

Et amicitia et magisterio:
Estudios en honor de
José Manuel González Herrán

Santiago Díaz Lage, Raquel Gutiérrez Sebastián, Javier
López Quintáns y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)



DÍAZ LAGE, SANTIAGO & GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, RAQUEL & LÓPEZ
QUINTÁNS, JAVIER & RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, BORJA
«Et amicitia et magisterio»: Estudios en honor de José Manuel González Herrán
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, 936 pp.
ISBN: 978-84-17422-81-3

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0
Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.



© 2021, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-81-3

Portada: Imagen de las publicaciones de las que es autor, editor o coordinador científico, solo o en colaboración con otros autores, José Manuel González Herrán.

ÍNDICE

	Págs.
PRÓLOGO	XIV
S.D.L., R.G.S., J.L.Q., B.R.G.	
* * *	
CURRÍCULUM ACADÉMICO Y PROFESIONAL DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN	XV-LXXXI
* * *	
DOS ELOGIOS DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN	1-7
<i>Laudatio</i> académica	1-4
Salvador García Castañeda (The Ohio State University)	
Elogio de José Manuel y comentario de su libro	5-7
Anthony H. Clarke (University of Birmingham)	
* * *	
ESTUDIOS EN HONOR DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN	8-831
Dos pantomimas cómico-aurinas de <i>Electra</i> (Valencia, 1901)	9-24
Cecilio Alonso	
«Una moneda, una ley, un peso, una medida, una lengua y una religión». Feijoo y su idea de España y de los españoles	25-33
Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, Madrid)	

Santiago, 68	34-36
Vicente Araguas	
Jaime Quiroga y Benito Pérez Galdós	37-47
Yolanda Arencibia	
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cátedra Pérez Galdós)	
Carolina de Soto y Corro, entre la literatura y el catequismo: <i>Mauca</i>, novela publicada en 1917	48-56
María de los Ángeles Ayala	
(Universidad de Alicante)	
Origen y definición de la <i>Necedad</i> y un nuevo código con obras de Quevedo	57-72
Antonio Azaustre Galiana	
(Universidade de Santiago de Compostela)	
Mauro Pareja, un personaje itinerante en la ficción narrativa de Pardo Bazán ...	73-83
Ana L. Baquero Escudero	
(Universidad de Murcia)	
Don Juan en la pluma de las escritoras: las versiones de Ángeles Vicente	84-93
Carmen Becerra Suárez	
(Universidade de Vigo)	
Por la Europa católica (1902): el viaje artístico de Emilia Pardo Bazán por Bélgica	94-107
Lieve Behiels	
(KU Leuven)	
«El Ángel Verde», el cuento olvidado de José Agustín Goytisolo. Su génesis textual	108-131
Laureano Bonet	
(Universitat de Barcelona)	
La editorial madrileña Perlado, Páez y C.^a. Sucesores de Hernando y el canon literario gallego: Rosalía de Castro, Curros Enríquez, la Biblioteca de Escritores Gallegos y Pérez Lugín (1906-1928)	132-142
Jean-François Botrel	
(Université Rennes 2)	

La circulación de lo local. Santiago a (cuasi) vista de pájaro, por Neira de Mosquera	143-156
Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidade de Santiago de Compostela)	
Rafael Dieste, hombre de teatro. Agenda e intervención en los años de la Segunda República	157-164
Arturo Casas (Universidade de Santiago de Compostela)	
El epitafio de Juan de Mena: enigmas y vicisitudes	165-180
Juan Casas Rigall (Universidade de Santiago de Compostela)	
Entre realidad y ficción. La loca del aire en un cuento de Emilia Pardo Bazán	181-191
Rocío Charques Gámez	
Elegía y musas de Leandro Fernández de Moratín	192-206
Santiago Díaz Lage (UNED)	
Galdós y Fernando VII	207-216
Toni Dorca (Macalester College)	
De la palabra a la imagen: los personajes en la construcción de <i>Con el viento solano</i> , de I. Aldecoa	217-227
Hipólito Esteban Soler (Universidad de Málaga)	
El tiempo de la ida y de la vuelta	228-232
Xerardo Estévez (Arquitecto)	
Cuentos y <i>articuentos</i> : nuevos datos sobre bibliografía de la narrativa breve de Clarín	233-245
Ángeles Ezama Gil (Universidad de Zaragoza)	

La galerna de <i>Sotileza</i> , de J. M. de Pereda, como modelo de tormenta clásica	246-254
Santiago Fernández Mosquera	
(Universidade de Santiago de Compostela)	
La poesía romántica según Gil y Carrasco	255-261
José María Ferri Coll	
(Universidad de Alicante)	
La Biblioteca de la Mujer de Emilia Pardo Bazán: Historia y cronología de un proyecto editorial	262-274
Ana M. ^a Freire López	
(UNED, Madrid)	
Don Manuel Álvarez Espriella: viajero y observador ficticio español en la Inglaterra de Robert Southey (1802-1803)	275-280
Mònica Fuertes Arboix	
(Coe College, Iowa)	
Un costumbrista montañés: Domingo Cuevas (1830-1907) y sus <i>Recuerdos de antaño</i>	281-285
Salvador García Castañeda	
(The Ohio State University)	
La crítica ante Gertrudis Gómez de Avellaneda: la configuración de su identidad	286-292
Luis T. González del Valle	
(Temple University)	
Una visita a don José María de Cossío	293-295
Luis González Nieto	
<i>De siegas y deshonras. «Agosto. Bucólica montañesa»</i>	296-304
Raquel Gutiérrez Sebastián	
(Universidad de Cantabria)	
Delante, delante de mi puerta	305-306
Juan A. Hernández Les	

<i>El amante liberal</i> , de Cervantes, y la tradición literaria de <i>El Abencerraje</i>	307-317
Isabel Hernando Morata (Universidade de Santiago de Compostela)	
Farsa y sentencia de <i>La Reina Castiza</i> de Valle-Inclán	318-324
Luis Iglesias Feijoo (Universidade de Santiago de Compostela)	
Materiales para la historia textual de <i>El Ruedo Ibérico</i> de Ramón del Valle-Inclán: Filiación de «La espada de Damocles» y «Espejos de Madrid»	325-335
Amparo de Juan Bolufer (Universidade de Santiago de Compostela)	
Aspectos del mal moderno, del regreso al pueblo y las caras ocultas de la letra del fracaso en <i>La única carta</i> , de Borja Rodríguez Gutiérrez	336-350
José Manuel López de Abiada (Universität Bern)	
Justicia y orden social en las crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán	351-359
Javier López Quintáns (Universidade de Santiago de Compostela)	
Persona y personaje. Las figuras de la ficción de Mário de Sá-Carneiro	360-367
António Apolinário Lourenço (Centro de Literatura Portuguesa/Universidade de Coimbra)	
El «fingimiento» en la poesía amorosa de sor Juana Inés de la Cruz	368-375
Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid)	
Anotaciones a los artículos de Larra en <i>La Revista Española</i> (1832-1835)	376-388
Enrique Miralles García (Universitat de Barcelona)	
<i>En las cavernas</i> : la infinita curiosidad intelectual de Emilia Pardo Bazán	389-393
Juan Molina Porras (Grupo Buril)	

Parodias al filo de 1900, poco más o menos: entre Cervantes y Shakespeare	394-407
José Montero Reguera (Universidade de Vigo)	
La hermenéutica de la nueva novela histórica. Galdós/Stendhal/Orwell/Jordi Soler	408-420
Gonzalo Navajas (University of California, Irvine)	
Dos lecturas de Clarín en el alma y el destino de la Regenta: el <i>Libro de la vida</i> de Teresa de Jesús y <i>Don Juan Tenorio</i> de Zorrilla	421-428
Rosa Navarro Durán (Universitat de Barcelona)	
Un krausista en la Universidad de Santiago: la figura de Augusto González de Linares (1845-1904)	429-442
Carlos Nieto Blanco (Universidad de Cantabria/RSMP)	
La circulación europea de los relatos. A propósito de la Duquesa de Amalfi, de la <i>Galería fúnebre</i> , y de la novela gótica en España	443-460
Joan Oleza (Universitat de València)	
El poeta y diplomático Gabriel García Tassara en América. Sobre una edición colombiana de sus <i>Poesías</i> (1861)	461-476
Marta Palenque (Universidad de Sevilla)	
<i>Ángel Guerra</i> de Benito Pérez Galdós: recepción crítica, investigación literaria y lectura de Emilia Pardo Bazán	477-490
Ermitas Penas Varela (Universidade de Santiago de Compostela/Grupo de Estudios Galdosianos)	
Presencia de exiliados gallegos en la fundación y primeros años de EMECÉ Editores. Buenos Aires, 1939-1945	491-505
M. ^a Antonia Pérez Rodríguez (Universidade da Coruña)	

