a dos libros de asunto viatico: *Colección de viajes y descubrimientos* de Martín Fernández de Navarrete (en *El Pensamiento*: 1841)

y *Bosquejos de España*, del capitán de navío Samuel Edward Cook (en *El Laberinto*: 1844).[1]

Se puede observar también que hay una densificación mayor de textos hacia los últimos años de su vida, como si el interés y el dominio del género se afirmaran en ese periodo. En ello incide un detalle muy concreto con el que Gil suele iniciar buena parte de sus textos: el rigor y acierto de sus observaciones sobre viajeros extranjeros o españoles, por la península, sobre el interés del viaje como formación, o sobre cómo mirar y describir al otro y sus costumbres.

Y dado que la descripción de escenarios, especialmente la paisajística, suele ser un componente habitual en la literatura de viajes (contra la opinión de Unamuno, que renegaba de ella: de la descripción), cabe recordar de pasada la relevancia del paisaje, de un paisaje sentido y visitado, en la ficción de Gil y Carrasco, ya sea en *El lago de Carucedo* o *El señor de Bembibre*, por ejemplo, lo que llevó a Azorín a iniciar con Enrique Gil su libro *El paisaje de España visto por los españoles* (1917).

Cabe precisar que *El bosquejo de un viaje a una provincia del interior* no es precisamente el relato de Gil más acabado desde la óptica de la literatura viática: ese mérito vendría al *Diario* de viaje Madrid-Berlín, escrito ya al final de su vida, o tal vez a ciertas crónicas que para mí son verdaderas joyas en este aspecto, como "Una visita al Escorial" (*El Pensamiento*, 23-9-1841), "Los montañeses de León" (*Semanario Pintoresco Español*, 14-4-1839). Pero aquí hemos retenido el texto que mejor nos lleva a la relación con Valentín Carrera, como enseguida comprobaremos. Apuntemos solamente que Gil y Carrasco muestra una competencia, admirable para su edad y su tiempo, tanto en el terreno de la narración como en el de la reflexión teórica en torno al relato de viaje. Citaremos aquí seis muestras de esta última, sacadas esencialmente de su crítica al libro de Cook *Bosquejos de España* en *El Laberinto* (marzo-abril de 1844):

- Primera y base de todo: la importancia del viaje como formación humanística y escuela de tolerancia para las otras culturas y para la propia.
- Segunda: los dos instrumentos esenciales del escritor-viajero son la experiencia propia (haber estado allí) y el rigor documental.
- Tercera: la necesidad de evitar el prejuicio: ciega al viajero y es injusto con el visitado (Gil alude aquí a los viajeros extranjeros por España, sobre todo a los franceses, que ven en la península ibérica una prolongación de África).
- Cuarta: la mirada al otro debe tender a: "la imparcialidad benévola" (Gil y Carrasco, 2014b: 208). En otros términos: la escritura ha de centrarse en elementos que valoren el lugar: arte, tradiciones, paisaje, etc.; es lo que viene a justificar la atención que se le presta.

1. ¿Se inspiró Gil y Carrasco en *Sketches in Spain* para el término *Bosquejo*? Los artículos viáticos de Gil y Carrasco son de 1843. El libro de Cook se publicó en 1834 y Gil lo cita en inglés en sus críticas sobre *Sketches*, que aparecen en *El Laberinto* del 16 de marzo al 16 de abril de 1844.

- Quinta: el lenguaje del relato debe ser sobrio, sin florituras, auténtico: Gil y Carrasco dirá "un estilo desnudo".
- Sexta: la importancia capital de la descripción, pero no solo de lo visto, sino de la huella ("impacto", "impresión", precisa Gil) que lo visitado (edificio, paisaje, persona, ritual, etc.) deja en el escritor.

Gil y Carrasco condensa estos puntos en un breve párrafo de su reseña crítica que no podemos resistirnos a citar:

> […] el viajero que al recorrer una comarca hace abstracción de sus recuerdos y discursos anteriores, que juzga las cosas en su valor intrínseco, desnudas de las convenciones sociales, y sin referirlas sino a aquellas ideas eternas, fijas e invariables en que se funda la esencia de lo bueno, lo verdadero y lo bello; el que lleve, en suma, por guía en sus indagaciones la imparcialidad del filósofo y la benevolencia que por lo común suele servir de fondo a la verdadera ilustración, ese será eficacísimo obrero en la tarea de la reconciliación universal y campeón esforzado en la gran batalla del error y la verdad (Gil y Carrasco, 2014b: 176).

Todo esto no está muy lejos del componente ético del viaje y de su escritura, según Valentín Carrera, como comprobaremos al final de estas páginas.

2. Sobre Valentín Carrera

Pasemos ahora al segundo de nuestros autores: berciano, como Gil y Carrasco, Valentín Carrera (Ponferrada, 1958), periodista de investigación, novelista y autor de relatos y documentales, posee ya una amplia obra, frecuentemente reconocida y premiada en cada uno de estos campos, obra de la que aquí retendremos (por preferencias sin duda subjetivas) los títulos siguientes:

- NOVELA: *Riosil* (premio Blanco Amor de Novela, 1990): *La puta mar* (en castellano, 1990).
- RELATO DE VIAJE:
  – Viajes por España: *Viaje al fin de los mundos* (1987), *El viaje del Bierzo* (1988, 1989, 2017), *Los caminos de la memoria* (1995), *Viaje interior por la provincia del Bierzo* (2009);
  – Viajes por el extranjero: *Viaje a los mares de la Antártida* (1996, 2017), *Mayo iraní. La primavera persa* (2017), *La aventura de la ciencia en la Antártida* (2017).
- ENSAYO POLÍTICO-SOCIAL: *Robinson en el Bierzo. Manifiesto ecológico* (1991), *As eleccións xerais do 20N na rede* (2012), *Pescanova Crimen perfecto* (2013), *Ahí estamos: dolores, diagnósticos y prosas ácidas sin anestesia* (2016).

- Estudios de arte e historia: *Álbum del Bierzo* (1994), *Álbum de Bembibre* (1994), *Memoria fotográfica de Ponferrada y el Bierzo* (1994, 1996).
- Ensayo literario y edición: Valentín Carrera es responsable de la edición de las obras completas de Enrique Gil y Carrasco, planeada en diez volúmenes, en cuyo tomo ix contribuye con un documentado estudio sobre la obra periodística de Enrique Gil (Carrera, 2015), e igualmente es editor del volumen *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo* (2016), que recoge las *Actas* del congreso internacional a él consagrado en 2015. Tiene publicada también la primera traducción al inglés de *El señor de Bembibre*.

Como se percibe en esta breve relación, se trata de un escritor con una obra ya amplia y variada, pero con un énfasis particular y reiterado en torno al Bierzo, en estrecha consonancia con Gil y Carrasco. En cuanto a *El viaje del Vierzo* (1988), reeditado en la prestigiosa colección "Breviarios de la Calle del Pez", dirigida por Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino,[2] está en vías de convertirse en un texto clásico de las letras leonesas.

3. De *Bosquejo de un viaj*e a *El viaje del Vierzo*

Al contrario de lo que pretendía Mempo Giardinelli, nuestros dos escritores confiesan seguir las trazas de precedentes notables que se han ocupado de ese espacio y se apoyan en ellos para legitimar su periplo y sus escritos: en Gil y Carrasco aparecen Ponz, Jovellanos, el Padre Flórez (el reputado autor de *La España Sagrada*), pero, frente a ellos, Gil da un paso más: pretende fomentar una tradición de reivindicación y valorización del pasado local.

Siglo y medio después, Carrera se acoge a la tradición establecida por escritores anteriores y busca asentarse en ella, según lo sugiere la apertura de su libro con una cita de prestigio, la de la relación del *Viage* del erudito Ambrosio de Morales, realizado al noroeste de España entre junio de 1572 y febrero de 1573 por encargo del rey Felipe II.[3] A Carrera le estimula rastrear los caminos seguidos por otros y confesar que lo hace: Gil, Otero Pedrayo (en *Viaje al fin de los mundos*), Ramón Carnicer (autor del inolvidable *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, de 1962)…, e incluso le atrae retomar sus propios periplos y tematizarlos: valgan como ejemplo, sus dos viajes, con sus correspondientes relatos, al Bierzo y a la Antártida.

2. José María Merino, además, prologa esta nueva edición del libro (Carrera, 2018: 15-19). Las crónicas que lo originaron fueron difundidas durante un mes en radio Ponferrada y merecieron el Premio de Periodismo Francisco de Cossío 1989.

3. Cita literal: "El Vierzo es una Region que cae entre Galicia y el Reyno de Leon, y está encerrada entre los dos Puertos de Rabanal acia Castilla, y el Cebrero acia Galicia, con buena fertilidad, mediana de pan, y vino, y grande abundancia de toda fruta, y sin que se pueda dudar con razón en ello es el Bergidum de Plinio y de Ptolomeo". La citada proviene de la 1.ª edición impresa, realizada por Henrique Flórez (Morales, 1765: 167). Nótese la grafía del lugar con 'V', que Carrera sigue en su libro.

Pero, como cabía esperar al pasar de un texto al otro, el parecido es tan notable como las diferencias o como los detalles que matizan el parecido. Digamos, de entrada, que, si bien la región del Bierzo es el centro de atención de nuestros dos viajeros, el *Bosquejo* de Gil no está totalmente dedicado ella: tres de sus ocho capítulos tratan de otros espacios leoneses: Astorga, León, la Vega del Torío hacia Sahagún; sus dimensiones son reducidas (entre cuarenta y sesenta páginas en las ediciones consultadas, mientras que la de Valentín Carrera triplica ampliamente esa cantidad) y la impresión en un modesto periódico madrileño (*El Sol*) no es comparable con la lujosa primera edición del relato de Carrera.

Además, en el caso de este último se narra un periplo de un mes a caballo (los entrañables Roque y Gitana) por los valles y montañas del Bierzo, mientras que en Gil tenemos más bien excursiones radiales a pie de un día o dos (pasan una noche en el Monasterio de San Pedro de Montes), con vuelta a casa sin mayores problemas. Por otro lado, el texto de Valentín Carrera da amplio margen a las peripecias del viaje (lluvia, problemas para reposar, alimento de los caballos, desorientación, dificultades en caminos casi intransitables, etc.), mientras que en Gil y Carrasco apenas se mencionan: su discurso deriva fácilmente hacia el contenido ensayístico, preocupado como está su autor en justificar, con argumentos sobre todo historiográficos y artísticos, el valor particular y único de esa "provincia interior": un monumento arquitectónico no es solo arte, es también una lección de historia, nos viene a decir Gil ante las ruinas de los castillos bercianos. Carrera, en cambio, parece apoyarse en su antecesor; presupone que el lector ya puede estar al corriente de esa historia y se centra en su etapa más actual: a dónde se ha llegado y cómo, utilizando otro tipo de argumento: el de su propio recorrido, apoyado en la escritura y también en la imagen, un punto sobre el que volveremos enseguida.

Es más, si el texto de Valentín Carrera trata claramente de un viaje único, perfectamente situado espacial y temporalmente, con una progresión nítida y completa, según los cánones más rigurosos de la narrativa viajera, en Gil y Carrasco la progresión del relato no sigue un criterio espacial, de avance por los lugares visitados, sino más bien diacrónico: se empieza hablando de lugares prestigiosos por la presencia romana, luego de los que destacaron en la Edad Media, etc. Por ello mismo, no siempre queda claro si el texto nos relata una sola visita a un mismo lugar o si hace la síntesis de varias, así como tampoco el momento preciso de realizarlo (lo cual, por cierto, no es un recurso infrecuente en la literatura viática).

El mismo título, *Bosquejo*, parece aludir, por un lado, a una obra en curso, inacabada[4] y, por otro, a una propuesta de visita a futuros viajeros atraídos por la pintura que Gil hace de la región. Nótese que algunos elementos formales in-

4. De "desaliñado bosquejo de un país de casi todos desconocido", lo califica su autor (Gil y Carrasco, 2014a: 85).

ciden en ese sentido: por ejemplo, el modo inclusivo que aparece en ocasiones con expresiones como "cautiva la atención del viajero […]. Crece la curiosidad y el interés", "El viajero que se dirija a Orense por la orilla izquierda del Sil" (Gil y Carrasco, 2014a: 28 y 38), entre otras, que aluden a la impresión que todo visitante tendría que sentir al llegar al mítico promontorio donde debió de estar la ciudad romana de *Bergidum* (que pudo dar lugar al nombre del Bierzo).

A este respecto, y entre paréntesis, recordemos que, frente a otras series literarias, el relato de viaje posee un perfil modulable, no definitivo, como una obra abierta, que admite ampliaciones o modificaciones en ediciones posteriores, lo cual constituye un serio desafío para su análisis. Piénsese, por ejemplo, en la cantidad de ediciones y de variantes de *Viaje a la Alcarria* (de Cela), de *Madrid-Moscú* (1934) de Sender, *Un invierno en Kandahar* (Ana María Briongos, 2000, 2015) o libros del propio Valentín Carrera como *Viaje a los mares de la Antártida* (1996, 2017) y *El viaje del Vierzo* (1988, 2018).

Cerrado el paréntesis, digamos que lo primero que salta a la vista, en Valentín Carrera, es el gran alarde de ilustraciones, sobre todo fotográficas (Carrera cuenta con un gran profesional, Anxo Cabada, que le acompaña durante el trayecto, como hizo Cela en *Viaje a la Alcarria* aunque sin confesarlo), lo que convierte a ese libro en una obra de autoría compartida, mientras que en Gil tal despliegue obviamente no existe, dado el medio al que se destinó. Y sabido es que la foto reviste un papel muy relevante en la literatura de viaje: puede intervenir en el contenido e incluso en la disposición del texto: puede servir para "autentificar y sellar" la veracidad del objeto o de la presencia real del viajero en el lugar, puede complementar o prolongar el discurso escrito, fijarlo por reiteración en la retina del lector, puede reducirlo al mínimo o incluso reemplazarlo (pensemos en *El ojo sentimental* de Javier Reverte y su testimonio de África). La fotografía utiliza la imagen en lugar del signo escrito, pero con la misma función: describir y contar.

En Carrera las fotos no solo representan más de la mitad del libro, sino que ocupan páginas enteras y vienen sin comentario alguno, funcionando como un texto gráfico en simbiosis con la escritura,[5] un recurso explotado a fondo en el noveno arte por la novela gráfica, desde *Mauss* (Spiegelman, 1973) hasta *Blacksad* (Canales y Garnido, 2001) o *Arrugas* (Paco Roca, 2009), por citar ejemplos muy conocidos. Pues bien, Enrique Gil utiliza, de forma admirable, el mejor medio del que se puede disponer en la literatura viática: su gran capacidad descriptiva de lugares, ambientes y sensaciones para dibujarlos en su texto.

La diferencia de procedimientos es tan inevitable como evidente y por ello mismo la dejamos aquí, para considerar ahora un conjunto de relaciones que conectan ambas obras de manera significativa. Diríamos que la base de todo es

5. Esto es válido para la primera edición, en color, del libro (1988). En la de 2017 vienen fotos inéditas, en blanco y negro, y con un título o una breve aclaración sobre su contenido (lugar, gente, uso de un objeto, etc.). Nótese también la gran importancia que, además del contenido, pueden tener factores como la distribución de las fotos en el libro, sus dimensiones o la posición en cada página (Peñate Rivero, 2012: 392-394).

la honda preocupación de los dos autores por una región entrañable para ellos y que no merece la situación en la que se encuentra. Ambos la han tratado en sus escritos y con inmenso cariño,[6] pero ya aquí hay un matiz notable: Enrique Gil se centra en la historia para destacar el interés y el valor patrimonial de su tierra, que es cuna de la nacionalidad española, "muerta en el Guadalete y resucitada en las montañas de Asturias y León" (Gil y Carrasco, 2014b: 63).

Las excursiones de Enrique Gil a determinados lugares son incursiones en el pasado, en la grandeza de su historia romana, medieval o renacentista: las huellas que perviven de esa historia es lo que justifica su voz de alerta para que el Bierzo sea rescatado de su abandono y valorado como merece: "Si la historia de los monumentos de un país es la historia de su civilización […] muy amargo y desconsolado es ver que se van borrando las más elocuentes sin que haya una mano benéfica que se ocupe en sacarlas a la luz pública" (Gil y Carrasco, 2014b: 62).

A ello se añade en Enrique Gil cierta ambigüedad o contradicción entre, por una parte, el gusto por el mantenimiento de una cultura tradicional, popular (como se ve, todavía más intensamente en sus artículos sobre los maragatos, los asturianos o los pasiegos[7]) y, por otra parte, el deseo de que el Estado y los inversores externos saquen ese territorio del olvido secular, que lo deteriora inevitablemente. Véase su invitación a las grandes empresas, sobre todo mineras, para levantar la postración de una tierra a la que "su misma fertilidad ahoga y empobrece":

> […] llamaremos sobre este país la atención de las infinitas gentes que van a buscar en las entrañas de la tierra el aumento de su fortuna y el ventajoso empleo de sus capitales. Sepan, porque muchos habrá que lo ignoren, que en este país son infinitos los manantiales de aguas minerales; que solo de las arenas auríferas que el Sil arrastra, se alimentan muchísimas personas y que las minas de las Médulas, de la Chana y la Palomera, abundantísimas en sus respectivos metales, están dentro de un radio de una legua. […] Piénsenlo bien y vengan a cerciorarse por sus ojos de que cuanto llevamos dicho no es más que una parte de lo que hay y tal vez no la mayor. El distrito se lo agradecería muchísimo, pues solo a la sombra de grandes empresas, puede remediarse el grave síntoma de postración que lo aqueja […] y la provincia entera ocuparía el lugar a que la llama su situación, las propiedades de su suelo y el natural despejo de sus habitantes (Gil y Carrasco, 2014b: 49-50).

En Valentín Carrera, el acento va por otro lado: parte de una experiencia más intensa y prolongada, en contacto directo con la gente de cada lugar, que le

6. Carrera vuelve a ella veinte años más tarde, con sus dos hijas, Anxo Cabada y un medio de locomoción semejante, y le dedica un nuevo libro, aún más lujoso e ilustrado que el anterior y acompañado de una filmación del periplo: *Viaje interior por la provincia del Bierzo* (2009).

7. Estos artículos y los dedicados a los montañeses de León, a los pastores trashumantes y a los segadores gallegos han sido recogidos en el volumen VI de las *Obras completas: viajes y costumbres* (edición de Valentín Carrera, 2015).

interesan tanto o más que el patrimonio arquitectónico[8] (en *Viaje del Vierzo* aparece casi un centenar de personas, la mayoría con nombre propio, y una cantidad semejante de lugares).[9] Hoy las inversiones ya han venido, pero no han parado el deterioro, sino que lo han acentuado: por un lado, dejan en el mismo abandono el patrimonio artístico y cultural y, por otro, Carrera constata con sus propios ojos que la explotación actual, básicamente minera (la del carbón, que hoy ha reemplazado al oro romano de las Médulas), arrasa el paisaje, despuebla el campo y esclaviza a sus obreros.

La idealización perceptible en Gil, se ha convertido en Carrera en un juego paródico, evidente como tal desde el principio del texto, mediante una divertida ceremonia en la que él y su compañero fotógrafo son armados caballeros andantes en el castillo de Ponferrada antes de salir de expedición:[10] saben, desde entonces, que sus "poderes" se limitarán a dejar constancia escrita y gráfica de lo que encuentren a su paso.

4. Presencia de *Bosquejo* en *El viaje del Vierzo*

Al margen de puntos comunes y diferencias notables, con matices o sin ellos, según hemos visto, ¿hay una presencia directa, explícita, de Gil (y particularmente de su *Bosquejo*) en Carrera, a pesar del siglo y medio que los separa? Digamos, de entrada, que las citas a otros autores y las referencias cultas son variadas y numerosas en *El viaje del Vierzo*: Cervantes, Lovecraft, Antonio Machado, Pla, León Felipe, Otero Pedrayo, Ramón Carnicer, Cela, Tomás Mañanes (autor de *El Bierzo prerromano y romano*, importante estudio de 1981), Antonio Pereira y Raúl Guerra Garrido: a este autor, madrileño-berciano-donostiarra, se le debe también *Viaje a una provincia interior* (1990), que reproduce fragmentos enteros del texto de Gil y Carrasco, a quien dedica su libro: "A Enrique Gil y Carrasco, viejo amigo, por su *Bosquejo de un viaje a una provincia interior*; agradeciéndole el préstamo" (Guerra Garrido, 1990: 7),[11] etc.

Cabe suponer, pues, que Gil aparecerá al menos como uno de los autores que se han ocupado de la región. ¿Es así? Posiblemente sea bastante más que eso, según muestran los ejemplos siguientes:

8. Aunque demuestra una gran sensibilidad hacia el valor histórico-artístico y a la situación actual de dicho patrimonio: baste seguir la serie de fotografías de los monumentos que jalonan *El viaje del Bierzo* y los comentarios del autor al respecto.

9. El interés por los personajes locales ya aparecía en Gil y Carrasco (2014b: 41-42, 46-47).

10. Hay testimonio gráfico de la ceremonia en la última edición de *El viaje del Vierzo* (Carrera, 2017: 23).

11. Ocho largos párrafos de *Bosquejo* vienen copiados casi literalmente. Raúl Guerra Garrido ha escrito también una novela ambientada en El Bierzo durante la primavera de 1945: *El año del wólfram*, finalista del Premio Planeta 1984.

- El escritor viajero suele elegir cuidadosamente los pocos libros que llevará en su equipaje y que por ese motivo son, de algún modo, reveladores de sus intereses, gustos, sensibilidad, etc. Pues bien, Carrera no solo inicia su relato encomendándose a la figura tutelar de Enrique Gil y Carrasco, sino que incluye precisamente el *Bosquejo* entre dichos libros (Carrera, 1988: 12, 16).
- Posteriormente, en Bembibre, evoca el escenario de la novela imaginada por Enrique Gil.
- Recuerda también elementos de su biografía: por ejemplo, en Vega de Espinareda comenta el rechazo del futuro escritor berciano a seguir estudios allí.
- Y en Villafranca, cuna de Enrique Gil, "mentor de los caballeros andantes", retoma algunos versos de "La Violeta", acaso el poema más celebrado de su autor (pp. 111-114).
- En el castro de Pieros menciona a Enrique Gil entre quienes tematizaron el brillante pasado del lugar.
- En Carracedo, al igual que su antecesor, expresa su tristeza por el estado lamentable del monasterio.
- A orillas de *El lago de Carucedo* imagina que se les acerca el poeta Enrique Gil y les cuenta la triste historia de Salvador y María, protagonistas del relato que lleva el nombre del lugar.
- Visita los tristes restos del castillo de Cornatel, inmortalizado por Gil en su "epopeya verziana" (Carrera, 1988: 150).[12]

Así pues, si bien el recorrido de Carrera supera en tiempo y espacio al de Gil, sin embargo, apreciamos como los lugares visitados por su antecesor se han convertido en una referencia para él: Gil y Carrasco les ha dado el rango de patrimonio constitutivo de la identidad berciana (leonesa y española), y Carrera en cierto modo lo confirma y hace balance de su situación actual. Balance preocupante en un libro que, como subrayamos ya en otro lugar: "Más que un relato de viaje es un canto de amor profundo, tierno, vibrante y dolorido del autor hacia unas gentes, lugares e historias que son suyos y que Valentín Carrera comparte generosamente con nosotros. Pero no solo eso: el libro es también una acabada ofrenda literaria a la lengua, a la poesía, a la fábula y a los mitos que han configurado la cultura y la identidad de su tierra" (Peñate Rivero, 2018: 185).

12. En *Viaje interior a la provincia del Bierzo* (Carrera, 2009: 12), lo califica como el primero de los tres guías de su viaje (con Guerra Garrido y Carnicer). Le atrae por sus "protestas y quejas ante el estado general de abandono del Bierzo" y… por su "manía" de observar. Por otra parte, en *Robinson en el Bierzo* dedica un artículo a la novela *El señor de Bembibre* (Carrera, 1991: 163-170).

5. Unas breves conclusiones

1. Estamos, pues, antes dos auténticos escritores viajeros. Enrique Gil y Valentín Carrera, complementan el periplo exterior con el interior: el uno como manera de abrirse al mundo y el otro como forma de arraigo profundo en su tierra.
2. Los objetivos de ambos en sus textos quizá difieran, pero están en estrecha relación: en Gil y Carrasco se trata de llamar la atención de artistas, gobiernos, inversores, etc., hacia una región que languidece en el abandono. En Valentín Carrera, se trata más bien de plantear una denuncia con tono literario, pero de hondo contenido social y político ante el mal sufrido por la misma región.
3. El relato de Gil va mucho más allá de la evocación sentimental, doliente aunque comedida, sobre la suerte que le ha cabido a su patria de origen. En sus páginas hay documentación rigurosa, una reflexión seria, una exposición grave pero moderada, y una clara rebeldía frente a unas circunstancias históricas que él se niega a considerar como el destino inevitable al que esa tierra deba estar condenada.
4. Es más: visto a la luz que sobre él proyecta el relato de Carrera y, sin caer en un anacronismo reductor, diríamos que en Gil subyace una implicación inequívoca respecto a la conservación del paisaje, la revitalización del patrimonio histórico, el reforzamiento del orgullo por una señas de identidad tan dignas como las que más…, elementos que sitúan a Gil como un adelantado, digámoslo, de la conciencia ecológica actual, en el sentido pleno del término: estudio de las condiciones de existencia del individuo en relación con los demás y con su medio. Se trata, precisamente, de la preocupación que mueve lo esencial de la actividad de Valentín Carrera, manifestada tanto en sus dos expediciones y escritos sobre la Antártida como en los referentes a Galicia o al Bierzo.[13]
5. En definitiva: sin *Bosquejo de un viaje* quizá no habría habido *El viaje del Vierzo*, así como tampoco *Las rosas de piedra* (2009) de Julio Llamazares ni la obra leonesa de Raúl Guerra Garrido. Aún más: sin un Enrique Gil acaso no habría habido un Valentín Carrera y sin Egeria, primera viajera y escritora hispana (siglo IV), de posible origen berciano, tal vez no conoceríamos el *Bosquejo* de Gil y Carrasco. Este es el interés primordial que para nosotros reviste la puesta en relación de textos tan alejados en el tiempo: la posibilidad de insertarlos en la historia literaria y comprender qué líneas abren, estimulan o modifican, es decir, si enriquecen dicha historia y cómo.

13. Ver *Horizonte Antártida. La Antártida como tratamiento contra el analfabetismo emocional*, manifiesto leído en la Universidad de Friburgo el día 18 de mayo de 2017. En ese texto recuerda Carrera que Humboldt, íntimo amigo de Gil y Carrasco, fue uno de los primeros sabios en observar el cambio climático.

Digamos, para concluir, que todo se resume en el modo como se mira al otro, al lugar que se recorre, a sus gentes, es decir, en la actitud que se adopta al viajar. No es casual que ambos autores, que se califican a sí mismos de "peregrinos", puedan compartir lo escrito por Valentín Carrera a este respecto:

> Es fácil desplazarse, ser llevado, como una maleta, de una a otra ciudad; fácil es también ser turista, retratarse frente a los palacios y las catedrales, admirarse de lo blancos que son los pueblos blancos y lo pobres que viven las pobres gentes.
>
> Viajar es algo distinto. El escritor viajero lleva dentro de sí, acaso sin saberlo, un imperativo ético al que no puede sustraerse. Ni turista ni deportista, como exigía Risco, el peregrino camina en busca de sus raíces y halla en su tierra, inabarcable, todos los misterios del universo (Carrera, 1991: 136 y 2009: 12-13).

