

Notas para una poética del cuento romántico en verso (con algunos ejemplos)

Luis F. Díaz Larios
Universidad de Barcelona

Al presentar al público este ensayo, que lo es también de un género nuevo en la poesía castellana, juzga el autor conveniente, y aun indispensable, dar una explicación de las doctrinas literarias que para su composición ha seguido.

El moro expósito, Prólogo.

Precisamente. Los autores románticos suelen exponer en advertencias preliminares los principios justificativos de la originalidad de sus obras. Pero si tales prólogos manifiestan en el nivel teórico la ruptura con la poética clásica y la exploración de nuevas formas, en la práctica no raramente revelan cierta arbitrariedad e indeterminación para denominar los tipos en que se constituyen, en especial los narrativos, sean extensos o breves, en verso o en prosa. Como fuera previsible, la confusión de los años iniciales tiende a desaparecer conforme se fijan los paradigmas a que se atiene cada género. Es el caso del *romance*, por lo que a los relatos breves en verso se refiere, objeto ahora de nuestro interés. Pero no sucede así con la *leyenda* y el *cuento*, cuya inestabilidad, en mi opinión, es una de sus características más relevantes.

El *romance histórico* acuñado por el Duque de Rivas definió el género, y su éxito condicionó su evolución posterior¹. Quienes compusieron después *romanceros* apenas pudieron sustraerse a las fórmulas de Saavedra, que prácticamente siguieron vigentes hasta los aledaños del Modernismo, sin otra novedad con respecto al dechado que el empobrecimiento del estilo y, en ocasiones, la incorporación de lo heroico contemporáneo. Las intenciones estéticas e ideológicas del aristócrata cordobés no cambiaron en el medio siglo siguiente: los prólogos del *Romancero de la Guerra de África* (1860), del *Romancero español contemporáneo* (1864), compilado por José María Gutiérrez de Alba, y del *Romancero español. Colección de romances históricos y tradicionales* (1873), por poner sólo tres ejemplos, insisten en pretensiones similares a las de Saavedra cuando llamaba la atención sobre “el metro castizo de nuestra lengua, en el que se cantaron las hazañas de nuestros mayores”² y encarnaba en sus héroes los valores tradicionales propuestos por el liberalismo moderado como ideales morales de la nueva sociedad.³ Frente a la voluntad artística del Duque, que busca entre la “estudiosa juventud” a sus lectores y seguidores, quizás el rasgo más significativo que observo en los *romanceros* tardíos sea su explícita intención didáctica, a la que se sacrifican las galas del decir en aras de una mayor eficacia aleccionadora para el pueblo, su destinatario⁴.

Así pues, el término *romance* —que durante los años anteriores a 1840 había designado indistintamente un relato largo o breve, tradicional o contemporáneo,

¹ Dicho está que Rivas se inserta a su vez en una corriente que se remonta a principios de siglo y a cuyas aguas él mismo había aportado los romances de sus primeros libros de *Poesías*.

² *Romances históricos*, Salvador García Castañeda (ed.), Cátedra, Madrid, 1987; Prólogo, p. 99.

³ Sobre los aspectos ideológicos de los romances de Rivas véase García Castañeda, ed. cit., pp. 28 y 29; y Donald Shaw, “En torno al Rivas de los *Romances históricos*”, en *Romanticismo 7. La poesía romántica*, Il Capitello del Sole, Bolonia, 2000, pp. 185-191.

⁴ El Marqués de Molins escribe en la justificación del primero: “Ellos [...] conservarán el sello de un sentimiento sincero y unánime de España; ellos perpetuarán la memoria de hechos que añaden un eslabón más a la cadena de nuestras glorias militares [...]” (p. 7). Gutiérrez Alba, por su parte, tanto en la Dedicatoria como en el romance “Introducción” a la colección, insiste en la necesidad de ofrecer al pueblo lecciones asequibles en la lengua sencilla y antigua del *Romancero* proponiéndole como modelos los “héroes patrios”, la “religión sagrada de Cristo”, los “hidalgos sentimientos”, la “historia nacional”, etc., que recupere el orgullo de los españoles y los saque del letargo en que duermen. Y el anónimo prologuista del *Romancero español* se justifica en términos parecidos: “Tan pronto como se dibujó en nuestra alma una concepción poética [...] quiso revestir el atavío nacional, ornarse con las glorias patrias, y llegar hasta el pueblo [...] cuyo amor es para todos una necesidad” (fol. r).

en prosa o en verso, se ajustara total o parcialmente a la serie métrica del octosílabo asonantado⁵— a partir de la recreación de Rivas⁶ denominará la “narración relativamente breve, compuesta en exclusiva en verso castizo, de una anécdota histórica o legendaria, atribuida a un personaje verdadero que es encarnación de valores éticos y patrióticos”.

