

Fecha de recepción: 14-9-2018

Fecha de aceptación: 16-1-2019

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.10>

Puede citar este artículo como:

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «La ruta hacia “El Monte de las Ánimas”. Propuesta de una poética del cuento romántico», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 163-179.

## LA RUTA HACIA «EL MONTE DE LAS ÁNIMAS». PROPUESTA DE UNA POÉTICA DEL CUENTO ROMÁNTICO

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Sociedad Menéndez Pelayo

### Resumen

«El Monte de las Ánimas» uno de los cuentos de Bécquer, ofrece al ser analizado una perfecta estructura técnica narrativa. Bécquer se apoya en los descubrimientos que una serie de escritores románticos, predecesores suyos, hicieron en el arte del relato breve. Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez Calderón y Pedro de Madrazo fueron los nombres fundamentales que dieron lugar a una poética del cuento que Gustavo Adolfo Bécquer supo aprovechar de forma magistral. Esta poética, el cuento dramatizado, nunca llega a tomar una forma teórica definida pero puede rastrearse por el análisis de las obras de los antecesores de Bécquer.

**Palabras clave:** Romanticism, Cuento, Gustavo Adolfo Bécquer, Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez Calderón, Pedro de Madrazo.

### Abstract

An analysis of one of Bécquer's stories, «El Monte de las Animas», reveals a perfect technical narrative structure. Bécquer relies on the discoveries in the art of short stories made by a series of Romantic writers who came before him. Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez Calderón and Pedro de Madrazo were the fundamental figures who led the way to a poetics of the short story that Gustavo Adolfo Bécquer mastered. This technique, the dramatized story, never developed a defined theoretical form but it can be traced by way of an analysis of the works of Bécquer's predecessors.

**Keywords:** Romanticism, Cuento, Gustavo Adolfo Bécquer, Enrique Gil y Carrasco, Mariano Roca de Togores, Serafín Estébanez Calderón, Pedro de Madrazo.

«*El Monte de las Ánimas*» es uno de los cuentos más conocidos y más perfectos de Bécquer. Todo en esta diminuta obra está perfectamente conseguido para el impacto final; todo reducido a la mínima expresión, pero en cantidad suficiente como para que el lector esté perfectamente informado, siga la historia y llegue al final con todos los datos en su mano. El cuento consigue lo más difícil que hay en la literatura: obtener lo máximo con los medios mínimos, adelgazar el texto hasta el extremo sin que por ello pierda nada la historia.

El relato comienza con el narrador hablando, estableciendo el marco del cuento, indicando que se trata de una leyenda popular que él transcribe y presenta, aún sin decirlo, el auténtico protagonista, motor y eje del cuento: el terror nocturno. «La he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche» (Bécquer 2004, p. 129). Así nos dice al principio el narrador. Ese ruido en las ventanas, símbolo de la noche invernal, lluviosa y fría que está allí afuera y en la que quién sabe que horrores pueden estar acechándonos, aparece más de una vez en Bécquer.

Estas noches, las noches en la que Bécquer escribe nuestra leyenda, la noche en la que ocurren los hechos que se cuentan en «*El Monte de las Ánimas*», no es una de nuestras noches. No tiene nada que ver con una noche de nuestras ciudades modernas, iluminadas por todas partes, que solo se diferencian del día en que la luz que nos ilumina es artificial, noches en la que podemos ver a distancia todo nuestro alrededor; tampoco es una noche plácida de campo, iluminada por una espléndida luna y por millones de estrellas, y rodeado por los suaves ruidos de la naturaleza. No. Hay que imaginar la ciudad, cualquier ciudad, sin una luz en las calles, convertida en masas oscuras entre las que pasamos, en las que no hay referencias, en las que nada se reconoce; una ciudad que es nueva y desconocida y en la que se oyen esos ruidos nocturnos que no sabemos a qué se deben y que parecen anunciar una amenaza inminente; una ciudad cuyas calles, de día conocidas y tranquilas, quedan convertidas en agujeros de negrura aún más profunda, de los que ignoramos qué cosa pueda salir en cualquier momento o qué amenaza acecha en su fondo. Esas son las noches que Bécquer nos presenta. Así es la noche en que sucede *El monte de las ánimas*.

Tras esta brevísima presentación, el cuento se desarrolla en tres escenas, solo tres, presentadas de una manera visual, casi cinematográfica.

En la primera el diálogo entre los dos protagonistas que nos informa de la existencia del Monte de las Ánimas. Es por la tarde del día de difuntos, está anocheciendo en las afueras de Soria, y Alonso urge a los miembros de la cacería a volver a su hogar, dentro de las murallas. Mientras regresan a la ciudad,

cuenta a su prima Beatriz, forastera, la leyenda del Monte de las Ánimas y de su capilla en ruinas: todas las noches de difuntos los fantasmas de los guerreros allí enterrados, tras una sangrienta batalla, salen de sus tumbas y reemprenden la lucha, destruyendo a cualquier ser vivo que encuentren esa noche en el monte. Todo se nos cuenta a través de las palabras de Alonso y Beatriz, apenas nada nos dice el narrador. Los jóvenes se mantienen a distancia del resto de la comitiva. Están solos y su diálogo es el eje del cuento: «Los pajes se reunieron en alegres y bulliciosos grupos; los condes de Borges y de Alcudiel montaron en sus magníficos caballos, y todos juntos siguieron a sus hijos Beatriz y Alonso, que precedían la comitiva a bastante distancia» (Bécquer 2004, p.129). Alrededor de la escena, como vemos, pululan el resto de participantes en la cacería, entre ellos los padres de los dos jinetes, pero son una nebulosa para el narrador y lector. Bécquer es plenamente consciente de la necesidad de centrarse en el núcleo de la historia; de la exigencia del cuento de ceñirse a lo esencial. Son Alonso y Beatriz los que importan.