Bibliografía

Carrera, Valentín (1987), *Viaje al fin de los mundos. Peregrinación de Orense a Teixido, Galicia, a pie, por las rutas de [Vicente] Risco, [Ramón] Otero Pedrayo y Ben-Cho-Sey [Xosé Ramón Fernández Oxea], en 1927*, La Coruña, Diputación Provincial.

Carrera, Valentín (1988), *El viaje del Vierzo*, Ponferrada, Iniciativas del Bierzo.

Carrera, Valentín (1991), *Robinson en el Bierzo. Manifiesto ecológico*, Ponferrada, IBISA.

Carrera, Valentín (1996), *Viaje a los mares de la Antártida*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

Carrera, Valentín (2009), *Viaje interior por la provincia del Bierzo*, Ponferrada, IBISA.

Carrera, Valentín (2015), "El periodista «Enrique Gil», heterodoxo y visionario", en Enrique Gil y Carrasco, *Obras completas*, IX, Coruña, Paradiso-Gutenberg, pp. 173-220.

Carrera, Valentín (2017a), *La aventura de la ciencia en la Antártida*, Madrid, Ministerio de Economía Industria y Competitividad.

Carrera, Valentín (2017b), *Mayo iraní. La primavera persa*, Madrid, Libroscom.

Carrera, Valentín (2017c), *Viaje a los mares de la Antártida. Primera expedición científica a la Antártida, 1986-1987*, Santiago, Paradiso-Gutenberg.

Carrera, Valentín (2018), *El viaje del Vierzo*, León, Editorial MIC, Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura. Incluye *Cuaderno de Friburgo* (pp. 183-214).

Gil y Carrasco, Enrique (2014a), *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, en *Obras completas*, III, Coruña, Paradiso-Gutenberg.

Gil y Carrasco, Enrique (2014b), *Miscelánea*, en *Obras completas*, V, Coruña, Paradiso-Gutenberg.

Giardinelli, Mempo (2000), *Final de novela en Patagonia*, Barcelona, Ediciones B.

Guerra Garrido, Raúl (1990), *Viaje a una provincia interior*, Valladolid, Ámbito.

Morales, Ambrosio de (1765), *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II. A los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer Las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manufcritos de las Cathedrales y Monafterios*, Madrid, Antonio Marín.

Peñate Rivero, Julio (2012), *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo xx: textos, etapas, metodología, II*, Madrid, Visor Libros.

Peñate Rivero, Julio (2018), "Pórtico para una gavilla de lecturas", en Valentín Carrera, *El viaje del Vierzo. Cuaderno de Friburgo*, León, Diputación Provincial de León e Instituto Leonés de Cultura, pp. 185-186.

Entresiglos

Algunas formas memoriales entre dos siglos

Cecilio Alonso
Universidad de Valencia

En este trabajo me propuse revisar algunos relatos memoriales o autobiográficos, con el denominador común de que sus autores, nacidos en el XIX, pudieran sustentar desde el XX una visión rememorativa de su pasado decimonónico, bajo la hipótesis de que la experiencia psicológica del cambio de siglo libera la perspectiva y agranda la distancia temporal.

Como puede verse en el cuadro que sirve de resumen, he tomado como fuente una decena de muestras de desigual extensión, que establecen dos rangos de autores nacidos entre 1836 y 1879, con límite generacional hacia 1862. Atendiendo a la edad, el grupo más entrañado en el XIX es el encabezado por el polifacético literato y publicista Julio Nombela (n. 1836), seguido del novelista tardío Emilio Gutiérrez Gamero (n. 1846) y de dos médicos con probado gusto por la escritura: Antonio Espina y Capo (n. 1850) y Santiago Ramón y Cajal (n. 1852). Los dos primeros tuvieron memoria personal de la Vicalvarada y recordaban la mítica guerra de Tetuán (1859-1860). Gamero fue republicano zorrillista, Nombela, amigo de Bécquer, sirvió con su pluma a la causa carlista en la tercera guerra y Cajal vivió como médico militar su aprendizaje profesional en la primera guerra cubana.

Grosso modo, la memoria del grupo de escritores más jóvenes, nacidos a partir de 1862 comenzó a activarse con la Restauración. El año 1875 fue el hito histórico escogido por el periodista y político de obediencia castelarista, José Francos Rodríguez, para iniciar sus *Memorias de un Gacetillero*. Los restantes —el traductor y epistológrafo Luis Ruiz Contreras (1863), Miguel de Unamuno (1866), Pío Baroja (1872), Azorín, Eduardo Zamacois (1873) y Gabriel Miró (1879)— vivieron un segmento más breve del XIX, expuestos a los efectos del idealismo simbolista y a conflictos existenciales del sujeto creativo que conferían a sus textos carácter de ensayo confesional de mayor complejidad estética, más próximo a la autobiografía que al modelo de memoria cronológico y referencial predominante en los más veteranos.

Ni el espacio disponible ni la extensión de las fuentes permiten aquí una descripción detallada de la materia. Como puede suponerse, hay en estos relatos motivos coincidentes y particularidades, paralelismos y divergencias que escapan a cualquier pretensión de resumir la riqueza documental del conjunto. Por ello me ceñiré a algunas aleatorias generalizaciones que propicien una mínima aproximación a este entramado de textos.

Cuadro resumen (elaboración propia)

Autores	Edad en 1900	Fechas publicación	Edad publicación	Títulos
Julio Nombela (1836-1919)	64	1909-1912 [4 tomos]	73/76 años	*Impresiones y recuerdos* [en *La última moda*]
Emilio Gutiérrez Gamero (1844-1936)	56	1925-1934 [6 t][1] F*	80/90 años	*Mis primeros 80 años (Memorias)* (varios títulos)
Antonio Espina y Capo (1850-1930)	50	1926-1929 [4 t][2]	76/78 años	*Notas del viaje de mi vida. 1850-1890* (varios títulos)
Santiago Ramón y Cajal (1852-1934)	48	1901-1923 [2 t] R	49/72 años	*Recuerdos de mi vida* [1. *Mi infancia y juventud.* 2. *Historia de mi labor científica*]
José Francos Rodríguez (1862-1931)	38	1917-1930 [5 t][3]	55/68 años	*Memorias de un gacetillero* (en *La Esfera* y en *ABC*) (varios títulos)
Luis Ruiz Contreras (1863-1953)	37	1916-1946 [3 t][4] R	53/83 años	*Memorias de un desmemoriado* [en *El Español*]
Miguel de Unamuno (1866-1936)	34	1908 [1 t] F**	42 años	*Recuerdos de niñez y de mocedad* [1.ª versión reducida en *El Nervión*, 1891-1892]
Pío Baroja (1872-1956)	28	1917-1945 [2+7 t][5] F***	45/73 años	*Juventud, egolatría − La formación psicológica del escritor − Desde la última vuelta…* [en *Semana*]
Eduardo Zamacois (1873-1971)	27	1915-1964 [3 t] R	42/91años	*Mirando hacia atrás. Páginas autobiográficas de una Vida en que sólo hubo erratas − Años de miseria y de risa. Autobiografía 1893-1916 − Un hombre que se va… Memorias*
Azorín (1873-1967)	27	1941-1946 [4 t] F****	67/73 años	*Valencia − Madrid – Memorias − Memorias inmemoriales* [en *ABC*, *Diario de Barcelona*, *La Prensa*]
Gabriel Miró (1879-1930)	21	1917-1919 [2 t]	38/40 años	*El libro de Sigüenza − El humo dormido* [en *La Publicidad*]

R= Revisadas/refundidas. Ficciones previas: F*: *Sitilla* (1897). F**: *Paz en la guerra* (1897). F***: *El árbol de la ciencia* (1911). *La sensualidad pervertida* (1920). F****: *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

[1] I: *Mis primeros ochenta años. Memorias* [Madrid, Atlántida, 1925]. II: *Lo que me dejé en el tintero* [Madrid, Libr[a] y Ed. Madrid, 1927]. III: *La España que fue* [Madrid, CIAP/Fernando Fe, 1929]. IV: *Clío en pantuflas* [Madrid, CIAP, 1930]. V: *El ocaso de un siglo* [Barcelona, Eds. Mentora, 1932]. VI: *Gota a gota el mar se agota* [Barcelona, Juventud, 1934].

[2] I: *1850 a 1860. Ante mis libros y mis recuerdos* (1926). II: *1861-1870. La formación de mi pensamiento* (1926). III: *1871-1880. Mis luchas, mis primeros años de vida independiente y profesional* (1927). IV: *1881-1890. En pleno ejercicio profesional* (1929) [Madrid, Talleres Calpe].

[3] I: *En tiempo de Alfonso XII (1875-1885)* [Renacimiento, 1917]. II: *Días de la Regencia. Recuerdos de lo que fue (1886-1889)* [Calleja, 1922]. III: *Cuando el Rey era Niño 1890-1892* [Imp. J. Morales, 1925]. IV: *Contar vejeces (1893-1897)* [CIAP, 1927]. V: *El año de la derrota. 1898* [CIAP, 1930].

[4] El autor publicó varios opúsculos con este título (o subtítulo) entre 1897 y 1916, fecha esta última en que los refundió en dos tomos.

[5] I: *El escritor según él y según los críticos* (1944). II: *Familia, infancia y juventud* (1944). III: *Final del siglo XIX y principios del XX* (1945). IV: *Galería de tipos de la época* (1947). V: *La intuición y el estilo* (1948). VI: *Reportajes* (1948). VII: *Bagatelas de otoño* (1949) [Biblioteca Nueva].

Dejando aparte la apreciación de los diversos estilos de escritura y diseños estructurales —continuos o fragmentarios, realistas o imaginativos…— esta heterogénea materia admite la posibilidad de explorar abundantes referencias literarias factuales, entre ellas: vestigios del escalonamiento de las lecturas desde la niñez a la edad adulta (de Dumas a Verne, de Espronceda a Bécquer); semblanzas de personalidades literarias conocidas directamente por los autores (Hartzenbusch, Ventura de la Vega, Campoamor, Zorrilla, López de Ayala, Fernández y González, Galdós, Pardo Bazán… entre los más recurrentes); notas necrológicas; grados de prestigio del escritor en su tiempo y sus efectos en el establecimiento del canon; imbricaciones de los políticos en conmemoraciones literarias, como la de Calderón en 1881; noticias de escritores raros y olvidados; procesos difusores de folletines, entregas y pliegos vulgares; la evolución de la prensa y sus profesionales más destacados (particularmente en Nombela y en Francos Rodríguez); recuperación de anécdotas inéditas; asiduos registros del movimiento dramático —géneros, estrenos, autores, comediantes— y evolución del teatro musical… Asimismo podemos apreciar los tiempos y espacios de la escritura —la mirada del relator, centralizada o periférica— y, en algunos casos, sus motivaciones mediáticas —los antetextos aparecidos en series periodísticas—, las reediciones modificadas y las refundiciones. Por último, están los modelos de imposible encasillado que resaltan el recogimiento interior, revelado en ensayos autobiográficos, que prescinden de lo anecdótico y ahondan en la sustancia creativa.

Como cuestión previa para situarnos ante este complejo textual, habría que observar la atención que sus autores prestaron a los inestables límites genéricos entre memorias, recuerdos y autobiografías, cuyos contornos se desdibujan y el foco de atención resulta impreciso. Sabido es que las primeras, como producto literario, insertan sucesos en series temporales que tienden a robustecer la conciencia de identidad imprescindible para indagar el sentido de la vida personal en sus conexiones históricas, ideológicas o estéticas. Se supone mayor voluntad y hondura estética en el autobiógrafo y mayor superficialidad y agilidad periodística en quienes presentan sus textos como *memorias* donde la concentración autobiográfica se ensancha hacia el mundo exterior al ámbito vital del sujeto. Especialistas en la materia (Romera: 1993: 9-11) consideran que en esta forma literaria los contextos mantienen un equilibrio o, incluso, adquieren mayor relevancia que las vicisitudes individuales del relator, alternando referentes públicos y privados. En cambio, la autobiografía como género se sustenta en un discurso egocéntrico —monólogo autobiográfico— que admite mayores dosis de subjetividad e intimismo y por ello es más proclive a la transfiguración expresiva.

No atañe a este tipo de testimonios personales la especulación sobre lo novivido. La memoria autobiográfica se reduce a los límites de la experiencia consciente como dice Unamuno (1908: 5) en el arranque de sus *Recuerdos de infancia y mocedad*: "Yo no me acuerdo de haber nacido. […] Lo cual me consuela haciéndome esperar no haber de tener tampoco en lo porvenir noticia intuitiva y directa de mi muerte". En parecida línea en un pasaje del mironiano *Libro de Si-*

güenza —"El Paseo de los conjurados"— el relator se muestra desconcertado al ser preguntado por sucesos anteriores a su nacimiento. Por contra, Espina y Capo (1926: 157-178) en su desmedido afán de documentar precedentes históricos, no tiene inconveniente en abrumar al lector con extensas noticias de manual sobre el romanticismo europeo y español más allá de su experiencia directa. Igualmente Zamacois, que desgranó sus memorias en varios libros y colecciones semanales, fue sensible a estas oscilaciones conceptuales cuando en la versión refundida de sus novelescos *Años de miseria y de risa* (1924) suprimía el expiatorio subtítulo de la primera entrega —*Páginas autobiográficas de una Vida en que solo hubo erratas* (1915)— por el más rotundo de *Autobiografía*, para sustituirlo de nuevo, a sus 91 años, por *Memorias* en la definitiva versión refundida de *Un hombre que se va* (1964). En su relato predomina el cultivo de cierto hedonismo melancólico y la conciencia de transitoriedad existencial. En cambio, la disciplina autobiográfica se hace muy ostensible en los *Recuerdos de mi vida* de Ramón y Cajal, dados a la luz en tres tiempos (1901-1916-1923), firmemente inclinado a ponderar la ejemplaridad de su tesonero voluntarismo formativo para conseguir sus objetivos científicos venciendo las dificultades de su entorno. La trascendencia de los actos infantiles por su proyección sobre la vida adulta también preside en buena medida los recuerdos infantiles de Unamuno que no son "reconstrucciones de sucesos, circunstancias y personajes de un tiempo pretérito, sino expresiones de un sentimiento perdurable, engendrado por lo que encuentra vivo en su memoria" (Lozano, 2000-2001: 154). Cajal y Unamuno (entre 1901 y 1908) fueron los que más tempranamente recurrieron al análisis autobiográfico para descubrir y transmitir los avatares del tramo formativo de sus vidas. Muy poco después, el becqueriano Nombela reclamaba extensivamente para los seres anónimos "carentes de historia" el derecho a consignar "sus recuerdos de lo visto y sabido a su paso por el mundo para escudriñar ampliamente los misterios de la conciencia humana". En *Impresiones y recuerdos* se mostraba tan orgulloso de su trayectoria vital como insatisfecho del reconocimiento de "los frutos de su creación", como oportunamente ha observado M.ª Ángeles Ayala (2000-2001: 12).

De Baroja, sabido es cuán productivo ha resultado para la crítica el cotejar *Juventud, egolatría* o *La formación psicológica de un escritor* (su discurso de ingreso en la Academia, 1935) con algunos pasajes incluidos en su más extensa y monetaria divagación memorial, *Desde la última vuelta del camino*. Al contrario que Cajal, el escritor donostiarra dudaba de que sus ensayos egotistas tuvieran algo de modélicos, trascendentes o universales. Si acaso les concedía alguna posible utilidad —decía él— no era por el interés de su propia vida, sino por ser esta "una de tantas de una época crítica de España" en la que se daba "como fenómeno sintomático el fracaso de la juventud" (Baroja 1917, 1934: 14, 97).

En una línea más sofisticada, Gabriel Miró y *Azorín*, se escondían tras relatores vicarios en sus transfiguradas memorias, bordeando lo ficcional. El primero habilita a su *alter ego*, *Sigüenza*, como "íntimo testimonio y aun la medida y la palabra de muchas emociones" de su juventud (Miró, 1917: 5). Dos años después

condensaba líricamente en las "páginas fragmentarias" de *El humo dormido* pequeñas dosis de vivencias infantiles como "un propósito de memorias", en cuya lectura podía oírse de cuando en cuando la simbólica "ciudad más o menos poblada y ruda que todos llevamos sumergida dentro de nosotros mismos" (Miró, 1919: 9-10). El novelesco Zamacois (1915: [1a]; 1924: 161) también apelaba a la imagen del humo y a la del "inmenso vertedero de lo olvidado" (donde se volatilizan los recuerdos, residuos de la vida y *Prólogo de la Nada*: "Porque la imagen guardada en la memoria es una realidad 'que no es'; una 'afirmación' con todas las cualidades de la 'negación' […] es niebla; es luz crepuscular; humo; menos aún…". Más que la futilidad de los recuerdos, Azorín, en sus *Memorias* de 1943, negaba la mera posibilidad de la autobiografía porque "el río que ahora vemos no es el que vimos antaño. […] Nada más ridículo que ser viejos y niños al mismo tiempo". El escritor alicantino, trataba de salvar la esencia del YO en la extrañación distanciada. Como es notorio, al sujeto de sus *Memorias* lo llamó *X*, enmascarando su YO en la vaguedad de un signo de donde resultaba el idiotismo genérico *Equisana* (*Azorín*, 1943: 1423-1433) para denominarlas sin otro reconocimiento que el presente, con negación expresa del pasado y el futuro. Presente como refugio ahistórico desde un confesado "horror a la realidad", en alambicado ejercicio de intemporalidad inmemorial con el apoyo dialógico de un ficticio biógrafo.

Respecto a Ruiz Contreras —arbitrista a tiempo parcial, moralista siempre— grande es la carga literaria documental de sus *Memorias de un desmemoriado*, donde hizo recuento de las contrariedades intelectuales —reales o imaginarias— que lo impulsaron a inagotables reivindicaciones polémicas del tiempo pasado, dolido por el desaire de Galdós que en 1916 adoptó el mismo título para sus *Memorias* (Menéndez, 2011) o por la ingratitud que achacaba a los jóvenes escritores del fin de siglo XIX, con quienes estuvo vinculado a través de su *Revista Nueva* en 1899.

En el polo opuesto de estas autobiografías *in-feridas*, en el sentido de implicación subjetiva del relator, se halla el *relato referencial* de hechos desde la óptica de un sujeto narrativo con grado variable de injerencia en la acción. Son los menos conocidos. Acaso fue a Gutiérrez Gamero a quien correspondió encarnar esta tendencia con mayor propiedad, demostrando tener formado juicio sobre el género memorial que practicaba cuando llamaba con cierta guasa *periautólogos* a los autobiógrafos que hablaban en provecho propio poniendo las referencias históricas a su servicio (1925: 7-9). Lo suyo, en cambio, era la panorámica extensa, contextuada con un concepto historicista y analítico, coherente con el realismo que profesaba como novelista. En sus elaboradísimas *Memorias*, llenas de bifurcaciones y de variado arsenal narrativo, el yo relator se diluye en el entorno sabiendo lo que necesitaba decir y lo que discretamente debía callar (*Palmerín de Oliva*, 1899: 559).

Para el autor unas memorias no eran un archivo, pero junto a esta declaración metodológica admitía que en su adolescencia todo lo que veía en los teatros "letra o música, lo iba colocando en el archivo de mi memoria": archivo natural,

sin papeles, sin ayuda de notas de época, sin cronología cerrada cuyo fin era dar franca salida a los recuerdos.

Gamero introduce secuencias epistolares imaginarias para dar verosimilitud a situaciones lejanas que escapan a la percepción realista del punto de vista y prepara mediante diálogos ficticios de inspiración costumbrista el posterior relato razonado de hechos. Una exposición zigzagueante y muy frecuentes retrospecciones van cubriendo lagunas o ampliando de manera recurrente la materia textual del primer tomo de su serie que sirve de lanzadera a los cinco restantes, cada uno de ellos con título propio (véase el cuadro resumen). Sus *Memorias*, reeditadas en 1948 con prólogo de Gabriel Maura, constituyen el complejo testimonio de quien, habiendo tenido experiencia directa en la sublevación de los sargentos del Cuartel de San Gil (1866), se vio muy involucrado en el torbellino del Sexenio. Sobre estos años quedan en sus *Memorias* páginas muy intensas que merecerían ser cotejadas con la serie final de los *Episodios* galdosianos e incluso, por su carácter ácido, con el Valle de *El Ruedo Ibérico*. Vivió exiliado en París durante los primeros años de la Restauración y, en los años 1880, se reincorporó escéptico a puestos de responsabilidad en sectores fusionistas, residuales del espíritu democrático de 1868, antes de acabar buscando refugio en la novela de costumbres políticas (*Sitilla*, 1897; *El ilustre Manguindoy*, 1899).

En parecida línea, aunque más superficial y dependiente de fuentes hemerográficas, el dos veces ministro, José Francos Rodríguez (1922: 12-13) argumentaba en *Contar vejeces* (1928, tomo IV de *Memorias de un Gacetillero*) su concepto del género memorial con una peculiar distinción entre lo antiguo y lo viejo. Para él "lo antiguo es materia de la Historia, que enseña. Lo viejo tiene sólo condición de advertencia que ayuda a vivir". En su criterio, la *antigüedad* era el objeto científico, teórico y filosófico del historiador. Por el contrario, el recordar "acontecimientos viejos", aducidos por el testimonio directo, tenía su proyección práctica en el "humilde papel de acarrear materiales para la Historia", función que el influyente prohombre asumía personalmente con la pretensión de divertir a sus lectores persuadiéndoles, con optimismo progresista, de que *cualquier tiempo pasado fue peor*: "Lo actual es mejor que lo pasado y se reemplazará con otro de superior condición…" (Francos, 1930: 11). En esta aparente negación global del XIX, coincidía con el también progresista Espina, pero no con Gamero quien, pese a considerar que la nostalgia del pasado era "tarabilla de viejos", desde el contexto estético "deshumanizado" de 1925 aseguraba que en su juventud de los años 1860 "los entusiasmos eran más vivos; las reyertas por causa de ideas más enconadas y tenaces" (Gutiérrez, 1927: II, 22). El dilatado curso de redacción de su relato memorial, a lo largo de un decenio de graves acontecimientos políticos, lo llevaría a defender "lo mucho bueno que en el siglo XIX se elaboró, logrando que se vislumbrasen horizontes de progreso en el ilimitado espacio del pensamiento humano" (Gutiérrez, 1930: 8).

De la versatilidad de títulos y declaración de intenciones se desprende que los conceptos de *memorias* y *autobiografías* andaban revueltos con especificacio-

nes terminológicas de andar por casa: *impresiones*, *notas*, *recuerdos*, *escenas*, *confesiones*, *confidencias*… Si algo queda claro a primera vista en la dispersión teórica de estos autores referendarios es que no venían a competir con la ciencia histórica ni a sustituirla, sino a colectar y archivar hechos presenciados, captados a modo de instantáneas fotográficas para "resucitar impresiones" y establecer contrastes entre lo viejo y lo nuevo (Francos: 1917:7; 1822: 8; Gutiérrez, 1930: 7). Lo resumía muy bien el guiño galdosiano que daba título al 4.º tomo de las *Memorias* de Gutiérrez Gamero: *Clío en pantuflas* (1930).

Estas extensas cronografías de tipo referencial presentan un panorama de la vida española preferentemente visto desde Madrid como sobrentendida condensación de la vida nacional. En consecuencia, mientras los relatores madrileños se mostraban familiarizados con personalidades de las letras —Hartzenbusch, Ventura de la Vega, Zorrilla, Ayala, Fernández y González, Echegaray…—, periféricos como Unamuno, sin contacto con la sociedad literaria convencional, se habían de conformar con ver sus imágenes canónicas en las cromotipias de las cajas de cerillas. "Nuestra literatura —recordaba Unamuno (1908: 58)—, la que se trasmitía de niños a niños sin contaminación de los mayores, la constituían los cantares de corro y algunos cuentecillos breves y burlescos". La presión mercantil de la literatura de transmisión oral llevó incluso al propio Nombela (1956: 550-552) a escribir romances vulgares para el negocio de un ciego llamado Mateo en la madrileña calle de los Estudios que le pagaba a 30 reales la unidad.

A partir de estas memorias referenciales, bien pudiera formarse un voluminoso prontuario con sabrosos testimonios relativos al mundo literario desde el descubrimiento por el travieso Ramón y Cajal (1923: 66-67) de una pequeña biblioteca almacenada entre trastos viejos en el desván de una confitería de Ayerbe, hasta la anécdota de los Bécquer (Gustavo, Valeriano, la prole y el servicio) aseándose recíprocamente con una manguera en el jardín del hotelito de Las Ventas donde vivían en mayo de 1870, paredaño con el de su amigo Francisco de Laiglesia, cuñado de Gutiérrez Gamero (1925: 196-200) que es el descriptor de la escena. No es que el testimonio becqueriano de Gamero haya sido totalmente ignorado —lo menciona vagamente Pageard (1990: 481), aunque confundiendo su parentesco con Laiglesia, a quien da por suegro de Gamero—, pero ello no resta interés a una mínima revisión del raro texto original. Por ello y por la alusión al trato adolescente del relator con las hermanas Espín, merece recordarse esta página anecdótica, aliñada a distancia con su pizca de sarcasmo, bien entrado el xx, digna de figurar, siquiera parcialmente, en alguna antología de textos probecquerianos, como la coleccionada por Montesinos (1977):

> Vivía la familia de mi mujer en un hotelito situado en las Ventas del Espíritu Santo, y en otro, medianero al suyo, habitaban Valeriano y Gustavo Bécquer con dos o tres chicos, no recuerdo cuántos. Mi cuñado, Laiglesia, adoraba Gustavo, a quien conoció en casa de González Bravo, y desde entonces a ambos les unió una estrechísima y

nunca interrumpida amistad, pues eran coincidentes en ideas y en aficiones literarias. Mis visitas casi a diario, juntamente con mi mujer, al domicilio de los suyos, me pusieron en contacto con el excelso poeta, y así pude conocerle de cerca y holgarme con su amable y afectuoso trato, como me holgaba leyendo cuanto salía de su privilegiada inteligencia.

Era Gustavo Adolfo Bécquer un hombre singular, y […] tan grandes han sido los elogios póstumos, que mis frases en su honor resultarían pobres y deslavazadas, por lo cual me limito aquí a estampar mis personales impresiones del autor de las *Rimas* en el breve tiempo que tuve la suerte de que me llamase su amigo.

Serio, siempre triste, creyente, muy bohemio y poco cuidadoso de su persona, era Gustavo un vivo contraste entre la realidad y la ilusión. Lo fingido le atraía y las impurezas de la vida las despreciaba […] . Su discurso ameno y fluido de imágenes poéticas, dichos llanamente sin pedantería ni afectación presuntuosa, y si a esto se une ingénita bondad y fácil disculpa para las humanas flaquezas, se comprenderá cómo aquel hombre cautivaba, llevándose la simpatía y el cariño de cuantos supieron estimar sus excepcionales condiciones.

¡Cuántas hermosas noches del mes de mayo se me hicieron cortas al lado de Bécquer! Ya caída la tarde, después de la refección vespertina, reunidos mi mujer y yo con el resto de su gente en agradable tertulia, veíase Gustavo con nosotros y, a poco que se le tirase de la lengua, nos refería soñadas leyendas, historias fantásticas, argumentos de novelas que en los desvanes de su cerebro —frase suya— guardaba para que viesen la luz y luego, cuando daba punto a sus narraciones que escuchábamos sin perder el menor matiz de su verbo elocuente sobre sus rodillas un pianejo en miniatura, llamado *harmoniflute*, y dándole aire con la mano izquierda, con la derecha tecleaba compases de las sonatas de Beethoven, pues el arte divino que reduce el espíritu al estado de esencia causábale emoción inefable.

La última vez que le vi fue de un modo original. No tengo presente por qué motivo —quizás por haberse hecho larga la velada— me quedé a dormir en el hotelito de Las Ventas, y a eso de las nueve de la mañana me despertó mi cuñado [*Francisco de Laiglesia*] y me dijo:

—¿Tú crees que nuestros vecinos descuidan la limpieza? Pues ven conmigo y verás.