Frente a la identificación del *romance* con la forma homónima, la *leyenda* romántica se define desde el principio por su diversidad métrica. Así lo proclama José Joaquín de Mora en las primeras palabras que dirige “Al lector”:

Mi objeto al escribir estos poemas, ha sido *aplicar la versificación española a un jenero de narración que diste tanto de la humilde trivialidad del Romancero, como del altisonante entonamiento de la Epopeya*⁷.

El resto del enjundioso prologuillo es una insistente defensa del “mérito de la dificultad vencida” que logra el poeta con “el acertado uso de la rima perfecta” frente a quien se limita a “escribir versos asonantados de ocho sílabas, [*que*] necesita mui poco mas esfuerzo que el que se requiere para escribir en prosa” (p. ix). De este modo, Mora define el nuevo género narrativo marcando distancias respecto a su precedente inmediato en prosa, por un lado: *The Romance of History of Spain* (Londres, 1830) —título que debería traducirse por “Leyendas históricas españolas” y no por *España romántica*, como difundió la edición de Barcelona (1840) a partir de la versión francesa—; y, por otro, realzando su valor artístico con su métrica culta y su estilo medio, a los que quizás se atiene bajo la sugestión de la “Leyenda en doce romances” de Rivas, expresamente citada en su prólogo⁸. En cuanto a los asuntos —cuyas fuentes cita en las notas finales—, todos pertenecen al corpus mítico de la historia de España,

⁵ Aunque mis referencias son distintas, me parece que se explican dentro del mismo marco que estudia Russell P. Sebold, “Lo ‘romancesco’, la novela y el teatro”, en *Trayectoria del Romanticismo español*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 137-163.

⁶ El poeta consagraba artísticamente la teoría de Agustín Durán expuesta en el “Discurso preliminar” de su *Romancero de romances caballerescos e históricos* (Madrid, 1832).

⁷ *Leyendas españolas*, C. y H. Senior, Londres, 1840, p. v. Mantengo ortografía y puntuación. La cursiva de esta y de las siguientes citas es mía.

⁸ “Con la única excepción del *Moro Expósito*, no tengo idea de un solo poema narrativo de alguna nombradía que no pertenezca a uno u otro de aquellos dos jeneros [el romance y la epopeya]”, p. v.

llegando alguna vez el autor a subrayar en el texto su autenticidad. Así ocurre en “La Florinda”:

“Cuento, no en el sentido de *patraña*.
Es historia verídica, aunque *extraña*”.
(p.102)

Tal énfasis en lo que de ‘cuento histórico’ tienen estas *leyendas* coincide con los *romances*, aunque entre estos y aquellas haya una diferencia esencial, aparte la métrica: Mora recurre –como Scott, Byron y el Saavedra del *Moro*– a una variedad tonal de la que los *romances* carecen, interrumpiendo la línea narrativa con digresiones melancólicas y humorísticas, patéticas e irónicas. Sin forzar demasiado las simetrías, se podría afirmar que las propuestas de Rivas y de Mora, empezadas y culminadas por las mismas fechas, constituían dos opciones en la transcripción poética de similar material histórico-legendario. Dicho con términos de Bakhtin: mientras una se definía por su ‘monodía’, otra tendía a la ‘polifonía’. Y como lo polifónico caracteriza la novela, lo novelesco será también rasgo distintivo de la *leyenda*.

El mismo año en que aparecían las *Leyendas españolas*, publicaba Zorrilla el primer volumen de los *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*⁹. Aunque el joven vallisoletano había recogido ya en las sucesivas entregas de sus *Poesías* algunos relatos en verso bajo tales denominaciones¹⁰, esta es la primera colección integrada exclusivamente por este tipo de poesía del que llegó a ser considerado creador por antonomasia¹¹. Y

⁹ I. Boix, Madrid, 1840. Los tomos siguientes aparecieron en 1841, coincidiendo con los *Romances históricos* de Rivas (Libr. de Vicente Salvá, Paris; e Imp. de Vicente Lalama, Madrid) y los *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* de Gregorio Romero Larrañaga, publicadas por el mismo editor.

¹⁰ “Para verdades el tiempo y para justicias Dios. Tradición” y “A buen juez mejor testigo. Tradición de Toledo”, en *Poesías* de D., Imp. de José M^a Repullés, Madrid, 1838, t. II; “Honra y vida que se pierden, no se cobran, mas se vengán. Leyenda”, 1838, t. III; “Recuerdos de Valladolid. Tradición”, 1839, t. IV; “Príncipe y rey. Romance histórico”, “Las dos Rosas”, “El niño y la maga. Fantasía”, 1839, t. VI; “El capitán Montoya”, “Justicias del rey don Pedro”, “El escultor y el duque. Cuento”, 1840, t. VIII.