Las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en <i>La Época</i>	506-527
Emilia Pérez Romero	
La relación entre Fernán Caballero y Rosalía de Castro	528-541
María do Cebreiro Rábade Villar	
(Universidade de Santiago de Compostela)	
«Cantando con primor trova que inspirando inventa». La puesta en escena de <i>Don Álvaro de Luna</i> , de Antonio Gil y Zárate (1840)	542-551
Montserrat Ribao Pereira	
(Universidade de Vigo)	
Cine y literatura: el singular caso de José Suárez Carreño	552-564
Blanca Ripoll Sintes	
(Universitat de Barcelona)	
Proyección pública de profesores e investigadores gallegos exiliados en México. La significación del historiador Ramón Iglesia Parga	565-573
María Xosé Rodríguez Galdo	
(Universidade de Santiago de Compostela)	
Notas sobre la representación literaria de la mujer en Vicente Risco	574-581
Olivia Rodríguez González	
(Universidade da Coruña)	
Menéndez Pelayo: el castigo de la ambición	582-597
Borja Rodríguez Gutiérrez	
(Universidad de Cantabria)	
Valera ante Pereda	598-604
Leonardo Romero Tobar	
(Universidad de Zaragoza)	
Enrique Gil y Carrasco: colaboraciones desconocidas	605-611
Enrique Rubio Cremades	
(Universidad de Alicante)	

Clarín y el retrato satírico político (En torno a dos artículos olvidados)	612-626
Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza)	
A virxe de pedra (Guión para unha obra audiovisual de animación)	627-635
Euloxio R. Ruibal (Real Academia Galega)	
González Herrán: de cinéfilo impenitente a especialista en cine y literatura	636-641
José Ramón Saiz Viadero	
Reflexionar sobre el devenir existencial: el cine de Gracia Querejeta	642-652
José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid)	
Almudena Grandes, la mirada del amante	653-665
Margarita Santos Zas (Universidade de Santiago de Compostela)	
Herejes de Leonardo Padura: lenguaje, historia y escritura	666-670
José Schraibman (Washington University in St. Louis, Missouri)	
La noche oscura del alma: <i>Quédate con nosotros, Señor, porque atardece</i> , de Álvaro Pombo	671-682
Guillermo Serés (Universitat Autònoma de Barcelona)	
Valle-Inclán enjuiciado por el clero	683-693
Javier Serrano Alonso (Universidade de Santiago de Compostela)	
Emilia Pardo Bazán y otras escritoras frente a la lectura femenina	694-708
Carmen Servén Díez (Universidad Autónoma de Madrid)	

<i>Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje: génesis y recepción</i>	709-723
Adolfo Sotelo Vázquez (Universitat de Barcelona)	
La recepción de las obras de Palacio Valdés a principios del siglo XX. La crítica de Eduardo Gómez de Baquero, <i>Andrenio</i>	724-734
Marisa Sotelo Vázquez (Universitat de Barcelona)	
Aproximación a la poesía de Emilia Pardo Bazán	735-748
Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour)	
«Lo importante es ser hombre»: feminismo, sindicalismo y masculinidad en «Lo de siempre», de Emilia Pardo Bazán	749-753
Joyce Tolliver (University of Illinois, Urbana)	
Teodosia Gandarias y <i>El caballero encantado</i>	754-759
Dolores Troncoso Durán (Universidade de Vigo)	
Cómo no hablar: silencios en la poesía española contemporánea	760-770
Virginia Trueba Mira (Universitat de Barcelona)	
El caso Lorca	771-778
Noël Valis (Yale University)	
Saber académico y sabiduría natural en las novelas de Miguel Delibes	779-788
Isabel Vázquez Fernández	
Albino Alonso Madrazo, un periodista profesional decimonónico	789-800
Fernando Vierna	

La edición vienesa de *El secreto a voces* de Calderón (1671) y su valor textual .. 801-819

José María Viña Liste

(Universidade de Santiago de Compostela)

Jorge Luis Borges, Anatole France, Karl Marx (El caso de Judas: cómo se
desmantelan sistemas) 820-831

Anthony N. Zahareas

(Profesor emérito. University of Minnesota)

*

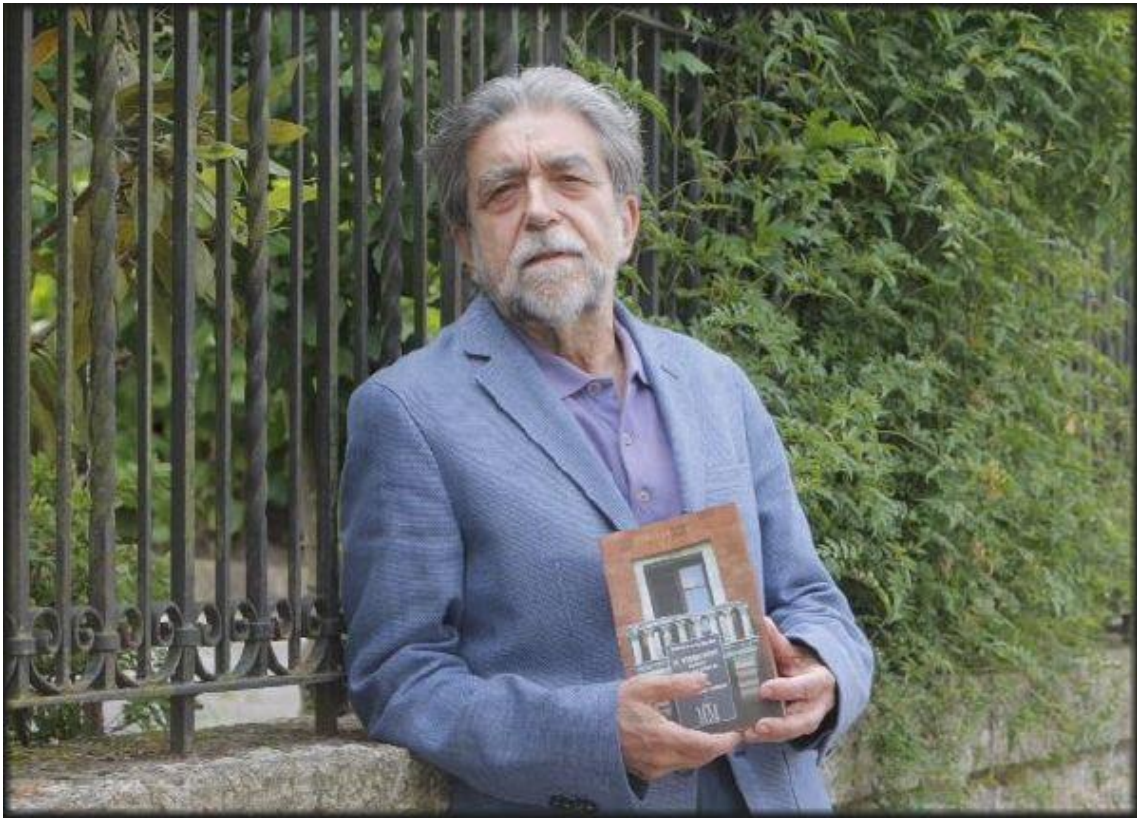
* *

UNA LECCIÓN PEREDIANA

Acerca del primer capítulo de *El sabor de la tierra* (1882), de José María de
Pereda 832-852

José Manuel González Herrán

(Universidade de Santiago de Compostela)



José Manuel González Herrán
(Fotografía: © Xoán Álvarez)

Prólogo

Cuando faltaba poco tiempo para la jubilación del profesor José Manuel González Herrán, cundió entre algunos de sus discípulos, colaboradores, colegas y amigos la idea de festejar con él su trayectoria académica y su calidad humana. Quienes firmamos este prólogo, contando con el apoyo económico y logístico de la Real Sociedad Menéndez Pelayo, concebimos un homenaje en varias partes, que comprendería la publicación de un libro de la autoría de José Manuel, la organización de un congreso internacional y la publicación de un libro colectivo en el que se reunirían las ponencias en él presentadas y otros textos remitidos por numerosos colegas y amigos que, no pudiendo asistir al congreso, no querían dejar de participar en el homenaje.

El primero de los libros mencionados, titulado «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos (1976-2016)*, se publicó por la Real Sociedad Menéndez Pelayo en el otoño de 2016, a tiempo para que el profesor Anthony H. Clarke y el autor pudieran presentarlo en el congreso *Et amicitia et magisterio* que se celebró en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria los días 26, 27 y 28 de octubre de aquel año. En aquel encuentro participaron más de cincuenta investigadores venidos de distintos países, y asistieron también, como público, otros muchos amigos.

El segundo libro es este que el lector o lectora tiene ante sus ojos: junto con el detallado *curriculum vitae* de José Manuel, se recopilan aquí más de setenta trabajos escritos en su honor por colegas y amigos de España, Portugal, el Reino Unido, Francia, Suiza, Bélgica y Estados Unidos, así como la intervención del profesor Anthony H. Clarke en la presentación de «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos*, la *laudatio* académica pronunciada por el profesor Salvador García Castañeda y la lección magistral impartida por el homenajeado, «Acerca del primer capítulo de *El sabor de la tierra*», de José María de Pereda. Como se verá, en las páginas de este volumen electrónico quedan representados muchos de los autores, obras, temas y líneas de investigación que han venido ocupando a José Manuel hasta ahora, pero también otras facetas de sus intereses, sus preocupaciones y sus curiosidades.

Desde el primer momento, el alto número de colaboraciones recibido nos hizo suponer que la publicación del libro sería una tarea laboriosa; y en efecto, varias circunstancias de toda índole han retrasado su aparición mucho más de lo que nos hubiera gustado. A lo largo de este tiempo, los colaboradores no solo no nos han abandonado en masa, sino que han demostrado una paciencia y una comprensión dignos del más alto encomio. Hoy el libro ve la luz gracias a la generosidad de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: debemos agradecer a sus responsables y a su personal técnico la excelente disposición que han mostrado hacia nuestro proyecto, y la pericia y el esfuerzo que han invertido en hacerlo realidad. Al darlo al público, queremos recordar a los amigos que se sumaron a este homenaje y no han podido ver sus frutos publicados: Ángeles Quesada Novás, Juan Hernández Les, María Ángeles Ayala Aracil y Anthony H. Clarke.