Me levanté a escape, salimos al minúsculo jardín y me llevó a la tapia medianera del de la casa de Bécquer. Subidos en sillas atisbamos por entre las hojas de hiedra y vimos… vimos a las criadas y a los chicos puestos en fila por estaturas, de mayor a menor y a Gustavo, con la manga de riego en la mano, dando a todos, vestidos a la ligera, una ducha monumental.

Calculando que concluido el riego les tocaría el turno a los dos hermanos, manipulante una de las dos criadas, me marché súbito riéndome de aquella prosaica y fácil manera de fregar a la familia, parecida a los lavatorios obligados de los héroes y heroínas de la Edad Media cuando les llovía a cántaros.

¿Qué cuál era la gentil doncella, suprema beldad que cruza por las composiciones poéticas de Gustavo, llorando este en ellas desvíos y frialdades de la ingrata? En

casa de mi maestra de piano, a quien me referí en un capítulo anterior,[1] nos reuníamos de vez en cuando sus discípulos, no para bailoteo, sino para hacer música. Iban más muchachas que muchachos y, entre aquellas, dos, Julia y Ernestina (*sic, por Josefina*), conducidas por su padre, el maestro Espín y Guillén, ambas encantadoras; pero sobre todo Julia, una mujer alta, esbeltísima, algo pálida, rostro perfecto y cierto aire de languidez sentimental que le sentaba como hecho a su medida. Allí tuve el placer de conocerla y de escuchar su hermosa voz de tiple dramática, propia para el teatro, a cuyo fin la preparaba su padre, notable y distinguido músico. Pues de Julia Espín se enamoró Gustavo Adolfo Bécquer […].

Precisábale a Bécquer, el último de los románticos, una figura ideal, muy por fuera del prosaísmo ambiente, para poner en ella su fantasía y fingir esquiveces y cuitas de amor, cosas que con una mujer al uso corriente no suele darse […]. Y, al objeto de entretener este tira y afloja, más de lo primero que de lo segundo, Julia Espín le resultaba como llovida del cielo. ¡Un feliz hallazgo!

Así Julia Espín fue para Gustavo algo parecido a Beatriz, Laura y Dulcinea, su Musa aquiescente que, al evocarla, acudía sumisa y próvida para inspirarle sus más bellas poesías: *¡Ay, es verdad lo que me dijo entonces! / ¡Verdad que el corazón / lo llevará en la mano, en cualquier parte… / pero en el pecho…, no!*

Julia Espìn lo llevaba en el pecho, y se lo entregó íntegro al hombre constante que la siguió en su correría artística, y a quien hubo de unirse en dulce y amoroso connubio[2]. En cuanto al platónico Gustavo, quizás enviase a la bella esquiva alguna de sus poesías, pero dudo mucho que hubieran cruzado la palabra.

A Francos (1925: 62) debemos la imagen de José Zorrilla "un ser de leyenda" contemplando "encogidico" a María Guerrero en el papel de doña Inés en el Teatro Español, y extensos elogios al feminismo y capacidad crítica de Emilia Pardo Bazán (Francos, 1930: 57-63). Ruiz Contreras (1916: 55-82) recogió entrevistas y cartas de 1897 con los académicos Menéndez Pelayo, Galdós y Pereda en el entorno cántabro en que moraban, donde —por paradoja— "los adoradores del arte viven felices entre los adoradores del becerro de oro".

Los textos de Cajal, Ruiz Contreras, Unamuno, Baroja, Zamacois, Azorín y Miró se prepublicaron total o parcialmente en periódicos y revistas. Algunos sufrieron reescrituras o refundiciones en sucesivas ediciones librescas, lo que supone un aliciente para la crítica textual, ya aplicada eficazmente en el caso de Unamuno (Lozano, 2000-2001: 152-153). En *Paz en la Guerra* (1897) la ficción autobiográfica precede al texto de *Recuerdos de infancia y mocedad* (1908: 109-110 y 195) donde el autor confesó haber omitido pasajes para no repetirse. Conocido es, igualmente, el contenido autobiográfico de novelas emblemáticas de Azorín y de Baroja, proyectado después en sus respectivas *Memorias*. En varios

1. "Predilecta discípula de don Hilarión Eslava" (Gutiérrez, 1925: 11).
2. El ingeniero y político Benigno Quiroga y López Ballesteros.

casos los relatos memoriales desvelan aspectos de la génesis textual de anteriores obras creativas: en Zamacois, por ejemplo, en torno a su novela de 1902, *El seductor* (1924: 159-163). El propio Gamero (1925: 346-349) desvelaba cómo experiencias biográficas de sus años de gobernador civil le sirvieron para componer los personajes y ambiente corruptos de su primera novela *Sitilla* (1897).

Como queda dicho, el conjunto de estos textos ofrecen un extenso registro de la vida dramática española desde el romanticismo a Dicenta. Medio siglo de estrenos teatrales, actores y actrices, sin eludir la evolución de los géneros musicales ni la conflictiva recepción de *Los condenados* y de *Teresa*. Del ensayo dramático de Clarín escribió Francos Rodríguez (IV, 1930: 155):

> Teresa no era un drama bueno, no lo era; pero había en sus páginas tanta espiritualidad, circulaban por sus renglones sentimientos tan puros y elevados, que ahora, cuando pasado el tiempo buscamos en la memoria impresiones lejanas, entre ellas aparece la que causó aquella pieza de teatro, pretexto para que en una noche infausta se desbordasen cóleras y despechos provocados principalmente por quienes habían sufrido rigores de una crítica conocedora de todos los secretos de su oficio, excepto el de la lisonja.

Lo decía al principio: difícil se me hace sustanciar aquí las copiosas aportaciones a la historia literaria y cultural de esta desbordante maraña de relaciones asimétricas entre unos textos colindantes "a caballo en dos siglos". Confiemos en que estas generalizaciones sirvan de tanteo para cosechar algún fruto de interés en el futuro.

Bibliografía

Ayala, María de los Ángeles (2001-2001), "*Impresiones y recuerdos* de Julio Nombela", *ALEUA*, 14, pp. 151-162.

Azorín (1943), *Obras selectas*, pról. de Ángel Cruz Rueda, Madrid, Biblioteca Nueva.

Azorín (1998), *Obras escogidas, III*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco. "Memorias", intr. de Jose María Martínez Cachero, Madrid, Espasa, pp. 749-1301.

Baroja, Pío (1917), *Juventud, Egolatría*, Madrid, Caro Raggio.

Baroja, Pío (1935), *La formación psicológica de un escritor. Discurso leído en la Academia Española* […] *el día 12 de mayo de 1935, Contestación del Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón*. Madrid, Talleres de Espasa-Calpe.

Baroja, Pío (1945), *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Final del siglo xix y principios del xx*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Entrambasaguas, Joaquín (1966), "Emilio Gutiérrez Gamero", en *Las mejores novelas contemporáneas. Selección y estudios de Joaquín de Entrambasaguas con la colaboración de M.ª del Pilar Palomo. t. vii (1925-1929)*, Barcelona, Planeta, pp. 3-39

Espina y Capo, Antonio (1926-1928), *Notas del viaje de mi vida*. 4 vols., Madrid: Talleres Espasa-Calpe (I: *1850 a 1860. Ante mis libros y mis recuerdos*. II: *1861-1870. La for-*

mación de mi pensamiento. III: *1871-1880. Mis luchas, mis primeros años de vida independiente y profesional*. IV: *1881-1890. En pleno ejercicio profesional*).

Francos Rodríguez, José (1917-1930), *Memorias de un gacetillero*, Madrid, 5 vols. (I: *En tiempo de Alfonso XII (1875-1885)* [Renacimiento, 1917]. II: *Días de la Regencia. Recuerdos de lo que fue (1886-1889)* [Calleja, 1922]. III: *Cuando el Rey era Niño 1890-1892* [Imp. J. Morales, 1925]. IV: *Contar vejeces (1893-1897)* [CIAP, 1927]. V: *El año de la derrota. 1898* [CIAP, 1930]).

Gutiérrez Gamero, Emilio (1925-1934), *Mis primeros ochenta años. Memorias*. Madrid-Barcelona. 6 t. (I: *Mis primeros ochenta años. Memorias* [Madrid, Atlántida, 1925]. II: *Lo que me dejé en el tintero* [Madrid, Libr.ª y ed. Madrid, 1927]. III: *La España que fue* [Madrid, CIAP/Fernando Fe, 1929]. IV: *Clío en pantuflas* [Madrid, CIAP, 1930]. V: *El ocaso de un siglo* [Barcelona, Mentora, 1932]. VI: *Gota a gota el mar se agota* [Barcelona, Juventud, 1934]).

Gutiérrez-Gamero, Emilio (1948), "Al que leyere", en Gutiérrez Gamero, *Mis primeros ochenta años. Memorias*, pról. del duque de Maura, Madrid, Aguilar, pp. 21-36.

King, Edmund L. (ed.) (1982), *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de El Ibero: el último escrito inédito y algunos de los primeros de Gabriel Miró*, Madrid, Ed. de la Torre.

Lozano Marco, Miguel Ángel (2000-2001), "*Recuerdos de niñez y de mocedad*. Unamuno y 'el alma de la niñez'", *ALEUA*, 14, pp. 151-162.

Menéndez-Onrubia, Carmen (2011) "Las *Memorias de un desmemoriado* de Galdós. Texto y Contexto", en Yolanda Arencibia y Rosa M.ª Quintana (eds.), *Galdós y la gran novela del siglo xix. IX Congreso Internacional Galdosiano, 2009*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria (CD-ROM), pp. 514-527, en Internet https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1104, consulta 1-9-2018.

Miró, Gabriel (1917), *El libro de Sigüenza*, Barcelona, Eduardo Domenech.

— (1919), *El humo dormido*, Madrid, Atenea.

Montesinos, Rafael (1977), *Bécquer biografía e imagen*, Barcelona, RM.

Nombela, Julio (1976), *Impresiones y recuerdos*, pról. de Jorge Campos, Madrid, Tebas.

Pageard, Robert (1990), *Bécquer leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe.

Palmerín de Oliva, seud. de Luis Ruiz Contreras (1899, "El arte de novelar", *Revista Nueva*, 12 (5-6-1899), pp. 559-564.

Ramón y Cajal, Santiago (1923), *Recuerdos de mi vida*, 3.ª ed., Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 444 pp.

Romera Castillo, José (2006), *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo xx)*, Madrid, Visor.

Romera Castillo, José, *et al*. (coords.) (1993), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria y teatral, Madrid, UNED, 1-3- de julio 1992*, Madrid, Visor.

Romera Castillo, José y F. Gutiérrez Carbajo (eds.) (1998), *Biografías literarias*, Madrid, Visor.

Ruiz Contreras, Luis (1916-1917), *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Imp. de A. Marzo, 2 vols.

Ruiz Contreras, Luis (1946), *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar.
Unamuno, Miguel (1908), *Recuerdos de niñez y de mocedad*, Madrid, Victoriano Suárez/ Fernando Fe.
Zamacois, Eduardo (1915), *Mirando hacia atrás. Páginas autobiográficas de una Vida en que sólo hubo erratas. La Señorita Luisa. De mi vida y milagros*, Madrid, *Los Contemporáneos*, 346 y 366 (13-8 y 31-12-1915).
Zamacois, Eduardo (1922), *Confesiones de "un niño decente". (Autobiografía)*, Madrid, Renacimiento (OO. CC., X).
Zamacois, Eduardo (1924), *Años de miseria y de risa. Autobiografía 1893-1916*, Madrid: Renacimiento (OO. CC., XVII).
Zamacois, Eduardo (1964), *Un hombre que se va… (Memorias)*, Barcelona, AHR.

La feria de los discretos de Pío Baroja: realismo y modernismo mezclados

Giovanna Fiordaliso
Università della Tuscia

El viaje a través de España por provincias y pueblos que se revelan reales descubrimientos emocionales es una experiencia común entre unos autores representativos de la literatura española de principios del siglo xx: en particular, los viajes de Pío Baroja en los primeros años de 1900 son muy interesantes para establecer nuevas relaciones entre algunos episodios de su biografía y la elaboración de algunas de sus obras en sus inicios como escritor.

De 1902 a 1907, afirma Mainer en su volumen biográfico sobre el autor vasco, asistimos a la "consolidación de [su] mundo personal" (Mainer, 2012: 113-149): una contribución relevante en este sentido procede sin duda alguna de los viajes en compañía de intelectuales o artistas. Como ya sabemos, en 1900 fue el viaje de Baroja y Azorín a Toledo y, en el mismo año, el de Baroja y Ramiro de Maeztu por la Rioja;[1] en 1901, Pío y Ricardo Baroja recorrieron la provincia de Soria y la sierra de Urbión; en 1903 don Pío realizó un viaje a Tánger como corresponsal del diario *El Globo*; a principios de 1904 visitó Córdoba con el pintor Darío de Regoyos. Son todas experiencias viajeras que le conceden una imagen de su país "estéticamente intensa pero políticamente pesimista y desconfiada" (Mainer, 2012: 119) y que Baroja va a contar en las novelas elaboradas y publicadas en estos mismos años: *Camino de perfección* en 1902, *El mayorazgo de Labraz* en 1903, la trilogía *La lucha por la vida* (*La busca, Mala hierba* y *Aurora roja*) en 1904, *La feria de los discretos* en 1905 y *Paradox, rey* en 1906. A estos títulos hay que añadir los numerosos artículos y cuentos escritos a raíz de su colaboración en varias revistas, y que decide seleccionar y publicar en volumen con el título *El tablado de Arlequín*, de 1904.

Dentro de esta etapa creativa tan rica, *La feria de los discretos* es una novela distinta, que sorprende por su carácter no solo de experimentación, sino, sobre todo, de anticipación: en ella, con la que Baroja da inicio a la trilogía *El pasado*,

1. Muchos estudios se han centrado en profundizar la relación entre Azorín y Baroja, Maeztu y Baroja, deteniéndose también sobre los viajes que emprendieron juntos: *cfr.* en particular, entre otros, Fuster García, 2012; Inman Fox, 1988; Londero, 2000; Mainer, 2012; Von Prellwitz, 2003.

se cuenta, en treinta y cuatro capítulos, la vida de Quintín García Roelas. Nacido en Córdoba, educado ocho años en Inglaterra, el protagonista regresa a su casa a los veintidós años y encuentra una realidad muy distinta de la que había conocido y dejado.

La novela se desarrolla en la ciudad andaluza en vísperas de la Revolución de 1868: a través de la mirada de Quintín, que se configura como el primero entre los varios "hombres de acción"[2] protagonista de muchas novelas de Baroja en los años siguientes, se nos presenta la realidad histórica del momento, con todas sus inquietudes, miserias y mezquindades, telón de fondo para explotar las ansias subjetivas, las del protagonista, sus propósitos y esperanzas. A lo largo de sus aventuras, una serie de personajes adventicios le permiten descubrir la verdad sobre sus orígenes familiares y recomponer el relativo enigma: aunque lo ha criado una próspera pareja de comerciantes, Quintín aprende que su padre fue un noble tronado y que su abuelo es el marqués de Tavera, al que visita a menudo y donde conoce a sus nietas, las hermanas Rafaela y Remedios, que son pues sus primas. Quintín reacciona al fracaso de sus amores con Rafaela con un fuerte cambio: funda un periódico revolucionario que se llama *La Víbora*; tiene por espolique a un bandolero, Pacheco; participa en los preparativos de la revolución de 1868 y vive las persecuciones de bandidos y acreedores y otras aventuras. En el último capítulo, Quintín tiene treinta y dos años y se ha convertido en un rico y poderoso diputado; solo y triste, vuelve a encontrar a Remedios, que le ofrece su amor. Sin embargo, y a pesar de sentirse abrumado por la belleza y la bondad de la muchacha, el protagonista decide renunciar al amor y a la felicidad, confesando que los métodos utilizados para triunfar en la vida le han convertido en una persona indigna, mentirosa, eso es, en un "farsante" (Baroja, 2002: 309).

Esta rápida referencia a la intriga de la novela nos permite identificar las modalidades narrativas que Baroja utiliza, y que hace dialogar en su texto: prevalecen elementos típicos de la novela de folletín, que se unen a rasgos de la picaresca, en un conjunto que hace pensar en una novela de aprendizaje. Tres patrones a los que se añade el influjo de las novelas francesas —Quintín es, en opinión de Mainer, un "Julien Sorel andaluz" (Mainer, 2012: 138)—, inglesas y rusas, mezclados, a lo largo de la obra, con citas explícitas de la ópera lírica italiana, en particular las de Donizzetti, Rossini y Verdi, que Baroja tanto apreciaba: todo esto encuentra en la figura de Quintín su especificidad, así como su "metamorfosis".[3]

Analizar la novela empezando por esta mezcla de tradiciones es, pues, el primer paso para enfocar y apreciar la capacidad de fabulación barojiana, que sabe aprovechar el "interés por lo anecdótico, la variedad de elementos, el carácter pintoresco, claroscuro, sentimental... también la concepción del mundo de la

2. *Cfr.* Marín Martínez, 2010: 97-100.

3. Menciono de esta forma uno de los ejes temáticos del Congreso de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, que se celebró en Barcelona en noviembre de 2018, con el título *El pensamiento y la literatura española del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, en el que presenté este trabajo.

aventura, la afición por lo rememorativo y ensoñador, el gusto por lo antiguo", según Matus (Matus 1972: 121). Sin embargo, como afirma Ciplijauskaité:

> La crítica barojiana suele concentrarse en obras calificadas desde el principio como las más características de su estilo y su modo de enfrentarse con el mundo. Entre las de los primeros años, destaca *Camino de perfección* y *La busca*, que representan el fondo de inquietud insosegable en sus personajes o encarnan, como la última, su concepto de "la lucha por la vida". *La casa de Aizgorri* y *El mayorazgo de Labraz* se examinan, a su vez, por la concentración de elementos vascos y la presencia de la nota grave, asociada con el mundo en decadencia, que nunca desaparecerá de las novelas de Baroja. Se habla mucho de *El mundo es ansí* como modelo de su cosmovisión pesimista, o de *César o nada* como prototipo del hombre de acción (Ciplijauskaité, 1989: 15).

Por mucho tiempo, continúa Ciplijauskaité, la crítica se ha desentendido de *La feria de los discretos*,[4] que es en cambio interesante porque presenta los rasgos de una novela-puente entre el realismo decimonónico y las innovaciones narratológicas de la novela del XX, entre los movimientos de finales de XIX y la cristalización del Modernismo del XX: centrando su estructura en el desarrollo de una personalidad, la del protagonista, que se caracteriza por una compleja y ambigua interioridad, este es el nuevo terreno que Baroja propone explorar, y que le interesa, de acuerdo con el nuevo rumbo que está experimentando la novela europea en su conjunto en este principio del siglo XX, del que *La feria de los discretos* es una llamativa muestra.

Como consecuencia del desmoronamiento de las certezas empíricas y del desvanecimiento de los límites entre lo real y lo inventado, el modernismo de principios del siglo XX intenta solucionar el problema que planteaba el realismo tradicional, eso es, cómo representar la realidad realísticamente, abandonando la contraposición entre hecho y ficción a través de la negación de la realidad del hecho mismo y subrayando la existencia de una única realidad: la del individuo. De esta forma, la relación entre la realidad referencial y la invención literaria

4. Si ya en 1907 Andrenio sugería la inferioridad de la novela respecto a otras obras suyas, en las últimas décadas el juicio sigue confirmando esta idea, a pesar del éxito que tuvo en su época. Ciplijauskaité sintetiza las intervenciones críticas sobre la novela: "Mary Lee Bretz habla de su incoherencia, falta de lógica en su desenlace y de interés sociológico, de su escasa importancia como realización artística, de la presencia demasiado obvia del escritor. La califica como 'una obra cínica y desconexa' hechas con figuras unidimensionales. En su análisis de las primeras novelas de Baroja, Flores Arroyuelo tampoco la distingue particularmente. Pocas son las voces que destacan una nota original. Para Eugenio d'Ors, representa un intento de parodiar el folletín. [...] Inman Fox hace notar las huellas de Schopenhauer. [...] Peseux-Richard llama la atención a la ambigüedad — es decir, la modernidad— en la actitud del autor. [...] Baroja mismo se detiene poco en esta novela, tanto en los prólogos como en los escritos autobiográficos. Y, sin embargo, es la segunda novela suya en ser traducida, al italiano, ya en 1907". (Cipliajuskaité 1989: 15-16). La estudiosa lituana se refiere a la traducción italiana de la novela con el título *La scuola dei furbi*, como Baroja mismo sugirió al editor Treves de Milán y como cuenta en su volumen *Páginas escogidas*.

desemboca en una distinta visión del mundo y del sujeto que, mediante subversiones, coincidencias, juegos de espejos, metanarración, mezcla y hasta confunde las fronteras entre la experiencia vivida y la escrita dentro de un único terreno que merece la pena explorar. Recordemos con Mazzoni que

> il romanzo modernista cambia l'ordine del discorso, mutando i criteri che separano il significativo dall'insignificante, il primo dal secondo piano, l'essenziale dal contingente. Ma se il passaggio è netto, altrettanto netta è la persistenza di un elemento comune: i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori; vogliono rappresentare bene la vita. Il rapporto fra il "romanzo dell'Ottocento" e il "romanzo del Novecento" (per usare due categorie critiche rozze e tipicamente novecentesche) è dunque dialettico: è fatto di continuità e di rottura. Non a caso, le metamorfosi narrative che producono i loro risultati più radicali fra il 1910 e il 1930 sono annunciate e preparate nel secondo Ottocento (Mazzoni, 2011: pp. 309-310).

Con *La feria de los discretos* estamos tan solo al principio del Novecientos, ya lo hemos dicho, pero, a pesar de esto, ya se hace evidente el quehacer literario de Baroja, que realiza una "incursión en el siglo XIX doméstico" (Mainer, 2012: 139), y anticipa todo lo que va a experimentar dentro de poco en la serie de las *Memorias de un hombre de acción* y, sobre todo, en su escritura madura, es decir en las novelas de plenitud artística de los años veinte que encuentran, como es notorio, su manifestación teórica en el célebre *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, introducción a *La nave de los locos* de 1925.

Antes de esta fecha, ya en este principio de siglo, en la pluma de don Pío la novela presenta los rasgos de aquel "género multiforme, proteico, en fermentación, en formación" (Baroja, 1999: 35), que abarca todo —palabras muy parecidas a las de Henry James in *The art of fiction*, de 1884—.[5] Su protagonista comparte muchos aspectos de los de las novelas de la década de los veinte: Quintín, como Luis Murgía, protagonista de *La sensualidad pervertida*, de 1920, o José Larrañaga, en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, de 1926, inaugura una línea temática y formal en la que se concretiza la "avventura del personaggio" en la "età del sospetto" (Stara, 2002). No se trata de meros personajes que comparten aspectos de la personalidad del mismo Baroja, sus *alter ego* sin más, como una parte de la crítica ya ha subrayado:[6] Quintín, Luis, José, entre otros, son personajes, eso es, "personas" en el sentido etimológico del etrusco *phersu*,

> "maschera teatrale": un termine di cui il latino dapprima, le lingue romanze poi, si sarebbero serviti con successivi aggiustamenti di significato per mettere ordine in

5. Henry James publica el ensayo *The Art of Fiction* en 1888, donde expresa sus ideas sobre lo que es la novela, tal como hace Baroja en 1925 en el *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*.

6. Me refiero en particular a los estudios de Campos, 1981; Iglesias, 1963; Elizalde, 1986.

> una serie di concetti che hanno tutti a che vedere con l'uomo e la sua individualità. *Persona* sarebbe stato utilizzato per indicare l'individuo in generale, […] l'individuo in quanto unità corporea […], finzione indispensabile, della quale l'uomo si serve nei suoi contatti con il mondo e con gli altri [per] raddoppiare, quindi moltiplicare all'infinito il potere di questa finzione originale che consiste nel presentarsi sulla scena del mondo come individuo, come unità. […] La nozione di *personaggio*, esattamente come quella di *persona*, ci parla di un mondo che è il mondo dell'uomo; […] ci parla del modo in cui l'uomo si rappresenta il proprio mondo (Stara, 2002: 15-17).

En la representación de la realidad, pues, el ente del personaje-persona le permite al autor contar el mundo a través de él, de su individualidad: es un mundo que convive con el caos, pero que al mismo tiempo intenta defenderse y solucionarlo; un mundo múltiple y dinámico en el que, sin embargo, se pueden encontrar un equilibrio y un sentido.

Convirtiendo de esta forma al personaje en el nudo de la novela, mostrándolo ya héroe ya "farsante" (Baroja, 2002: 309), con todas sus contradicciones y ambigüedades, *La feria de los discretos* se revela, pues, en un momento decisivo en cuanto cambio, sin rupturas, entre un tipo de realismo, el del siglo XIX, con aspectos románticos y costumbristas, y el de principios del siglo XX, dialéctico y modernista, del que la escritura barojiana es un ejemplo: desde este punto de vista, la novela se coloca perfectamente dentro del debate sobre el modernismo, por un lado, y el realismo de principios del siglo XX, por otro, dos caras de una moneda tan compleja como es la novela europea en las primeras décadas del Novecientos, y a la que don Pío está dando su contribución original.

1. La feria, la vida, la novela

Para empezar, hay que considerar que el título "feria" y "discretos" son dos términos que, constantemente mezclados a lo largo del texto, encuentran su momento culminante casi al final de la novela, en el capítulo 32, que voy a comentar dentro de poco. Antes, hay varias referencias a la feria porque, como afirma Ciplijauskaité, en Baroja no es una idea ocasional, sino una imagen que el autor emplea por primera vez en este texto en 1905 y que vuelve a proponer en los años veinte, en *La sensualidad pervertida*, *El laberinto de las sirenas* y en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*:

> [La feria es] un procedimiento novelesco y a la vez una intimación de la actitud del escritor que se generalizará en toda su obra. *Feria* adquiere una significación doble: el modo de componer una obra, pero también símbolo de la cosmovisión del autor. Y puede ser vista como el lugar de dialogización que nace del enfoque irónico (Ciplijauskaité, 1989: 16).

Con esta premisa, Ciplijauskaité observa la actitud irónica y humorística de Quintín, que comunica contenidos que Baroja volverá a proponer en forma de ensayo en un texto de 1919, *La caverna del humorismo*;[7] al mismo tiempo, la estudiosa enfoca la novela a la luz de la dualidad, que es un elemento intrínseco de la personalidad del protagonista, un español educado en Inglaterra, compartida con la imagen visual, y simbólica, de la cordobesa calle de la Feria, todo esto visto dentro del canon de la teoría del carnaval de Bachtin.

Aprovechando esta aproximación, hay que profundizar, pues, esta dualidad destacando la modernidad barojiana, que sabe mezclar el realismo decimonónico con la angustia vital existencialista típica del siglo xx. Es imprescindible, y en esto don Pío es un maestro, el deseo de experimentar nuevos caminos novelísticos: es lo que el autor vasco realiza a través de la narración de las aventuras que Quintín vive y de su camino interior, existencial.