¹¹ Tan obvia llegó a ser su vinculación con el nuevo género, que Manuel Ossorio Bernard la satirizaba en su *Novísimo diccionario festivo* (Madrid, 1868):

“Leyenda. Molde que usó
Zorrilla, y que se llevó
Al Nuevo Mundo en el barco”.

con remozado y gallardo estilo *troubadour*, se presenta ante su público en la “Introducción” como el trovador errante y nostálgico que invoca la “inspiración cristiana” para encender en su mente “la llama creadora / que del aliento del Querub emana” y levantar su “voz consoladora / sobre las ruinas en que España llora”. En el contexto del final de la guerra carlista, Zorrilla quiere contar “sabras historias de otros días” para distraer a sus contemporáneos de los sufrimientos inmediatos:

Yo cantaré tus olvidadas glorias:
Que en alas de la ardiente poesía,
no aspiro a más laurel ni más hazañas,
que a una sonrisa de mi dulce España!¹²

Más que los sentimientos esencialistas de la Religión y de la Patria –a veces entendidas como simple ubicación cultural o espacial–, que constituyen los polos del eje temático en torno al cual gira la serie¹³, conviene resaltar en estas seis *leyendas* –dos bajo el marbete de *cuentos*– la coincidencia con las de Mora en su polimorfismo tonal y versal, bien que llevados frecuentemente a los extremos del virtuosismo. Pero Zorrilla da un paso más que su precedente¹⁴: se distancia de la verdad histórica en sus “creaciones” –como con tanta imprecisión se refiere a ellas en alguna ocasión¹⁵– reclamando para el poeta la ‘libertad de invención’. Es transparente lo que “Al lector, el autor” advierte en “Apuntes para un sermón sobre los novísimos”, la “leyenda quinta” de *Cantos del trovador*:

(Cit. por José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, t.I, p. 806).

¹² *Obras completas*, Narciso Alonso Cortés (ed.), Librería Santarén, Valladolid, 1943, t. I, p. 494a. Todas las citas remiten a esta edición. Disponemos ahora de la más asequible y bien prologada selección de *Leyendas*, Salvador García Castañeda (ed.), Cátedra, Madrid, 2000.

¹³ No tengo inconveniente en matizar esta afirmación con el reconocimiento de la hipótesis que Ricardo Navas Ruiz sintetiza en la frase: “Zorrilla ocultaba un talante progresista bajo la máscara de un conservador” (*La poesía de José Zorrilla. Nueva lectura histórico-crítica*, Gredos, Madrid, 1995, p. 85).

¹⁴ En una nota a “Para verdades el tiempo y para justicias Dios”, su primera leyenda, en la edición de sus *Obras completas* (Barcelona, 1884), Zorrilla reconoció la prioridad de Mora en la denominación del género.

¹⁵ “El capitán Montoya”, t. I, p. 337a.

*Atañe al historiador
lo cierto que pudo haber.*
.....
Dejemos la verdad, pues,
que es la verdad siempre amarga
y *lo cierto grave carga*
para los poetas es.
.....
Yo vivo con la mentira,
lector, en público trato,
y confieso sin recato
que *la verdad no me inspira.*

(I, pp. 664-665)

Zorrilla insiste en los rasgos definitorios en dos textos muy posteriores. Uno figura en la “leyenda en dos partes” titulada *Dos Rosas y dos Rosales*¹⁶:

[...] esta clase de *leyendas*,
cuyo género a luz di yo algún día,
tienen la preciosísima ventaja
de admitir *todo estilo y todo invento*,
y que ninguno su valor rebaja
como esté cultivado con talento [...]

(I, p. 1762a)

El otro se encuentra en la aún más tardía e inconclusa *Leyenda de Don Juan Tenorio*¹⁷:

[...] tal es de las *leyendas*
el privilegio: *su autor*
va por donde se le antoja,
que vaya bien o que no.
Poema de nuestro siglo
destartalado, *invención*

¹⁶ Con el título “Historia de dos Rosas y dos Rosales” se publicó la primera parte, “Historia de la primera Rosa”, a cuyo cap. iv, 1 pertenece la cita, en *La flor de los recuerdos. Ofrenda que hace a los pueblos hispano-americanos Don* [...], Imprenta del Correo de España, México, 1855. La leyenda completa y con su título definitivo apareció cuatro años más tarde en La Habana.