S.D.L. - R.G.S. - J.L.Q. - B.R.G.

Currículum académico y profesional de José Manuel González Herrán

DATOS PERSONALES

José Manuel González Herrán

Nacido en Santander (España) el 23 de junio de 1946

TÍTULOS ACADÉMICOS

Maestro de Primera Enseñanza por la Escuela Normal del Magisterio de Santander (1962-1965); calificación: Aprobado. Fecha del título: 30 de abril de 1966.

Licenciado en Filosofía y Letras, Sección de Filología Románica (Español) por la Universidad de Santiago de Compostela [USC]. (1965-1970). Memoria de Licenciatura: «La poesía de José Luis Hidalgo (Introducción a su estudio)», dirigida por el Dr. D. Enrique Moreno Báez, presentada en septiembre de 1970 en la Facultad de Filosofía y Letras de la USC; calificación: Sobresaliente. Fecha del título: 29 de octubre de 1970.

Doctor en Filosofía y Letras, sección de Filología Hispánica (Español) por la USC. Tesis doctoral: «La obra de José María de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo», dirigida por el Dr. Alfonso Rey Álvarez. Tribunal: Dres. José María Martínez Cachero (Univ. de Oviedo), Benito Varela Jácome (USC), Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza), Alfonso Rey Álvarez (USC), Darío Villanueva Prieto (USC). Calificación: Sobresaliente *cum laude* [publicada, en versión abreviada, como: *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo* (Santander: Ediciones de la Librería Estvdio-Ayuntamiento de Santander, 1983). Premio Extraordinario del Doctorado de la Sección de Filología Hispánica de la Facultad de Filología de la USC correspondiente al curso académico 1981-82.

I. DOCENCIA

PUESTOS DOCENTES

Profesor de Lengua española (Nivel Elemental; Conversación) en los «Cursos de Lengua y Cultura española para Extranjeros» de la USC, en La Coruña; julio y agosto de 1970; julio y agosto de 1971.

Profesor Adjunto Interino en la Sección Delegada en Padrón (A Coruña) del Instituto de Bachillerato «Arzobispo Gelmírez», de Santiago de Compostela; cursos 1970-71, 1971-72.

Profesor Adjunto Interino en el Instituto de Bachillerato «Arzobispo Gelmírez», de Santiago de Compostela; cursos 1972-73, 1973-74 y 1974-75.

Profesor Agregado de Bachillerato de Lengua y Literatura Españolas, por oposición libre, en el Instituto de Llanes (Asturias); curso 1975-1976.

Catedrático Numerario de Bachillerato de Lengua y Literatura Españolas, por oposición libre, en el Instituto de Bachillerato «La Albericia» de Santander; cursos 1976-77, 1977-78, 1978-79; 1979-80, 1980-81 y 1981-82.

Profesor Adjunto Interino de Literatura Española en la Facultad de Filología de la USC desde el 2 de noviembre de 1982 hasta el 20 de enero de 1986. Dedicación Exclusiva.

Profesor Titular de Universidad de Filología Española (Literatura Española de los siglos XVIII, XIX y XX) del Departamento de Filología Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General, en la Facultad de Filología de la USC, por concurso, desde el 21 de enero de 1986 hasta el 3 de marzo de 1991. Dedicación a Tiempo Completo.

Catedrático de Universidad de Literatura Española (Literatura Española de los siglos XVIII, XIX y XX) del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General, en la Facultad de Filología de la USC, por concurso, desde el 4 de marzo de 1991 al 31 de agosto de 2016. Dedicación a Tiempo Completo.

Profesor Emérito de la USC, por acuerdo de su Consejo de Gobierno (29-07-2016), en los cursos 2016-2017, 2017-2018, 2018-2019, 2019-2020.

Professeur Invité en la Université Du Maine, en Le Mans (Francia), durante el mes de marzo de 1993.

Professeur Invité en la Université de Bourgogne, en Dijon (Francia), durante el mes de abril de 1993.

Professeur Invité en la Université du Maine, en Le Mans, (Francia) en marzo-abril de 1995.

Profesor Invitado en la Universidad de Oviedo (curso de Tercer Ciclo: 2 créditos) en enero de 1996.

Profesor Invitado en la Universidad de Cantabria (curso de Tercer Ciclo: 2 créditos), en abril de 1996.

Professeur Invité en la Université de Toulouse-Le Mirail, en Toulouse (Francia) en febrero de 2003.

Profesor Emérito de la USC, por acuerdo de su Consejo de Gobierno (29-07-2016), en los cursos 2016-2017, 2017-2018, 2018-2019, 2019-2020, 2020-2022.

DIRECCIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

Trabajos Académicamente Dirigidos (T.A.D.): Segundo Ciclo

Beatriz P. Suárez Rodríguez, «El naturalismo en los cuentos de Emilia Pardo Bazán». Presentado en junio de 1999 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Nuria Fernández Vidal, «El clero en la novelística de Emilia Pardo Bazán». Presentado en septiembre de 1999 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Teresa María Prol Galiñanes, «Un legado teatral marginado en nuestra historia literaria: la obra dramática de Emilia Pardo Bazán». Presentado en junio de 2000 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Javier López Quintáns, «El fracaso existencial: algunos personajes trágicos de Pardo Bazán». Presentado en junio de 2001 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Alicia Noya Martínez, «Dos matrimonios desgraciados: *Un viaje de novios* y *Una cristiana-La prueba*, de Emilia Pardo Bazán». Presentado en julio de 2008 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Ruth Noya Taboada, «Pardo Bazán y el cuento “Un destripador de antaño”». Presentado en julio de 2008 en la Facultad de Filología de la USC. NOTABLE.

Trabajos de Fin de Grado

Elena Pérez Vázquez, «Configuración y características del personaje Asís Taboada, protagonista de *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán». Presentado en febrero de 2015 en la Facultad de Filología de la USC. Calificación: NOTABLE.

Tania Carro Carbia, «La huella de Larra: el eco de sus artículos de costumbres en las columnas de opinión actuales». Presentado en febrero de 2015 en la Facultad de Filología de la USC. Calificación: NOTABLE.

Sandra Fernández Queiruga, «La condición femenina en *La hija del mar*», Presentado en febrero de 2015 en la Facultad de Filología de la USC. Calificación: NOTABLE.

Patricia Molinos, «Mauricia la Dura, en *Fortunata y Jacinta*: de las páginas de la novela (Pérez Galdós, 1887) a la serie de televisión (Mario Camus, 1980)». Presentado en julio de 2016 en la Facultad de Filología de la USC. Calificación: NOTABLE.

Cristina Soage Martínez, «Ana Ozores, *La Regenta*: entre el misticismo y el erotismo». Presentado en julio de 2016 en la Facultad de Filología de la USC. Calificación: APROBADO.

Trabajos de Investigación Tutelados (T.I.T.): Tercer Ciclo

Raquel Morrazo Vidal, «Transcripción de las conferencias inéditas de Emilia Pardo Bazán “El abanico como objeto de arte”. “La decadencia del abanico”». Trabajo de Investigación Tutelado (Tercer Ciclo). Presentado en julio de 2000 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Patricia Carballal Miñán, «Estudio genético de seis cuentos de Emilia Pardo Bazán». Trabajo de Investigación Tutelado (Tercer Ciclo). Presentado en junio de 2002 en la Facultad de Filología de la USC. NOTABLE.

Santiago Díaz Lage, «Formato, producción de texto e ideología en Leopoldo Alas, *Clarín* (1875-1885)». Trabajo de Investigación Tutelado (Tercer Ciclo). Presentado en julio de 2003 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Javier López Quintáns, «La gestación textual de *La muerte del poeta*, de Emilia Pardo Bazán: de las galeradas a la *editio princeps*». Trabajo de Investigación Tutelado (Tercer Ciclo). Presentado en julio de 2003 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Daniela Sotgiu, «Propuesta para un análisis comparativo entre Emilia Pardo Bazán y Grazia Deledda a través de sus cuentos». Trabajo de Investigación Tutelado (Tercer Ciclo). Presentado en septiembre de 2009 en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE (9'5).

Trabajos de Final de Máster (TFM)

Elena Touriño Lorenzo, «Espacio y tiempo (literario y cinematográfico) en *The Hours* de Michael Cunningham (1998) y de Stephen Daldry (2002)», TFM en el *Máster Universitario en Estudios Teóricos y Comparados da Literatura e da Cultura*, presentado en junio de 2010 en la Facultad de Filología de la USC; calificación: NOTABLE.

Noriko Fukushima, «El texto de *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina: cotejo entre la primera edición (1991) y la edición “revisada por el autor” (2002)», TFM en el *Máster Estudio y edición de textos literarios españoles y latinoamericanos*, presentado en junio de 2011 en la Facultad de Filología de la USC; calificación: SOBRESALIENTE.

Cristina Fernández Chas, «*La Revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán», TFM en el *Máster Universitario en Estudios Teóricos y Comparados da Literatura e da Cultura*, presentado en febrero de 2015 en la Facultad de Filología de la USC; calificación: NOTABLE.