Acción e introspección nunca se separan: ya en los primeros capítulos, el protagonista, de vuelta a Córdoba, reflexiona sobre su existencia consciente de que, para entender el *puzzle* de su vida, le falta algo. Su regreso se convierte pues, y quizá a su pesar, en una pesquisa. Es lo que leemos en el incipit del tercer capítulo:

> Guardan los arqueólogos como oro en paño curiosos documentos, escritos dos veces, a los que llaman palimpsestos. Son pergaminos en los cuales en épocas remotas se borró la primera escritura, sustituyéndola por otra. En tiempos recientes, investigadores tenaces supieron descubrir los borrosos signos, descifrarlos y leerlos. La idea de esos extraños documentos vino a la memoria de Quintín al pensar en su vida. Los ocho años del colegio inglés habían borrado, al parecer, por completo los recuerdos de su infancia [...]. Pero había bastado el desarraigarse del medio escolar, el volver a su casa, para que los recuerdos de su infancia comenzaran a brotar, hoy vagos, mañana más fuertes, más distintos, con más detalles. La escritura borrosa del palimpsesto volvía a hacerse comprensible; en la memoria de Quintín se amontonaban recuerdos dormidos en la conciencia, y entre estos recuerdos había cosas tristes, sombrías; algunas, muy pocas, alegres; otras, aún no bien comprendidas por él (Baroja, 2002: 28-29).

Tenemos aquí una llave de lectura e interpretación del texto, metáfora de la existencia, de la realidad y de la escritura: a la estratificación de los recuerdos en la memoria de Quintín le corresponde la acumulación de estratos en la forma de narrar y componer el cuento, pensado como un caleidoscopio de la realidad, compleja tanto cuanto la naturaleza del hombre.

7. Me he ocupado de este ensayo en mi trabajo *Divagazioni sull'umorismo:* La caverna del humorismo *di Pío Baroja* (Fiordaliso, 2017).

Colocando en el centro de la narración la subjetividad de Quintín, su mirada describe lugares y personajes, calles y edificios, que le provocan sensaciones de alegría o de asombro, en algunos casos, o que reflejan su estado de ánimo, en otros:

> [...] feliz, con el alma ligera, sin pensar en nada, gozando del aire suave, fresco, de una mañana de invierno, siguió con verdadero placer perdiéndose en aquel laberinto de callejones, de pasadizos, de verdaderas rendijas llenas de sombra... (Baroja, 2002: 21).

> Quintín no se figuraba tanta soledad, tanta luz, tanto misterio y silencio. Sus ojos, acostumbrados a la luz cernida y opaca del Norte, se cegaban con la reverberación de las paredes; en su oído zumbaba el aire como esos grandes caracoles sonoros. ¡Qué distinto todo; qué diferencia de ambiente claro y limpio, con el aire gris, del sol refulgente de Córdoba, con aquel sol turbio de los pueblos brumosos y negros de Inglaterra! (Baroja, 2002: 22).

En el itinerario, exterior, de Quintín por Córdoba y en su proceder, interior, dentro de las galerías de su pasado, se emparentan, en estos primeros capítulos de la novela, feria y laberinto, metáforas muy barojianas de la variedad heterogénea de la realidad, que es una encrucijada de la que solo es posible tener una impresión, o una visión, siempre parcial, subjetiva, nunca neutral ni tampoco estable. Pero feria y laberinto son aquí metáforas también de la narración, que siempre resulta de una combinación de voces y formas distintas y que no puede por eso más que desencadenarse en "múltiples moradas" (Guillén, 1998), consecuencia del deseo del autor, y del personaje, de ser testigo, cronista, investigador de sí mismo, de su propia época, o del destino humano, y de la necesidad de expresarse, de la afición a escribir, divirtiéndose con el lector o escapando de la angustia existencial, en cualquier caso mostrando la relación entre la vida y la literatura, ambas experiencias llenas de aventuras.

No es casual si el momento revelador, en el que Quintín acierta recomponer el enigma de su origen y que culmina en una anagnórisis, se coloca en un rinconcito cerca de la calle de la Feria y a través de la narración de un gitano, don Gil Sabadía. Andando y callejeando por la ciudad, Quintín, distraído y ensimismado, está pensando en Rafaela. Se acerca a la Mezquita: "Era una noche hermosa, serena, no se movía ni una ráfaga de viento. La gran faz de la luna brillaba en el cenit redonda, muy alta, y su luz dividía las calles en una zona blanca y otra negra y azulada" (Baroja, 2002: 56). Blanco y negro, luz y sombras son parte constante del paisaje urbano descrito a través de la mirada de Quintín, pero también de su estado de ánimo, de sus aventuras y de la realidad misma.

Es una atmósfera de sueño, romántica y al mismo tiempo ensombrecida:

> "Todo esto tiene algo de sueño", pensó Quintín. Nadie transitaba por allí, y los pasos resonaban fuertes en el empedrado. Se dirigió Quintín al Potro para ir hacia la

> calle del Sol, casi al otro extremo del pueblo, e iba pensando en las mil contingencias favorables o adversas que podían intervenir en sus planes (Baroja, 2002: 56-57).

La contingencia, de momento adversa y luego favorable, se cumple dentro de poco: Quintín se tropieza con un gitanillo, que le engaña diciéndole que su madre se ha desmayado y, tras seguirle en un callejón oscuro, un gitano adulto le asalta y secuestra. Empiezan de esta forma sus peripecias en los patios y por las calles donde viven los gitanos: el secuestro ha sido en realidad un error porque el gitano se ha equivocado de persona, pero la reacción de Quintín, que se defiende y lucha contra los hombres que le asaltan, le permite darse a conocer y entrar en el grupo de los gitanos, donde conoce a don Gil, "la única persona en Córdoba que sabe la historia de todas las calles, callejuelas y rincones de la población" (Baroja, 2002: 63) y que Quintín denominará luego, y no por casualidad, "el arqueólogo" (Baroja, 2002: 67), y a la señora Patrocinio, cuya vida tiene una relación muy estrecha con la del protagonista.

Las aventuras contadas en este capítulo nos permiten conocer ahora la otra cara de Córdoba: al lado de la oficial, de la pública, rica y llena de colores y de esplendor, donde el protagonista vive, está la secreta, la privada, con su hampa y sus laberintos en los que viven los gitanos.[8] Esta parte de la novela presenta sabor y contenidos no solo folletinescos, sino también picarescos y cervantinos.

Elementos próximos al *Buscón* caracterizan la rememoración que Quintín hace de su niñez en el tercer capítulo, donde expresa las dificultades que encuentra en recomponer su memoria:

> Su memoria no seguía adelante; quedaban grandes lagunas en su imaginación; personas, cosas y lugares se esfumaban confusamente. Sus recuerdos claros comenzaban en la calle de la Zapatería, cuando sus padres establecieron la primera tienda. Desde entonces, los acontecimientos se ligaban, tenían una explicación, una causa, un desenlace (Baroja, 2002: 29).

Aparte de subrayar la forma con la que los acontecimientos ocurren y se cuentan, en la secuencia de explicación-causa-desenlace, se unen aquí otros contrarios, memoria e imaginación, ingredientes esenciales de la narración.

Quintín recuerda ahora sus años en la escuela en Córdoba, donde fue llevado de niño porque estorbaba en la tienda de sus padres, distinguiéndose como "atrevido, valiente y fanfarrón" (Baroja, 2002: 29). Dos son los episodios contados, el uno consecuencia del otro: en el primero, Quintín insulta a uno de sus compañeros, de Cabra, llamándole "hijo de Cabra". Cuando un día el muchacho se dirige a Quintín diciéndole: "—Más hijo de Cabra eres tú que yo, y tu ma-

8. *Cfr.* el estudio de Rey Hazas sobre las dos caras de Sevilla en algunas de las *Novelas ejemplares* (Rey Hazas, 2009).

dre está enredada con un platero—" (Baroja, 2002: 30), empieza una serie continua de peleas entre los dos. Al preguntarle su madre qué le está pasando, y tras contarle Quintín la verdad, la mujer reacciona de una forma muy parecida a la de la madre de Pablos en el *Buscón*, preocupándose para saber quién se lo ha dicho y dejando al hijo sin respuestas ni consuelo.

En el segundo episodio de la niñez contado en este capítulo, Quintín recuerda su estancia en la escuela del dómine Piñuela:

> Este dómine exclaustrado, hombre fósil, lleno de rancias preocupaciones, se llamaba Piñuela. Era partidario acérrimo del antiguo principio pedagógico, tan querido a nuestros antepasados, de "la letra, con sangre entra". Tenía el dómine Piñuela un tipo extravagante y ridículo: la nariz gruesa, larga e inflamada; el labio inferior, colgante; los ojos, grandes, turbios, abultados, como dos huevos, siempre llorosos; vestía una levita larga y entallada, en algún tiempo negra; después, de grasa sobre mugre y de caspa sobre sebo; los pantalones, estrechos, con rodilleras de bulto, y un solideo negro (Baroja, 2002: 30).

A esta descripción, mucho más sintética que la del dómine Cabra quevediano, pero en cierto sentido parecida en dibujar un retrato grotesco y deformado del maestro, sigue la narración de la relación que Quintín establece con Piñuela: un odio profundo para empezar, luego "cierta estimación irónica y alegre" (Baroja, 2002: 31). Las referencias nunca son casuales: Cabra, por un lado, Piñuela por otro son nombres denotativos y connotativos, remiten a un mundo en apariencia lejano, pero que el lector de la época conoce muy bien.

De este salto en el pasado se vuelve al presente, en el que prevalece ahora la atmósfera de *La gitanilla*, de *Rinconete y Cortadillo*, y también del *Coloquio de los perros*, a raíz de los ambientes descritos, de la narración de don Gil y de las continuas preguntas que el gitano hace a Quintín para saber si el cuento le gusta, si está bien narrado, si es interesante, etc. Todo esto se coloca, no por casualidad, en la calle de la Feria, que

> ancha […] en cuesta, con sus casas altas, blancas, bañadas por la luz de la luna, presentaba un aspecto fantástico; las dos líneas de tejados se destacaban en el azul del cielo, rotas a cada instante por azoteas y tejadillos […].
>
> —¿Ve usted? —dijo don Gil, mirando a la puerta baja de la calle de la Feria—, por la línea que la luna hace en la calle iban los fosos de la muralla. […] —¿No se ha fijado usted en lo altas que son las casas en esta calle?
>
> —Hombre, sí. ¿Y por qué eso?
>
> —Por dos razones —contestó don Gil, hecho un dominé—. Primera, por ganar la altura que les quitaba la muralla, y segunda, porque aquí se celebraban antiguamente la mayoría de los espectáculos. Allí se ejecutaba, se corrían toros y cañas, y durante los ocho días anteriores a los de la Virgen de Linares, los calceteros tenían una gran feria. Por eso en las casas hay tantas ventanas y galerías, y la calle se llama de la Feria.

> El arqueólogo se agarró del brazo de Quintín y se puso a contar una porción de historias y de leyendas. Recorrieron los dos callejones estrechos, plazoletas con casas blancas y puertas azules (Baroja, 2002: 66-67).

En este marco tan rico de historias y leyendas, callejones y plazoletas, y que provoca la admiración del protagonista, y la de los lectores con él, don Gil cuenta a Quintín la historia de un ventorro, el Ventorro de la Sangre, convertido luego en la Venta de la Encrucijada, y de sus dueños: y en sus palabras se realiza una real encrucijada porque, al oír las aventuras de los protagonistas, y sus nombres, Quintín reconoce los personajes de su familia y descubre de esta forma cuáles son sus orígenes.

Con el descubrimiento de la verdad, todo cambia: el punto de vista de Quintín sobre su familia, el mundo, su historia misma, y también sus relaciones y su posición en la ciudad, ya que empieza a conocer, y va a ser parte, de una colectividad hasta ahora ni siquiera imaginada, como es la que vive en la Córdoba secreta y misteriosa del Potro y del Patio de los Naranjos. La anagnórisis no es pues solo la toma de conciencia de su procedencia: es también la entrada en un mundo distinto, y en un universo hecho de narraciones, historias, leyendas, contadas por varios personajes, cada uno con su voz, con su manera de expresarse y de devolver la imagen del presente y del pasado elaborada con su propia sensibilidad y siempre ubicada en la ciudad andaluza. Esta encrucijada de narraciones va aumentando con nuevos e inesperados giros: otra anagnórisis de la señora Patrocinio, que revela a Quintín ser la hermana de su abuelo el marqués de Tavera; episodios ricos de aventuras, en los que se mezclan historias de amor, traiciones, engaños y deseos de venganza, junto a personajes que desaparecen, todos recursos que confieren a la novela un ritmo rápido.

2. El centro de la narración

A pesar del patrón que prevalece, el centro de la narración sigue siendo Quintín: en este sentido, su figura sintetiza niveles de la realidad, así como formas de narrar porque se convierte en narratario y sabe aprovechar las informaciones que recibe. Una síntesis a la que sin embargo no le es ajena la ambigüedad, porque no resuelve la contradicción intrínseca a los acontecimientos: su mirada determina el mundo a la vez que lo observa e interpreta y su recepción nunca es pasiva. Quintín es, pues, a nivel diegético un personaje-actor, que evoluciona de héroe romántico a "hombre de acción"; a nivel metadiegético, después de la anagnórisis, se convierte en narrador y narratario, sujeto y objeto de la enunciación en las muchas aventuras que vive peregrinando por las calles cordobesas. De esta forma, conviven en su figura la Córdoba del palacio del marqués y la de la calle de la Feria, donde se mueven gitanos, mendigos y vagos, expresión de la época:

> Por las mañanas, Quintín iba muchas veces al Patio de los Naranjos, en donde el padre del *Pende* solía pasar el tiempo en una reunión de viejos, mendigos y vagos, a la que llamaban irónicamente en todo Córdoba la *Potrá*. *Pende* padre, o *Matapalos*, se pasaba la vida allí charlando con sus amigos. […] Quintín encontraba muy gracioso y divertido a *Matapalos* e iba muchos días a oírle. Mientras el viejo contaba antiguas historias con su hablar reposado y tranquilo, Quintín contemplaba el Patio de los Naranjos, enterándose, unas veces sí y otras no, de lo que le decían. […] La gente de la *Potrá*, la mayoría, la formaban mendigos y vagos. Estos mendigos no eran encanijados, escuálidos ni enfermos, sino hombres fuertes, vigorosos, hirsutos, llenos de greñas, tostados por el sol, cubiertos de harapos… […]. Por las conversaciones de aquellos vagos y mendigos, Quintín comenzó a conocer la vida de Córdoba y la de las principales familias del pueblo. Por ella supo que la mayoría de las grandes casas de la ciudad iban a la miseria (Baroja, 2002: 140-141; 143).

Si esta es la actualidad que Quintín va conociendo, y en la que intenta encontrar su posición, en su itinerario interior va progresivamente abandonando su postura romántica para desembocar en la ataraxia, idea que presenta uno de los personajes con el que habla:

> El saber es el enemigo de la felicidad. Ese estado de paz, de sosiego, que los griegos llamaban, con relación al organismo, *euforia*, y con relación al alma, *ataraxia*, no se puede obtener más que no conociendo. Así, en la vida, al principio, a los veinte años, cuando se ve todo de una manera superficial y falsa, las cosas aparecen brillantes y dignas de ser codiciadas. El teatro es relativamente bonito, la música, agradable, la función, divertida; pero el mal instinto de conocer hace que un día se asome a los bastidores y empiece a enterarse y a desilusionarse. Las actrices son feas… (Baroja, 2002: 192-193).

Utilizando la metáfora teatral, otra constante en la escritura barojiana, la ataraxia, concepto que Baroja va a desarrollar en sus novelas sucesivas, se expresa pues por primera vez en *La feria de los discretos*: índice, sin duda alguna, del influjo de Nietzsche y Schopenhauer en el pensamiento de don Pío, como la crítica ya ha subrayado,[9] y parte de una constante reflexión sobre la condición humana.

Lo peculiar en *La feria de los discretos* es su ubicación dentro de unas consideraciones más amplias, que nos dan la idea de la complejidad de la reflexión barojiana ya en sus primeras obras: sin separar los contenidos de naturaleza existencial de la problemática relativa a la elaboración y composición del texto, el escritor disfruta de todas las tradiciones de las que dispone (filosóficas y litera-

9. El volumen de Sobejano sobre la presencia de Nietzsche en España es sin duda alguna un punto de referencia esencial. *Cfr*. también Abad Nebot, 1996; Orringer, 2008.

rias, españolas y extranjeras) para formular una hipótesis sobre las relaciones entre vida y literatura, realidad e imaginación, minando al mismo tiempo, en palabras de Inman Fox, "la forma de la novela consagrada del realismo decimonónico" (Inman Fox, 1988: 179).

Si, como en Stendhal, en Baroja también la novela es un espejo colocado en el camino principal, al mismo tiempo el espejo es algo movedizo: como afirma Bertoni

> distanzia il soggetto dall'oggetto proprio mentre sembra fonderli, amalgamarli in una stessa atmosfera: frappone tra testo scritto e mondo reale il tragitto spezzato e indiretto della riflessione, creando al tempo stesso l'illusione di una continuità, di un'indistinzione dei confini tra i due universi. […] La pura trasparenza, oltre che un'utopia, è una categoria instabile e reversibile (Bertoni, 2007: pp. 93, 96).

La indagación en la psicología del protagonista, prisma y espejo de lo que ve a su alrededor, no se concretiza pues en *La feria de los discretos* en la ruptura formal que la novela como género experimentará dentro de poco, con el monólogo interior o el *stream of consciousness*, por ejemplo, sino dentro de las coordenadas del realismo decimonónico. El paradigma mimético deja de ser firme y simple para mostrar la complejidad y las contradicciones de la realidad: en esto se concretiza la novedad de Baroja en *La feria de los discretos*, donde anticipa una modalidad de escritura y de visión del mundo que volverá a experimentar en la década de los veinte. Es una señal, un rasgo distintivo de una forma de ser y de vivir el mundo, de percibirlo y devolverlo al lector, dentro de una reflexión que es por eso existencial y metaliteraria al mismo tiempo. La observación de la realidad se conforma con una visión subjetiva y lo que se pone en tela de juicio es no solo el qué, sino también el cómo observar y contar: el centro de interés sigue siendo la vida de los hombres, de la que se quiere subrayar, utilizando las tradicionales técnicas narrativas, la singularidad de los hechos vividos por el sujeto desde su interioridad, aprovechando la introspección. De esta forma, la novela es, como recuerda Bertoni, "una sorta di ombrello sotto cui si raccolgono esigenze cognitive, istanze critiche, spinte rivoluzionarie e progetti politici" (Bertoni, 2007: 288).

3. Una época crítica

Es lo que tocamos con mano en *La feria de los discretos*. Esta idea primeriza de feria vuelve a presentarse en los años veinte en la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*, con una cita explícita, y diría también un homenaje, a Baltasar Gracián y a su *Criticón*. La feria es ahora "la feria de todo el mundo", título de la crisis trece de la primera parte de *El Criticón*, mencionada explícitamente en la trilogía. Y, *mutatis mutandis*, hay elementos compartidos en el sistema de los perso-

najes, en la construcción del texto y en la profundización de la interioridad del protagonista: al triángulo Quintín-Rafaela-Remedios le corresponde el de José Larrañaga-Pepita-Soledad, ellas también primas del protagonista; a la Gloriosa le corresponde la Gran Guerra, época en la que está ambientada la trilogía; como Quintín, José es un español "extranjero", que vive en Rotterdam.

Son muchos los aspectos que merecería la pena profundizar. Alonso identifica en 1905 una fecha límite en la que se consuma la disolución de la discutida Generación del 98: durante su transcurso, se producen las últimas actividades del heterogéneo grupo de intelectuales que puede cobijarse bajo tal etiqueta. Se inicia la disgregación física e ideológica de los más notables *noventayochistas*, componentes de la primera promoción de intelectuales cuya conciencia crítica se desarrolla a partir del conflicto cubano y que se materializa en el regeneracionismo, el germinalismo, el esteticismo modernista, el inconformismo literario, en la vaga propensión anarquizante de algunos, en el voluntarismo casi utópico de otros, en la nostalgia de la acción (Alonso, 1985).

¿Cuál es la postura de Baroja?

En 1905, con la idea de feria, el escritor entretiene al lector con una trama folletinesca y propone al mismo tiempo una imagen de su país: no sería peregrino, en este sentido, identificar elementos compartidos con *Vanity fair*, novela que Thackeray publica en 1847 con el subtítulo de *A novel without an hero*, representación de la sociedad y de la época victoriana. En el primer capítulo de *La feria de los discretos* un francés que comparte el viaje en tren con Quintín afirma que "hay dos Españas: una, la del Mediodía, que es la de Theophile Gautier, y otra, la de *Hernani*, de Víctor Hugo" (Baroja, 2002: 9); en el capítulo 32, cuyo título es precisamente *La feria de los discretos*, Quintín afirma: "Somos el pueblo de los discretos" (Baroja, 2002: 291) al final de un diálogo en el que define a Córdoba como una ciudad que duerme, España un cuerpo con las articulaciones anquilosadas en el que viven personas con "muchas facundia, mucha palabra entusiasta y fogosa, mucho floreo; un aspecto superficial de confusión ingenua y candorosa; pero en el fondo, la línea recta y segura. Hombres y mujeres discretísimos. ¡Créelo! La exaltación por fuera y el frío por dentro" (Baroja, 2002: 288).

La imagen que expresa procede de un análisis desengañado de un país arruinado, retrasado, que no sabe progresar: la novela representa, pues, la crisis de una época, la que se produce en España alrededor de 1868, desde dentro, eso es desde las posturas interiores e íntimas de su protagonista, y al mismo tiempo con la mirada y el punto de vista del Baroja- intelectual, que ha vivido otro momento crítico, el que procede del desastre de Cuba en 1898.

En la trilogía del 26, la crisis es otra: no solo española, sino mundial. Es la de un mundo que parece haber perdido cualquier sentido y que el intelectual-Baroja expresa ahora quitando el espejo de la calle, del camino principal, y colocándolo dentro de su pensamiento para devolver una imagen de la realidad que aprovecha la mediación y la fantasía del lenguaje. Baroja abandona, pues, la modalidad picaresca o del folletín y se dedica a contar la actualidad con un nue-

vo compromiso, utilizándola con una finalidad alegórica, según el patrón del jesuita Gracián: dejando para otras situaciones textuales la ironía y el humorismo del principio del siglo, prevalecen aquí la amargura y la tristeza que la locura lleva consigo, en este "gran torbellino del mundo" que es la realidad enfocada a través de un nuevo paradigma mimético, manifestación de la voluntad de explorar secretos y misterios del ser humano. Pero esa ya es otra historia.

Bibliografía

Abad Nebot, Francisco (1996), "Schopenhauer y el joven Baroja: (El léxico del dolor y de la compasión)", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (129-137).

Alonso, Cecilio (1985), *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

Baroja, Pío (1999), *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra.

Baroja, Pío (2002), *La feria de los discretos*, Madrid, Alianza.

Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.

Campos, Jorge (1981), *Introducción a P. Baroja*, Madrid, Alianza.

Ciplijauskaité, Biruté (1972), *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula.

Ciplijauskaité, Biruté (1989), "La novela como una feria de los discretos", en Lasagabaster, Jesús María (ed.), *Pío Baroja. Actas de de las III Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 11-15 de abril de 1988)*, San Sebastián, Universidad de Deusto (15-26).

Elizalde, Ignacio (1986), *Personajes y temas barojianos*, Deusto, Universidad.

Fiordaliso, Giovanna (2017), "Divagazioni sull'umorismo: *La caverna del humorismo* di Pío Baroja", *Cuaderno AISPI*, n.º 9, Monográfico: *A nadie se le dio veneno en risa: el humor en las literaturas hispánicas* (79-100).

Fuster García, Francisco (2012), "Estudio introductorio", en Azorín, *Ante Baroja*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Guillén, Claudio (1998), *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.

Iglesias, Carmen (1963), *El pensamiento de P. Baroja*, Mexico, Antigua Libreria Robredo.

Inman Fox, Edward (1988), *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe.

James, Henry (1888), "The Art of Fiction", en *Parcial Portraits*, Londres – Nueva York, Macmillan and Co. (386-404).

Lanz, Juan José (2007), "Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana", *Olivar*, 8/9 (43-70).

Lee Bretz, Mary (1979), *La evolución novelística de P. Baroja*, Madrid, Talleres Gráficos Porrúa.

Londero, Renata (2000), "Il primo Azorín e Montainge: fra atarassia e scetticismo", en Martín Morán, José Manuel / Mazzocchi, Giuseppe (eds.), *Las conversaciones de la víspera: el Noventayocho en la encrucijada voluntad/abulia*, Viareggio, Baroni (119-134).

Mainer, José-Carlos (2012), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
Marín Martínez, José María (2012), "Introducción", en Baroja, Pío, *La busca*, Madrid, Cátedra (13-221).
Matus, Eugenio (1972), *Introducción a Baroja*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bolonia, Il Mulino.
Orringer, Nelson R. (2008), "El Nietzsche de Baroja: filósofo-poeta modernista", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 25 (137-150).
Rey Hazas, Antonio (2009), "Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino", *Anales Cervantinos*, vol. xli (189-215).
Sobejano, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica.
Sobejano, Gonzalo (1972), "Componiendo *Camino de perfección*", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 265-267 (julio-septiembre) (463-480).
Stara, Arrigo (2004), *L'avventura del personaggio*, Florencia, Le Monnier.
von Prellwitz, Norbert (2003), "Pintura y novela", en Martín, José Francisco (ed.), *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva (215-235).

La brecha decadentista en el taller literario del siglo XIX: la mirada al Romanticismo y al Realismo

Begoña Sáez Martínez
Escuela Oficial de Idiomas de Castellón

En el Prefacio de 1891 a *El cuadro de Dorian Gray*, Oscar Wilde conceptualiza la evolución ideológica del siglo XIX, la oscilación de Romanticismo y realismo, a partir de la figura del antihéroe de *La tempestad* de Shakespeare. Afirma el autor:

> La aversión del siglo XIX hacia el Realismo es la furia de Calibán al ver su propia cara en el espejo.
>
> La aversión del siglo XIX hacia el Romanticismo es la furia de Calibán al no ver su propia cara en el espejo (1992a: 82).

Tan dado a la paradoja, Wilde define los dos grandes movimientos de la literatura del siglo XIX en términos de las reacciones suscitadas en el espectador. Desde su perspectiva, "es el espectador, y no la vida, lo que el arte refleja realmente" (82). De ahí que sea este quien rechace tanto el arte que lo refleja con precisión de bestia como el que lo ignora, en el que no se puede reconocer y por ende lo devuelve a su condición salvaje.

En ese juego de reflejos, se abre una tercera vía: la decadente, que celebra la inutilidad del arte y la necesidad de poder expresarlo todo, ya que se parte de un principio muy claro: el arte no es moral ni inmoral. En este sentido, "los libros están bien escritos, o mal escritos" (81) y "ningún artista es morboso jamás" (82). Una tercera vía, en fin, que viene a ser como el retrato escondido de Dorian: el contraste entre la realidad externa y la experiencia subjetiva, entre lo primitivo-natural y lo civilizado-artificial. El espejo se revierte hacia fuera y hacia dentro, a la búsqueda de una literatura centrada en la unión de contrastes, de tendencias en apariencia opuestas.

Y es que como teoriza también el propio Wilde en *La decadencia de la mentira* (1898), el espejo del taller literario del siglo XIX se ha empañado. Los hijos del realismo están reñidos con su padre y parece que quieren hacerse deliberadamente románticos. No quieren copiar la vida, sino crear vida. Una brecha se ha abierto y por ella se vislumbra un arte brumoso, imaginativo: "Es un velo más

bien que un espejo. Posee flores y pájaros desconocidos […]. Crea y destruye mundos" (1992b: 980), asevera. A estos hijos del realismo no les interesan los personajes de Zola con sus vicios y virtudes tristes. Les agrada "la distinción, el encanto, la belleza y el poder imaginativo. El relato de los hechos y gestas de las clases bajas" (973) les turba y asquea. Para ellos, en fin, "la vida avanza más deprisa que el Realismo; pero el Romanticismo precede siempre a la vida" (991). Por ello, la tercera doctrina considera que la vida imita al arte. También Alejandro Sawa en *Iluminaciones en la sombra* (1910) se hará eco de estos principios que apelan a la supremacía de la imaginación sobre la realidad, del arte sobre la vida. Muestra su odio a la moral, su pertenencia a "la escuela crítica de los que afirman que la Leyenda vale más y es más verdadera que la Historia" (1977: 167), o su defensa de que "lo inventado es generalmente más bello que lo averiguado" (178).