¹⁷ Montaner y Simón, Barcelona, 1895.

*romántica de moderno
cuño, aún no le reselló
con reglas un Aristóteles
de Academia; [...]*¹⁸

Ambos pertenecen a un tiempo que desborda el período romántico. Aunque el género había sido fijado ya en la práctica por muchos que siguieron las huellas del maestro, era cierto que carecía de una poética propia. Dado su carácter fronterizo, la palabra *leyenda* tanto podía designar un “poema narrativo de dimensión similar a una novela”, según la definición esbozada por Antonio Ribot y Fontseré en el Prólogo de su extensa *Solimán y Zaida*¹⁹, como un “cuento”.

Creo que ese es el problema fundamental. Dentro de la renovación de la épica que llevan a cabo los románticos, el *romance* es el género que menos novedades incorpora, porque se trata en realidad de una puesta al día fiel a sus orígenes, acompañada de la recuperación de su prestigio. “Salió el *Romance*, tan gentil y hermoso / Como el país donde nació”, escribe el progresista Ribot en su *Emancipación literaria didáctica* de 1837 y repite en su reedición de 1846, sin más cambios que los ortográficos²⁰. Y lo que dice del *histórico* podría aplicarse a los que ya estaba componiendo Rivas:

Tambien á veces el gentil *Romance*
Las pájinas revuelve de la *historia*,
Y cuenta con su espléndida arrogancia
La accion de un adalid caballerosa.

(p. 35)

¹⁸ Ed. cit., t. II, p. 544b.

¹⁹ Las “novelas [de W. Scott], si como están escritas en prosa estuviesen escritas en verso, serían ingeniosas leyendas que se parecerían más a las baladas alemanas y a los cantos de Byron, que a los poemas épicos de los griegos y de los latinos”, [...] o *el precio de una venganza. Leyenda árabe*, Gaspar y Roig, Madrid, 1849, Prólogo, p. ix. Años después, Emilia Pardo Bazán coincidía en la semejanza: “[...] la leyenda, más o menos zorrillesca, que podemos llamar *novela histórica* [sic] en verso [...]”, “La novela en la lírica”, en *Nuevo Teatro Crítico*, 8 (agosto, 1891), cit. por Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Ana L. Baquero Escudero (ed.), CSIC, Madrid, 1992, pp. 9-10.

²⁰ Imp. de Oliva, Barcelona, 1837, p. 33. Con el título “Didáctica” figura en *Poesías escogidas de Antonio Ribot y Fontseré*, Imp. del Tiempo, Madrid, 1846. Cito por la primera, manteniendo ortografía y cursivas.

El *cuento* y la *leyenda*, en cambio, se desarrollan en el espacio incierto en donde la *épica* se desnaturaliza. Son criaturas bastardas de arrabal literario, mestizajes que crecen en libertad ante la inquieta mirada de vigilantes poetólogos. Citaré una vez más al perspicaz Ribot, quien en los “Comentarios” al texto en verso de su *Emancipación literaria*, no conforme con rechazar los contenidos, héroes y objetivos de los viejos poemas del clasicismo, copia “El cristiano en Oriente” de Jacinto Salas y Quiroga y “El bulto vestido de negro capuz” de Patricio de la Escosura como ejemplos de *epopeya*, con la observación: “Poco me importa que sean cortas, si la acción es interesante y es grande el efecto que producen”.

Retengamos la “brevedad” y el “efectismo” de ambas “composiciones” como él las llama, que habían aparecido en *El Artista* (1835-1836), la revista que publicó los primeros *cuentos* y *leyendas* aunque con vacilaciones en su clasificación genérica que evidencian la dificultad para distinguirlos conceptualmente. Consecuente con su intención de ocuparse principalmente de las obras de “la nueva escuela [que] no se designan con un nombre particular derivado de sus formas, ni de su objeto” (*ibid.*, p. 122), Ribot desecha tanto los fragmentos del *Pelayo* esproncediano como los relatos cortos en prosa de Espronceda, Eugenio y José A. de Ochoa y González Bravo –tres expresamente bajo el rótulo de “cuento” (dos de ellos con la adición de “fantásticos”) y uno de “leyenda”²¹— para seleccionar estos dos ejemplares de las orientaciones de la *épica* moderna²².