La segunda parte presenta una panorámica de una animada cena en la que nadie se singulariza porque la atención del narrador se centra de nuevo en Beatriz y Alonso. Si nos imaginamos la escena en una película tendríamos un movimiento de cámara que pasaría sobre la masa de comensales sin detenerse en ninguno para finalmente centrarse en Beatriz y Alonso, que, ajenos al resto de la compañía, permanecen en silencio junto a la chimenea. Pero en esa rápida panorámica el narrador no se olvida de advertirnos: «el viento azotaba los emplomados vidrios de las ojivas del salón» (Bécquer 2004, p. 130), nos dice. La noche, esa noche tenebrosa, ventosa, oscura y preñada de amenazas, está allí fuera. Y espera.

En esa conversación entre los dos protagonistas, un Bécquer en pleno dominio de su arte, tiene suficiente con una línea y media para situar la acción: «Beatriz seguía con los ojos, absorta en un vago pensamiento, los caprichos de la llama. Alonso miraba el reflejo de la hoguera chispear en las azules pupilas de Beatriz» (Bécquer 2004, p. 131). Con esas dos miradas, el lector ya es dueño de la situación y adivina la relación que se manifiesta en esas dos actitudes.

A partir de aquí, el diálogo que constituye, casi por entero, la segunda parte del cuento. Se trata de un diálogo magistral en el que las palabras de los personajes nos dan toda la información necesaria sobre sus caracteres, relaciones y motivaciones.

Una historia, cualquier historia, sea cuento, novela, película, artículo periodístico o lo que sea, para resultar creíble, tiene que ser coherente en cuanto a las actuaciones de los personajes y su carácter. No hablo ahora de verosimilitud, de realidad. No. La credibilidad de una historia, no depende de

que sea fantástica o no, pues bien sabemos que lo fantástico no es verosímil. Pero la historia fantástica exige, como todas, que los personajes hagan aquello que es conforme a su carácter. De lo contrario, si un personaje o varios hacen continuamente acciones que no se corresponden con su carácter, la historia falla, se hace absurda en cuanto a lógica interna y motivaciones, es débil y acaba aburriendo. No seguimos una narración en la que las cosas pasan por caprichos inexplicados e incomprensibles del autor. Seguimos la narración cuyos personajes nos interesan y en la que los personajes actúan de acuerdo a su naturaleza.

Esa es, sin duda, la mayor dificultad del género cuento, el motivo por el cual muchos autores que son afamados novelistas no abordan el cuento y cuando lo hacen no llegan a conseguir grandes frutos. En los breves moldes del cuento, en su pequeña dimensión, es necesario presentar el carácter de los protagonistas de una forma que justifique sus actos, que ese pequeño fragmento de vida que es el relato corto, adquiera significación y validez interna.

Esa es la función de este diálogo, que tiene capital importancia porque el dibujo de caracteres que en él se hace es el que justifica los acontecimientos posteriores. Es una escena casi teatral, las intervenciones del narrador son como acotaciones indicando a los actores y al director movimientos y expresiones, pero incluso sin ellas la historia queda clara y perfectamente expuesta: Alonso, enamorado y sincero; Beatriz, vana y desdenosa; Alonso hace un regalo a Beatriz y pide a cambio otro; Beatriz, despreciativa, le indica que pensaba darle una banda azul que a él le gustaba, pero que esta misma tarde la ha perdido en el Monte de las Ánimas; Alonso quiere excusarse de ir a buscarla esa noche, la noche de difuntos; Beatriz, irónica, le dice que jamás había pensado en que él fuera de noche a un sitio donde hay tantos lobos. El narrador indica que Alonso, herido en su orgullo, abandona la sala y al rato se oye a lo lejos el ruido de un caballo; Beatriz se reclina en su silla con expresión de orgullo. Casi todo a través de diálogo, todo ante los ojos del espectador.

Y a continuación la tercera parte: la hora del horror. Beatriz se ha retirado a su alcoba, tras esperar, inútilmente, durante varias horas la vuelta de Alonso. Una vez en la cama un sueño ligero se interrumpe con el toque de las doce. Bécquer, Beatriz y el lector contemporáneo de la leyenda saben algo que los lectores de ahora hemos olvidado: ésa es la hora maldita, la hora de las ánimas, la hora en que las almas en pena salen a la noche para atormentar a los vivos. Lo que tenga que ocurrir, ocurrirá en esa hora. Bécquer describe, pormenorizadamente, con detalle, con pausa, los elementos de esa noche que van sumiendo a Beatriz en el miedo. Elementos que conocemos y que, es posible, nos han

provocado, inquietud, incomodidad, acaso temor alguna noche. Elementos que Bécquer sin duda sintió más de una vez.

Beatriz en su lecho, oye las campanadas y oye, junto con ellas, vagamente su nombre. Sola en su habitación, sin una luz que la alumbrase, inquieta, espera lo que pueda pasar, centrado todo su ser en sus oídos, en esos ruidos nocturnos a los que, alguna vez, hemos intentado, inútilmente, dar una interpretación tranquilizadora. Una vez más, el narrador nos indica que «el viento gemía en los vidrios de la ventana» (Bécquer 2004, p. 133). ¿Qué habrá al otro lado de los cristales? Algo habrá, sin duda, porque Beatriz siente que ese algo innominado ha entrado en la casa. Lo siente en los ruidos de las puertas, ruidos que cada vez se acercan más y más a ella. Unas con un chirrido largo y estridente. Otras con ruido sordo y grave. Otras más con un lamento largo y estremecedor. Y cada puerta, más cercana que la anterior. Y cuando la última, la de su habitación, ha sonado, a continuación, todo se llena del silencio nocturno. Pero, ¿qué silencio? No es posible superar la descripción que del mismo hace Bécquer:

Un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la media noche, con un murmullo monótono de agua distante; lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota no obstante en la oscuridad (Bécquer 2004, p. 133).