Alicia Suárez González, «Edición crítica, con estudio de variantes, de un manuscrito de Emilia Pardo Bazán (unas páginas de su novela *Misterio*, 1902)», TFM en el *Máster Universitario en Estudios Teóricos y Comparados da Literatura e da Cultura*, presentado en julio de 2015 en la Facultad de Filología de la USC; calificación: SOBRESALIENTE (9).

Memorias de Licenciatura (Tesinas)

Cristina Patiño Eirín, «Los prólogos de Emilia Pardo Bazán: recopilación, edición y estudio», presentada en junio de 1994, en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Ángeles Quesada Novás, «Emilia Pardo Bazán: *Profesiones* (cuentos). Edición, anotación y estudio», presentada en noviembre de 1994, en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

María Luisa Fernández Martínez, «La invención de la memoria en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina», presentada en febrero de 1995, en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Ángeles Sandino Carreño. «La mujer en las novelas de los Pazos, de Emilia Pardo Bazán» [codirigida con el Prof. Dr. Francisco Abad Nebot], presentada en julio de 1995, en la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid. SOBRESALIENTE.

Raquel Gutiérrez Sebastián, «Entre el costumbrismo y la novela regional: *El sabor de la tierruca*, de José María de Pereda», Presentada en julio de 1995, en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE. Publicada como *Entre el costumbrismo y la novela regional: «El sabor de la tierruca», de José María de Pereda* (Santander: Centro Asociado de la UNED, 2000).

Pascaline Carré, «Leyendas, creencias y supersticiones de Galicia. Cuentos escogidos de Emilia Pardo Bazán», presentada en junio de 1997 en la Facultad de Filología de la USC, para su convalidación como «Mémoire de Maîtrise» en la Université du Maine, en Le Mans. NOTABLE.

Sandra María Rosendo Fernández: «*Himnos y sueños*, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas». Presentada en noviembre de 1997, en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Eva Del Valle González, «Las pruebas de imprenta de *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán: edición, estudio y notas», presentada en junio de 2000, en la Facultad de Filología de la USC. SOBRESALIENTE.

Francisco Blanco Sanmartín, «*El Mariscal Pedro Pardo*, de Emilia Pardo Bazán: un nuevo eslabón en la literaturización del mito», presentada en enero de 2001, en la Facultad de Filología de la USC. NOTABLE. Publicada parcialmente como estudio introductorio en: F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís (eds.), *El Mariscal Pedro Pardo. Obra inédita de Emilia Pardo Bazán* (Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2001).

Teresa María Prol Galiñanes, «Un legado literario olvidado: la obra teatral de Emilia Pardo Bazán», presentada en julio de 2001 en la Facultad de Filología de USC. SOBRESALIENTE.

Tesis doctorales

Magdalena Aguinaga Alfonso, «Costumbrismo y narrativa breve en José María de Pereda», presentada en la USC el 13 de mayo de 1993. Tribunal: Dr. Benito Varela Jácome (USC), Dr. Salvador García Castañeda (Ohio State University), Dr. Anthony H. Clarke (Univ. of Birmingham), Dr. Laureano Bonet Mojica (Univ. de Barcelona), Dra. Dolores Troncoso Durán (Univ. de Vigo). Calificación: APTO *cum laude*. Publicada en *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas* (A Coruña: Gráfico Galaico, 1994; segunda edición, Reichenberger, 1996) y en *El discurso narrativo de Pereda* (Santander: Tantín, 1994).

Pilar Yagüe López, «Poesía española 1970-1989. (Nacimiento, evolución y recepción crítica de una nueva estética)», presentada en la USC el 15 de diciembre de 1993. Tribunal: Dr. Víctor García de la Concha (Univ. de Salamanca), Dr. Vicente Granados Palomares (UNED), Dr. Luis Caparrós Esperante (Univ. da Coruña), Dra. Margarita Santos Zas (USC), Dr. Claudio Rodríguez Fernández (USC). Calificación:

APTO *cum laude*. Publicada como *La poesía en los setenta. (Los novísimos, referencia de una época)* (A Coruña: Universidade, 1997).

Cristina Patiño Eirín, «La construcción de una teoría de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán (1866-1921)», presentada en la USC el 14 de diciembre de 1995. Tribunal: Dr. Benito Varela Jácome (USC), Dr. Francisco Abad Nebot (UNED), Dr. Germán Gullón Palacio (Univ. de Ámsterdam), Dr. Laureano Bonet Mojica (Univ. de Barcelona), Dra. Ermitas Penas Varela (USC). Calificación: APTO *cum laude*. Publicada como *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán* (Santiago de Compostela: Universidade, 1998).

Montserrat Ribao Pereira, «Texto y representación: el drama histórico en el romanticismo español (1834-1840)», presentada en la USC el 24 de junio de 1997. Tribunal: Dr. Ermanno Caldera (Univ. de Génova), Dr. Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza), Dr. Salvador García Castañeda (Ohio State University), Dra. Ermitas Penas Varela (USC), Dr. Ángel Abuín González (USC). Calificación: APTO *cum laude*. Publicada como *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español* (Pamplona: Eunsa, 1999).

Raquel Gutiérrez Sebastián, «Entre el costumbrismo y la novela regional. Análisis de los primeros relatos de José María de Pereda (1876-1882)», presentada en la USC el 3 de julio de 2000. Tribunal: Dr. Anthony H. Clarke (Univ. of Birmingham), Dr. Ricardo de la Fuente Ballesteros (Univ. de Valladolid), Dr. Enrique Miralles García (Univ. de Barcelona), Dra. Ermitas Penas Varela (USC), Dra. Cristina Patiño Eirín (USC). Calificación: SOBRESALIENTE *cum laude*. Publicada como *El reducto costumbrista como eje vertebrador de las primeras novelas de José María de Pereda (1876-1882)*, (Santander: Ediciones de la Librería Estvdio-Ayuntamiento de Santander, 2002).

María Ángeles Quesada Novás, «Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán», presentada en la USC el 31 de enero de 2003. Tribunal: Dra. Nelly Clemessy (Univ. de Nice), Dra. Marina Mayoral Díaz (Univ. Complutense de Madrid), Dra. Ángeles Ezama Gil (Univ. de Zaragoza), Dra. Ermitas Penas Varela (USC), Dra. Cristina Patiño Eirín (USC). Calificación: SOBRESALIENTE *cum laude*. Publicada como *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005).

Javier López Quintáns, «El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán». Presentada en la USC el 9 de junio de 2006. Tribunal: Dra. Nelly Clemessy (Univ. de Nice), Dr. Enrique Rubio Cremades (Univ. de Alicante), Dra. Ermitas Penas Varela (USC), Dra. Cristina Patiño Eirín (USC), Dra. Olivia Rodríguez González (Univ. da Coruña). Calificación: SOBRESALIENTE *cum laude*. Publicada como *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008).

Santiago Díaz Lage, «Escrituras y escritores a diario: literaturas periódicas en España en la segunda mitad del siglo XIX». Presentada en la USC el 8 de octubre de 2010. Tribunal: Dr. Jean-François Botrel (Univ. de Rennes 2), Dra. Alison Sinclair (Univ. of Cambridge), Dr. Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza), Dr. Celso Almuiña Fernández (Univ. de Valladolid), Dra. Cristina Patiño Eirín (USC). Calificación: SOBRESALIENTE *cum laude*. Tesis con Mención europea.

ACTIVIDADES DOCENTES [en centros docentes españoles]

Docencia de la asignatura «Lengua y Literatura Española» en todos los cursos del Bachillerato (entre 1970 y 1982), en Institutos de Galicia, Asturias y Cantabria.

Docencia de la asignatura «Literatura española del siglo XX» en el Curso de Orientación Universitaria (entre 1975 y 1982), en el Instituto de Bachillerato «La Albericia», de Santander.

Diversos cursos sobre «Didáctica de la Literatura Española» y «Comentario de Textos», para Profesores de Enseñanza General Básica y de Bachillerato, en el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidades de Cantabria (entre 1976 y 1982) y en el Instituto de Ciencias de la Educación de la USC (1984).

Docencia de la asignatura «Literatura Española» (siglos XVII, XVIII, XIX y XX) en diversos cursos de la Facultad de Filología de la USC (desde octubre de 1982 hasta septiembre de 2016).

Cursos Monográficos de Segundo Ciclo (Facultad de Filología de la USC): «La literatura de Leopoldo Alas»; «Trayectoria de la poesía española desde 1939»; «La novela española entre 1890-1900»; «Emilia Pardo Bazán y el naturalismo»; «La literatura de Emilia Pardo Bazán»; «La ficción narrativa del realismo y naturalismo»; y «Literatura dramática española desde 1939».

Cursos del Tercer Ciclo (Doctorado)

En la USC, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General: «Teoría, recepción y crítica de la poesía española desde 1939»; «Teoría, recepción y crítica de la novela española: 1870-1890»; «La edición y anotación de textos narrativos del siglo XIX»; «Introducción metodológica y bibliográfica al estudio de la narrativa española del siglo XIX»; «El naturalismo en el teatro: Teoría y práctica (Zola y Clarín)»; «Últimos avances en las investigaciones sobre Emilia Pardo Bazán»; «Emilia Pardo Bazán ante el 98»; «Lecturas de *La Regenta*»; «Inéditos de Emilia Pardo Bazán»; «Textos de Emilia Pardo Bazán: del libro a la televisión».