Con independencia ahora de la sugestión que ejerza la lectura del “Canto del cruzado” de Espronceda sobre Escosura, su cuento es modelo de un tipo de

²¹ Para el estudio de estos textos, remito a los trabajos de Carla Perugini, “La prosa narrativa romántica: ‘Cuento’ e ‘Novela’”, en *Studi Ispanici* (Pisa), 1982, pp. 125-168; Rafael Lozano Miralles, “La prosa narrativa en *El Artista*”, en *Romanticismo 3-4. La narrativa romántica* (Génova), 1988, pp. 171-174; y Gabriela Pozzi, “Fantasmas reales y misterios resueltos: convenciones narrativas en los ‘cuentos fantásticos’ de *El Artista*”, en *España Contemporánea* (Zaragoza), VIII, 2 (1995), pp. 75-87.

²² Según confesión propia, el escritor catalán no tuvo “ocasión de registrar mas que algunos números del *Artista*” dada la condición de exiliado en que se encontraba cuando compuso su poética. Sospecho que no dispuso de ningún fascículo posterior a las págs. 72 ó 73 del tomo II porque ninguno de los textos seleccionados procedentes del semanario madrileño fueron publicados después. Sobre las relaciones de Ribot y *El Artista*, véase Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994, p. 62.

“fabulación”²³ en que el narrador heterodiegético mantiene la expectación del narratario al combinar los tintes tétricos de la nocturnidad y la amenazadora naturaleza con el movimiento de misterioso/s personaje/s que se dirige/n hacia la sorprendente anagnórisis final con fatal determinación. El discurso narrativo se construye en dos niveles, de cuya interacción resulta la verdad poética: el objetivo-histórico (obispo Acuña, días sucesivos a la derrota de Villalar, castillo de Simancas) y el subjetivo-verosímil de la “fábula” (amor e inmolación de Blanca, prisión, ejecución de los amantes). Una atmósfera medievalizante y un paréntesis lírico en la diégesis cantado por un trovador intensifican el tono emotivo en esta serie que se origina con “El bulto vestido de negro capuz” y continúa con “Ricardo” (*El Artista*, II, 1835) de Julián Romea, *Blanca* (1836) de J.F. Díaz, *El sayón* (1836) y “El paje de la banda” (1838; en *Poesías*, 1841) de Romero Larrañaga.²⁴ Sin dificultad se podrían añadir también a este grupo algunas *caballerescas* de Arolas (“La hora de maitines”, 1837; “La hermosa prima”, 1844; “Isaura”, 1845) y “El trovador” (1837; en *Poesías*, 1841) de María Josepa Massanés.

“El cristiano en Oriente” remite al tipo que, al margen de sus referencias temporales, enfatiza el exotismo espacial en que se desenvuelve el relato, en donde subyace con frecuencia el conflicto cultural del que es víctima la pareja de protagonistas. En general, se puede decir que constituyen un renuevo del *romancero morisco* proyectado sobre una geografía de más lejanos horizontes. La nota lírica que aportaba la canción intercalada en el grupo anterior, suele extenderse en éste a las efusiones del narrador, más implicado en lo contado, y el marco histórico es impreciso. “Elvira” (*Luz y tinieblas*, 1842) de García Gutiérrez y muchas *orientales* de Arolas (“Los amores de Semíramis”, “La hermosa Halewa”, “El poeta”, “La muerte de Alí”, 1838; “Fakma y Acmet”, 1839; “Zora la tártara”, 1840) cumplen estos requisitos.

No toma en consideración Ribot otros tipos de “épica breve” porque prescinde de la prosa narrativa de *El Artista*. Pero es obvio que los Ochoa y González Bravo dejan en otros cuentistas huella de su gusto por lo “fantástico” y lo “gótico”, y –más que Hoffmann– Lewis o sus imitadores, y la misma *Galería*

²³ Empleo el término con el valor de “lo contante o discurso” por oposición a “fábula” como “lo contado o historia”. Véase Juan Oleza, “Discurso y espacialidad en el relato”, en *Cuadernos de Filología. I. Teoría: Lenguajes*, Universidad de Valencia, 1980, pp. 49-85.

²⁴ Sobre estos cuentos véase Narciso Alonso Cortés, *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas*, Libr. Santarén, Valladolid, 1945, pp. 21-34.

fúnebre de Pérez Zaragoza y Godínez satisficieron la demanda popular. “La virgen y el espectro” (1837), “El castillo maldito” (1842), “Cuento fantástico” (1842) y “El pichón mensajero” (1844) de Arolas son ejemplos que cabe sumar a la nómina de los publicados en los periódicos de la época²⁵.

Todos los ejemplos anteriores comparten una característica que me parece esencial: la relación entre el autor-narrador y el lector-narratario se establece sobre la aceptación, tácita o no, del relato por sí mismo; es decir, la ‘fabulación’ crea su propia verdad y no requiere más justificación que su culminación como texto. Y eso es así porque el *cuento* tiende a formularse –y a ser recibido– como una ficción libre de cualquier compromiso metatextual con la memoria o con la historia.