Y tras el silencio, el rumor de unas pisadas dentro de la habitación de Beatriz. Y Beatriz indefensa, aterrada, hunde la cara en la almohada negándose a mirar, sin querer ver lo que acaso haya a su alrededor. Y así pasan las horas de la noche interminable, sin dormir, con los ojos cerrados y el alma puesta en los oídos, que escuchan, una vez más, el aire que azota los vidrios del balcón.

Pero llega el día, llega la luz. Y con ella la normalidad, la lógica, la realidad. Los miedos nocturnos desaparecen, y todo a nuestro alrededor es claro, natural, cotidiano. Volvemos a la vida segura y tranquila y nos olvidamos de todo lo que sentimos la noche anterior. Y así se sentía Beatriz burlándose en su interior de sus miedos nocturnos.

Hasta que ve algo que demuestra que el día no ha vuelto, ni volverá nunca, que la lógica es una ilusión, que la seguridad no existe, que el mundo, de noche y de día está en manos del horror y de lo desconocido. La cinta que había perdido en el Monte de las Ánimas, la que Alonso había ido a buscar, ahora rota y ensangrentada, está en su habitación, sobre el reclinatorio. Y es la muerte para Beatriz, incapaz de superar este nuevo horror, mucho más espantoso porque ocurre a plena luz del día.

Es el toque final y magistral, en el que Bécquer acumula el terror. No en lo que sucede durante la noche sino en la confirmación que llega con la luz del día. Le niega a Beatriz el alivio que todos hemos sentido al despertar una mañana tras una noche de pesadilla y le hace comprender que esa pesadilla es la realidad. La cinta es el cumplimiento de la promesa de Alonso. No se sabe quien o que la habrá traído, a quien pertenecían esas pisadas que sonaban a hueso o madera que Beatriz escuchó mientras hundía su rostro en la almohada, pero tanto Beatriz como el lector saben que es anuncio de la muerte de Alonso y es también acusación y condena de Beatriz. Todo el elemento simbólico del relato reducido a un objeto. Simplicidad genial de Bécquer como genial es la economía de medios, lo nuclear y esencial del relato: nada falta y nada sobra; todo está en su lugar.

*El Monte de las Ánimas* fue publicado por primera vez en el periódico *El Contemporáneo*, un siete de noviembre de 1861. Es uno de los primeros relatos de Bécquer y el primero de sus grandes cuentos. Antes ha publicado dos cuentos de tema hindú: *El caudillo de las manos rojas* y *La creación*, muy diferentes en técnica y resultados de las que serían sus mejores narraciones, y dos leyendas: *La cruz del diablo* en noviembre y diciembre de 1860 y *La ajorca de oro* en marzo de 1861. Después de *El Monte de las Ánimas* vendrían un puñado de cuentos que iban a pasar a la historia de nuestra literatura con letras mayúsculas: *Maese Pérez, el organista*, *El miserere*, *Los ojos verdes*, *El rayo de luna*, *La promesa*, *El beso*, *Tres fechas...* Pero después. El autor que publica *El Monte de las Ánimas* es ya un maestro del cuento, con solo cuatro relatos publicados.

¿Cómo es posible que un oscuro periodista de tres al cuarto, que malvivía con cuatro pesetas, cuando las tenía, tuviera ese dominio de la técnica? ¿Por qué era genial? Lo era, sin duda. Pero los genios tampoco crecen en el vacío. Un autor, por innovador, nuevo y distinto que sea, siempre se basa en algo, siempre responde a sus lecturas, siempre ha sido lector antes que escritor. Da igual si lo que ha leído es aceptado o rechazado, si quiere seguir por la senda que antes de él se ha andado o quiere transformarla, si va a favor o a la contra. El hecho es que parte desde alguna parte y esa alguna parte son las obras que ha leído y a las que se enfrenta o utiliza.

Pero el caso es que nada había. No existía el cuento antes de Bécquer. O al menos así nos lo decían y repetían los múltiples historiadores de la literatura española. No había forma de encontrar entre las abundantes páginas de los manuales y los estudios referencias al cuento anterior a Bécquer. El cuento había aparecido en la literatura española cómo una estrella deslumbrante en las manos de Don Juan Manuel, que escribió algunos cuentos que aún se cuentan entre los mejores de nuestra historia literaria. Y después nada, el vacío,

la ausencia, la oscuridad. Como decía Don Juan Valera, que sabía bastante de estas cosas y que fue también un sobresaliente cuentista: «Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse» (Valera 1907, 8-9).

Fuerza era, sin embargo, que algo hubiese, que Bécquer y los que le siguieron hubieran sacado sus ideas, su empeño, su afición, su interés por el cuento, de alguna parte. Y, por lógica, debíamos volver la vista a los años anteriores a las primeras leyendas de Bécquer. A aquellos años en los que se formó y a los anteriores a ellos, a los primeros sesenta años del siglo XIX, para empezar, y quién sabe si todavía más allá. ¿Y qué había ocurrido en aquellos años?