En la Universidad de Oviedo, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española: «La edición y anotación de textos narrativos del siglo XIX».

En la Universidad de Cantabria, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias Históricas: «Literatura y regionalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: Pereda, el costumbrismo y la novela regional».

Cursos de Máster

En la USC, Facultad de Filología: *Máster Universitario en Estudios Teóricos e Comparados da Literatura e da Cultura*: «Estudio e edición de textos dende o século XVIII: Edición y anotación de textos de Emilia Pardo Bazán».

En la USC, Facultad de Filología: *Máster Universitario en Estudios Teóricos e Comparados da Literatura e da Cultura*: «De lo escrito a lo filmado: *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós, 1887/Mario Camus, 1980)», en la materia *Estudios literarios comparados*.

SERVICIOS A LA UNIVERSIDAD

Profesor Colaborador del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Santander-Cantabria (1976-1982).

Profesor en Cursos de Formación y Perfeccionamiento del Profesorado de Enseñanza Secundaria en el Instituto de Ciencias de la Educación de la USC (1984).

Coordinador de *Análisis de Textos* (COU) de la USC. Cursos 1985-86 y 1986-87.

Coordinador de *Literatura española* (COU) de la USC. Cursos 1987-88, 1988-89 y 1989-90.

Presidente de Tribunal de las Pruebas de Acceso a la USC en las convocatorias de 1986.

Miembro de los Tribunales de las Pruebas de Acceso a la USC en las convocatorias de 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992.

Miembro de los Tribunales de las Pruebas de Acceso a la USC para mayores de 25 años en las convocatorias de 1988, 1991, 1992.

Miembro de diversas comisiones (Académica, de Planes de Estudios, de Actividades Extracurriculares) de la Facultad de Filología de la USC.

Miembro de diversos Tribunales nombrados para juzgar tesis doctorales presentadas en las Universidades de Santiago de Compostela, Vigo, Oviedo, Central de Barcelona, UNED, Autónoma de Madrid, Deusto, Lleida, Salamanca, Complutense de Madrid, Valladolid, Alicante, Murcia, Sevilla, Zaragoza, Tours (Francia), Paris-Sorbonne, Pau et des Pays de l'Adour.

Miembro de diversas Comisiones para la resolución de concursos para la contratación de Profesorado (Interino, Ayudante, Asociado) de Literatura española, convocados por la USC.

Presidente de la Comisión para la resolución del concurso para el nombramiento de Profesor Contratado Doctor de Literatura española, convocado por la Universidad de Vigo.

Presidente de las Comisiones para la provisión de plazas de Profesor Titular de Filología española (Literatura española) en concursos convocados por la USC y por las Universidades de A Coruña y de Vigo.

Miembro de diversas Comisiones para la provisión de plazas de Profesor Titular de Filología española y de Literatura española en concursos convocados por las Universidades de Santiago de Compostela, Murcia, Barcelona (Estudi General de Lleida), A Coruña, Cádiz, Vigo, Cantabria.

Miembro del *Jury* designado para resolver el «Concurso Documental de Âmbito Internacional para recrutamento de um posto de trabalho de Profesor Associado na área disciplinar de Estudos Espanhois e Hispano-Americanos do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, en Braga (Portugal)».

Miembro del *Jury* designado para resolver las pruebas para una «Agregação na área disciplinar de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, en Braga (Portugal)».

Miembro de diversas Comisiones para la provisión de plazas de Catedrático de Filología española y de Literatura española, en concursos convocados por las Universidades de Las Palmas de Gran Canaria, Vigo, Valladolid, Complutense de Madrid, Barcelona.

Miembro del Claustro Universitario de la USC, por elección, en representación del sector Profesorado Funcionario Doctor, en los periodos 1990-1994; 1994-1998; 1998-2002; 2006-2010; 2010-2014.

Director del Departamento de Filología Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General de la USC, desde julio de 1992 a julio de 1995.

Coordinador del Programa de Tercer Ciclo «Literatura Española e Hispanoamericana» en los bienios 1995-97, 1996-1998, 1997-1999, 1998-2000.

Miembro, por elección del Claustro en representación del Profesorado Funcionario Doctor, de la «Comisión de Desenvolvimento Estatutario» del Claustro de la USC para el periodo 1998-2002.

Miembro de la «Comisión para la Evaluación de la Calidad de la Docencia», designado por la Junta de Gobierno de la USC en los cursos 1998-99, 1999-2000, 2000-2001.

Miembro de la Comisión de Cátedras de I+D de la USC, designado por resolución rectoral, en el curso 2000-2001.

Director en funciones, por nombramiento rectoral, del Centro de Estudios Fílmicos de la USC (CEFILMUS), desde mayo de 2002 a octubre de 2002.

Director, por elección de su Consejo, del Centro de Estudios Fílmicos de la USC (CEFILMUS), desde octubre de 2002 a junio de 2005.

Coordinador del Programa Erasmus-Sócrates con la Universiteit van Amsterdam (Holanda) en la Facultad de Filología de la USC, en los cursos 2002-2003, 2003-2004, 2004-2005, 2005-2006, 2006-2007, 2007-2008.

Coordinador del Programa Erasmus-Sócrates con la Università degli Studi di Milano (Italia), en la Facultad de Filología de la USC, en los cursos 2002-2003, 2003-2004, 2004-2005, 2005-2006, 2006-2007, 2007-2008, 2009-2010, 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013, 2013-2014, 2014-2015, 2015-2016.

Miembro del Jurado del Premio de Investigación Filológica «Dámaso Alonso», convocado por la USC, en las convocatorias de los años 2004, 2005, 2006, 2007, 2008.

Coordinador del Programa Erasmus con la Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia) en la Facultad de Filología de la USC, en los cursos 2011-2012, 2012-2013, 2013-2014; 2014-2015; 2015-2016.

Miembro, por elección del Claustro en representación del Profesorado Funcionario Doctor, de la «Comisión de Desenvolvimento Estatutario» del Claustro de la USC para el periodo 2010-2014.

Miembro, por elección de los miembros de la «Comisión de Desenvolvimento Estatutario», de la Ponencia encargada de la redacción del Proyecto de Estatutos de la USC, desde abril de 2011 a marzo de 2013.

Miembro del Tribunal nombrado por la Universidad San Pablo-CEU (Madrid) para evaluar los méritos de candidatos a promocionar a Catedrático de Literatura española en dicha Universidad, en septiembre de 2020.

ESTANCIAS EN CENTROS EXTRANJEROS: CONFERENCIAS, CURSOS, SEMINARIOS

«La poesía española de postguerra». Conferencia en el Department of Hispanic Studies, University of Birmingham (Inglaterra), marzo de 1987.

«Pereda en la novela española de su tiempo». Conferencia en el Department of Spanish, University of Exeter (Inglaterra), marzo de 1987.

Curso Monográfico: «Trayectoria de la poesía española de 1939 a 1989». Faculté de Langues et Communication (Section d'Espagnol), Université de Bourgogne, en Dijon (Francia), en abril-mayo de 1990.

«Problemas y líneas de investigación en poesía española (1939-1991)». Seminario en el Département d'Espagnol, Faculté de Langues et Communication, Université de Bourgogne, Dijon (Francia). Noviembre de 1991.

Ciclo de lecciones sobre «Novela española del siglo XX». Département d'Espagnol, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université du Maine, en Le Mans (Francia) en marzo de 1993.

Curso Monográfico (Maîtrise et DEA): «Teoría, recepción y crítica de la poesía española. 1939-1989», Faculté de Langues et Communication (Section d'Espagnol), Université de Bourgogne, en Dijon (Francia), en marzo-abril de 1993.

«Los cuentos de Ignacio Aldecoa»: Seminario en los Cursos de Verano «Merimée-De Sebastián». Université de Toulouse-Le-Mirail, en Burgos, agosto de 1994.

Ciclo de lecciones sobre «Novela española de postguerra». Département d'Espagnol, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université du Maine, en Le Mans (Francia) en marzo-abril de 1995.

«Escribir (en) *La Regenta*». Conferencia en el Departamento de Lengua y Literatura Española, Facultad de Letras de la Universidad de Amsterdam. 7 de abril de 1995.

«Antonio Muñoz Molina, un nuevo novelista español». Conferencia para los estudiantes de “Concours” (CAPES et Agrégation) en el Département d'Études Hispaniques, Faculté de Langues et Communication, Université de Bourgogne, Dijon (Francia). 11 de abril de 1995.

«Émile Zola y Emilia Pardo Bazán». Conferencia en la Section de Littérature Comparée de la Faculté de Lettres et Philosophie, Université de Bourgogne, Dijon (Francia). 12 de abril de 1995.

«La obra narrativa de Antonio Muñoz Molina: *Beatus Ille*». Seminario en los Cursos de Verano «Merimée-De Sebastián». Université de Toulouse-Le-Mirail, en Burgos, agosto de 1995.

Curso Monográfico (Maîtrise, Concours [CAPES et Agrégation] et DEA): «La obra narrativa de Antonio Muñoz Molina: *Beatus Ille*», Faculté de Langues et Communication (Section d'Espagnol), Université de Bourgogne, en Dijon (Francia), en noviembre de 1995.