Ello nos devuelve a Zorrilla, que habíamos dejado con la palabra en la boca cuando reclamaba para sus *leyendas* la libertad de invención que creemos distinguir como rasgo del *cuento*. Igual que otros contemporáneos, el poeta “nacional” usaba indistintamente ambos vocablos²⁶. En eso coincidía con muchos preceptistas decimonónicos que más bien tendieron a identificarlos²⁷ y, cuando pretendieron deslindarlos, fueron poco afortunados. José Coll y Vehí, por ejemplo, escribía lo siguiente en la versión escolar de sus *Elementos de Literatura*:

Cuento. Los poemas a que se ha dado el nombre de *cuentos*, como el *Don Juan* [sic] de Espronceda, se alejan ya mucho de la epopeya. La acción no es heroica; búscanse situaciones más novelescas y dramáticas; el diálogo se sustituye con frecuencia a la forma narrativa, y tanto el estilo como la

²⁵ No tendría sentido en estas breves notas detenerse en un género que cuenta con una excelente bibliografía teórica y de investigación documental. Quiero recordar sólo el libro de Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española. Teorías y aplicaciones*, Taurus, Madrid, 1987; y el de Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Universitat de Lleida, 1997.

²⁶ “Tal vez groseros *cuentos* populares” (“La torre de Fuensaldaña”, I, 80a), “[...] y opina que queda el *cuento* / incompleto [...]” (“El capitán Montoya”, I, 353^a), “Un día en que mi mujer leía los *cuentos* de Hoffmann, y escribía yo los míos” (“La pasionaria”, I, 616b), “donde la escena de mi *cuento* pasa” (“Dos Rosas y dos Rosales”, I, 1761b), etc.

²⁷ Véase Ángeles Ezama Gil, “El relato breve en las preceptivas decimonónicas españolas”, en *España contemporánea*, VIII, 2 (1995), pp. 41-51. La autora cita en concreto (p. 48) el párrafo de la *Retórica y Poética o Literatura preceptiva* de Narciso Campillo en que se consideran “distinciones pueriles y que a nada conducen” la división de *leyendas* y *cuentos* según se apliquen a un “asunto histórico o tradicional” o “totalmente ficticio(s)”.

versificación varían a cada paso, siguiendo el caprichoso vuelo de la imaginación del poeta.

Leyenda. Algunos de nuestros poetas han dado el nombre de *leyendas* a ciertas narraciones apoyadas en la historia y en la tradición, en las cuales divaga agradablemente la fantasía, ya deteniéndose en minuciosas descripciones, ya en incidentes fantásticos o populares, ya en digresiones de un carácter enteramente lírico. Han desplegado en este género de composición dotes muy sobresalientes el duque de Rivas y D. José Zorrilla²⁸.

Sin embargo, la frontera así trazada es poco o nada esclarecedora porque con facilidad encontraríamos ejemplos de ambos tipos o, más precisamente, conocidos bajo esos nombres, a los que sin demasiadas objeciones se les podría aplicar el marbete opuesto. Sería difícil negar lirismo a la segunda parte de “El estudiante de Salamanca” u olvidarse de las dramatizaciones de “Margarita la tornera”. Creo que resultaría más fructífero prescindir de clasificaciones apriorísticas o en función de la “fábula” y detenerse en el análisis interno de los mecanismos de la “fabulación”.

Para los preceptistas, el *cuento* no se compone a partir de un “cuento” previo –lo que no quiere decir que carezca de antecedentes reconocibles– o al menos no es determinado por su existencia, sino que enfatiza su originalidad. En cambio, la *leyenda* se entiende como la configuración de una “creencia”, de una materia contable preexistente de carácter tradicional, intrahistórico, tanto si se conserva en la memoria colectiva en estado latente como si se transmite a través de un documento libresco. Dicho con términos de Jakobson: el *cuento* nace como “hecho de habla”, mientras que la *leyenda* llega a serlo por la conversión de un “hecho de lengua”. De este modo, la “realización individual” del escritor, que es consustancial de la literariedad, quedaría reducida en el segundo caso a la transcripción poética de un material folclórico o seudohistórico. En otras palabras, una *leyenda* vendría definida por su dependencia de otra “leyenda”.