Qué no había ocurrido hubiera sido una pregunta más fácil de contestar. Guerras, pronunciamientos, constituciones, reyes, reinas y regentes, la independencia americana, la sangría de las guerras carlistas. Un siglo XIX convulso, repleto de acontecimientos, de cambios, de transformaciones. Y en literatura, entre otras muchas cosas dos elementos nuevos: el romanticismo y la prensa.

Dos elementos que vienen de la mano. Ciertamente es que los papeles periódicos ya habían hecho su aparición el siglo anterior, el siglo XVIII. Para los ilustrados representaron el instrumento perfecto para dar al público la instrucción que necesitaba, acompañada de distracción. Soñaban con publicaciones útiles, educativas, fructíferas y provechosas para la sociedad. El ideal ilustrado.

Pero en la primera mitad del siglo XIX se produce el despegue definitivo, la expansión vertiginosa de la prensa hasta convertirse en un elemento imprescindible de la sociedad española. Sobre todo a partir de la muerte del funesto Fernando VII, superando todos los escollos que gobiernos muy poco favorables a la libertad de expresión iban poniendo. Pese a todas las barreras, obstáculos y dificultades, a pesar de las censuras, los depósitos previos, los secuestros, superando multas, prohibiciones y decretos gubernativos la prensa, en los últimos veinte años de la primera cincuentena del siglo XIX creció a una increíble velocidad. El ciudadano madrileño, que en 1831 apenas disponía de dos títulos de prensa publicados en la capital, tenía a su disposición 60 en 1841 y nada menos que 111 en 1850.

Tienen estos periódicos un contenido en que la literatura priva sobre cualquier otra cosa. Y con la aparición en 1834 de *El Artista*, y en 1836 del *Semanario Pintoresco Español*, los primeros periódicos ilustrados, este contenido literario se multiplica. En esta combinación de literatura e imagen que son los periódicos ilustrados, algunos géneros literarios se revelan como singularmente adecuados para aparecer en prensa. Los artículos de viajes, ilustrados por paisajes sorprendentes y desconocidos y personajes exóticos. Los artículos

y cuadros de costumbres, acompañados de láminas en las que se representan los tipos y escenas allí descritos. Y las narraciones breves, en verso, las leyendas, y en prosa, los cuentos, con grabados que subrayan las escenas más dramáticas y espectaculares

De repente el cuento se encuentra con un hecho absolutamente nuevo en su historia. Las revistas tienen que salir a la calle con periodicidad, para satisfacer la demanda de un público cada vez más aficionado a la prensa. Y necesitan llenar sus páginas. Y una de las formas, que además cuenta con el favor del público, son los relatos breves. Los periodistas del romanticismo se enfrentan a una necesidad: hay que publicar cuentos, y por lo tanto hay que escribirlos. Se trata de redescubrir un género literario que durante siglos había estado apartado de la literatura y confinado en el terreno de la tradición y el folklore. Según Mariano Baquero Goyanes, siempre una referencia imprescindible cuando hablamos del cuento en español, hay que diferenciar entre dos realidades diferentes: la primera, la aparición de la palabra «cuento» en la lengua castellana, y la utilización de esa palabra para designar relatos breves de tono popular y carácter oral; y otra muy distinta: la aparición del género que solemos distinguir como «cuento literario», precisamente para diferenciarlo del tradicional. Este existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarla en el Siglo XIX (Baquero Goyanes 1988, 105-106). Esta opinión es corroborada por otros autores que apuntan conclusiones parecidas. Nos dice, en una antología del cuento hispanoamericano, Enrique Pupo-Walker que «hacia fines del XIX comienza a definirse la poética del cuento» (Pupo-Walker 1973, 12). Lo cual no hace sino confirmar la opinión que ya habíamos avanzado de Juan Valera: «el cuento fue el último género literario que vino a escribirse».

Ardua labor, por lo tanto, para estos autores que estaban escribiendo un nuevo género literario y que entre las muchas dificultades que se encontraban no era la menor, precisamente, el hecho de no ser consciente de enfrentarse a ese nuevo género.

Se encuentran, por lo tanto, los autores que escriben cuentos en ese momento, sin una base teórica para comenzar su actividad literaria. Los nombres recuperados por los románticos como conseja o relación, o introducidos como leyenda, balada o tradición, no responden a una tipología clara sino al gusto del sabor antiguo y medieval de esos términos. En una sola revista, el *Semanario Pintoresco Español* encontramos, de 1836 a 1857, narraciones breves con los siguientes títulos: veinticinco *cuentos*, seis *cuentos populares*, tres *cuentos de vieja*, un *cuento histórico*, diecisiete *novelas*, dos *novelas históricas*, una *novela de costumbres*, una *novela ejemplar*, una *novela en miniatura*, dieciocho



*leyendas*, ocho *baladas*, una *balada en prosa*, nueve *episodios*, ocho *historias*, siete *tradiciones*, cuatro *anécdotas históricas*, tres *crónicas*, dos *recuerdos históricos*, dos *fantasías*, una *parábola*, una *fábula*, una *conseja*, una *aventura*, un *rasgo histórico* y una *costumbre caballeresca*. ¡Y todos esos nombres hacen referencias a cuentos! Una profusión y confusión terminológica que viene de una indefinición teórica.