Ya en la década de 1850, marcada por el signo ascendente del realismo, Baudelaire deplora que el público solo busque lo verdadero y que la fotografía sea modelo y meta del arte para la mentalidad positivista. Por ese motivo, frente a la imitación reivindica la imaginación, la necesidad de expresar lo que se sueña y no lo que se ve. Su arma de combate, como comenta Solana (1996: 26-27), será el "sobrenaturalismo", idea formulada por Heinrich Heine y que adquiere nuevas connotaciones. Remite a lo antinatural (artificial y contra natura) y a lo sobrenatural (lo sagrado). Para el poeta todo lo que sea esfuerzo civilizatorio es extraño a la constitución animal del hombre. Y así, al igual que los efectos del opio intensifican la atención y la sensibilidad, las obras de arte han de producir paraísos artificiales.

Esta exaltación de la imaginación, del sobrenaturalismo y del arte religioso vincula a Baudelaire con la tradición romántica. Su defensa del Romanticismo en 1846 es casi "un elogio fúnebre. […] Pero las derrotas pueden convertirse en victorias póstumas" (Solana, 27). A fines del siglo XIX, la tendencia decadentista restituirá estos componentes inspirándose en el gran poeta maldito. No es casual que el propio Llanas Aguilaniedo en 1899 al estudiar el alma contemporánea hable de la ensoñación como principio rector, del pensamiento "nebuloso", y haga referencia al sobrenaturalismo, que desde la perspectiva degeneracionista de Max Nordau, y aplicado a los llamados simbolistas, no es otra cosa que "un nimbo" de la inteligencia (1991: 30).

En 1888 Verlaine define el decadentismo como "una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contramano" (2007: 250). Una literatura que aboga por lo refinado y rehúye de la llaneza literaria y ambiental. Esta literatura "muy sol poniente" (250) ve muy claro el final de un siglo y el comienzo de una nueva era. Y para ello la dirección será distinta a la que fijen el pensamiento y la literatura del siglo XIX. No asistirá al regreso de Calibán, sino a la apoteosis del hombre corrompido por la civilización regodeándose en el placer perverso de esta corrupción. Por esta razón, dentro de la dirección marcada por el naturalismo, optará por situarse a contramano lo-

grando ver en el retrovisor de la historia literaria una mezcla siniestra de realismo decaído y de exacerbado romanticismo.

El legado romántico es indudable, como también lo es la herencia realista y naturalista. Negar el carácter revolucionario y definitivo del naturalismo sería absurdo como bien señala Alas en 1890: "Es pueril antojo y superficial coquetería de la moda presente *dejar atrás*, como cosa agotada y que ya hastía, la novela de Zola y otras semejantes" (2003: 1676). A pesar de las numerosas diatribas contra el naturalismo con afán de cientifismo, los decadentes no abandonarán su modo de trabajo. En 1900 los comentarios de Herman Hesse sobre la obra de Maeterlinck son reveladores. Lo considera "un romántico de hoy que creció al margen del credo naturalista y en la actualidad puede ser considerado un típico neorromántico" (1970: 114), pero no en el sentido de la herencia de un tema o de un lenguaje, sino de un espíritu específico: "Una profundización de la vida y del conocimiento en todos los terrenos" (115). Sin embargo, al detenerse en el análisis de la forma, advierte:

> no encontramos ya aparentemente ningún vestigio de naturalismo. Estiliza, compone, adorna sus obras aparentemente con la libertad de un Brentano o un Hoffmann. Pero solo aparentemente. También él ha aprendido a ver y describir de manera realista, pero no se nota inmediatamente porque habla casi exclusivamente de cosas invisibles (114).

Lo invisible, lo vaporoso, lo nebuloso, lo oculto, "las galerías oscuras del alma" machadianas, son todos términos que apuntan hacia esa grieta a través de la cual parece buscarse una nueva senda. No en vano, Azorín en 1903 considera que el dramaturgo belga es uno de "los grandes buceadores de lo desconocido" (4). Asimismo, su teatro llegó a representar para María Martínez Sierra, su traductora al español, la ruptura con "el realismo implacable de Zola" y con la "precisión de los Goncourt" (1958: 17). Fue ese hastío de "lo palpable, sólido y evidente", lo que reclamaba algo nuevo para "los ojos del espíritu, cansados de mirar la vida a la luz meridiana del naturalismo" (17). Pero ni mucho menos suponía una vuelta al Romanticismo: "A pesar del hechizo incomparable de Musset, el magnífico oropel se nos antojaba disfraz harapiento en un baile de máscaras que olía a rancio" (17), asegura.

En 1902, para el narrador de *La voluntad*, su generación, que no duda en rendir un homenaje a Larra, "no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista" (1982: 255). De ahí su identificación con la imagen de un Larra a su medida: la del escéptico, la del escritor desgarrado ante "la descarnada realidad de las cosas", como apunta Yxart (1885: VI).

Ya en 1891 el propio Huysmans, el gran referente para la literatura decadentista, huyendo de las seudoverdades de la ciencia, defiende un "naturalismo espiritualista" (1986: 15), que halla su correspondencia en el arte del pintor Grünewald. Y habla de naturalismo porque fuera de este, "a menos de volver a las

explosivas paparruchas de los románticos" (15), no ve novela posible. En ningún momento niega los logros de la ancha ruta literaria abierta por Zola, si bien es muy consciente de la necesidad de trazar otra trayectoria. Se trata de un camino paralelo en el que se conserve "la veracidad del documento, la precisión del detalle, el lenguaje fastuoso y nervioso del realismo", pero también se bucee en las "almas" sin pretender "explicar el misterio por las enfermedades de los sentidos" (15). El propio autor ya lo había anticipado en *À rebours* (1884) y lo volvería a sistematizar en el Prólogo a la edición de 1903. En él afirmó su preocupación en aquellos años por eliminar la intriga tradicional y el desenlace novelesco para concentrarse en un solo personaje y "realizar a toda costa algo nuevo" (1984: 113).

La "necesidad de *algo nuevo*" (486), según describe Martínez Barrionuevo en 1891, palpita en el ambiente. No hay vuelta atrás. Es un hecho innegable. Sin embargo para este crítico constituye "una literatura sana, *una cosa* que casi sea romanticismo, encajándola" en el "crisol de *fin de siècle*" (487). Teniendo muy presente que el naturalismo "es un mar que se desbordó" (487), considera que la nueva novela ha de constituir una síntesis de los hallazgos naturalistas y de la necesidad de ideal, una suerte de "comunidad de la escuela romántica y el naturalismo" (487) de la que ha de surgir un hijo sano, alegre y vigoroso:

> La *novela novelesca* no es un naturalismo que espante; no es tampoco un romanticismo desmelenado y achacoso: es la realidad, la hermosa realidad, idealizada, cuando conviene, por un bello optimismo consolador que nos encauce a la vida, cruz y Calvario de la humanidad, y nos haga esperar algo de ella (487).

Sin duda, su perspectiva coincide con la de muchos autores que, ante el sentimiento de crisis, reclaman una regeneración por la vía del llamado idealismo. Paul Bourget en *Le Disciple* (1889), novela que influirá en Azorín, Baroja o Unamuno, arremete contra el positivista brutal y contra el sofista desdeñoso, porque para él en esa época de turbación y doctrinas contradictorias existe algo incuestionable: "Hay una realidad de la que no puedes dudar, porque la posees, la sientes, la vives a cada minuto: es tu alma" (2003: 235). También José Deleito en sus estudios de 1911 y 1922 sobre la tristeza de la literatura contemporánea, que arrancan en el Romanticismo, halla en la "fe en el ideal" (1922: 441) el antídoto contra esta oleada tenebrosa del mal del siglo.

En este periodo finisecular, críticos y escritores parecen haber perdido la confianza en un solo modelo para interpretar el mundo y han de acudir a la pluralidad sincrética de sistemas. Es significativo que Valera al intentar catalogar una obra como *Azul…* (1888) de Darío, no encuentre una única etiqueta:

> Ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia (1977: 32).

Y es que en efecto, para los modernistas no existen categorías puras, sino la mezcla, la ambigüedad, la contradicción y lo relativo.

Asimismo, cabe tener presente que la sintonía de artistas con ciertos temas y formas de la sensibilidad decadentista, como por ejemplo Clarín o Pardo Bazán, no basta para conformar una visión del mundo ni tampoco una obra decadente. La lectura que estos escritores hicieron de Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, D'Annunzio, Verlaine, Oscar Wilde o Huysmans fue una lectura muy particular y cuanto menos ajena a sus propios intereses.

Pero hubo otra perspectiva: la que supuso la complacencia hacia lo decadente, el atractivo del mal. Lo dejó muy claro en 1892 Remy de Gourmont precisamente al referirse al idealismo como una palabra multiuso que invade los periódicos y cuya significación depende del enfoque adoptado. Así, para los neocristianos no es más que lo contrario del naturalismo: "Toda la farsa sentimental con la que la gente de mundo rellena los panes trufados del té de las cinco" (2007: 253), y un sinónimo de espiritualismo, es decir: "Una doctrina moral y consolatoria" de la que las familias extraen "vigor para procrear; los conscriptos, entusiasmo; los pobres, resignación" (253).

Sin embargo, para los decadentes, es "una doctrina inmoral y desesperante, antisocial y antihumana" (253-254), y por consiguiente "muy recomendable, en un tiempo en el que no se trata de conservar sino de destruir" (254). Su respuesta a las ideas de Nordau sobre el artista criminal y degenerado es muy clara: el verdadero crimen del escritor es el conformismo, la imitación y la sumisión a reglas y maestros.

Destruir será el lema de esta modernidad agresiva que no se olvida de Rousseau, pero que dialoga con el marqués de Sade. El decadentismo invierte el parámetro propio del naturalismo según el cual el medio condiciona al individuo, para por el contrario reflejar cómo el individuo condiciona su entorno y lo adapta a su medida. Del hartazgo de la novela burguesa del adulterio femenino, que tanto repugna a Huysmans: "Saber por qué el señor Fulano de Tal cometía o no adulterio con la señora Fulana de Tal" (1984: 101), pasamos a la novela del soltero, neurasténico, estéril e impotente, un buscador, casi siempre solitario, de experiencias estéticas y sexuales. Por eso, la fuerte presencia de la descripción de interiores. En este sentido, del ambiente y mundos exteriores, pasamos a la intimidad de lugares y seres. Asimismo, se simulan casos clínicos para luego torcer el camino y desarrollar inquietudes muy distintas de las que representa Zola.

Y solo en parte fue un desarrollo del Romanticismo. Los estudios de Mario Praz (1969) al respecto son de un valor indudable. Pero si solo vemos el decadentismo como la etapa final de la evolución romántica, podemos perder parte de su verdadero significado. Sin duda hay algo de René en los héroes decadentes: el agotamiento espiritual y la exageración emocional. Pero estos se rebelan contra dos puntos esenciales: el culto a la naturaleza y la concepción del amor y del deseo, ya que su artificialidad contradice a ambos. Esta artificialidad tiene su desa-

rrollo en la práctica arrogante de lo anormal y de lo antinatural. Su manifestación más radical serán las perversiones sexuales. De hecho, el mal del siglo pasa a privilegiar el carácter andrógino y muchos personajes buscarán aventuras sexuales en el ambiente depravado de las zonas marginales.

La presencia del lodo y del fango, del arrabal, motivo que tan bien abordó Cansinos Assens en *Los temas literarios y su interpretación* (1924), y de los lugares ocultos y de sus prácticas (la prostitución callejera, portuaria, el barrio chino, el café cantante o el fumadero de opio) da entrada a lo prohibido o lo transgresor. Pero también introduce lo animal y primitivo. La admiración de los modernistas por Verlaine, como una síntesis de civilización y primitivismo, es notoria. Interesa todo aquello que permanece oculto, en la sombra o reprimido por la sociedad burguesa; importa, en fin, ahondar en los espacios no manifiestos del deseo, capturar ese "trabajo subterráneo del alma" (1984: 115) que reclamaba Huysmans. Descender, por tanto, al fondo, desvelar lo secreto, hacer emerger todo aquello que no se nombra, como ejemplifica esa delicada flor de la suntuosa pestilencia de *Le dessous* (1884) de Rachilde. Del cielo, figura tradicional del ideal, nos adentramos en lo subterráneo. Son "los azoramientos del cisne entre los charcos" del "Nocturno" de Rubén Darío.

De este modo, lo anormal, la excepción, el punto débil del evolucionismo cobra fuerza para alejarse de un sistema que no tiene otra ambición que representar la regla y subrayar, por el contrario, que las desviaciones revelan lo más singular de cada ser. Siguiendo a Jouve (1996: 30), se funda, en suma, un "realismo de la excepción" en el que se tiene en cuenta a la vez la idea de la evolución de Darwin y la idea de la degeneración de Krafft-Ebing. Es ese lado siniestro del ser lo que lo hace un individuo, lo que lo convierte en un sujeto. Al partir de la concepción de que lo animal constituye parte del hombre, se puede llegar a la conclusión de que la alteridad constituye al hombre. No en vano, el influjo de la exploración de la psique y de la histeria por parte de Charcot y Freud nutre el imaginario decadente y así, por ejemplo, los hijos idiotas destruyen las ficciones idealistas del matrimonio o se hace sorna de la retórica romántica del amor. Lo expone con claridad Rachilde en *L'Animale* (1893) al mostrarnos una escena sexual en la que un matrimonio burgués engendra con la ciencia milagrosa de las caricias y la concupiscencia de todos los amores, a Laura, la futura *femme fatale*.

De ahí también la primacía del cuerpo, especialmente enfermo, mancillado, muerto o fragmentado, con lo que se potencia una estética de lo abyecto. La vena sórdida y popular de los naturalistas será explotada hasta la hipertrofia. Pero con ello se abre la puerta a algo más: permite conectar lo alto y lo bajo y dialogar con la llamada cultura popular. Es "El mal poema", de Manuel Machado que clama: "Yo, poeta decadente, / español del siglo xx / que los toros he elogiado, / y cantado / las golfas y el aguardiente": Un canto a la degradación urbana, a los sórdidos paraísos de la prostitución y el alcohol.

Pero es un canto moderno que se expresa en un lenguaje desgarrado y prosaico, de inspiración europea contemporánea y heredero de algunos aspectos de

la obra de Campoamor o Bartrina, López Silva o Antonio Casero. Con acierto, para Juan Ramón Jiménez, este Machado, "como D'Annunzio, ama la diversidad: una risa y otra risa. Podría ser un Felipe IV o un tocador de guitarra" (1969: 520). No pasa desapercibido al crítico el carácter "plural e inesperado" (521), caprichoso, de esta lírica que no le lleva al rechazo sino a comentar: "Es, gracias a Dios, un decadente. Ama el peligro y, como Rusiñol, haría un discurso contra el sentido común" (521). Una clave, además, necesaria para leer la llamada literatura bohemia y su vinculación con el decadentismo.

La experiencia moderna no es una experiencia de elevación sino de abismo. Los románticos sienten la atracción del abismo, pero ansían una reconciliación con la naturaleza. Los decadentes ceden al abismo. Lo verdaderamente decadente, como describe Antonio de Hoyos, es "algo como un distendimiento de esos misteriosos resortes de la vida humana que se llaman conciencia y voluntad, algo como una interior rotura que desequilibrando el yo deje al individuo por completo a merced de las pasiones" (1917: 6).

Frente a la lucha y vigor de los héroes románticos, se sitúa la debilidad de los decadentes. Como formula Pedro Luis de Gálvez en "Todo es igual", todo puede ser relativo e irremediablemente conducir a un sinsentido, ya que si todo es lo mismo, todo resulta indiferente: "Uno dice: Está bien. / Otro dice: Está mal. / Aquel, ríe en la saturnal. / Este, se da un tiro en la sien. / En la vida, todo es igual: / el prosaísmo, / el ideal, / el Mal / y el Bien". La tensión nostálgica y conmoción trágica de los románticos va cediendo lugar a la impotencia y al absurdo, senda que será explotada por el surrealismo. El descenso al abismo será un principio clave de la literatura decadentista y responde a algo más: permite a su vez mezclar al héroe aristocrático con los negros suburbios a los que se dirige en búsqueda de sensaciones fuertes. De igual modo, el gusto por lo monstruoso o grotesco es otra manifestación del culto por lo artificial y muestra hasta qué punto la distinción entre artificial y natural viene a ser una cuestión de formas. Para el decadente, el hombre posee el ingenio de poder modificar lo dado. Por esta razón, su voluntad no está en querer seguir o imitar a la naturaleza, sino en querer dominarla, manipularla y corregir sus imperfecciones.

La belleza artificial se considera superior a toda belleza natural, pues esta siempre contiene alguna tara. Por ejemplo, en *Les Hors-nature* (1897) de Rachilde, un trozo de satén se considera superior a la piel femenina. E incluso la relación determinista entre medio y tipo se puede manipular para crear algo nuevo, como se fragua en "Viola Acherontia" (1906) de Leopoldo Lugones. En este cuento un jardinero crea la flor de la muerte ensayando una sugestión sobre las violetas para que estas emitan "un tósigo mortal sin olor alguno: una ponzoña fulminante e imperceptible" (1996: 193). Buscando las "correspondencias" baudelerianas entre el mundo humano y el vegetal, obtiene las flores del mal que emiten quejidos y lloran. Para el jardinero "el ¡ay! humano es un grito de la naturaleza" (197). Como comenta Escalante (2016: 149-151), si bien se acepta que el medio es determinante, se propone igualmente que este puede fabricarse. El

científico o el artista pueden imponer su propia ley. El dolor de la planta rompe las fronteras entre lo vegetal-animal y lo humano, algo que supone una cierta vuelta al origen donde no había diferencias y fronteras.

En este sentido, la exploración de una nueva serie de tipos sexuales: lesbianas, andróginos, invertidos, hombres débiles y mujeres fuertes, además de la mordaz denuncia del matrimonio burgués y sin dejar de lado la incuestionable misoginia de muchos escritores, abre una importante vía sobre la redefinición de los géneros, sobre el concepto de masculinidad y del erotismo en el marco de una sexualidad performativa: el hombre no es sino lo que hace. Frente al Prometeo romántico, se alza el Herodes decadente, manchado de sangre, incestuoso, que calma su tedio con la danza de Salomé. En muchas obras se desestabilizan las construcciones de género socialmente impuestas. Los decadentes parecen adelantar algunas de las ideas desarrolladas por pensadoras como Judith Butler: el género es un papel que interpretamos y no una identidad de sexo que expresamos.

Monsieur Venus (1884) de Rachilde es un buen ejemplo. Las novelas de Hoyos y Vinent, primas hermanas de esta escritora e hijas de Huysmans o Jean Lorrain, también lo son. El modo en que fueron leídas por la crítica de la época es harto significativo. En 1919, para Astrana, son la expresión del "arte hecho al revés" (8), un "macabro desfile de teratologías y obscenidades", un pretexto para "inculcar los instintos vedados" (8). Y ante todo configuran un imperio de la falsedad y de la mentira: "Falsa es su psicología femenina, porque sus mujeres son almas masculinas, producto híbrido que repele su condición de humanidad; falsos sus hombres, dotados de espíritu de mujer" (8).

Con más gracia, en 1931 Álvaro Retana, bajo el seudónimo de Carlos Fortuny, ve en la narrativa de Hoyos un arte de lo antinatural donde "nunca aparece la admiración a la hembra" (82), ya que "se limita a ofrecérnosla engalanada fantásticamente" (82), y donde se quiere "hacer pasar por machos a monigotes sin virilidad, casi todos enfermizos, equívocos" (82). A su modo de ver, los acoplamientos entre "cortesanas cuarentonas" y "andróginos monísimos" solo pueden ser fruto de un "tozudo de la incongruencia" (78), de una "disparatada imaginación" (76). Quizá no estuviera tan descaminado Darío al exclamar: "Con Hugo fuerte, y con Verlaine ambiguo". Lo cierto es que la confusión y la ambigüedad arremeten contra los estereotipados modelos de sexo vigentes en la mentalidad de la sociedad española. Los decadentes se sitúan en un mundo cambiante y apuestan por forzar las fronteras y los límites de la normatividad.

Asimismo, hay que tener presente que uno de los cambios fundamentales que se operan del Romanticismo al decadentismo es la posición privilegiada del detalle en el realismo, rasgo que sin duda lleva a un placer por lo descriptivo y que fue blanco de ataques por parte de sus adversarios. De hecho, se llegó a ironizar que para poder leer las largas enumeraciones inscritas en estas obras es necesaria la ayuda de un diccionario o de una enciclopedia (Hamon, 1981: 29). Pero más allá de la chanza de los detractores ante esta ostentación de un saber, lo

que se pone de manifiesto es que el pormenor, el dato o lo particular entran en pugna con lo sublime, lo ideal, del orden clásico. Sin embargo, el propio realismo intenta conciliar a ambos mediante la sublimación del detalle. Es más: lo sublime no desaparece del horizonte estético del fin de siglo, sino que, como observa Escalante (115), cambia de lugar, se desplaza y ubica en el género fantástico y una de sus fuentes principales es lo terrible.

Lo sublime y lo fantástico que en el Romanticismo son una manifestación de otras realidades y una prueba del poder de la imaginación del poeta, se convierten en el realismo en fenómenos marginales, atribuidos a un problema de percepción y de enfermedad mental. Por el contrario, durante el fin de siglo, permite poner en duda la inteligibilidad de la naturaleza y dar al traste con la concepción de la realidad basada solo en el dato empírico. Huysmans en su crítica "Le monstre" (1887), recogida después en el volumen *Certains* (1889), celebra el arte de Odilon Redon por estar imbuido por lo fantástico. A su juicio, este es el único pintor que parece haber descubierto un nuevo punto de partida para la expresión de la belleza del horror: el reino de lo imperceptible, de lo ondulado y fluido, la agitación de las larvas que con tanto espanto nos revela el microscopio.

Muchos decadentistas penetran en el territorito de lo fantástico. Con ello no solo manifiestan su disconformidad frente al positivismo, su desacuerdo con el concepto de normalidad o su desasosiego frente a la secularización de la sociedad causada por el progreso científico y el racionalismo. Con ello, además, por un lado, se persigue un conocimiento más profundo de la vida y de la experiencia y, por otro, se contribuye a estremecer los nervios del hombre moderno en un tiempo cambiante, agitado y cada vez más incomprensible. Si la construcción de la torre Eiffel (1889) marcó una ruptura con la imitación, la defensa del sueño y de la visión interior, que ya reclamaban los románticos, quiebra con una idea unívoca de lo real y aboga por ahondar en lo oculto, por mirar las larvas, como indica Huysmans, y poder observar los otros lados desconocidos de la realidad.

Si el microscopio deja ver las larvas, también la máquina fotográfica puede desvelar otras presencias: las del más allá, como nos plantea Pío Baroja en "Médium". En este cuento inquietante, publicado en *Revista Nueva* (25-3-1899) e incluido luego en *Vidas sombrías* (1900), lo que en un principio puede ser una alucinación del narrador protagonista, un loco, se quiebra por la presencia de otro testigo de los hechos, el hermano de Ángeles. Ambos, al revelar las placas tomadas el día anterior, contemplan horrorizados la presencia de una sombra de mujer sobre la cabeza de esta muchacha de sonrisa tan rara. El relato siembra la duda y el misterio sobre los secretos del otro lado.

Sin embargo, en lo sublime la noción de proporción, forma y límite entra en crisis para dejar paso a la vastedad, lo inmenso, lo informe y caótico. En consecuencia, no es trivial que los decadentes celebren lo inorgánico: lo mineral, lo cadavérico, lo momificado, lo tecnológico, lo químico, lo mercantilizado, el fetiche, la máquina, el androide, etc., es decir, un universo dominado por la frag-

mentación y donde la sensibilidad humana se cosifica y las cosas parecen dotadas de sensibilidad propia. Si el artista se limita a tomar los elementos básicos de la naturaleza, solo puede producir, como proclaman los decadentes, una obra espuria. De ahí que se alabe la capacidad de la tecnología para superar la belleza y carencias de "esa sempiterna vieja chocha" que es la naturaleza para Huysmans (1984: 144). La reivindicación de la primacía estética de las máquinas, ya sean las chimeneas de las fábricas o de las locomotoras, anticipan los tonos que resonarán con fuerza en las vanguardias. También Julián del Casal prefiere las claridades del gas a la iluminación del sol y profesará el "impuro amor de las ciudades" en su poema "En el campo". Y aunque Rubén Darío en su crónica "El hierro" (1893) deteste el puente de Brooklyn o la "monstruosa" torre Eiffel que humilla "con su esqueleto negro la joya gótica" (1938: 9) de Notre Dame, también querrá crear en 1888 "rosas artificiales que huelen a primavera" (1989: 32).

Lo nuevo en este taller literario del siglo XIX tiene su mirada puesta en los logros del Romanticismo y del realismo, pero también en sus fracasos, abandonos o líneas de fuga. Pero lo nuevo no surge de los escombros de estos dos grandes movimientos. Por el contrario, como vio Valera a propósito de Darío, se da en el modo en cómo se combinan, yuxtaponen o mezclan los materiales. Por ejemplo, podríamos sustituir al personaje de la *Lucrèce Borgia* (1833) de Victor Hugo por el de Julia de *Le crépuscule des dieux* (1884) de Élémir Bourges, sin apenas percibir nada. Sin embargo, hay una notable diferencia: los detalles del maquillaje de la cara.

Poner el ornamento y el detalle en primer plano derrumba el orden clásico que subordina las partes al todo. Lo expresó con justeza en 1883 Paul Bourget al definir el estilo decadente como aquel "où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot" (1901: 20). Es "un todo que ya no es tal", según afirma Nietzsche en *El Caso Wagner* (1888): "¿Qué caracteriza a toda *décadence* literaria? Que ya no habita vida en el conjunto. La palabra se hace soberana y salta de la frase, la frase se desborda y oscurece el sentido de la página, y la página adquiere vida a costa del todo" (2002: 35). Asistimos así a una estética desintegradora fabricada con todos los procedimientos del fin de siglo (inversión, oposición o fragmentación) para romper con la transparencia y la regularidad de una cierta tradición estética y cultural.

De igual forma, el hastío causado por la novela extensa estimula la redacción de cuentos y relatos breves. Los decadentes, más preocupados por la visión que por la verosimilitud de lo acaecido y más atentos a la imaginación y al recuerdo que al suceso real, serán los primeros en erosionar la trama, de reducir la acción y de asestar el primer gran golpe a la fabulación novelesca. El gusto por la digresión de todo tipo rompe con el orden determinista de la novela naturalista. Pero no solo: abrirán el camino a la afectividad y al sujeto moderno, así como al onirismo que será aprovechado por los surrealistas.

Los temas románticos son vistos bajo una nueva luz y una nueva perspectiva. Los temas del naturalismo también. Pero el interés por determinados temas no tiene por qué estar reñido con determinados cambios y transformaciones literarias que afectan a las estructuras de las obras. Parece creerse a menudo que un mensaje revolucionario solo puede transmitirse en un cauce revolucionario y no mediante las caducas formas del realismo. Pero también podemos quedarnos en la superficie de lo formal, como hicieron muchos críticos al juzgar el simbolismo y modernismo como un movimiento preocupado solo por alcanzar la perfección formal y lograr una renovación e innovación poéticas, con lo que ahoga la dimensión política o social de sus discursos. Asimismo, la necesidad de marcar la diferencia entre decadentismo y simbolismo, y por supuesto modernismo en el caso hispánico, cuando ambos están estrechamente unidos, pone de manifiesto dos problemas. De un lado, el peligro de reservar lo decadente a la prosa y lo simbolista, a la poesía y al teatro. De otro, el de establecer dicotomías entre fondo y forma, y entre géneros literarios, del todo reduccionistas.