Pues bien, tal interpretación debería aplicarse, sólo en segunda instancia y con toda precaución, a la clase particular de las *tradiciones*, como la emblemática “A buen juez mejor testigo” y todas las que comparten similares características. Es sintomático que en la mayoría de los casos en que el texto remite a una “historia” o “tradición popular” que lo justifica, la forma poética predomi-

²⁸ *Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura*, Imp. Barcelona, Barcelona, 1878 (7ª ed.), p. 141.

nante, cuando no exclusiva, sea también el tradicional romance. Pero debería desecharse su aplicación indiscriminada al tipo de narración poética llamada *leyenda*. La cual ofrece pocas garantías de que sus referencias externas no sean estrategias manipuladoras del autor-narrador en sus relaciones con el lector-narratario. La fidelidad histórica o intrahistórica pasa a segundo término, si existe, e, igual que las aportaciones documentales, está sometida a la libre ficcionalización.

La serie de recursos de remota ascendencia narrativa que se encuentra en relatos breves románticos pone de relieve afinidades estructurales más allá de distingos nominales. Me parece muy significativo el tópico del narrador que confiesa su condición de mediador entre la ‘fábula’ preexistente y el lector-narratario, beneficiándose incluso de una fórmula que subraya su supuesta objetividad. El éxito que tuvieron los versos de Juan de Castellanos (“Y si, lector, dijerdas ser comento, / como me lo contaron os lo cuento”)²⁹ es un ejemplo muy llamativo del aparente distanciamiento del narrador que ha sido señalado en “El estudiante de Salamanca” como un interesante caso de *glissement* con el consiguiente efecto sobre el destinatario³⁰. Zorrilla tuvo también presente la fórmula en “El capitán Montoya”, recreándola de acuerdo con su estilo:

Ni quitaré ni pondré;
como a mí me la contaron
fielmente la contaré,
y a ser falso, juro a fe
que en Toledo me engañaron.
(I, 351a)

Las implicaciones de un “yo-autor” en el relato dan lugar a un juego polifónico que relativiza las expectativas iniciales del “tú-lector”, quien acaba cambiado su ingenuidad inicial en incredulidad cómplice³¹. Y tanto Espronceda

²⁹ Ochoa (“Luisa”), García Villalta (*El golpe en vago*), Espronceda (“El estudiante de Salamanca”, *El Diablo Mundo*), Piferrer (“El castillo de Monsoliu”), etc.

³⁰ Véase M^a Pilar Pérez-Stansfield, “*El estudiante de Salamanca*: discurso literario y voces narrativas. Una aproximación”, en *Romanticismo* 3-4, 1988, pp. 178-181.

³¹ Las citas y las variaciones en las voces narrativas podrían multiplicarse. Son fáciles de encontrar en las obras de los poetas que he tenido en cuenta para estas notas: “*Empiezo mi cuento*, pues, / [...] *no preguntes al autor / si mentira o verdad es*”, “*Que siendo yo quien mi leyenda cuento* (Zorrilla, I, 665b, 1762a); “*Entre formas narrativas / oh lector, mi sueño vaga*”, “*Oyen cantar las niñas de la aldea / la dolorosa historia que lamento*” (*Obras de Juan Arolas*, B.AA.EE., Madrid,

(“antiguas historias cuentan”, “que era pública voz”)³² como Zorrilla (“El vulgo a su vez la cuenta / como innegable verdad”, *ibid.*)³³ remiten a la *vox populi* para apoyar el desenlace de sus respectivos *cuento* y *leyenda*. Esta receta es habitual cualquiera que sea el rótulo bajo el que figuren los relatos, bien apuntada con sintagmas impersonales de los tipos “dicen que” (y su versión arcaizante “diz que”) y “hay quien”, bien subrayando su oralidad mediante locuciones como “de boca en boca”³⁴.

Otras veces se recurre al viejo tópico de la autoridad documental de supuestos manuscritos y crónicas: “hubo, según un *cronista*”, “Y aquí corta el *cronista* / de quien copio esta historia” “mas sólo halló un *pergamino escrito*” (Zorrilla, I, 540b, 546a, 614b), “[...] *da testimonio* / la *crónica* de aquel año”, “Nosotros a contar vamos su historia / que *antiguo cronicón dejó en memoria*” (Arolas, II, 185b, 299a), “Nunca, nunca creyera / [...] a no atestiguarlo unánimes / la tradición y los *códices*” (García Gutiérrez, 370).

Una última prueba de las fintas del discurso suele ofrecer la “conclusión”, en donde el narrador da fe de lo que cuenta señalando al lector los vestigios del escenario o el monumento que recuerda lo sucedido y garantiza su verdad:

¡Amantes!, el sitio, la espada yo vi;
el dardo inhumano, el pérfido acero;
y auestas palabras lloroso leí:

1982, tt. II, 202b y III, 12a); “Piensa *tú* lo que te agrade / *lector*, mas si fue o no astucia / de Vargas [...]” (*Poesías de Antonio García Gutiérrez*, Joaquín de Entrambasaguas (ed.), Aldus, Madrid, 1947, p. 374).