Pero esta indefinición no impidió que muchos escritores, unos de raza y otros *de pane lucrando*, cultivaran el cuento por una razón práctica, cotidiana y de urgente necesidad: las narraciones largas no le iban bien a las páginas de los periódicos; encajaban mucho mejor las narraciones breves. Y urgidos por esa necesidad, llenaron de narraciones breves las páginas de los periódicos. Centenares, miles de cuentos que esperaban en las amarillas páginas de las revistas, en los estantes más escondidos y menos frecuentados de las bibliotecas una revisión. Reyes malvados y benévolos, enamorados desgraciados, héroes nobles y malignos villanos, judíos, hechiceros, siervos leales, fantasmas, aparecidos y espíritus, santos y demonios, moros magnánimos y árabes malignos, lugareños groseros y nobles labriegos, burgueses tranquilos y barrigudos, románticos anhelantes y nostálgicos y lánguidas heroínas de rubios cabellos y blancas vestiduras, maduros conquistadores que caen seducidos ante las gracias de una ingenua doncella, apasionadas mujeres de tez aceitunada, y ojos y pelo negros y caballeros españoles ejemplos de moralidad y conducta cristiana. Castillos medievales, bosques oscuros y nocturnos, lugarejos y villorrios de la Mancha, Galicia, Andalucía y Aragón, iglesias abandonadas y misteriosas y plazas mayores en donde galantean las mozas y juegan los rapaces. El Prado con su desfile de carrozas y paseantes a ver y a que les vean. Cafés con contertulios que dejan pasar las horas criticando lo humano y lo divino. Estudios de artistas de todo tipo: poetas pobres y desdichados, pintores pobres y desdichados, músicos pobres y desdichados, lo que sea, pero pobres y desdichados. Las calles de Madrid, en todas las épocas y estaciones con espadas y sin ellas, con embozados y sin ellos, de noche y de día, llenas de religioso celo o de blasfemas empresas. Amores imposibles y desgraciados, venganzas atroces, crímenes y violencias, bailes, paseos, saraos y fiestas, viajes en calesa, a caballo, a pie, perdidos villorrios en donde las viejas narran sus historias una noche junto al fuego, tradiciones lugareñas, cuentos de viajeros, historias de santos, milagros y castigos divinos, novelitas rosas, cuentos cursis, ejemplos de buena conducta, cuentos morales, moralidades y moralinas. Muchos de esos cuentos malos, muy malos, pésimas; otros, bastantes menos, pasables; algunos, no muchos, buenos. Y unos pocos, muy pocos, extraordinarios. Y equivocándose y acertando, yéndose por caminos sin salida y retrocediendo para tomar otras

sendas, abriéndose paso entre errores, absurdos, cursiladas, ladrillos, tostones y repeticiones, obligados a escribir y a seguir escribiendo, unos pocos autores encontraron la senda escondida e ignota que iba a llevar al cuento hasta el Monte de las Ánimas.

Esos autores que se lanzaron al cultivo del cuento necesitaban nuevas formulas para el desarrollo de sus historias. Y en esos años, en los últimos años del reinado de Fernando VII y sobre todo tras su muerte, el teatro romántico se impone en los escenarios y es el elemento más importante en la batalla literaria. Esa importancia se refleja en la estructura de los cuentos. De hecho el cuento romántico se desarrolla en sus aspectos estructurales más fundamentales desde 1834 a 1837, los años en que van estrenándose, una a una, las obras fundamentales del teatro romántico: *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (1834), *Macías* de Mariano José de Larra (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (1835), *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco (1835), *El trovador* de Antonio García Gutiérrez (1836) y *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1837) y *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate (1837).

Así aparece la fórmula narrativa romántica más perfecta: el cuento dramatizado. Un narrador omnisciente nos indica ligera y rápidamente los pensamientos, motivaciones e historia pasada de los personajes. La narración se detiene en unas pocas escenas culminantes, en las que se condensa la historia. En la mayoría de los casos esas escenas son dialogadas y hay una clara tendencia a presentar escenas enteras en forma de diálogo. Es decir, la fórmula constructiva que Bécquer ha llevado a cabo en *El Monte de las Ánimas*.

Son elementos fundamentales en el desarrollo de esta modalidad estructural, relatos como «Alberto Regadon» (1835) y «Yago Yasch» (1836), de Pedro de Madrazo en lo que atañe a la división de la historia en fragmentos/escenas significativas. Por otra parte «La Peña de los Enamorados» y «El Marqués de Lombay» (ambos relatos de 1836) de Mariano Roca de Togores, «La Sorpresa» (1837) de Serafín Estébanez Calderón, «El Solitario» y «Fasque nefasque» (1837) de Manuel Milá y Fontanals, profundizan en la narración dialogada que va a utilizar Bécquer en el relato que venimos analizando.

Los cuentos de Madrazo desarrollan el gusto por el fragmento, tan típico del romanticismo, dentro de la narración. Madrazo divide sus historias en fragmentos, elimina escenas intermedias, y deja al arbitrio del lector el relacionar las partes.

«Alberto Regadon» es el primero de los cuentos de Madrazo, en el que su gusto por el fragmentarismo es ya claramente perceptible. A.R. un joven de buena familia arruinado por su mala vida acepta cometer un asesinato por

dinero. Después de hacerlo se escapa de la partida de ladrones con los que está, vuelve a Sevilla, asiste a una corrida de toros, a la ejecución del Feo, el jefe de la cuadrilla de forajidos en la que estaba, y descubre que el asesinado, que aún no está muerto, era un amigo suyo. Agobiado por la culpa sale de la ciudad sin un objetivo claro, momento en el que termina el cuento. A lo largo del relato Alberto hace continuas y vagas alusiones a su amada difunta, Catalina, sin dar más detalles. El cuento es intencionadamente fragmentario, resuelta en una serie de escenas y monólogos de Alberto, sin explicar antecedentes ni consecuencias de hechos y personajes y con una constante alternancia entre un narrador omnisciente y un monólogo interior del protagonista.