La modernidad es un paisaje en perpetuo movimiento. El componente decadentista de la literatura finisecular aporta un gesto transgresor y liberador frente al severo moralismo. Hacia 1888 su poder corrosivo y tóxico preocupa a figuras como Valera. Hacia 1910 seguirá siendo un elemento de difícil digestión hasta quedar marginado en una dirección que llevará hasta las vanguardias. Su herencia antes que perderse sobrevive en publicaciones como *Prometeo* o *El cuento semanal*. La importancia para la generación de Buñuel de la lectura de la novela corta es un dato a tener en cuenta en la configuración de una biblioteca interior que nutrió a todo un programa estético. De hecho, el propio Buñuel no ocultó el papel que ejerció Huysmans en su universo literario y hasta quiso adaptar para la pantalla *Là-bas*.

Los dos movimientos estelares del siglo XIX, Romanticismo y realismo, llevan hacia una modernización de la literatura y de la sociedad, condicionada por estrategias de oferta y de consumo. En 1905 en el Prefacio a *Cantos de vida y esperanza* Darío sabe que "la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres" (1995: 334) e irremediablemente tiene que ir a ellas. Pero el poeta también experimenta el horror de la literatura como espacio de emociones y experiencias más siniestras y oscuras. El deseo de los decadentes de sentirse conmocionados y de llenar la existencia con sensaciones agudas y penetrantes potenciará la búsqueda de nuevas fórmulas para atraer a un público de sensibilidad agotada por exceso de impresiones. Hay que buscar condimentos fuertes para ese paladar, lograr el golpe de efecto que proclamaba Poe y rascar los nervios. Valle-Inclán lo sabrá muy bien. La lección decadentista aprendida para sus *Sonatas* no se perderá a lo largo de su obra, como tampoco la del Grand Guignol. Las semejanzas de su poema "El garrote vil" con "El reo de muerte" de Espronceda son evidentes. La diferencia reside en lo truculento de la parodia. Pero también la enseñanza del Pierrot satánico y cruel a lo Huysmans tendrá su impacto en el teatro sin palabras, la pantomima o en el teatro fantástico de Benavente.

Mirar en movimiento en el espejo retrovisor de la historia y a contramano, como reclamaba Verlaine, supone adoptar una visión dinámica del Romanticismo y del realismo y nos permite observar la literatura de las últimas tres décadas del siglo de manera diferente: ver los cambios basados en lo gradual y no en la oposición. Muchos problemas estéticos e ideológicos ineludibles para el decadentismo, aún hoy tienen vigencia. Se trata, en suma, de adoptar una perspectiva más integradora del siglo XIX y de hacer de la historia literaria algo más que un cómodo y tranquilizador recorte de corrientes. A fin de cuentas, las distintas categorías dependen de ese reflejo del espectador, ya sea lector, crítico o escritor, en el espejo. Y en ese espejo la mirada oblicua del decadentismo al realismo y Romanticismo es a todas luces insoslayable. Una mirada que como la del narrador de *La caída de la casa Usher*, contempla la fisura imperceptible que se va abriendo en zigzag sobre un poderoso edificio.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (Clarín) (2003), "Revista literaria (marzo, 1890). *Realidad*, novela en cinco jornadas, por don Benito Pérez Galdós", en *Obras completas*, IV, Oviedo, Nobel (1674-1690).

Astrana Marín, Luis (1919), "Los noveluscos de Hoyos y Vinent", *El Día*, 2 de septiembre (8).

Bourget, Paul (1901), *Essais de psycologie contemporaine*, I, París, Plon-Nourrit.

Bourget, Paul (2003), *El discípulo*, Barcelona, Debate.

Darío, Rubén (1938), "El hierro", *La Tribuna*, 22 de setiembre de 1893, en E. K. Mapes (comp.), *Escritos inéditos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, Nueva York, Instituto de las Españas (8-9).

Darío, Rubén (1989), *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza.

Darío, Rubén (1995), *Azul… Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra.

Deleito y Piñuela, José (1911), *La tristeza de la literatura contemporánea*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibl. y Museos.

Deleito y Piñuela, José (1922), *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva.

Escalante, Marie (2016), *La naturaleza como artificio. Representaciones de lo natural en el modernismo*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Fortuny, Carlos (Álvaro Retana) (1931), *La ola verde. Crítica frívola*, Barcelona, Jasón.

Gourmont, Remy (2007), "El idealismo", en Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra (253-256).

Hamon, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette.

Hesse, Herman (1970), "Romanticismo y neorromanticismo", en *Escritos sobre literatura*, Madrid, Alianza (107-115).

Hoyos y Vinent, Antonio de (1917), "Libros de la semana. *El demonio del absurdo*,

cuentos, por Rachilde. Traducción castellana por Ricardo Baeza", *El Día*, 10 de mayo (6).
Huysmans, Joris-Karl (1889), "Le monstre", *Certains*, París, Tresse & Stock (137-154).
Huysmans, Joris-Karl (1984), *A Contrapelo*, Madrid, Cátedra.
Huysmans, Joris-Karl (1986), *Allá-Lejos*, Barcelona, Bruguera.
Jiménez, Juan Ramón (1969), "Alma y capricho de Manuel Machado", en *Libros de prosa,* I, Madrid, Aguilar (520-521).
Jouve, Séverine (1996), *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, París, Hermann.
Lugones, Leopoldo (1996), "Viola Acherontia", en *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Cátedra (191-198).
Llanas Aguilaniedo, José M.ª (1991), *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
Martínez Barrionuevo, Manuel (1891), "Al Sr. Marcelo Prévost (fragmento de una carta)", *La Ilustración Ibérica*, 1 de agosto (486-487).
Martínez Ruiz, José (Azorín) (1903), "La farándula. Después del estreno", *Alma española*, 20 de diciembre, 7 (4).
Martínez Ruiz, José (Azorín) (1982), *La voluntad*, Madrid, Castalia.
Martínez Sierra, María (1958), "Prólogo", en Maurice Maeterlinck, *Teatro*, México, Aguilar (13-59).
Nietzsche, Friedrich (2002), *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid, Siruela.
Praz, Mario (1969), *La Carne, La Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*, Venezuela, Monte Ávila.
Sawa, Alejandro (1977), *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alhambra.
Solana, Guillermo (1996), "Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura", en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos de arte*, Madrid, Visor (13-31).
Valera, Juan (1977), "A Don Rubén Darío (Carta-Prólogo de Juan Valera. Madrid, 22 de octubre de 1888)", en Rubén Darío, *Azul*…, Buenos Aires, Francisco de Aguirre, (29-44).
Verlaine, Paul (2007), "Carta a *Le Décadent*", en Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra (249-251).
Wilde, Oscar (1992a), *El cuadro de Dorian Gray*, Madrid, Cátedra.
Wilde, Oscar (1992b), *La decadencia de la mentira*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
Yxart, José (1885), "Prólogo" a Mariano José de Larra, *Colección de artículos escogidos*, Barcelona, Daniel Cortezo y C.ª (v-xiv).

Homenaje al profesor Antonio Vilanova Andreu

Una conferencia de don Antonio Vilanova sobre *Tiempo de silencio* (Santander, agosto de 1971)

José Manuel González Herrán
Universidade de Santiago de Compostela

En este apartado dedicado a recordar a don Antonio Vilanova, me han pedido que contribuya (y lo hago, tan honrado y como gustoso), sin que yo disponga de otros méritos para ello que el de presidir actualmente la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX; acaso también porque tuve la fortuna de conocer y tratar —aunque ocasionalmente— al llorado maestro. Antes de algún encuentro en la Universidad de Barcelona, con motivo de tesis doctorales u otros compromisos académicos, nos habíamos conocido con ocasión del centenario de *La Regenta*, en dos de los congresos que con tal motivo se celebraron: el de Oviedo, en noviembre de 1984 (recordaréis, Enrique y Adolfo, que fue allí y entonces cuando nos conocimos); el de Athens (Georgia, EE. UU.), en octubre de 1985: este último me permitió tratar algo más a don Antonio (y a Lolita, su esposa), porque el corto número de participantes en aquel encuentro, organizado por Noël Valis, favoreció una relación más próxima, no solo en las intervenciones y sus debates, sino también en comidas, tertulias, paseos, pequeñas excusiones…

Como entonces le comenté, no era la primera vez que nos veíamos: aunque, por supuesto, él no había tenido constancia de mi presencia, yo había formado parte del público asistente —unas cuarenta personas— a la lección que ahora quiero evocar en este texto. Fue en agosto de 1971 —exactamente, el viernes 20, según he comprobado consultando las hemerotecas—, en un curso de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en el Palacio de la Magdalena de mi Santander natal, sobre "La novela española de posguerra"; dirigido por José Luis Varela, entonces catedrático en la Universidad de Valladolid, en él participaron novelistas (Álvaro Cunqueiro, Miguel Delibes, Medardo Fraile), críticos (José Blanco Amor, Alfonso Albalá, Antonio Iglesias Laguna, Leopoldo Rodríguez Alcalde) y profesores (Francisco Yndurain, Gonzalo Sobejano, además de Varela y Vilanova). Don Antonio pronunció la lección de clausura, magistral en el más exacto sentido de la palabra y que a mí me interesó especialmente, sobre *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos.

Yo tenía reciente la lectura de aquella novela (que me había deslumbrado como a todos los que la descubrimos entonces): lectura de filólogo recién titulado

—el año anterior— e incipiente crítico, recomendada, estimulada y guiada por uno de mis compañeros de curso (hoy colega emérito en la Universidad de Santiago), Alfonso Rey, quien había presentado en septiembre de 1969 su memoria de licenciatura o tesina (en cuya transcripción mecanografiada colaboré) sobre aquella novela. Por ello, tomé abundantes notas de la conferencia, que no guardo porque se las pasé a Alfonso, decidido ya entonces a convertir su tesina en el libro que publicaría seis años más tarde (Rey, 1997).

He calificado de magistral la lección de Vilanova, recordando la impresión que nos produjo a los asistentes, para quienes aquel profesor era autor de estudios recomendados en la carrera (de los que acaso habíamos manejado su *Erasmo y Cervantes*, su edición de *La lozana andaluza*, sus artículos de tema gongorino). Que su magisterio alcanzase también a la novela española más reciente no sorprendió a quienes sabíamos que era también —o sobre todo— el director de la colección "Palabra en el tiempo", de editorial Lumen, que desde mediados de los sesenta venía publicando autores fundamentales para nuestra formación literaria, estética y sentimental: por citar solo algunos de los aparecidos hasta entonces (1971), James Baldwin, Samuel Beckett, Walter Gropius, Albertine Sarrazin, Kinglsey Amis, Erskine Caldwell, George Painter, Claude Simon, Gertrude Stein, Hannah Arendt, Muriel Spark, Peter Weiss, Guido Aristarco, Flannery O'Connor, Gillo Dorfles, Umberto Eco, William Styron, Lionel Trilling, Leroi Jones, Hermann Broch, William Golding, Sergei M. Eisenstein, Max Aub, Iris Murdoch, Terenci Moix, Alan Sillitoe, Mary Mac Carthy, James Joyce…

Pero volvamos a la conferencia. Consultando la hemeroteca de *ABC* he encontrado una crónica firmada por Fernando Ponce en el ejemplar correspondiente al 24 de agosto de 1971, que da cuenta de la clausura de aquel curso, reseñando la lección de Vilanova en estos términos:

> La última conferencia la pronunció don Antonio Vilanova, profesor de la Universidad de Barcelona y correspondiente de la Real Academia Española sobre "La novela de Martín Santos".
>
> Sobre la base de los escasos textos teóricos conservados del autor de *Tiempo de silencio*, el conferenciante puso de relieve la estrecha relación entre los principios renovadores que inspiraron su creación novelesca y las ideas del famoso crítico y sociólogo Georgi [*sic*] Lukacs en su *Teoría de la novela*. Ideas que explican la sustitución del protagonista colectivo, utilizado en la novela realista y social hasta entonces vigente, por el protagonista individual, perfilado con todos los caracteres típicos del héroe problemático. A través de un minucioso análisis de las ideas de Martín Santos, el profesor Vilanova puso de relieve la extremada complejidad de los propósitos que le inspiraron su creación novelesca y cómo, bajo su violenta sátira social, rezumante de acritud y sarcasmo, se plantea nada menos que el problema de la libertad del hombre en la elección de su propio destino (Ponce, 1971).

He querido citar literalmente ese párrafo porque su resumen de la conferencia es tan preciso y exacto, que me atrevo a conjeturar (y más, conociendo cómo se han reseñado durante muchos años las conferencias en la UIMP) que el periodista se limitó a transcribir un texto proporcionado por la Dirección o Secretaría del curso, acaso redactado por el propio conferenciante.

Cuando mi colega y amigo Adolfo Sotelo me indicó la posibilidad de recordar al profesor Vilanova, pensé de inmediato en esta conferencia.

Así que lo primero que hice fue indagar si la habría publicado. Sotelo me recordó que Vilanova había recogido su reseña de *Tiempo de silencio*, publicada en *Destino* el 19 de noviembre de 1962, en *Novela y sociedad en la España de la posguerra* (Vilanova, 1995); reseña cuya lectura (o relectura) me permito aconsejar a los lectores: desde la perspectiva actual, resulta impresionante su acierto crítico cuando se ocupa de Sender, Barea, Ayala, Aub, Zunzunegui, Agustí, Sánchez Mazas, Torrente Ballester, Gironella, Cunqueiro, Cela, Laforet, Delibes, Matute, Fernández Santos, Aldecoa, Ferlosio, los Goytisolo, Martín Gaite, García Hortelano, Martín Santos, Marsé… En su mayor parte, no son ensayos o artículos de índole académica, sino reseñas críticas —la mayoría para *Destino*— tan amenas como rigurosas.

Para lo que ahora nos ocupa, la de *Tiempo de silencio* destaca por su perspicacia al advertir la radical novedad de aquella novela: "una de las experiencias renovadoras más sorprendentes y ambiciosas que ha ensayado la novela española de estos últimos años" (Vilanova, 1995: 418). En cinco apretadas páginas explica de manera tan brillante como convincente las peculiaridades de su técnica narrativa (el relato introspectivo, el monólogo interior, la intervención directa del narrador en el seno de la obra, el relato indirecto en tercera persona), que sitúa en deuda con el *Ulises* de Joyce; sintetiza su trama argumental, repasa sus escenarios y ambientes, caracteriza su tono como "hiriente y sarcástico, desdeñoso e irónico, cuando no vehemente y airado […] casi sin asomos de ternura y piedad" (Vilanova, 1995: 422); interpreta certeramente el verdadero peso de las ideas de Ortega (más allá de su feroz caricatura). Y concluye con una declaración cuyo valor el tiempo ha confirmado: "libro singular y originalísimo, que constituye la más extraordinaria revelación literaria del año en curso" (Vilanova, 1995: 422).

En todo caso, y cotejada esa reseña con la conferencia que ahora me ocupa, resulta evidente, que, salvo las inevitables semejanzas, se trata de aproximaciones diferentes, aunque complementarias. Así que, tras revisar el inventario de sus publicaciones, catalogadas en la minuciosa "Bibliografía del Profesor Antonio Vilanova" (Sotelo, 1989: XXIII-LI), en el volumen I de su *Homenaje* (Sotelo Vázquez y Carbonell, 1989), parecía que aquella nota de 1962 era lo único que Vilanova había publicado sobre Martín Santos. De modo que deduje (precipitadamente, como enseguida verán) que la conferencia de 1971 nunca se había publicado.

Puesto que, como he dicho, no conservo las notas que entonces tomé, y para no fiarme solo de mi recuerdo, inicié algunas pesquisas: tras localizar en la pren-

sa de entonces la crónica de *ABC* que antes cité (no he encontrado más; aunque tengo pendientes de consulta los periódicos santanderinos, que solían dedicar mucha atención a su entonces única Universidad), supuse que entre los papeles del archivo de nuestro recordado maestro acaso pudiera estar el texto de aquella *lección* (en sentido literal, porque —lo recuerdo bien— don Antonio la había leído). De nuevo, gracias a la intervención de Sotelo, su discípula Alba Guimerà, que ha trabajado con esos papeles, localizó enseguida 23 folios pulcramente mecanografiados (uno de los cuales reproduzco en el Apéndice), con título inequívoco: "El héroe problemático en la novela de Luis Martín Santos".

Su lectura confirma lo exacto del resumen en la crónica de *ABC*: tanto por las reiteradas citas de la *Teoría de la novela* de Lukacs (tomadas —nótese la fecha— de la traducción castellana de Sebreli, en Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966) como por algunas frases de este texto, muy similares a las de la reseña: "frente al protagonismo colectivo de la novela realista y social […] Luis Martín Santos se apoya en una visión de la realidad rigurosamente intelectual y subjetiva […]. Pedro, el joven investigador que protagoniza *Tiempo de silencio*, responde en todos sus rasgos a las características esenciales del individuo problemático definido por el autor de *Teoría de la novela*" (Vilanova, 1971: 2 y 11).

Pero hay otro dato que permite suponer que estamos ante la versión (acaso levemente corregida posteriormente) de la conferencia que estoy evocando. El cronista de *ABC* —¿mero transcriptor de lo proporcionado por Vilanova?— afirmaba que el conferenciante basó su lección en "los escasos textos teóricos conservados del autor de *Tiempo de silencio*". En efecto, este ensayo recoge varias y extensas citas de lo que llama "prólogo a su novela inacabada *Tiempo de destrucción*" (Vilanova, 1971: 4); o, más adelante, "el prólogo a su novela inédita *Tiempo de destrucción*, publicado recientemente [atención a esa palabra] en el volumen de *Apólogos y otras prosas inéditas*, por la Editorial Seix Barral (Barcelona, 1970)" (Vilanova, 1971: 9): en efecto, reciente era, en 1971, la edición de esos *Apólogos*. Pero he llamado su atención sobre ese adverbio por otra razón de más peso, que luego explicaré.

Una vez persuadido de que estaba ante el texto de aquella lección de 1971, y suponiéndolo inédito, propuse al profesor Sotelo que lo rescatásemos en las páginas del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, que yo dirijo. Pero antes había que cerciorarse de que nunca se había publicado; un pequeño detalle en el original mecanografiado me hizo ponerlo en duda: algunos párrafos del texto, correspondientes a citas extensas (de Lukacs o de Martín Santos) tienen una raya vertical al margen izquierdo y la anotación manuscrita "letra pequeña" [véase la página que reproduzco en Anexo]. Advertencia que parecía indicar cómo habría de imprimirse aquel texto, en una próxima publicación. Pensé que acaso estuvo previsto reunir los textos de las conferencias en un volumen colectivo, como otros que por esos años había publicado la UIMP (*v. gr.*, los de *Prosa novelesca actual*, en el segundo de los cuales había colaborado don Antonio [Vilanova, 1968]); el proyecto no habría cuajado y estos folios mecanogra-

fiados quedaron como testimonio de aquella publicación frustrada. Pero pronto me di cuenta de un detalle que invalidaba tal hipótesis: esa copia mecanografiada no podía ser de 1971, porque al final del texto, bajo la firma "Antonio Vilanova", consta la indicación "Profesor Emérito de la Universidad de Barcelona": nombramiento honorífico que nuestro recordado maestro recibiría tras su jubilación, en 1988.

De modo que, tras una insistente búsqueda (manías de filólogo habituado a la recuperación de textos inéditos u olvidados, que a veces resultan no serlo), y con la eficacísima ayuda de ese amigo a quien no siempre se lo reconocemos —Mr. Google—, descubrí que esa magistral lección sí se había publicado, en 1996. Ocupa las páginas 474-488 del volumen *Spanische Literatur-Literatur Europas,* recopilado por Frank Baasner para la editorial Max Niemeyer Verlag, de Tübingen, como homenaje a los 65 años del hispanista alemán Wido Hempel, catedrático de la Universidad de Tubinga que fallecería años más tarde en 2006 (dos antes que su colega y amigo don Antonio).

A pesar de que en ese *Festchrift* colaboran firmas muy prestigiosas (entre otros, hispanistas tan reconocidos como: Dietrich Briesemeister, Bruno Damiani, Francisco López Estrada, Giuseppe Tavani, Maria Grazia Profeti, Elias Rivers, Sebastian Neumeister, María Teresa Cattaneo, Hans Juretschke, Alonso Zamora Vicente, Franco Meregalli, José Manuel García de la Torre, Frank Baasner, Hans Hinterhäuser), sospecho que ha tenido escasa difusión entre nosotros; al menos, y por lo que he indagado, la colaboración de Vilanova. Que, por otra parte —y las razones cronológicas son evidentes—, no pudo constar en la bibliografía recopilada por Adolfo Sotelo para el homenaje de 1989 (siete años anterior al dedicado a Hempel).

Comparado aquel original mecanografiado con su publicación alemana, la fidelidad (a la espera de un cotejo más cuidadoso) parece indudable; salvo en algún leve detalle, que merece la pena comentar. Recordemos lo que antes cité, a propósito del prólogo a *Tiempo de destrucción* de Martín Santos: "publicado recientemente en el volumen de *Apólogos y otras prosas inéditas*", leemos en el folio 9 del original mecanografiado; pero la versión impresa lo corrige así: "publicado por vez primera en el volumen de *Apólogos y otras prosas inéditas*" (Vilanova, 1996: 479). Parece evidente que don Antonio recuperó para ese homenaje el texto de su conferencia de 1971 (un año posterior a la publicación de aquellos *Apólogos*) y acaso lo envió sin revisar; pero en la fase de corrección de pruebas pudo darse cuenta de lo improcedente del adverbio "recientemente", cuando habían pasado más de veintiocho años desde la primera aparición de aquel prólogo, luego reeditado; de modo que hizo aquella levísima precisión. En cambio, no hizo otras que también hubieran sido necesarias: como, por ejemplo y en el mismo párrafo, mantener el calificativo de "inédita" para la novela *Tiempo de destrucción*, que se había publicado en 1975.

En todo caso, me importa corregir la impresión que podría deducirse de estas puntillosas observaciones: de ninguna manera pretendo sugerir que Vilano-

va, invitado a participar en el volumen dedicado a Hempel, lo resolviese recuperando un viejo trabajo inédito, casi olvidado entre sus papeles y carpetas. Al contrario, estoy seguro de que se alegró de esa oportunidad, que le permitía dar a conocer un trabajo del que, sin duda, había de sentirse muy satisfecho, como aportación fundamental sobre *Tiempo de silencio*, y que mantenía, veintiocho años después de aquella lectura santanderina (y todavía hoy), toda su vigencia.

Termino: se me han quedado (no en el tintero, sino en el ordenador) otras cosas que quería decir sobre aquella conferencia. Pero baste lo dicho, como argumento para esta recomendación: ahora que ya saben que está publicada, y dónde, léanla y comprueben su extraordinaria valía.

Santiago de Compostela, octubre de 2018

Bibliografía

Ponce, Fernando (1971), "Clausura del curso sobre novela española en Santander", *ABC*, 24 de agosto de 1971, edición de la mañana, p. 35; se puede consultar en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/ 1971/08/24/035.html.

Rey, Alfonso (1977), *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, José Porrúa Turanzas.

Sotelo, Adolfo (1989), "Bibliografía del Profesor Antonio Vilanova", en Sotelo Vázquez, Adolfo / Cristina Carbonell, Marta (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, PPU (xxiii-li).

Vilanova, Antonio, "De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual", en F. Yndurain (ed.), *Prosa novelesca actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968.

Vilanova, Antonio (1971), "El héroe problemático en la novela de Luis Martín Santos", 23 folios mecanografiados y con algunas correcciones manuscritas.

Vilanova, Antonio (1995), "Luis Martín Santos: entre el realismo dialéctico y el monólogo interior. *Tiempo de silencio*", en *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen (418-422).

Vilanova, Antonio (1996), "El héroe problemático en la novela de Luis Martín Santos", en *Spanische Literatur − Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Gerburtstag*, herausgegeben von Frank Baasner, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (474-488).

Anexo

9

jetiva como psicología de un héroe novelesco, pues el común denominador de ese tipo de personajes es que "esos héroes están siempre buscando"(p.59). "El proceso que se desarrolla de este modo como forma interior de la novela—escribe el gran pensador húngaro—, es la marcha hacia sí mismo del individuo problemático, el camino que, a partir de una oscura subordinación a la realidad heterogénea, puramente existente y sin sentido alguno para el individuo, le lleva a un claro conocimiento de sí mismo. Ese proceso abarca toda una vida y al mismo tiempo/ que señala el camino que lleva al hombre al conocimiento de sí mismo, nos muestra su extensión y su sentido"(pp.76-77).

II

Esas ideas lukacsianas sobre lo que constituye la misma esencia del individuo problemático, explican que Martín Santos, en el prólogo a su novela inédita Tiempo de destrucción, publicado recientemente en el volumen de Apólogos y otras prosas inéditas, por la Editorial Seix Barral (Barcelona, 1970), considere como objetivo fundamental del hombre la búsqueda del conocimiento de sí mismo: "Obra del hombre y matriz esencial de su perfección es el autoconocimiento. Necesidad absoluta hay de que el hombre eleve el nivel de su conciencia. Nunca el hombre superior deja de conocer la violencia y la dirección de su instinto. El hombre debe saber que lo que hace es malo o que lo que busca es la voluptuosidad. Pero hay otro estrato más profundo del que emana la sorpresa. No podemos decir que sea sorpresa verse obrar uno de modo egoísta o de modo concupiscente. Aunque yo creyera que me guiaba un noble ideal en determinada dirección y comprobara luego que lo que buscaba con aquellas agitaciones era una satisfacción de mi amor propio o de mi nivel económico, no por ello debería declararse sorprendido... Queremos referirnos a una sorpresa más honda, que obliga al hombre a identificarse con ella, aún no pudiendo reducirla a ningún esquema anterior. El descubrimiento de la verdad de uno mismo mediante la sorpresa es el descubrimiento de la realización de un

Perfil inacabado de Antonio Vilanova (1923-2008)

Adolfo Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

> La crítica que usted escribe es la que a mí me gusta: honrada, sin pensar en el efecto que pueda causar al escritor criticado.
>
> (Juan Ramón Jiménez, 22-III-1953)

En uno de los incontables papeles que el desorden de los últimos años de su vida había amontonado en carpetas y archivadores, el profesor Antonio Vilanova dejó consignado:

> Començo a escriure aquestes memòries, que no sé si tindré temps d'acabar, en una etapa ja massa avançada de la meva vida, en la qual m'he trobat, gairebé sense adonar-me'n, que havia entrat de ple en la declinació final de la vellesa. Haver mantingut fins ara una bona salut física, sense mostres apreciables de decadència ni símptomes irreparables de decrepitud, ha fet que no tingués consciència clara del pas inexorable de l'edat.

Son unas líneas escritas —como siempre— a mano y con caligrafía cuidada y clara, que seguramente datan de alrededor de 2005-2006, meses antes del fallecimiento de su mujer Lolita Soler Tintó en el otoño de 2006. Son el testimonio de la voluntad de escribir unas memorias, para las que había preparado a lo largo de toda su vida un almacén inmenso de materiales, casi inabarcable. Son, a la vez, la constatación fidedigna de la imposibilidad de llevar a buen puerto una tarea para la que había inventariado documentación de todo género: notas de diarios fragmentarios y dispersos, cuadernos de trabajos inacabados, un abundante epistolario, notas de viajes, cursos y conferencias y un acompañamiento amplísimo de noticias, artículos y reportajes de la prensa en las sucesivas etapas de su vida. Un océano informativo que no debe caer en las manos de los asedios del oportunismo de muy escasa, quizá ninguna, dignidad.