³² *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, Robert Marrast (ed.), Castalia, Madrid, 1980, pp. 87 v. 2 y 156 v. 1697.

³³ Otros ejemplos: “Y aunque el vulgo no lo cuenta” (*Historias caballerescas españolas de Don Gregorio Romero Larrañaga*, Imp. de Vicente Lalama, Madrid, 1843, p.61); “Y es la pública fama que, en la noche”, “por ser tradición antigua” (Arolas, II, 164a, 194a).

³⁴ He aquí algunas muestras: *diz que*: “*d. q.* con nombre postizo”, “Y aun *d. q.* que dio una doncella”, “*d. q.* de sus anchos sotos” (Zorrilla: I, 85b, 184b, 504^a, etc), “y aun *d. q.* oyó” (*Poesías de D. Gregorio Romero Larrañaga*, Imp. de D. Vicente Lalama, Madrid, 1841, 202), “*d. q.* está desfigurado”, “*d. q.* de noche en lúbrica algazara” (Arolas, II, 249a, 292b); *dicen que*: “*d. q.* en una batalla”, “con que *d. q.* salía”, “*D. q.* en una ocasión” (Zorrilla: I, 186b, 528b, 553^a, etc.) ; “Y *d.* iba pensando” (Romero Larrañaga, *Historias* [...], 64); *hay quien*: “Pues *h.* del rey Egica / *q.* [...]”, “que *h. q.* a magia lo achaca” (Zorrilla, I, 506b, 519a); *de boca en boca*: “el caso *de b. en b.*”, “hazaña contada *de b. en b.*” (Zorrilla, I, 370a, 483b).

“Arturo el amante, el bravo guerrero,
y Elena preciosa, reposan aquí”.

Así acaba “El guerrero y su querida” de Marcelino Azlor en la temprana fecha de 1834, dos años antes de su publicación³⁵. Con parecidos iconos testimoniales terminan también sus *leyendas* y *cuentos* Arolas (“Las vísperas en San Pedro”, “El castillo maldito”, II, 166b, 298b), García Gutiérrez (“Las dos rivales”, 21), Romero Larrañaga (“Los hijos del conde don Vela”, “El alcaide de Madrid Gracián Ramírez de Vargas”, *Historias caballerescas*, 110, 151) y Zorrilla (“A buen juez mejor testigo”, “Las dos rosas”, “El capitán Montoya”, “Un español y dos francesas” I, 141b, 282b, 352b, 538b).

“Tal vez groseros cuentos populares”, dicho con un verso del poeta vallisoletano, fueran el origen de algunas de sus *leyendas*, pero gracias a su libertad de invención convirtió las *patrañas* de las que desdeñosamente se distanciaba Mora en *cuentos* “que amparó en su región la poesía” (I, 1794a).

La polisemia de “cuento” y su movедiza corporeidad lexemática daban como resultado una palabra demasiado imprecisa para designar un nuevo tipo de discurso en los *anni mirabiles* en que se rediseñaban los géneros literarios. Muchos de los que se acogieron bajo ese vocablo, tenían al principio el perfil de un esbozo, de un fragmento inconcluso que subrayaba su desnudez expresiva y su embrionario asunto original. La “leyenda” partía de un “episodio” histórico o tradicional más o menos formalizado. Pero en el desarrollo de ambos acabaron aproximándose hasta confundirse, superando el inicial “ensimismamiento lírico e indeciso de su forma”³⁶. La similitud de recursos narrativos que he anotado parecen probar su acercamiento. Al margen de la ideología subyacente, es muy significativa la coincidencia de características del discurso narrativo de Espronceda y Zorrilla, los dos autores emblemáticos en la concepción del *cuento* romántico español en verso. Confluyeron en un tiempo de plurinomias, y de ahí la confusión y el difícil deslinde. Pero desde una perspectiva diacrónica, son legítimos ambos términos para designar dos tipos distintos de discurso: el *cuento* tendió a la quintaesencia narrativa mediante un esfuerzo de reducción y precisión; por el contrario, la *leyenda* evolucionó hacia la amplifi-

³⁵ *El Artista*, t. III (1836), pp. 10-12. Reproducido por José Simón Díaz (ed.), *El Artista* (Madrid, 1835-1836), C.S.I.C., Madrid, 1946, pp. 41-42a.

³⁶ Enrique Pupo-Walker, “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 102-103 (1978), pp. 1-15.

cación, con frecuencia a costa de la narración. Los más de 6000 versos de la *Leyenda de don Juan Tenorio* que Zorrilla dejó inacabada prueban lo que apunto.