La atención principal del autor al estado mental del protagonista y a su angustia interior le hace prescindir de muchas informaciones intermedias y nexos. Así Alberto pasa de dejar en la cuadrilla de ladrones al jefe de la cuadrilla, el Feo, y a Felipa, la reina de la banda, a encontrarse en Sevilla al Feo ejecutado en el garrote y a Felipa sirviendo en la casa del amigo que él ha intentado asesinar. Por el contrario hay un gran interés en reflejar momentos puntuales, escenas con gran intensidad dramática en escenarios muy del gusto de los románticos. El autor se fija especialmente en la espera de Alberto, que junto a una tumba, en un lugar solitario, ya caída la noche, está aguardando a su víctima; en la celebración de la muerte en la guarida de ladrones, donde se canta se baila y la malvada Felipa hace gala de su vulgar erotismo; en una corrida de toros, a la que asiste Alberto en un estado de semisonambulismo y en la que se destaca el gentío, lo pintoresco, y las idas y venidas de la multitud, y en la peregrinación de Alberto por las desiertas calles de Sevilla hasta desembocar en la plaza de San Francisco donde se va a ejecutar al Feo. En unas pocas escenas y en estos cuatro escenarios resuelve el autor la mayor parte de la historia que divide en 22 fragmentos y una «adición».

Más estructurado, aunque siempre dentro de un intencionado fragmentarismo, en su segundo cuento «Yago Yasch». Jenaro, joven músico y pintor, conoce a Ángela, una bella joven, en el momento de la muerte de su madre. Se enamora de ella, pero Yago Yasch, un malvado abate que está también presente, le engaña, prostituye a la joven con un amigo de Jenaro y después provoca el suicidio de Ángela. Al cabo de un año Jenaro es un músico pobre y ciego (no se explica la razón de su ceguera) que oye una historia a un hombre tuerto. Se trata de Yago Yasch, que era en realidad el fantasma del padre de Jenaro. Jenaro y Ángela eran hermanos de madre, y Yasch todo lo que ha hecho ha sido para evitar el incesto involuntario entre dos hermanastros que no conocían su identidad.

En «Yago Yasch» encontramos menos partes que en el cuento anterior: se trata ahora de diez escenas que componen la acción. El cuento tiene una estructura cerrada y cuenta con un final, cosa que no ocurría en «Alberto Regadon» dado su extremado fragmentarismo.

La acción del cuento se desarrolla en dos noches de carnaval, con un año de diferencia entre ellas. Las tres primeras escenas transcurren en la entrada de un baile de mascaradas, en una calle, invernal y fría. El narrador nos presenta una serie de personajes que no identifica, todos enmascarados. Hay abundantes idas y venidas, una pelea, salidas y entradas de escena. Haciendo un símil con el teatro hay un abundante movimiento escénico. La tercera escena que sirve de cierre a la primera parte termina el baile de figuras que vienen y van con un breve diálogo entre dos de ellas, disfrazadas con idéntico atuendo.

–Vd. que ha estado aquí tomando el sereno, me dirá si han dado las doce o si ha llegado a sus frescos oídos alguna risotada del demonio.

–No lo sé. Pásalo bien.

Y ambos desaparecieron, cada cual por su camino (Rodríguez Gutiérrez 2009, 41).

Tras de lo cual podemos imaginar perfectamente el escenario desierto. Madrazo comienza a aplicar la fórmula del cierre de las partes constituyentes de un cuento de acuerdo a una mecánica más propia del teatro. Será Roca de Togores, como luego veremos, quien utilice con más perfección este recurso.

Las tres siguientes escenas suceden en la casa de Yasch, intercalándose una retrospectiva que nos informa de los acontecimientos previos a las escenas del baile de máscaras y en ellas transcurre el núcleo de la acción del espíritu de Yasch, que lleva al resto de los personajes al desastre. A partir de aquí el cuento se resuelve en tres escenas más y una conclusión.

Madrazo en este cuento saca adelante una trama complicada, dividiéndola en escenas diversas, centradas en los personajes principales y mostrando, más que explicando, la acción, cual si el lector fuera un espectador que está viendo la acción en el teatro.

Mariano Roca de Togores es autor de dos únicos cuentos que son el modelo para la mayoría de los autores que después van a cultivar el relato. A partir del fragmentarismo que Madrazo ya había experimentado, Roca de Togores reduce esos fragmentos, los centra en los puntos culminantes de la historia y los resuelve en escenas con gran abundancia de diálogo, con un acentuado sabor dramático.

El primero de estos relatos es «El Marqués de Lombay». El Marqués está enamorado sin esperanza de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. El cuento consta de las siguientes partes:

- Presentación del personaje.
- Diálogo entre Lombay e Isabel.
- Un monólogo de Lombay que al abrir la Biblia se encuentra con el Cantar de los Cantares, cortado por el anuncio de la enfermedad de Isabel.
- Un diálogo entre Carlos V y Lombay hablando de la muerte de la emperatriz.
- El cortejo fúnebre de la reina, conducido por Lombay hasta la iglesia de Granada.
- Hay una conclusión en que se nos dice que Lombay es San Francisco de Borja.

Roca de Togores ha reducido la historia a sus elementos más básicos. Con excepción de la introducción, en la que presenta al Marqués y a su amor por la reina, y de la conclusión el resto del cuento está resuelto por medio de un diálogo entre Lombay e Isabel (la segunda parte), dos monólogos de Lombay (partes tercera y quinta) y un diálogo entre Lombay y el Emperador (cuarta parte). De esta manera los personajes actúan ante el lector y revelan su pensamiento y sus actos por medio del diálogo. El narrador procura no hacerse presente más allá de la introducción y el desenlace del cuento, y deja que las palabras de los personajes sean las encargadas de desarrollar la acción. Se puede ver claramente esta función narrativa de las palabras de los personajes en el principio de la quinta parte, cuando la descripción del cortejo fúnebre de Isabel de Portugal queda sustituida por un monólogo de Lombay. No se hace difícil imaginar ese monólogo en una representación teatral.