I

Antonio Vilanova Andreu nació en Barcelona el 23 de marzo de 1923, en el seno de una familia de la burguesía industrial y acomodada, que según un cuaderno de notas de 1949 "constituye la grandeza y el oprobio de Barcelona". Los estudios primarios los realizó en la Escola Sant Jordi y el examen de ingreso de Bachillerato en el Instituto Jaime Balmes en 1933. Los años de la niñez son tiempos en los que se fragua su avidez lectora. En los últimos años de la II República inicia el Bachillerato en el Colegio de los Hermanos Maristas de la calle Llúria, donde se enseñaba —son recuerdos de Vilanova— con "un sistema educatiu molt disciplinat, metòdic i sistemàtic, al límit del rigor" (Pons, 2004: 22). Durante la guerra civil y la inmediata posguerra completa sus estudios de Bachiller en la Agrupación de Doctores y Licenciados en Ciencias y Letras, donde sigue de cerca las enseñanzas del profesor de Literatura Española José Francisco Miralles, quien influirá decisivamente en su posterior dedicación al estudio de las letras hispánicas. Obtiene el título de Bachiller el 19 de agosto de 1940, con la máxima calificación.

De la etapa de los Maristas data el comienzo de una larga amistad con dos compañeros del barrio que, andando el tiempo, serían dos de sus mejores amigos, el periodista y escritor Néstor Luján y el notario Francesc Goday. En los años de la guerra, la biblioteca del piso de Rafael Vilanova —excepcional biblioteca privada que heredó su hijo y que ahora custodia la Universidad de Barcelona— se convirtió en el permanente oasis de los tres amigos. Naturalmente quien aprovechó más la biblioteca de su piso, en la calle Bruch número 24, fue Antonio Vilanova. Allí estaban los libros de Emili Vilanova, el gran escritor costumbrista, los libros de su abuelo y los de su padre. En el fondo, la biblioteca atestiguaba el linaje del que el joven estudiante se sentía partícipe: el del maestro Joan Vilanova, profesor de música, hombre de la Ilustración y lector de Voltaire y Rousseau.[1]

A partir de 1938 la biblioteca de Rafael Vilanova se va a ir incrementando con las compras que hace su hijo, quien al mismo tiempo lee con inusitada voracidad los libros atesorados en sus anaqueles. En un cuaderno en el que el joven Antonio Vilanova anotó las obras adquiridas por él entre enero de 1938 y enero de 1940, se referencian más de doscientos setenta libros, en tres lenguas: catalán, castellano y francés. Si bien domina la novela (la francesa y la rusa del siglo XIX), sin desatender las grandes aportaciones del XX (desde Virginia Woolf a Valle-Inclán), se advierte un interés muy notable por los estudios de crítica literaria:

1. "En Joan Vilanova, organista, professor de música, mestre de capella i virtuós del violí, roman fascinat a la Barcelona de les darreries del segle XVIII, on té ocasió d'escoltar la música dels seus autors predilectes, on llegeix àvidament les gosadies volterianes del *Candide*, i s'estremeix de passió amb les pàgines romàntiques de la *Nova Eloïsa*. Home de l'antic règim, és el símbol del plebeu del tercer estament, cultivat, intel·ligent i ambiciós, que origina la burgesia liberal il·lustrada de la Barcelona del vuit-cents" (Vilanova, 2001: 2).

Sainte-Beuve, Taine, Brunetière y —por ejemplo— los tres tomos de *La literatura francesa moderna* de Emilia Pardo Bazán, que adquiere a finales de enero de 1939, mientras las tropas de Franco ocupan la ciudad. La curiosidad intelectual y el refinado gusto del joven bachiller es bien patente a la luz de sus lecturas, impagable carta de navegación para el estudio de sus aprendizajes intelectuales.

Llegado el verano del 39, el joven Vilanova descubre su vocación poética. Los primeros poemas que escribe —hasta el verano de 1940— se gestan en la ansiedad de la influencia de Juan Ramón Jiménez, en concreto, en la órbita de dos de sus obras maestras *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919). Todo el quehacer poético del joven Vilanova está contaminado por la poesía desnuda juanramoniana. Incluso llega a conformar un libro, *Poemas espirituales* (otoño, 1939), que es un homenaje al gran poeta de Moguer. Los poemarios de estos meses nos revelan su primer amor, Carmen Arissó, a quien dedica un sin número de poemas, mientras se intuye una de sus pasiones adolescentes, juveniles y de la primera madurez: la música, cuya presencia en las prosas dispersas y en los programas de conciertos de su archivo me está ocupando desde hace ya largos meses para ultimar su peculiar relación con la música.

El 19 de agosto de 1940 obtiene el título de Bachiller y en octubre comienza sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Son profesores suyos Fernando Valls Taberner, Federico Udina, Mariano Bassols de Climent, Joaquín Carreras Artau, José María Castro y Xavier de Salas. Ya en 1943 se convierte en discípulo del profesor Martín de Riquer, que será su auténtico maestro. Cuatro años más tarde, en 1944, se licencia en Filología Románica con el Premio Extraordinario de Licenciatura.

Los años de estudiante en la Universidad son muy fecundos, germinales, para la trayectoria de Vilanova en un contexto en el que se amalgama su primera vocación poética con su cada vez más presente obsesión: ser novelista. Los poemas del año 41 descubren la influencia de Federico García Lorca y Rafael Alberti en sus aportaciones en la dirección neopopularista de la poesía española. El joven Vilanova compone poemas sin cesar; muchos de ellos son de materia amorosa y dedicados a María Concepción (Chita) Darné, Caridad Jorge, Carmen Gilera y Asenchi Madinaveitia, una jovencísima muchacha[2] de la edad de Antonio Vilanova que fascinó al maestro Xavier Zubiri durante su estancia barcelonesa y con quien mantendría en el futuro una relación sorprendente, a pesar de ser prima de Carmen Castro, esposa de Zubiri e hija de don Américo Castro. También son frecuentes los apuntes para novelas, que a medida que avance la década se harán más numerosos. En una nota manuscrita fechada a finales del verano del 49, Vilanova escribe:

2. *Cf.* "Es una muchacha de ojos azules, delgada, despierta y alegra, de formas desenfadadas y muy interesada por la filología clásica y la humanidades" (Corominas; Vicens, 2005: 467).

> Una de las secretas tragedias de mi vida consiste en la incertidumbre acerca de mi propio talento. No me refiero a mi competencia profesional ni a mi talento crítico y erudito que creo cierto, sino a mi capacidad creadora. A veces me desespera la idea de que toda mi inmensa curiosidad intelectual, todo mi mundo de ideas y sentimientos se pierda como obra por falta de genio artístico. Ser un novelista sería mi ilusión mayor y mi máxima ambición estética.

Al margen de aquellas jóvenes con las que Vilanova mantiene relaciones de amistad y de deslumbradores y primerizos enamoramientos, una fuente de amistad y de reflexión es Anna Maria Estelrich. En una nota del 2 de julio del 42 se lee: "L'Anna Maria que és fa estimar. […] He dit a l'Anna Maria que no estimo a la Chita i és veritat. Cada dia em vaig enamorant més i més de l'Asenchi".

También María Antonia Vidal forma parte de un enjambre de amistades femeninas sobre las que el joven Vilanova escribe expresando sus quimeras y sus sinsabores. Junto a ello está la formación universitaria, que va completando en la Facultad y en los cursos de Literatura Catalana Medieval, organizados por el Institut d'Estudis Catalans y que imparte en su domicilio el doctor Jordi Rubió Balaguer. Y, sobre todo, la capacidad lectora. Sus lecturas de esos años son oceánicas, impresionantes, tan solo comparables en número a la gran cantidad de audiciones de música clásica que acompañan sus soledades. Enumero algunas lecturas, correspondientes al año 42 y de las que el archivo del profesor Vilanova guarda rastro: Herrera, Arguijo, Góngora, Carrillo y Sotomayor, Rioja —entre la lírica española del Manierismo al Barroco—, Sthendal, Proust, Thomas Mann, Aldous Huxley, Ibsen —los cito según los va leyendo—, Gabriel Miró, Mallarmé, Montaigne, Juan Ramón, Virginia Woolf, Emili Bronte, Platón, Holderlin, Dostoievsky, Gerardo Diego, Chesterton, Sagarra, Benjamin Constance, Katherine Mansfield, Paul Valéry, etc.[3]

Como le advertiría Josep Pla años después y recordó el propio Vilanova en un texto inédito sobre el que fue una de sus grandes pasiones literarias: "este verano [1950] me dice Pla en Puigcerdà. 'En sap vostè d'escriure. Sí, en sap! M'agraden els seus articles. Jo no sabia que vostè li agradés escriure. En pensava que només llegia'". Para entonces Vilanova había iniciado su labor como crítico literario en el semanario *Destino* (4-III-1950). Las bases de esa dedicación fundamental de su personalidad también datan de los años de sus estudios universitarios. En las revistas universitarias *Alerta* y *Estilo* publicó sus primero artículos de crítica literaria (15-VIII-1942 a 27-I-1945). En la primera, bajo la protección del médico Josep Espriu —hermano del poeta Salvador Espriu— se fraguó un grupo de amigos de gran duración: Josep Piera, Joan Perucho, Nani Valls, Cales Fisas, Ventura Torres, Josep Maria de Martín, Francisco José Mayans, Néstor Luján y

3. Para un análisis más pormenorizado de estos años juveniles debe verse la tesis doctoral de Alba Guimerà Galiana (2016).

Antonio Vilanova. En una publicación rara y exquisita de 1944, junto a las caricaturas que Martín hace de sus amigos, se pueden leer unos breves perfiles de sus jóvenes personalidades. El de Antonio Vilanova reza así (el autor es Luján):

> Antonio Vilanova es tan viejo conocido mío que no me recuerdo sin conocerle. Es tan viejo en mí como yo mismo. Lo viaja todo. Se ha metido hasta el boscaje bucólico español. Ha leído hasta *Les aventures de Telémaque* esfuerzo que sólo hizo Fenelon al escribirlas, y es fama que no pudo repetir. Antonio me recuerda mi niñez y luego nuestras primeras poesías y nuestras primeras lecturas. Y la primera muchacha, contemporánea a las primeras poesías. Está saliendo a cazar en el campo de la Literatura con gran aparato de montería. Va para caza mayor y todos esperamos de él un buen botín.
>
> Antonio es grave, pero con ratos livianos. Y con los pañuelos dulcemente floridos de pequeños tulipanes de carmín (Luján, Martín, 1944).

Falta en el perfil de Néstor Luján una mínima alusión a otra de las pasiones juveniles que les unía, la de la fiesta de los toros, y en especial, la devoción creciente por Manolete, sobre la que también se podría recoger un buen ramillete de juicios en los textos juveniles de Vilanova.

Cuando se dispone a realizar el servicio militar en las Milicias Universitarias, donde alcanzará el grado el alférez, Vilanova es un brillante universitario y, sobre todo —lo que parece importarle más— un crítico literario reputado. En una carta escrita desde San Juan de Mozarifar (Zaragoza) —primeros tiempos del servicio militar— les dice a sus padres, quienes le mandan regularmente *La Vanguardia* y *Destino*, que Vicente Gaos le ha escrito comunicándole que "sabia por Dámaso Alonso y por Vicente Alexandre que era el mejor crítico joven de España".

Los tiempos (marzo, 1945 – octubre, 1946) de San Juan de Mozarifar, Alicante, Graus y Laspuña (Huesca), al margen de las obligaciones militares, son tiempos de lecturas y relecturas. Su padre es el encargado de suministrárselas, según sucesivos encargos de libros, y un grupo numeroso de amigos —a los que se suma un amigo perenne, Joan Bastardas— le mantienen en contacto con la vida cultural, literaria y académica. Los comentarios epistolares a su padre a propósito de algunas de sus lecturas son bien significativos: "estic llegint *El árbol de la ciencia* de Baroja. És molt bó"; "Valle-Inclán tan bó com sempre, amb la particularitat de que el millor és evidentment el teatre"; o "He legit *Yerma* que no coneixia i que és una meravella". En aquellos días el alférez Vilanova fumaba Lucky Strike.

De estos tiempos data la preparación de su primer libro académico. Se trata de la edición, prólogo y notas de *Lo Somni* de Bernat Metge, publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona (1946). Es el crisol de su formación universitaria. Pero, en realidad, las horas de estudio e investigación son ya horas gongorinas, que tienen como centro el *Polifemo*. Estos pacientes y minuciosos, esforzados y detenidos trabajos culminarán el 14 de septiembre

de 1951, con la lectura en la Universidad de Madrid de su tesis doctoral *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora* dirigida por Dámaso Alonso. La tesis obtiene todos los galardones: el Premio Extraordinario de Doctorado y el Premio Menéndez Pelayo (1951) del CSIC.

En esas fechas Vilanova es profesor de la Universidad de Barcelona, donde había iniciado su larga andadura de maestro de varias generaciones de estudiantes en el curso 1946-1947. Se encarga de diversas asignaturas, pero al menos hasta 1959, su quehacer más constante está vinculado a la "Historia de la Literatura Española y sus relaciones con la Universal", que no solo es una asignatura, sino un método. Diría más, una vocación intelectual, que nos ha inculcado a todos los que hemos sido sus discípulos.

II

La etapa que media entre el otoño del 46 y el otoño el 52 contiene las semillas de gran parte de su trayectoria personal e intelectual posterior. Quiero bosquejarla en dos vertientes, no porque estas resulten estancas, sino porque sus interferencias generan un conflicto personal que el futuro biógrafo de Vilanova tendrá que atender con esmero. La primera es la dimensión pública que completa su perfil intelectual de profesor de Literatura Española en la Universidad de Barcelona. La segunda —de corte más íntimamente autobiográfico— tiene como momento cenital su matrimonio con Lolita Soler el 12 de noviembre de 1952.

En cuanto a la primera conviene anotar su participación como fundador y jurado en el Premio de Poesía Juan Boscán del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, desde 1949 y durante una década. Así mismo, es fundador y miembro del jurado del premio de Literatura Catalana, La Lletra d'Or, desde 1950 hasta 1973, año en el que se produce su relevo estatutario al cumplir cincuenta años. En el año 1950 se inicia su participación durante una década como jurado del Premio de Novela Ciudad de Barcelona y un año después es escogido por Ediciones Aymá y Editorial Selecta como miembro del Premio Joanot Martorell de novela catalana, permaneciendo en el ejercicio hasta 1958. Seguramente me dejo en el tintero alguna otra nombradía más, que vendría a corroborar el lugar axial que el profesor Vilanova ocupaba en la vida literaria barcelonesa, tanto en su proyección en la literatura española como en las letras catalanas. Y, en efecto, era el pórtico de su elección como secretario del jurado del Premio de novela Eugenio Nadal, concedido anualmente por Ediciones Destino y del que formó parte desde 1945 hasta su fallecimiento, al borde de completar los cincuenta años de participación. Previamente había sido fundador y miembro del jurado del Premio de la Crítica (1955-1959). Esta importante participación en los jurados de los premios literarios le llevó a utilizar las columnas de "La letra y el espíritu" para reflexionar sobre la crítica de los premios y el premio de la crítica en un importante artículo (*Destino*, 9-III-1957), que es también una atinada meditación autobiográfica.

El lugar central del profesor Vilanova en la vida literaria barcelonesa y por extensión española se consolida con el inicio de su colaboración regular como encargado de la sección de crítica literaria del semanario *Destino*, desde 1950 hasta 1966. En las columnas del semanario barcelonés Vilanova combinará equilibradamente las que venían siendo sus tres direcciones universitarias y eruditas: la literatura española, la literatura catalana y la literatura comparada, puente de plata para su interés por las literaturas europeas y americanas, que su epistolario certifica con un cierto orgullo e incluso inmodestia.

"La letra y el espíritu" y "Literatura y sociedad" son los dos rótulos que el profesor Antonio Vilanova eligió para llevar a cabo la crítica literaria desde las páginas del semanario barcelonés *Destino*. Cientos de artículos avalan una preocupación inteligente, unas síntesis siempre realizadas desde una estricta justicia y unos juicios atinados y certeros, que convirtieron a su autor en el crítico literario de mayor modernidad de ese preciso momento histórico. Me referiré, brevísimamente, a un ejemplo para probar desde el rigor implacable de la historicidad de la historia de la literatura esta afirmación.

Corría el verano de 1950 y Vilanova da cuenta y razón del recién aparecido *Angel fieramente humano* de Blas de Otero. En pocas líneas apunta la ansiedad de las influencias del joven Otero: Fray Luis, San Juan y Quevedo; Unamuno y Antonio Machado, sin olvidar el virtuosismo gongorino de Rafael Alberti. A renglón seguido su fino olfato crítico —como antes su sólida formación literaria- le permite descifrar la *intentio operis*, posteriormente analizada y glosada por la historia de la literatura, pero sin añadir un ápice de significado a lo escrito en el ejemplar de *Destino* (8-VII-1950):

> El ímpetu agónico, la torturada congoja que exhalan sus versos, revelan desde un principio la primordial obsesión que atenaza el alma del poeta. La desgarrada imprecación, la dolorida queja que brota de sus labios como una densa marea ensangrentada, se adereza de manera casi exclusiva hacia el problema de la soledad del hombre y del abandono de Dios.

Tal era y es la temática esencial de *Ángel fieramente humano* como radicalmente afirmaba el primer poema del libro, "Lo eterno". Hay angustia existencial y hay también esperanza salvadora, incluso con la postulación de un ancla, de un amarre, de un arraigo. Vilanova vislumbró ese resquicio de la luz que asoma en el desolador y angustioso pesimismo del libro. Posteriormente, la mejor crítica e historia literarias lo analizaron detenidamente, insistiendo en lo apuntado por la clarividencia de Vilanova. Por su parte, la crítica y la historia literarias menos rigurosas se dedicaron a tergiversar el sentido del esplendido libro de Blas de Otero, que debía aparecer como un poeta social y socialista sin fisuras, desde su mismo amanecer literario.

Vilanova toma como ejemplo y modelo crítico a Ortega, quizá una de las lecturas más fecundas y constantes de su juventud. El sólido soporte orteguiano

del quehacer crítico de Vilanova no podía por menos que manifestarse como gavilla que recogiese el haz de sus artículos hasta febrero de 1962. "La letra y el espíritu" es un rendimiento de pleitesía al orteguiano "Espíritu de la letra". Los dos sumandos nominales se repiten: la letra, el lenguaje, y el espíritu, la doctrina, "el vapor sutilísimo que exhalan los vinos y los licores", según una sugestiva acepción que conviene retener. La letra, la palabra, no encierra el significado de un texto, sino que desde ella se instaura un proceso espiritual (creo que el padre Feijoo lo llamó "tino mental") que va más allá del medio lingüístico, constituyéndose en el meollo de toda interpretación, que en el caso del profesor Vilanova, combina la tensión impetuosa en la raíz del propósito con la mesura delicadísima en sus realizaciones, sean (y cito deliberadamente otros objetivos críticos de su sección de *Destino*) sobre las obras de Josep Pla o Salvador Espriu, Albert Camus o Claude Simon, Thomas Mann o William Faulkner, a quien, por cierto, Vilanova dedicó tres memorables artículos —por la oportunidad y la calidad— a finales de 1950, con motivo de la concesión del Premio Nobel de 1949 al extraordinario novelista norteamericano.[4]

Junto a estos dos aspectos capitales de su labor pública de intelectual y de profesor universitario hay que consignar sus quehaceres como conferenciante, que le consolidan en dicho lugar de privilegio. Mencionaré dos episodios y un apéndice de una aventura que debería tener un amplio desarrollo y un discreto y oportuno narrador. Viernes, 14 de enero de 1949. Vilanova dicta una conferencia sobre "Marino en España" en el Instituto de Cultura Italiana de Barcelona. La conferencia quería poner en relación la poesía religiosa y moral de Marino con los poetas españoles del Barroco, desde Quevedo a Calderón. Vilanova celebró su éxito con Anna Maria Estelrich, los Riquer, Goday, Luján, Masoliver, etc. En una anotación de semanas después leemos: "Estaba también Lolita, la maravillosa adolescente que conocí en Puigcerdá y que ha venido a saludarme sólo un momento sin hablar casi conmigo, pues ya me dijo que ella no iba a felicitarme nunca".

Viernes, 26 de mayo de 1950. En las sesiones literarias de la Casa del Libro (Ronda de Sant Pere, 3) se celebra el VI Centenario del nacimiento de Bernat Metge, ocasión al mismo tiempo, de la aparición de sus *Obres completes*, prologadas por el profesor Riquer. Comentan la vida y la obra de Bernat Metge, Durán i Bas, Martínez Ferrando, Mateu i Llopis, Martín de Riquer y Antonio Vilanova. Salvador Espriu acude al acto, escucha con atención a Vilanova y unas horas después le escribe la primera carta de un epistolario apasionante: "Vaig ésser ahir a sentir-vos, a la Casa del Libro. No solament sabeu moltes coses, sinó que les sabeu dir: us felicito cordialment. Sempre vostre afm. Salvador Espriu. 27-V-50".[5]

4. Para la vinculación de Vilanova con el semanario *Destino* pueden consultarse: Ripoll Sintes, 2012; Sotelo Vázquez, 2014.

5. *Cf*. Guimerà Galiana, 2015: 155-166.

El apéndice tiene fecha del 18 de junio de 1950. El Centro Gallego de Barcelona celebra la Fiesta Gallega de las Letras. Se falla el premio convocado sobre el tema de la "Influencia de la poesía trovadoresca provenzal en Cataluña y Galicia". El ganador —como se puede leer en la crónica de la fiesta— fue Antonio Vilanova Andreu, joven profesor de la Universidad de Barcelona, y ya figura muy destacada de la crítica literaria. El lema en el que había cobijado su trabajo Vilanova era: "Del rosal vengo, mi madre, vengo del rosale". El título de su estudio, "Influencia de la lírica provenzal en la lírica catalana y gallega". El premio, mil pesetas.

Los episodios y el apéndice revelan como Vilanova presentaba en sociedad —la activa sociedad barcelonesa de los tiempos de silencio— sus conocimientos de filología románica, del mismo modo que se iba agrandando su figura de crítico literario. Conocimientos de filología románica hispánica que tienen entre el 48 y el 52 eslabones fundamentales en trabajos como *Erasmo y Cervantes* (Barcelona, CSIC, 1949), ediciones como *La lozana andaluza* (Barcelona, 1952) y ensayos y artículos sobre Cervantes, Herrera, Góngora o Calderón, entre otras figuras del Siglo de Oro de las letras españolas.

Desde el punto de vista personal la etapa que va del otoño del 46 al otoño del 52 conoce de sus relaciones amorosas y su matrimonio con Lolita Soler. Fueron unos primeros compases problemáticos, que dieron paso a más de medio siglo de matrimonio, en el que Vilanova encontró las coordenadas placenteras para sus trabajos y sus días de profesor y crítico literario. Las anotaciones —cercanas a un diario— que Vilanova escribe con una desesperante irregularidad, nos ofrecen algunos datos inequívocos. Vilanova y Lolita se conocieron en Puigcerdá, durante el Curso de Verano de 1948. Su primer encuentro barcelonés fue la mencionada conferencia "Marino en España", pues Lolita era también licenciada en Filosofía y Letras y muy aficionada a las letras románicas. A lo largo del mes de febrero de 1949, Vilanova descubre que se ha enamorado de Lolita y lo escribe, situando este amanecer amoroso como réplica de los amores y amoríos de la primera juventud:

> En el fondo me temo que me he enamorado de esta muchacha sencilla e ingenua, que desde un principio supo tratarme con una atrevida y cautivadora llaneza, que repentinamente abrió ante mí el mundo mágico de mi adolescencia perdida con el hálito dulce de una muchacha en flor. ¡Cuántos años hace que está perdido para mí este hechizo subyugante y tibio, ese maravilloso misterio del amor virgen de la mujer niña! ¿Por qué me he dejado arrastrar, desde mi primera juventud hacia el amor sensual, hacia el goce furtivo de la carne vedada, hacia la posesión sabrosa de la amante, y perdí tan pronto la ilusión de la novia que sólo una vez logré tener? ¿Será el desengaño de aquella experiencia aburrida y triste con María Antonia? Y sin embargo probablemente fui injusto con ella. ¿Será el fracaso de mis amores platónicos y no correspondidos con Chita y Asenchi? ¡Dios mío, qué sino trágico este de no haber logrado despertar un auténtico amor en las muchachas que he querido! Porque en el

> fondo yo no quería a María Antonia, y Ana María tuvo para mí un capricho sensual que mi inexperiencia y timidez torpe de adolescente no supo satisfacer. Me gustaría estar seguro de que esta inquietud que siento ahora, es verdaderamente amor. Me gustaría haberme enamorado de Lolita.

El noviazgo oficial se iniciará en el otoño del 49. En una de las anotaciones de esas fechas —siempre plagadas de juicios y opiniones alrededor de la música clásica— y mientras escucha la "Suite para cuerda" de Purcell, "el mayor genio musical de la Gran Bretaña", según deja consignado, Vilanova escribe a propósito de sus años juveniles que morosamente contempla a través del recuerdo: "Todo este mundo que me parece borroso y lejano desde que mi amor por Lolita absorbe toda la pasión de mi vida, y que sin embargo forma parte de mi propia vida". He ahí la clave de los dramas sentimentales que frecuentan los años de noviazgo y los primeros de su matrimonio. La vida anterior, la que se alimentaba de otros amores, no acababa de desvanecerse y despertaba los recelos de Lolita. Todo ello vivido desde un intenso y apasionado amor por la joven que había conocido en Puigcerdá y del que las anotaciones dan cumplido testimonio: "Deixo la feina un moment per escriure aquestes ratlles mentes escolto *La Vie en Rose*, que em porta tants records de la Lolita" (3.I.1950); o "Escucho por la radio la preciosa aria 'Che farò sensa Euridice' del *Orfeo* de Gluck […]. Es una de las páginas musicales de más pura y límpida belleza que conozco y me gustaría oírla con Lolita a mi lado, porque mi deseo más hondo sería gozar con ella de todas las bellezas que la vida nos ofrece a cada paso" (13. II.1950).

Ahora bien, la reconstrucción de las irregulares e interesantísimas anotaciones de Vilanova nos hablan de la clausura de un mundo juvenil (en el que conoció a Joan Estelrich a los diecisiete años y a Xavier Zubiri a los diecinueve) y del cercenamiento definitivo de sus quimeras de ser un gran poeta primero, y de convertirse en un gran novelista después, en medio de unas angustiosas zozobras sentimentales. Quizá del desperdigado y caótico almacén de notas, conviene rescatar una, fechada el 31 de octubre de 1952, bien significativa del final de una etapa que días después se habría de producir:

> Paisaje alucinante de mi vida, cuyo rastro olvidado se yergue tras de mí como un fantasma nunca visto. Prodigioso egoísmo de la felicidad que arrincona despiadadamente el recuerdo del pasado. Cartas y más cartas que releo antes de romperlas, rompiendo para siempre el lazo ya desvanecido que podía unirme con seres y momentos pasados, y que me descubre insospechadas aventuras de mi vida que nunca hubiera recordado. Cien novelas en unos pocos años y todas ellas tan remotas y extrañas para mí como si yo nos las hubiese vivido.

III

Los años que median entre su boda y su estancia como Profesor Visitante en el Department of Spanish and Portuguese de la Universidad de Wisconsin son prolijos, sembrados de acontecimientos de luces y de sombras. En los quehaceres como profesor encargado de la Segunda Cátedra de Historia de la Lengua y la Literatura Española de la Universidad de Barcelona, Vilanova vio como el número de sus alumnos se multiplicaba. Así, por ejemplo, son alumnos suyos en el curso 1953-1954: Joaquín Marco, Sergio Beser, Nuria Sales, Gloria Roig, Ricard Salvat, José María Carandell o Lluïsa Forrellad. Las promociones y los nombres son incontables. La pasión de Vilanova por la literatura se proyectará en muchos de ellos.