«Vida y obra de Emilia Pardo Bazán». Conferencia a los estudiantes de español en la Università degli Studi di Milano (Italia). 22 de marzo de 1999.

«Trayectoria de la poesía española desde 1939». Conferencia a los estudiantes de español en la Università degli Studi di Milano (Italia). 23 de marzo de 1999.

[En colaboración con el Prof. Dr. A. L. Hueso Montón] Presentación de las películas: «El Rey pasmado», de I. Uribe, «La colmena», de M. Camus, «La lengua de las mariposas», de J. L. Cuerda, en el ciclo *Escritores de Galicia en el cine español: Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Manuel Rivas*, Centro de Estudios Gallegos de la Universidad Rennes2-Haute Bretagne, en Rennes (Francia), 10, 11 y 12 de febrero de 2003.

«De *La Regenta* de Clarín a *La Regenta* de Méndez-Leite». Conferencia en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, en Rennes (Francia), 12 de febrero de 2003.

«Narrativa española del realismo y naturalismo», Curso de 10 horas en el DEA [Doctorado], Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Toulouse Le Mirail, en Toulouse, Francia, en febrero de 2003.

«Benito Pérez Galdós: *La de Bringas*». Conferencia y Seminario (4 horas) en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Toulouse Le Mirail, en Toulouse, Francia, 18 y 19 de febrero de 2003.

ACTIVIDADES DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA; CONFERENCIAS E INTERVENCIONES EN ACTOS DE DIVULGACIÓN CULTURAL [selección*]

Conferencia sobre el poeta José Luis Hidalgo, en la presentación del número 22 de la revista *Peña Labra. Pliegos de poesía*, en la Cámara de Comercio de Torrelavega (Cantabria), febrero de 1977.

«Poesía de postguerra en Cantabria». Conferencia en las *Primeras Jornadas de poesía española, siglo XX*. Organizadas por la «Coordinadora de Actividades Culturales de la Universidad de Cantabria». Santander, abril de 1978.

«Vida y obra de Pereda». Conferencia en el Colegio Público «José María de Pereda», Polanco, el 13 de mayo de 1980.

«Perspectiva actual de la obra de José María de Pereda». Conferencia en el Ateneo de Santander, 13 de mayo de 1981.

Conferencia sobre el libro *Los animales*, de José Luis Hidalgo en el Colegio «José Luis Hidalgo» de Torrelavega (Cantabria), con ocasión de mi ingreso en su Claustro de Profesores Honorarios, el 3 de febrero de 1982.

«Trayectoria de la poesía española contemporánea». Conferencia en el *Curso abierto sobre Literatura Española contemporánea*. Centro Regional Asociado de la UNED en Pontevedra, marzo de 1983.

* A las aquí mencionadas cabría añadir otras actividades, entre 1977-1982: participación en mesas redondas, coloquios y debates, actuación como miembro de Jurados de premios de poesía y narrativa, presentación de libros de poesía (de Leopoldo Rodríguez Alcalde, Gloria Ruiz, Rafael Gutiérrez Colomer, Ángel Sopena, entre otros), revistas y publicaciones diversas, en instituciones de Santander y Torrelavega (Ateneo, Museo Municipal de Bellas Artes, Museo de Prehistoria, Institutos de Bachillerato, Colegios Públicos, Cámara de Comercio, Librerías, Galerías de Arte...). Excluyo, en general, mis intervenciones en los actos de presentación de publicaciones propias.

«Trayectoria de la poesía española contemporánea». Conferencia en el Colegio Universitario de La Coruña (División de Filología), marzo de 1983.

«Trayectoria de la poesía española contemporánea». Conferencia en los Cursos para Extranjeros de la Universidad de Santiago, julio de 1983.

«Pereda y la literatura de su tiempo». Conferencia en el Ateneo de Santander, marzo de 1983.

Intervención en la Mesa Redonda *Homenaje a Julio Cortázar*, organizada por los alumnos de la Facultad de Filología, Santiago de Compostela, 1 marzo de 1984.

«Comentario de Textos. Literatura española: *El sabor de la tierruca*, cap. I», Cursillo para Profesores de Bachillerato. Instituto de Ciencias de la Educación de la USC, abril-mayo de 1984.

«Lectura cinematográfica de *La Regenta*». Conferencia en el ciclo *Novela española y cine*. Aula de Cine de la USC. Facultad de Geografía e Historia, abril de 1984.

«Lectura cinematográfica de *La Regenta*». Conferencia en el curso *Dúas Linguaxes narrativas: novela e cine*, Cursos de Verano de la USC en A Coruña, 17 de julio de 1984.

Participación, con los Profesores A. L. Hueso y D. Villanueva, en el debate posterior a la proyección de *Función de noche*, de Josefina Molina, en el curso *Dúas Linguaxes narrativas: novela e cine*. Cursos de Verano de la USC en A Coruña, 19 de julio de 1984.

«Novela y crítica en la literatura española del siglo XIX: Leopoldo Alas, ‘Clarín’». «Novela y crítica en la literatura española del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán». Conferencias en los Cursos para Extranjeros de la USC, agosto de 1985.

«Trayectoria de la poesía española de postguerra». Conferencia en la *Fiesta del Libro y Exaltación de Cervantes*, Instituto de Bachillerato Rosalía Castro de Santiago de Compostela, 23 de abril de 1986.

«Trayectoria de la poesía española de postguerra: 1939-1983». Dos conferencias en los Cursos para Extranjeros de la USC, agosto de 1986.

«Los cuentos de Valle-Inclán». Dos conferencias en los Cursos para Extranjeros de la USC, agosto de 1987.

«El estudio de la literatura: modelos teóricos y métodos didácticos», Seminario en *El currículum de Lengua y Literatura*, curso de Formación de Profesorado e Innovación Curricular del Centro de Profesores (CEP) de Cantabria. Santander (España), febrero de 1989.

Participación en la presentación del *Deseño curricular base de Lingua e Literatura españolas*. Dirección Xeral de Ensinanzas medias, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria. Santiago de Compostela, mayo de 1989.

«Los estudios de Filología», en *Ciclo de Orientación Universitaria*, Colegio «Manuel Peleteiro». Santiago de Compostela, marzo de 1990.

«Enseñar literatura (española), hoy». Conferencia en la Asociación de Profesores de Español de Andalucía. Sevilla (España), junio de 1991.

Intervención como ponente en la Mesa Redonda sobre *La literatura española en la Reforma de la enseñanza Secundaria Obligatoria*. Centro de Profesores (CEP) de Vigo, enero de 1992.

«Rosalía de Castro en la literatura española. Cien años de recepción crítica (1864-1960)». Conferencia en el ciclo *Vivir Ourense con Rosalía*, Ourense, febrero de 1992.

«Pereda en la literatura de su tiempo». Conferencia en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Coruña, abril de 1992.

«La poesía española de posguerra (1939-1970)». Conferencia en el ciclo *Literatura española contemporánea*, organizado por la Universidad de Murcia y la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, en Murcia, Cartagena y Lorca, en marzo de 1994.

«Escribir (en) *La Regenta*». Conferencia en el ciclo *Temas, autores y géneros de la Literatura Hispánica*, Aula de Cultura de Caixa Galicia, Ferrol, 13 de diciembre de 1994.

Presentación de los libros de Magdalena Aguinaga Alfonso *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas* (1994) y *El discurso narrativo de Pereda* (1994), en Galería Sargadelos, de Vigo, 2 de diciembre de 1994, y en Centro Cultural Caja Cantabria, de Santander, 27 de julio de 1995.

«La literatura de Antonio Muñoz Molina». Conferencia en el *Seminario de Actualización Pedagógica para Profesores de Lengua y Literatura Española de Bachillerato*, organizado por la Asociación Gallega de Profesores de Español «Álvaro Cunqueiro»: Instituto de Bachillerato «Santo Tomé de Freixeiro», de Vigo, el 9 de febrero de 1996; Instituto de Bachillerato «Eusebio da Guarda», de La Coruña, 14 de febrero de 1996.

«La obra novelística de Antonio Muñoz Molina». Conferencia en el ciclo *Narrativa española actual*, organizado por la Asociación Gallega de Profesores de Español «Álvaro Cunqueiro», en el Aula Caixa Galicia, de Orense, el 15 de febrero de 1996.

Presentación del libro *El poeta demente*, traducción española, de Leopoldo Rodríguez Alcalde, de *Le poète fou*, de Pierre Enmanuel. Cátedra de Menéndez Pelayo, en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, de Santander, en septiembre de 1996.

«Emilia Pardo Bazán y el fin de siglo: 1895-1905. (El *noventayochismo* de doña Emilia)». Conferencia en la Casa de Galicia en Madrid. 29 de octubre de 1996.

«La poesía española desde 1939». Seminario (3 horas) en el CEFOCOP de A Coruña, 21 de enero de 1997.

Intervención como ponente en la Mesa Redonda sobre «El comentario de texto en el aula». *Jornadas sobre Comentario de textos* organizadas por el Departamento de Filología Española y Latina de la Universidad de A Coruña. Facultad de Filología de la Universidad de A Coruña, 12 de marzo de 1997.

Participación en la Mesa Redonda en homenaje al Prof. Xosé Rubia Barcia, organizada por el Ayuntamiento de Ferrol. Casa da Cultura de Ferrol, 9 de junio de 1997.