–Que mañana al amanecer la campana de la vela en este alcázar haga la señal del regio funeral y tres horas después, ya apenas salga del Alhambra el primer guión del entierro, los mosquetes y arcabuces hagan salvas como si fuese el día de mayor pompa. Las cuatro maceros de la ciudad abran paso con sus pértigas enlutadas, y que los añafiles y atabales que los sigan suene roncós y destemplados; que los jurados y regidores de ella vayan de duelo y montados en caballos destrenzados y sin jaeces. Cien pobres con ropones negros y cirios amarillos en las manos vengan después y tras ellos cien plañideras cubiertas con mantos de velarte. Los estandartes y guiones sean los mejores y más ricos, aunque también negros, y las cruces de plata con lazos de aquel color. Los frailes no lleven la capucha alzada ni las velas ardiendo y los clérigos traigan sus sobrepellices no rizadas... (Rodríguez Gutiérrez 2009, 67).

Sigue Lombay en su monólogo, ordenando los detalles del funeral con minuciosidad. El narrador no ha querido hacerse presente y ha preferido describir la comitiva fúnebre a través de las órdenes de Lombay, consiguiendo un efecto

claramente teatral. En el fondo, es introducir en la narración el instrumento de la relación que tantas veces utilizaron los autores teatrales del Siglo do Oro para presentar aquellos acontecimientos que no podían ocurrir en escena. Mediante esta relación Roca de Togores, dramatiza la acción y teatraliza el personaje.

«La Peña de los Enamorados» está, también, dividida en escenas teatrales. Zulema ama a Fadrique, prisionero cristiano. Ambos resuelven huir. El padre de Zulema les persigue y les alcanza junto a una peña. Los amantes se suicidan arrojándose de la peña.

En este relato se hace muy perceptible el efecto de «bajada de telón» que se consigue con la división en escenas de los relatos. Así lo vemos por ejemplo en el fin de la segunda parte y principio de la tercera. En la segunda, el caminar de Zulema bajo el ardiente sol de Granada culmina con la llegada al pabellón en que se producen los encuentros de los amantes. Pero el pabellón está vacío y Zulema es presa de la desesperación.

Todo era placer alrededor de la bella virgen, todo luto y desconsuelo en la íntimo de su corazón. Como si no estuviera aquel aposento examinado con una sola mirada, Zulema recorre con las suyas las paredes de aquel pabellón, se revuelve con violencia, su peinado se descompone, el cabello flota en torno al ímpetu de su movimiento y luego desesperada y exánime cae sobre uno de aquellos cojines que le rodean, así como la erguida palma agitada por el huracán en medio del desierto, sacude una y otra vez su ramaje alrededor de sí y al fin tronchada por el viento se desploma sobre la arena. (Rodríguez Gutiérrez 2009, 75).

La detallada y sensualista descripción del desmayo de Zulema cierra dramáticamente la escena. La siguiente escena comienza con la misma situación, pero con un nuevo personaje, que permanece inmóvil, marcando la reanudación de la acción.

Cruzados ambos brazos, inclinada la cabeza sobre el pecho y la vista fija en un solo objeto contemplaba Don Fadrique de Carvajal el descuidado cuerpo de Zulema que yace sobre aquellos taburetes como un manto arrojado al lecho en un instante de entusiasmo o de cólera. Lentamente, como si cada una marcara una idea dolorosísima, se deslizaban una tras otra sus lágrimas y corriendo ardientes por las pálidas mejillas del cristiano van a rociar los desnudos y delicados pies de la insensible mora (Rodríguez Gutiérrez 2009, 75-76).

Entre las dos escenas se diría que el telón ha subrayado dramáticamente el desmayo de la mora, cerrando un acto, y abriendo el siguiente con la figura inmóvil del cautivo cristiano en medio del escenario. El grabado que ilustra este relato en el *Semanario Pintoresco Español* escoge, precisamente, este momento

Este mismo recurso se utiliza entre las otras partes, saltando además los nexos intermedios que el narrador deja al arbitrio del lector. La tercera parte

termina con la declaración de Zulema, en un monólogo, de que va a mandar un mensaje a Fadrique mediante un ramo de flores. La cuarta comienza con Fadrique descifrando el ramo. Al final de esta cuarta parte Fadrique manda un mensaje por medio de unas flores: «cita». El comienzo de la quinta parte es un diálogo entre los enamorados, bajo el peñón donde van a morir. La decisión de escapar y los pormenores de la huida se dejan a la imaginación del lector. El comienzo de esta quinta parte es un perfecto diálogo teatral, tanto que incluso los personajes se detienen en su caminar, y declaran estar junto a la peña, para explicar al público los acontecimientos.

–No puedo más, Fadrique mío, ya lo ves hace cerca de doce horas que caminamos sin descansar, y luego este sol, este sol...

–Y como traes la cabeza descubierta, como dejaste el turbante deshecho en la ventana por donde escapaste, ¿quieres que te lleve un rato?

–No mejor será que descansemos aquí a la sombra de este peñasco; ya les llevamos sin duda mucha ventaja y si no saben el camino que hemos tomado...

Si, aquí, mira cuan fresco es este sitio, sentémonos. (Rodríguez Gutiérrez 2009, 78).