Su presencia en coloquios y seminarios de Literatura Española y Estética Literaria en el resto de España se hace constante, fecundísima: Madrid, Santiago de Compostela, Palma de Mallorca, Zaragoza… De entre la copiosa documentación que la prensa de la época facilita al estudioso, quiero recordar la excelente crónica que de los coloquios de Estética Literaria celebrados en Zaragoza en 1955 —con participación de Fernando Lázaro Carreter, Ildefonso M. Gil, Francisco Yndurain, Alfonso Sastre y Ramón de Garciasol, entre otros— hizo para *Ateneo* (1-VII-1955), Rafael Santos Torroella. Sintetizando la lección de Vilanova, subraya la definición que ofreció a los asistentes del género novela en "su espléndida disertación": "Imagen del hombre y de la vida humana en su acontecer real e imaginado". Una definición en la que siguió creyendo hasta sus últimas reflexiones acerca de la teoría de la novela en los albores del siglo XXI.

Dos sucesos de 1954 merecen mención aparte. De un lado, el cumplimiento de la elección como académico numerario de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, con su ingreso el 18 de mayo. Y de otro —fue el pórtico del ya mencionado— el enorme interes con el que fueron seguidas sus clases en la Cátedra Juan Boscán de Lengua y Literatura Catalanas de la Universidad de Madrid. Vilanova, que compartía la docencia con Martín de Riquer y Antoni M. Badía Margarit, se ocupó en diferentes sesiones de Ramon Llull y de Bernat Metge. Corría la primera quincena de mayo y Vilanova, acompañado de Lolita, se hospedaba en el Hotel Moderno, en la muy céntrica calle Arenal.

Son años en que se multiplican sus relaciones. Tres de ellas son de gran calado: Américo Castro, Camilo José Cela y Miguel Delibes. Cela fue una amistad entrañable y tácticamente fundamental en los años cincuenta. El curioso lector puede echar mano de un primer intento de relato de aquella relación en mi "Memoria de Antonio Vilanova (1923-2008)" (Sotelo Vázquez, 2008: 87-122).

El acontecimiento más importante de estos años, que marcará de modo inequívoco la trayectoria de Vilanova, son las oposiciones para la cátedra de Literatura Española de la Universidad de Barcelona en las que tomará parte. Una brevísima anotación del 31 de enero de 1957 reza:

> Dentro de dos meses voy a cumplir 34 años y seguramente antes se va a decidir mi porvenir y mi carrera universitaria. Las oposiciones para la Cátedra de Literatura Española de Barcelona en las que tomo parte y a las que se presentan Blecua y Díaz-Plaja van a ser convocadas de un día a otro, y en ellas me juego diez años de profesorado universitario y la posibilidad de una situación económica fija y estable.

Las oposiciones se retardaron y su desarrollo se llevó a cabo en diciembre del 58 y enero del 59 en Madrid. Los candidatos que rivalizaron con Vilanova fueron José Manuel Blecua, Guillermo Díaz-Plaja y José Luis Varela. El tribunal lo presidió Melchor Fernández Almagro. El primer ejercicio lo realizó Vilanova el lunes 15 de diciembre. El último ejercicio de la complicada oposición tuvo lugar para Vilanova la tarde del jueves 21 de enero. Le ayudaron, con su compañía y sus asistencias bibliográficas, Antoni M. Badia Margarit, Jaume Vicens Vives y Antonio Rodríguez Moñino. De entre los miembros del tribunal el más decantado hacia el perfil de Vilanova fue Emilio Alarcos, y siempre contó con el apoyo de Camilo José Cela y toda su prosopopeya. El profesor Vilanova no obtuvo la cátedra, pues el tribunal se decidió por José Manuel Blecua, pese a los indudables méritos del profesor barcelonés, reconocidos por el propio tribunal y por observadores muy cualificados como Dámaso Alonso.

El fracaso le fue un contratiempo muy difícil de asimilar. Llevó consigo una serie de variantes en su trayectoria humana que no es el lugar para examinar. Quizá valga la pena para cerrar este episodio —que en el futuro habrá que analizar sosegadamente— dar a la luz algunos fragmentos de una extensa carta que Vilanova escribió a Camilo José Cela el 8 de marzo de 1959. El motivo recurrente es el esfuerzo baldío de una oposición que, a su juicio, había tenido un resultado injusto:

> Esta es la primera carta que escribo desde que volví a Barcelona brillantemente derrotado por el genio de las variantes y de la erudición archipurísima. Pese a los encomiables esfuerzos por dorarme la píldora de nuestros buenos amigos de Madrid — por una parte, Rodríguez Moñino que resultó ser un verdadero modelo de bondad humana, de comprensión y rectitud y un verdadero amigo en tan amargo trance; por otra, Dámaso, que nos invitó a almorzar en su casa y se esforzó en hacerme olvidar el mal trago pasado con halagadoras perspectivas, y finalmente la traca final en la estación de Atocha, con la inesperada aparición de dos Académicos de la Lengua que vinieron a despedirnos, el primero, don Rafael Lapesa e un gesto cordial de desagravio por su manifiesto partidismo a favor de Blecua, el segundo, don José María de Cossío, por pura amistad y afecto— pese a todo esto, digo, confieso que llegué a mis lares en un estado de ánimo más próximo al pecado de la ira que al de la mansedumbre que trae consigo el hundimiento moral. Ira que no logró mitigar la recepción apoteósica de mis alumnos de la Universidad que vinieron en masa a mi clase el día en que no tuve más remedio que reemprender el curso […].
>
> Ira y exasperación rabiosa que me dura todavía y que me indujo a encerrarme en un hosco silencio epistolar, plenamente consciente de que si empezaba a escribir ca-

tas de gratitud, degenerarían fatalmente en acres memoriales de agravios, llenos de cosas desagradables y muy poco halagadoras para todos e incluso para mí mismo […].

Anteayer recibí una carta de don Américo al que le han convencido de que yo tuve mucha desgracia en la lección sobre Galdós —y puedo apostarte querido Camilo, que ninguno de los miembros del tribunal, ni siquiera don Américo, conoce a Galdós mejor que yo—; que di poca importancia a mi tesis sobre el *Polifemo* en el autobombo […] y que en mi lección magistral sobre el *Lazarillo* no me ajusté estrictamente al programa ni a los distintos epígrafes de la lección. Nadie le ha dicho, sin embargo, que mi memoria metodológica era un trabajo original y de primera mano, en la que hacía por vez primera la historia del concepto *literatura* y de historia literaria en España desde Nebija hasta hoy. Nadie le ha dicho que mi lección sobre el *Lazarillo* era una comunicación científica absolutamente renovadora, con materiales de investigación de primera mano que demostraban el influjo y la lectura directa del *Asno de Oro* de Apuleyo por parte del anónimo autor del *Lazarillo*. Nadie le ha dicho que en mi lección sobre Galdós di una visión absolutamente nueva del gran novelista, a base de sus ideas sobre la técnica de la novela que yo a lo largo de los años he recopilado pacientemente, que nadie ha estudiado hasta ahora y con los cuales se demuestra que la afirmación de Baroja en sus *Memorias* acerca de la preocupación de Galdós por la técnica de la novela no es gratuita ni inventada.

Al cabo de los años, en las primeras semanas de 1967, Vilanova realizó su segunda oposición, la de agregado a cátedra. Madrid de nuevo, pero en esta ocasión el matrimonio se hospedó en el Gran Hotel Victoria. Desde ahí le escribía a sus padres el domingo 5 de febrero: "Ja hem fet quatre exercicis: *autobombo*, *memoria*, *magistral* i *encerrona*, i en tots he sortit per unanimitat amb cinc vots. Els altres, a partir del segon, van igualats amb tres vots a molta distància".

En efecto, Vilanova obtuvo la plaza primera: eligió Barcelona. Varios años más tarde, en 1975, fue nombrado catedrático, por concurso de acceso, de Historia de la Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Barcelona. El maestro Vilanova sobrepasaba el medio siglo de edad. Desde luego la casuística académica no había sido justa con su brillante y sólida trayectoria.

Tras la estancia en Wisconsin se inició para Vilanova una nueva singladura que, al margen de la vida académica, que entrevió desde entonces con escepticismo y reticencia, le fue convirtiendo en una figura fundamental del mundo cultural barcelonés. Su colaboración con las editoriales Seix-Barral y, sobre todo, Lumen merece capítulo aparte. Desde Barcelona siguió ejerciendo una crítica literaria noblemente académica, ponderada, ahondadora en la íntima contextura de las obras. Y siempre lejos del dogmatismo.

Son sus palabras, contestando a una entrevista de Pedro Bonnin (*El Correo Catalán*, 16-III-1968). Le preguntaba el periodista acerca de qué prejuicio debía despojarse el crítico cuando se enfrenta a una obra literaria:

El dogmatismo. Tanto en el terreno estético como en el ideológico. El crítico no puede pretender que existe un dogma literario ni una doctrina ideológica que representa la verdad pura, de la que ningún escritor puede desviarse. Antes de juzgar una obra, como decía Ortega, hay que intentar comprenderla.

Bibliografía

Corominas, Jordi; Vicens, Joan Albert (2005), *Xavier Zubiri. La Soledad Sonora*, Madrid, Taurus.

Guimerà Galiana, Alba (2016), *Los aprendizajes literarios de Antonio Vilanova y Néstor Luján: 1938-1950*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Guimerà Galiana, Alba (2015), "Salvador Espriu i Antoni Vilanova. Primers contactes (1950-1960)", *Indesinenter. Anuari Espriu*, 10, pp. 155-166.

Luján, Néstor; Martín, José María de (1944), *9*, Barcelona, Gráficas A. López, s.p.

Pons, Agustí (2004), *Néstor Luján. El periodisme liberal*, Barcelona, Columna.

Ripoll Sintes, Blanca (2012),*"Destino" y la novela española de posguerra (1939-1949)*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2008), "Memoria de Antonio Vilanova", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, liii, pp. 87-122

Sotelo Vázquez, Adolfo (2014), "Prólogo" a Antonio Vilanova, *"La letra y el espíritu" (1950-1960): letras universales*, Madrid, Devenir.

Vilanova, Antonio (2001), "Petita crònica familiar", *Emili Vilanova i la Barcelona del seu temps*, Barcelona, Quaderns Crema.

La luz de la inteligencia en un aula triste y oscura

María Luisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

Cuando el profesor Adolfo Sotelo nos propuso a la junta de la Sociedad recordar al profesor Antonio Vilanova, el año que se cumple una década de su fallecimiento el 5 de febrero de 2008, estuve pensando cómo sería mejor recordar al que había sido mi maestro y también maestro de muchas generaciones de estudiantes y profesores de esta universidad.

Dándole vueltas a una cuestión que no me parecía nada sencilla, porque evocar la personalidad de alguien con quien has trabajado muchos años siempre obliga a repasar el archivo de la memoria personal, y puede interpretarse como un ejerció de vana egolatría, que yo a toda costa quiero evitar. Después pensé que recordar la extraordinaria valía intelectual y académica del profesor Antonio Vilanova, su brillante trayectoria y magisterio en la Universidad de Barcelona y durante dos años (1960-1961) profesor visitante en el Department of Spanish and Portuguese de la universidad de Wisconsin, de la que él guardaba muy gratos recuerdos, exceptuando el frío glacial de la ciudad, que era un gran inconveniente para un hombre muy mediterráneo, al que deprimía la montaña y el invierno, era, como digo, algo que podían hacer los demás profesores invitados a participar en esta mesa. Sin embargo, trazar una breve semblanza más personal y humana, en definitiva más cercana, porque compartí con él veinte años del día a día académico en esta facultad y en el mismo despacho, era algo que quizá no solo pudiera hacerlo yo, pues siempre hubo más profesores y becarias en su despacho del primer piso con vistas al jardín, pero creía que valía la pena recordar esa faceta menos conocida para muchos de ustedes, pues a veces nos olvidamos de que los hombres brillantes, con extraordinario talento son también seres humanos vulnerables. A eso voy.

En este *travelling* por el pasado, el primer recuerdo que vino a mi memoria y no se me ha borrado nunca es el de la primera clase de Literatura Moderna y Contemporánea impartida por el profesor Vilanova en el aula 111, en la planta baja de este edificio. Es un recuerdo imborrable que enseguida entenderán por qué. Los estudiantes de mi generación fuimos itinerantes, ya que, por azares del destino organizativo de la Universidad de Barcelona —problemas de espacio, derivados de que aquí, en el edificio histórico, estaba todavía la Facultad de Biología—, nos tocó iniciar la carrera de Filosofía y Letras en la Escuela de Altos

Estudios Mercantiles del campus de Pedralbes. Un desastre, aulas enormes y desangeladas a las que llegaban los profesores que impartían los dos años de comunes, que no eran por supuesto los grandes maestros, sino los entonces llamados Penenes (profesores no numerarios), en unos microbuses desde esta universidad, y después de clase nada, ellos regresaban de nuevo aquí y nosotros seguíamos allí sin seminarios ni biblioteca. Por fin, en el tercer curso, al iniciar la especialidad, vinimos a esta facultad, a este edificio. El cambio nos pareció extraordinario por varios motivos: la belleza del edificio decimonónico, de su magnífico claustro y jardín y, sobre todo, su situación en el centro de la ciudad, era por tanto un lugar civilizado. Y, lo más importante, aquí descubrimos el magisterio de los grandes maestros José Manuel Blecua, Antonio Vilanova, Martín de Riquer y tantos otros. Pues bien, al empezar aquella primera clase, conocimos al profesor Vilanova; apareció con aspecto sobrio, una chaqueta que nosotros calificamos de color indefinido, color ala de mosca, corbata oscura y estrecha, y gafas de pasta oscura. Apareció provisto de su carpeta de apuntes de color verdoso y también de su cajetilla de tabaco canario, 46 (entonces se podía fumar en clase), y él fumaba mientras explicaba a la vez que paseaba continuamente de un lado a otro de la tarima sin sentarse nunca. Todos los que fuimos sus alumnos recordamos como encendía la cerilla y paseaba con ella encendida hasta casi el límite de quemarse las yemas de los dedos antes de encender el cigarrillo. Era un ritual que se repetía en el encendido de cada nuevo cigarrillo, mientras nosotros seguíamos atentos con la mirada convencidos de que se iba a quemar, cosa que no sucedía, pues en el último momento encendía el cigarro y apagaba la cerilla. La carpeta permanecía abierta sobre la mesa aunque no utilizaba los apuntes, hablaba de memoria. Pero no fue esta la impresión más impactante, sino la voz solemne y con una dicción muy clara y precisa en castellano. A título de saludo nos dijo nada más empezar: "Lamento que les haya tocado a ustedes un aula siniestra, triste y oscura", era como he dicho el aula 111, entonces muy deteriorada de pintura y mobiliario, ruidosa al bajar las sillas para sentarse y mal iluminada y oscura porque daba a una de las partes más umbrías del jardín. Nos miramos perplejos, aquella forma de expresarse era totalmente nueva para nosotros, pero estas construcciones de tres adjetivos iban a ser a partir de aquel momento una de las características de su oratoria. Con el tiempo descubrí que dos de aquellos adjetivos aparecen aplicados en el mismo orden en el Tratado III de *Lazarillo de Tormes*, en el que se describe la casa del escudero de Toledo, triste y oscura. Probablemente él estaba entonces investigando sobre esa obra de la que escribió trabajos fundamentales, recogidos posteriormente junto a otros dedicados al autor de *El Quijote* en *Erasmo y Cervantes*. El profesor Vilanova, como tantas veces en la conversación ordinaria, estaba proyectando la literatura sobre la vida. Al acabar la clase, en el claustro, todos comentábamos entusiasmados aquella particular manera de explicar en la que destacaba no solo la riqueza y precisión de los adjetivos, sino sobre todo un discurso construido a base de la sucesión interminable de frases insertas, subordinadas que iba cerrando

una a una de manera perfecta sin ningún anacoluto, era realmente deslumbrante. Con el paso de los años, ya como ayudante le acompañé a un congreso dedicado a Miguel Delibes en la Universidad de Málaga, allí pude comprobar el efecto de asombro que causaba entre los estudiantes que no le habían oído nunca. También años después, en el homenaje organizado por nuestro departamento a Carmen Laforet, en el que participó estando ya jubilado, sorprendió a los alumnos que asistían a su conferencia en esta misma aula, no solo porque había conocido y coincidido con la autora de *Nada* en esta Facultad, sino por su peculiar oratoria, tan barroca, tan rica en adjetivos, tan certera.

Era un profesor exigente sobre todo con los trabajos, las monografías sobre las lecturas obligatorias, que él consideraba imprescindibles para aprobar la asignatura, pero a la vez yo le había visto también —especialmente en las convocatorias de septiembre— ser benévolo con aquella frase que le gustaba repetir, "vamos a aprobarle porque a éste ya le suspenderá la vida".

Una vez terminada la carrera y después de leer la tesina, empecé a colaborar con él como he dicho como ayudante de cátedra. En la primera cuestión que le ayudé recuerdo que fue en el traslado y ampliación del reducido seminario de Literatura Española que él convirtió en la biblioteca que hoy todos frecuentamos. Fue uno de sus primeros proyectos como director de Departamento. Él que era un lector insaciable consideraba que había que dignificar y ampliar el viejo seminario que había creado el Dr. Blecua, y se puso manos a la obra. Nunca mejor dicho, pues yo le recuerdo transportando libros como uno más, a la vez que su curiosidad le llevaba a menudo a detenerse hojeando algún volumen, comprobando la fecha de edición o cualquier otra cuestión referente al editor, el prologuista, las ilustraciones, la encuadernación… Yo, que entonces era muy joven, tenía la sensación de que el profesor Vilanova lo había leído todo, de que cuando le comentabas la impresión que te había causado alguna lectura él daba con la clave de la obra a menudo con una frase breve y de gran agudeza, rotunda.

Cuando inicié la tesis sobre *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán*, le pareció bien el tema, pero recuerdo que me dijo: de entrada tendrá que leer usted a los novelistas franceses y especialmente a Zola; y así fue, leí toda la serie de *Les Rougon-Macquart*. A menudo me veía con cada uno de los volúmenes y comentábamos cuestiones de esa espléndida serie de novelas. Un día mientras yo tenía sobre mi mesa una edición decimonónica de *La bestia humana,* una de las novelas más duras de la serie, sobre el instinto criminal, me confesó que era la única novela que no tenía de Zola, no la había leído. Fue un pequeño triunfo ante el lector total, yo la acababa de leer y como leía muchas de esas novelas en ediciones del XIX (la barcelonesa colección Maucci, La Imprenta popular, la Librería de José Jorro, La España Editorial de Madrid, entre otras) para ver quién las traducía, si tenían prólogo y demás datos útiles para mi investigación, acabé regalándole un ejemplar de la novela zolesca, que conseguí en una librería de viejo. Por aquellos mismos días recuerdo sus comentarios entusiastas sobre *Los miserables* de Víctor Hugo, y años más tarde, cuando le dije que a mi

hijo mayor le gustaba mucho Stendhal, me regaló para él una bella edición de *El rojo y el negro,* que él junto a su mujer habían traducido. Era feliz hablando de libros, de ahí que considerara siempre muy importante tener al día la biblioteca del seminario, a la que dedicaba una buena parte del presupuesto del departamento, que yo también durante años le ayudé a gestionar, pues él siempre me decía: "Hágalo usted porque yo en una suma cuando me llevo once ya no sé qué hacer". Evidentemente, no era cierto, pero nunca le gustaron las cuestiones administrativas ni en la vida académica ni en la vida familiar, en la que siempre se ocupó de estas cuestiones su mujer, Lolita, hasta tal punto que cuando ella murió, el último año de su vida él no abría los sobres del banco ni de los gastos de la casa. Sobre una mesa se iban amontonando las cartas sin ningún interés por su parte de conocer el contenido.

Tampoco le interesó en su momento la informática, más bien la temía. Recuerdo una anécdota divertida, en 1989, con motivo del Congreso de la AIH que él presidió en nuestra Universidad. Asistieron unos 500 hispanistas y la comisión organizativa la formábamos los profesores Adolfo Sotelo, Marta Cristina, María José Tintoré y yo misma. María José, gran aficionada y experta en informática, acababa de comprarse un Mackintos e iba introduciendo todos los datos de los participantes, comunicaciones, sesiones, etc., en el flamante ordenador y él estaba muy preocupado. Aprovechó un momento en que ella no estaba presente y me dijo: "Guarde usted bien —yo me ocupaba de la tesorería— todos los datos, facturas, cartas, presupuestos, pues este aparato infernal se lo traga todo y vaya usted a saber si podremos recuperarlo". Solo se reconcilió con la informática cuando se fichó su biblioteca.

Educado a la antigua usanza como un señor de Barcelona, no se sacaba nunca la americana en el despacho aunque hiciese calor, pero recuerdo que el año que preparamos el mencionado Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que se celebró en agosto, el calor en aquellos meses de verano en Barcelona se hizo insoportable —calor africano lo llamaba él—, y, a falta de aire acondicionado, hubo que comprar un pingüino y, aun así en algunos momento se vio obligado a prescindir de su chaqueta siempre pidiendo permiso previamente: "¿Le importa que me saque la chaqueta?", me preguntaba. A mí aquello me parecía divertido, porque nos estábamos derritiendo todos en aquel despacho y ninguno de nosotros le daba importancia a ese gesto.

Al final de las vacaciones de verano, que él siempre pasaba en Calella de Palafrugell, le gustaba invitarnos a pasar un día allí. Solía ser el 11 de septiembre, la diada de Cataluña, que para él era el final de las vacaciones, antes de regresar a Barcelona. En nuestras visitas a Calella, en las que nos acompañó en dos ocasiones la Dra. Rosa Navarro, entonces directora del Departamento, se seguía también un ritual. Todo estaba previsto, sin posibilidad ninguna de improvisación. Llegábamos allí hacia media mañana, él no era madrugador, y pasábamos un buen rato en el pequeño jardín de su casa, cuyo porche estaba decorado con su colección de gallos. Tomábamos un aperitivo y las primeras veces comíamos con

ellos allí mismo, en su casa, donde Lolita exhibía sus conocimientos culinarios, pues cocinaba muy bien. Se trataba de tomar un plato típico de la zona "pollastre amb escamarlans" (pollo con cigalas, mar y montaña), recuerdo que comimos la primera vez. Las últimas veces, sin embargo, Lolita ya estaba muy mayor y no cocinaba, salíamos hacia un restaurante para comer y después había planificado un paseo por algún lugar, como la ermita-faro de San Sebastià, desde la que se divisa el bello paisaje de l'Empordà. Y una vez allí, volvía a la literatura, evocaba a su admirado Josep Pla, con aquella frase lapidaria que tanto le gustaba repetir. Desde aquí, contemplando este paisaje, Pla siempre decía: "Ni un toro de lidia, ni una hipoteca", para referirse a las características no solo del paisaje sino, sobre todo, del carácter ampurdanés.

Los encuentros de todos los profesores del departamento al final de curso en su casa —antes de empezar las vacaciones— eran también para él un momento feliz. Le gustaba reunir a los profesores y ofrecernos un cóctel mientras se comentaban incidencias del curso, novedades literarias o cuestiones relacionadas con la vida cotidiana. Era el momento en que él exhibía su formidable biblioteca, que cubría prácticamente todas las paredes de la casa y Lolita presumía de sus hallazgos recientes en materia culinaria.

Precisamente la biblioteca fue el motivo fundamental de preocupación los últimos años de su vida. La había heredado en parte de su padre y de su tío abuelo, el escritor costumbrista barcelonés Emili Vilanova, y él la había ampliado notablemente y había incorporado gran cantidad de libros de literatura europea. Le preocupaba el destino que fueran a correr sus libros cuando él muriera, pues al no tener descendencia veía con preocupación que el legado de varias generaciones se acababa en él. No fue fácil que la Universidad de Barcelona aceptara el legado de sus libros. De este asunto, más bien penoso, conoce los entresijos el profesor Sotelo, que le acompañó en varias ocasiones a entrevistarse con el entonces rector de nuestra universidad, el Dr. Tugores, catedrático de Ciencias Económicas. Finalmente aceptaron la donación y se produjo un sencillo acto protocolario en el Rectorado, en el que recuerdo que, con cierta tristeza y ante un reducido número de profesores que le acompañábamos, el profesor Vilanova le dijo al rector: "Nunca había imaginado que fuera tan difícil hacer un regalo".

La clasificación del legado de la biblioteca de 22 000 volúmenes no hubiera sido posible sin la colaboración constante y entusiasta durante varios cursos de un grupo de becarias, cuyos nombres quiero recordar aquí, Diana Sanz, Noemí Carrasco, Blanca Ripoll y Sofía Cantalapiedra, que ficharon y digitalizaron todos los libros y revistas, a la vez que colocaban en ellos un exlibris, que contenía la reproducción de la firma del profesor Antonio Vilanova. Hoy es posible consultar muchos de esos libros y, recientemente, yo tuve la oportunidad de comprobar al solicitar en la biblioteca universitaria *La originalidad novelística de Delibes*, libro derivado de la tesis del profesor de la Universidad de Santiago de Compostela Alfonso Rey, que era el ejemplar de la Biblioteca Vilanova, y cómo al final del mismo, en lápiz y de su puño y letra el profesor Vilanova había ano-

tado una serie de páginas correspondientes al capítulo IX, concretamente las referidas al personaje de Carmen en *Cinco horas con Mario.* Tenemos pues no solo sus queridos libros, sino también muchas veces sus pistas de lectura.

Y no querría terminar esta evocación de la personalidad compleja del profesor Antonio Vilanova sin señalar que no fue un hombre de trato fácil, a veces he pensado que él era su peor enemigo, pero su carácter se fue dulcificando en los años finales. A ello contribuyeron varias cuestiones cotidianas: se vio obligado a estar muy pendiente de su mujer, ello le impedía venir a la universidad alguna mañana como hacía al principio de su jubilación —que él llevó mal, pues le obligaron a jubilarse a los sesenta y cinco años en plenitud de facultades—. Y, sobre todo, la muerte de ella le convirtió en un ser vulnerable, se sumió en una depresión y profunda soledad, que solo fuimos capaces de aliviar sus más estrechos colaboradores —recuerdo las últimas navidades que pasó junto a nuestra larga familia. Estaba contento, nunca había estado entre tanta gente joven y no tan joven—, y en el día a día fue decisiva la compañía de las becarias, que cada tarde fichaban en su casa los libros, y con ellas entraba la vida, la juventud y la alegría en aquella casa de muebles de anticuario y abarrotada de libros. Incluso en aquellas tardes seguían también un ritual y tomaban a media tarde el té con él. Yo les había acompañado en algunas ocasiones y para el profesor Vilanova, que no había tenido hijos, las becarias eran como sus nietas, estaba encantado. Se terminó de fichar la biblioteca y se acabó casi en paralelo la vida del maestro, que durante aquel año sin su mujer había tenido varios percances serios de salud de los que fue saliendo cada vez más debilitado.

He hablado de su jubilación intempestiva, que repito, aceptó muy mal, y quiero terminar evocando su última lección para la que por sorpresa reservamos esta aula Magna de manera que pudieran asistir no solo sus alumnos del curso, sino todos aquellos alumnos, exalumnos y colegas que quisieran hacerlo. En su última clase, que en su caso siempre eran magistrales, habló de la poesía de Unamuno. Con el paso del tiempo, siempre he pensado que fue una lástima no haberla grabado, por lo tanto tienen que fiarse de mi memoria, recuerdo el impacto de la lectura de los versos de Unamuno por él hábilmente seleccionados, que le permitían analizar los sentimientos e ideas del rector de la Universidad de Salamanca, pero en el fondo también hablar de sí mismo.

Universitat de Barcelona
Edicions