«Trayectoria de la poesía española desde 1939». Conferencia en el IES de O Grove con ocasión del Día del Libro, 23 de abril de 1998.

Presentación del libro de Raquel Gutiérrez Sebastián *Entre el costumbrismo y la novela regional: «El sabor de la tierra»*, de José María de Pereda (2000), en el Centro Asociado de la UNED en Cantabria, en Santander, marzo de 2000.

«Trayectoria de la poesía española: 1939-1985». Conferencia en el *Curso de Literatura para alumnos de Bachillerato LOGSE y COU*, coordinado por el Prof. Dr. L. Romero Tobar. Museo «Camón Aznar», Zaragoza. 4 de abril de 2000.

«La literatura de viajes de Emilia Pardo Bazán». Conferencia en el ciclo de conferencias *Emilia Pardo Bazán y su obra*. Centro Gallego de Santander, Santander 1 de diciembre de 2000.

«Las relaciones de Leopoldo Alas con sus colegas Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda». Conferencia en el curso *Memoria de Leopoldo Alas y de Ramón de Campoamor en el centenario de su muerte*. Cursos de «La Granda» de la Escuela Asturiana de Estudios Hispánicos. Avilés (Asturias), 24 de julio de 2001.

Presentación del libro de Raquel Gutiérrez Sebastián *El reducto costumbrista como eje vertebrador de las primeras novelas de Pereda* (2002), Cátedra de Menéndez Pelayo de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, septiembre de 2002.

«Emilia Pardo Bazán y el mar». Conferencia en el *Seminario Artes y Letras del Mar de Galicia*, en la I Edición del *Foro del Mar*, organizado por la Fundación Cánovas del Castillo. Pazo de Mariñán (A Coruña), 1 de octubre de 2002; publicado en **B.1.52**.

Charla-presentación del Centro de Estudios Fílmico de la USC (CEFILMUS) en la «Residencia Universitaria Monte da Condesa», de la USC. 14 de noviembre de 2002.

Intervención, con el Prof. Y. Lissorgues y el Editor J. L. Fernández Gándara, en la presentación de las *Obras Completas de José María de Pereda*, en el Instituto Cervantes de Toulouse (Francia), 24 de febrero de 2003.

Intervención, con el Prof. Anthony H. Clarke, en la presentación de las *Obras Completas de José María de Pereda*, en la Universidad de Exeter (GB), marzo de 2003.

Intervención, como Director del CEFILMUS, en la presentación del número monográfico dedicado a «Cine e Literatura» del *Boletín Galego de Literatura; «Ámbito Cultural»*, de El Corte Inglés, en Santiago de Compostela, el 6 de marzo de 2003.

«Andanzas y visiones de doña Emilia (La literatura de viajes de E. Pardo Bazán)». Conferencia en el Ciclo *Voces y espacios femeninos. IV Seminario Estudios de Mujeres*, de la Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja. Zaragoza, 19 de marzo de 2003; publicado en **B.1.33**.

Presentación de la película *Nunca pasa nada* (1963), de Juan Antonio Bardem, en el ciclo *La ciudad de provincia en el cine. De ayer a hoy*, organizado por CEFILMUS y «Lugo Cultural». Aula de Cultura de Caixa-Galicia. Lugo, 3 de junio de 2003.

«*Hermanas de sangre* (1998), de Cristina Fernández Cubas: un texto teatral adaptado al cine por Jesús Garay (2001)». Ponencia -presentada conjuntamente con Cristina Fernández Cubas y Jesús Garay- en el curso *Teatro e Cinema: por unha achega interartística*. Cursos de Verano de la USC, 14 de julio de 2003.

Presentación de la película *Noises off! [¡Qué ruina de función!]*, de Peter Bogdanovich, en el curso *Teatro e Cinema: por unha achega interartística*. Cursos de Verano de la USC, 18 de julio de 2003.

«Aurelio Aguirre, poeta y la poesía de su tiempo». Conferencia en el Centro Sociocultural «Aurelio Aguirre» del Concello de Santiago de Compostela, 26 de marzo de 2004.

«Gonzalo Torrente Ballester y el cine: *Crónica del rey pasmado*». Conferencia en la «Fundación Gonzalo Torrente Ballester», Santiago de Compostela, 11 de junio de 2004.

«Pilar Miró adapta a la televisión un cuento de Emilia Pardo Bazán: de “Por el arte” (1891) a *Ópera en Marineda* (1974)». Conferencia en el *Ciclo Voces y espacios femeninos. En la frontera*, VI Seminario *Estudios de Mujeres*, de la Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja. Zaragoza, 2 de febrero de 2005; publicado en **B.2.58**.

Presentación, con el Dr. A. H. Clarke, del libro *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, de Salvador García Castañeda, en el «Aula de Letras» de la Universidad de Cantabria. Santander, 15 de febrero de 2005.

Presentador del Prof. Luis García Jambrina (Univ. de Salamanca), en su conferencia sobre Literatura española contemporánea, en la Fundación Caixa Galicia, en Ferrol, el 7 de junio de 2005.

«Susó de Toro y Santiago de Compostela». Conferencia en el curso *Escriptors i ciutats*, en «Els Juliols» (Cursos de Verano de la Universidad de Barcelona). Facultat de Filologia, Barcelona, 15 de julio de 2005.

«José María de Pereda, cien años después: 1906-2006». Conferencia inaugural del *Ciclo de Conferencias en torno a José María de Pereda*. Centro Nacional de Fotografía-Ayuntamiento de Torrelavega, 20 de enero de 2006.

«La aventura del joven que viaja en busca de su propia identidad (entre corte y aldea) en la ficción de José María de Pereda». Conferencia en el ciclo *Recordando a Pereda* organizado por Caja Cantabria-Ayuntamiento de Santander-Sociedad Menéndez Pelayo, Centro Cultural de Caja Cantabria, Santander, 1 de marzo de 2006.

«Emilia Pardo Bazán, una mujer en su tiempo: 1851-1921». Conferencia en la Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la USC. 30 de noviembre de 2007.

Presentación del libro *La esfera de la dicha. Vida y obra poética de Leopoldo Rodríguez Alcalde (1920-2007)*, de Mario Crespo; Ateneo de Santander, 25 de enero de 2008.

Presentación, con el prof. X. Nogueira y el director de cine Jesús Garay, de la proyección de su película *Mirant al cel*. Facultad de Filosofía de la USC, 27 de mayo de 2008.

«*Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán». Conferencia en el ciclo *Baraja de novelas (1881-1951)*, dirigido por el Dr. Adolfo Sotelo. Cátedra Camilo José Cela de Estudios Hispánicos de la Universidad Camilo José Cela. Sociedad Cervantina de Madrid. 30 de octubre de 2008.

Intervención, con los Profesores Darío Villanueva Prieto y Anthony H. Clarke, en la presentación de las *Obras Completas*, de José María de Pereda, tomos I a XI, Palacio de Festivales de Cantabria, Santander, abril de 2009; Feria del Libro, de Madrid, 5 de junio de 2009; Centro de Recursos, Interpretación y Estudios de la Escuela, del Gobierno de Cantabria, en la Casa Residencial de Pereda (Polanco), 9 de junio de 2009.

Presentación, en compañía de Javier Rioyo, Manuel Galiana y el autor, de la novela *Siete palabras*, de Susó de Toro, en la Feria del Libro, de Madrid, 30 de mayo de 2010.

«Los poetas de *Proel*». Conferencia en *Naturaleza y Poesía*. II Diálogos Literarios en Esles de Cayón (Cantabria). Excmo. Ayuntamiento de Santa María de Cayón-Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, 22 a 24 de julio de 2010.

«Emilia Pardo Bazán, una mujer en su tiempo: 1851-1921». Conferencia conjunta - con el Dr. Darío Villanueva Prieto- en el «Pazo da Cultura Emilia Pardo Bazán», del Concello de Sanxenxo (Pontevedra), 11 de agosto de 2010.

Participante la Mesa redonda «Homenaje al profesor Benito Varela Jácome», con las intervenciones del escritor Suso de Toro y la profesora Eva Valcárcel, organizado por el Concello de Lalín (Pontevedra) en la Biblioteca Municipal «Benito Varela Jácome», el 2 de febrero de 2011.

Presentador, participante y moderador del coloquio en la Mesa redonda «Homenaje al profesor Benito Varela Jácome», con las intervenciones del escritor Suso de Toro y los profesores José Carlos Rovira y Xavier Carro Rosende, en el Ateneo de Santiago de Compostela, el 21 de marzo de 2011.

Coordinador, Presentador y Moderador de debates en el Ciclo «De portas afora: encuentros con escritores cántabros», en la USC, colaboración con la Universidad de Cantabria: 3 y 10 de mayo; 18 de noviembre de 2011.

Moderador de la Mesa redonda «50 anos da fundación do Cine-Clube de Santiago», con la participación de su fundador y primer director, Ezequiel Méndez Vidal, y los directores que le siguieron, Alfonso Rey Álvarez y César Antonio Molina, Ateneo de Santiago de Compostela, 28 de noviembre de 2011.

Participación en la presentación y en el coloquio posterior a la proyección de la película *La Condesa rebelde: Emilia Pardo Bazán*, en el ciclo «Pioneras: un homenaje a las primeras luchadoras por el reconocimiento de la mujer», en la Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo, el 23 de marzo de 2012.