Toda la escena se va a resolver casi por entero por medio del diálogo, y solo al final toma la palabra el narrador para contar los últimos pormenores de su muerte.

En estos dos cuentos de Roca de Togores la dramatización de la narración llega a su punto más alto. A partir de aquí se va repetir en infinidad de relatos esta fórmula: división de la historia en unas pocas escenas suprimiendo los nexos intermedios; predominancia del diálogo y monólogo sobre la descripción y la narración; preferencia por las escenas que enfrentan a personajes y consiguen tensión dramática; búsqueda de escenarios adecuados a la acción y efectos de «caída de telón» finalizando las escenas en puntos culminantes de la acción, en muchos casos con palabras puestas en boca de los personajes.

«La Sorpresa», escrita por un autor que ya había escrito cuentos antes del desarrollo del cuento dramatizado, Serafín Estébanez Calderón, representa el triunfo definitivo de esta tendencia y uno de los mejores cuentos de esos años. El asedio del castillo de Orgiva y su rescate, durante la rebelión de los moriscos, se resuelve en tres escenas. En la primera escena hay un diálogo entre Tello, un paje y Don Lope en el que el paje le pide a su amo socorro para el castillo de Orgiva asediado por los moriscos, donde está María la mujer de Don Lope. En la segunda escena el diálogo es entre Vilches y Leandro, dos defensores del castillo durante la batalla. En la tercera escena hay una canción de María y un monólogo de Don Lope en el que piensa en la sorpresa que va a dar a su mujer.

Estébanez Calderón adopta las fórmulas del cuento dramatizado que no había utilizado en los relatos que publicó en *Cartas Españolas*. El narrador

solo aparece en la parte segunda. De Don Lope solo conocemos el diálogo con Tello, en el que se muestra dispuesto a salir en ayuda de su esposa y el monólogo cuando ya está a punto de llegar al castillo de Orgiva. En medio la única escena en la que interviene el narrador y aún breve tiempo puesto que la mayor parte de la acción se cuenta a través del diálogo entre Vilches y Leandro, dos de los defensores. *El Solitario* avanza en la dramatización del relato más aún que Roca de Togores y consigue una estilización de la fórmula que se acerca a la perfección.

Más lejos llega aún Manuel Milá y Fontanals en «Fasque Nefasque» un relato escrito sin la presencia de la voz narradora y con estructura plenamente teatral en la que no faltan las acotaciones entre paréntesis.

El erudito catalán se dedica a pintar con detalle un personaje, Bernardo, con detalles del más característico satanismo romántico. Huberto está de caza y salva la vida de un paje. Este le mira de manera extraña y se va sin hablar palabra. Cansado, viendo que llega la noche, se echa a dormir en las ruinas de una iglesia. Cuando está dormido llega Bernardo y encuentra una flecha ensangrentada. Cree que se trata de la prueba del asesinato de Huberto, que el propio Bernardo ha encargado a un paje suyo. Bernardo espera a Josefina, la esposa de Huberto y piensa en disfrutar aún más de su placer satánico haciendo el amor junto al cadáver del marido de su amante. Llega Josefina, pero el sonido de un lejano coro de niños le hace abandonar a Bernardo y el adulterio no se consuma. Despierta Huberto y dispara su flecha oyendo un ruido y hiere de muerte a Bernardo. Bernardo en el último momento de su vida acusa a Josefina de adulterio para vengarse. Cuando Huberto se va, Bernardo agonizante dice en un alarde de cinismo:

HUBERTO: Otro crimen más y no estaré aligerado en presencia de Dios por un solo instante de remordimiento. Bien, llamaré a Huberto y le diré que estoy loco y que no me crea. Si no me oye mejor, entonces no seré ya responsable de unas desgracia que no habré podido impedir y quedará con el placer de la venganza. (*Levantase para llamar a Huberto, pero vacila y muere.*) (Rodríguez Gutiérrez 2009, 41).

La teatralización total que propone Milá y Fontanals no hace fortuna (aunque no es sorprendente que Bretón de los Herreros la practique en cuentos como «Una nariz»). El modelo de Roca de Togores se impone, pero el hecho de que el erudito catalán plantee una propuesta tan atrevida es buena muestra de la influencia del teatro romántico en la narración breve de esos mismos años.

La poética del cuento romántico se establece «de facto» en los mismos años, como hemos visto, que triunfa el teatro romántico. La «teatralización del cuento», la división en fragmentos a modo de actos, el diálogo como elemento



significativo que en muchos momentos llega a hacer desaparecer la voz narradora, los efectos de «bajada de telón», todos los elementos que vienen de una hibridación del género cuento por una preponderancia del género del drama. Sin un planteamiento teórico consciente, sin ningún tipo de formulación de los tratadistas, sin que siquiera el género cuento tenga una presencia formal en los tratados de literatura, en los manuales de preceptiva literaria que iban a proliferar en el siglo XIX, los autores asumen las propuestas de Madrazo, Roca de Togores, Estébanez Calderón y Milá y Fontanals y desarrollan sus cuentos. Así quedó abierto el camino que llevaba al Monte de las Ánimas.

### Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Madrid, Ariel, 1992.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, Ed. Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.
- EICHAMBAUM, Boris, «Sobre la teoría de la prosa», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, *Historia del cuento español. 1764-1850*, Madrid-Frankfort, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- , *Antología del cuento romántico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008a.
- , *El cuento romántico español. Estudio y antología*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2008b.
- , *Trece cuentos del romanticismo español*, Doral (Florida, USA), Stockcero, 2009.
- VALERA, Juan, *Obras completas. Tomo XIV. Cuentos*, Madrid, Imprenta alemana, 1907.