Presentación de la edición de *Historia de las Ideas Estéticas en España*, de Marcelino Menéndez Pelayo, dirigida por Ramón Emilio Mandado, en el Congreso en el Congreso Internacional *Menéndez Pelayo, cien años después*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, septiembre de 2012.

Presentación, con el editor José Luis Fernández Gándara y la Dra. Raquel Gutiérrez Sebastián, de *Un libro para Ramón. Homenaje a José Ramón Saiz Viadero*. Paraninfo de la Universidad de Cantabria, en Santander, el 16 de febrero de 2013.

«Dona Emilia en Compostela». Conferencia en «Los Lunes del Ateneo». Ateneo de Santiago de Compostela, 18 de febrero de 2013; publicado en **B.1.66**.

Moderador de la mesa redonda «Antonio Casares Rodríguez en claroscuro», con la intervención de los Profesores Manuel Bermejo y Ricardo Gurriarán, Ateneo de Santiago, Santiago de Compostela 15 de abril de 2013.

«Emilia Pardo Bazán y Wagner». Conferencia en el Ciclo *Conversas Líricas no Paraninfo*. Asociación Amigos da Ópera de Santiago de Compostela-Universidade de Santiago de Compostela, 19 de junio de 2013; publicado en **B.1.75**.

«Doña Emilia y don Benito: un diálogo de novelistas». Conferencia en el Ateneo Cultural de Castellón de la Plana, 17 de enero de 2014.

Presentación, en diálogo con su autor, de la novela de Javier Cercas *El Impostor*; Librería Cronopios, de Santiago de Compostela, 4 de diciembre de 2014.

Presentación del libro *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, ed. A. M.^a Freire y D. Thion; Casa Museo Emilia Pardo Bazán (A Coruña), 14 de abril de 2016.

Presentación del libro *Menéndez Pelayo y Lope de Vega* (Santander: RSMP-Univ. de Cantabria, 2016), en la sesión «Presentación de propuestas sobre teatro clásico» de las *XI Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo*, 20 de julio de 2016.

Presentación del libro *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, ed. A. M.^a Freire y D. Thion; Casa de Galicia (Madrid), 12 de septiembre de 2016.

Presentación del volumen XCII (2016) del *BBMP*, en el Congreso *Cervantes y la posteridad. 400 años de legado cervantino*. Universidad de Cantabria-Universidad Internacional Menéndez Pelayo-Sociedad Menéndez Pelayo. Santander, 14 de septiembre de 2016.

Presentación del volumen XCII (2016) del *BBMP* en la Casa de Cervantes, en Valladolid, 8 de noviembre de 2016.

«Mario Camus lee *Fortunata y Jacinta*». Conferencia en la Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de noviembre de 2016.

«Emilia Pardo Bazán, ante las óperas de Wagner (*Lohengrin, Parsifal*)». Conferencia organizada por la Sociedad Filarmónica Ferrolana, en el Salón de Actos del Antiguo Hospicio de Ferrol, 16 de febrero de 2017.

Coorganizador del ciclo de cine «Tres mulleres galegas do século XIX», presentador y moderador de los debates posteriores a las proyecciones de las películas *Juana de Vega*, *Vizcondesa do Arado*, de Zaza Ceballos; *Emilia Pardo Bazán, a Condessa rebelde*, de Zaza Ceballos; *Concepción Arenal, a visitadora de cárceles*, de Laura Mañá; con la participación de los profesores Luis A. Hueso, M.^a José Rodríguez Galdo, la productora y directora de cine Zaza Ceballos. Ateneo de Santiago, 6, 7 y 14 de marzo de 2017.

Coorganizador del ciclo de cine «Compostela de cine», presentador y moderador del debate posterior a las proyecciones de las películas *18 comidas*, de Jorge Coira; *Trece badaladas*, de Xavier Villaverde; *Encallados*, de Alfonso Zarauza; con la participación del escritor Suso de Toro y los directores de cine Jorge Coira y Alfonso Zarauza. Ateneo de Santiago, 9, 23 y 30 de mayo de 2017.

Intervención, con la ponencia titulada «Emilia Pardo Bazán e Sanxenxo», en la Mesa redonda «O Sanxenxo literario», de *Sanxenxo na historia. VIII Xornadas de Historia, Cultura e Tradicións populares*, organizadas por el Seminario de Estudos Locais de Sanxenxo-Foro Galicia Milenio. Sede Náutica Afundación, Porto Deportivo de Sanxenxo. 24 de agosto de 2017.

Intervención, con el Prof. Dr. Víctor Fernández Freixanes, Presidente da Real Academia Galega, en la tertulia «Os Xoves da Rúa Tabernas. As Marinedas: recreacións literarias das cidades reais». Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. A Coruña, 7 de septiembre de 2017.

Presentación (con José Víctor Carou y Xerardo Estévez) del libro póstumo de José Luis Fernández García *De música y músicos* (Santiago de Compostela: Adavira, 2017), organizada por el Ateneo de Santiago, en el Salón de Actos de AFundación, en Santiago de Compostela, 30 de noviembre de 2017.

Coorganizador del ciclo *Cinema e educación*; presentador y moderador, con los profesores José A. Armas Castro, Luis A. Hueso y Xosé Nogueira, del debate posterior a las proyecciones de las películas: *Ça commence aujourd'hui*, de Bertrand Tavernier; *Die Welle*, de Denis Gansel; *A lingua das bolboretas*, de José Luis Cuerda; *Freedom Writers*, de Richard LaGravenesse. Ateneo de Santiago-AFundación, abril-mayo de 2018.

Presentación del libro de Adolfo Sotelo Vázquez *Variaciones Cela* (Univ. de Barcelona, 2018), en compañía de su autor. Librería Couceiro, Santiago de Compostela, 19 de junio de 2018.

Presentación del libro de Suso de Toro *Dentro da literatura* (Edicións Xerais, Vigo, 2018), en compañía de su autor. Librería Númax, Santiago de Compostela, 6 de febrero de 2019.

Presentación (con los Profesores Ramón Villares Paz y Ramón Máiz) del libro de Isabel Burdiel *Emilia Pardo Bazán* (Madrid: Taurus, 2019), en compañía de su autora. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 15 de marzo de 2019.

Coorganizador del II ciclo «Cinema e educación»; con los profesores José A. Armas Castro, Antón Porteiro, Luis A. Hueso, Xosé Nogueira, Ana Codesido y Rafael Martínez Castro, presentador, y moderador del debate posterior a las proyecciones de las películas: *Zéro de conduite*, de Jean Vigo; *Der junge Törless*, de Volker Schlöndorff; *L'enfant sauvage*, de François Truffaut; *La mala educación*, de Pedro Almodóvar; *Les héritiers*, de Marie-Castille Mention-Schaar. Ateneo de Santiago-AFundación, 2, 9, 23 de abril, 7, 14 de mayo de 2019.

«Piti Cantalapiedra, en mi recuerdo». Intervención en la sesión «Aurelio García Cantalapiedra en su Centenario, 1919-2019», *Tertulia de Equis y Zeda*, 24, Fundación Gerardo Diego. Centro de Documentación de la poesía española del siglo XX, Santander, 10 de abril de 2019.

«Los cuentos de Emilia Pardo Bazán». Conferencia dentro del ciclo *Por qué leer a los clásicos*, organizado por la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras españolas, del Ministerio de Cultura y Deporte, en el IES Plurilingüe de Ames, en Bertamirans (A Coruña), el 26 de abril de 2019.

Intervención, con los Profesores Luis A. Hueso y José M.^a Viña Liste, en el acto de homenaje al profesor Juan Hernández Les. Facultad de CC. da Comunicación, USC, 29 de abril de 2019.

«*Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán: novela de espacio/novela de personaje». Conferencia dentro del ciclo *Por qué leer a los clásicos*, organizado por la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras españolas, del Ministerio de Cultura y Deporte, en el IES A Pontepedriña, de Santiago de Compostela, el 9 de mayo de 2019.

Presentador de la proyección de la película *Concepción Arenal*, la visitadora de cárceles, de Laura Mañá, con la intervención de su productora Zaza Ceballos. Ateneo de Santiago, 29 de enero de 2020.

Presidencia e intervención en la presentación de la edición facsímil de: *Concepción Arenal, La mujer del porvenir. La mujer de su casa* (Santiago de Compostela: Ateneo de Santiago-Universidad de Santiago de Compostela, 2020) y de la proyección-estreno del documental *Concepción Arenal*, de Zaza Ceballos, con la profesora Carmen Blanco (USC), autora del prólogo de la edición, y de la productora y directora del documental. Ateneo de Santiago, 12 de febrero de 2020.

RECONOCIMIENTO DE LA ACTIVIDAD DOCENTE

Reconocido, por parte de la USC, el complemento por méritos docentes, tras los correspondientes informes positivos emitidos por el Departamento y la Facultad, respecto a las actividades y cumplimiento de las obligaciones docentes en los 6 tramos solicitados: 01/12/1982-30/11/1987; 01/12/1987-31/12/1992; 01/12/1992-31/11/1997; 01/12/1997-31/11/2002; 01/12/2002-31/11/2007 01/12/2007 a 30/11/2012.

Reconocida la «Excelencia Curricular Docente e Investigadora» por parte de la Axencia para a Calidade do Sistema Universitario Galego (convocatorias de 2006 y de 2011).

II. INVESTIGACIÓN

PARTICIPACIÓN EN PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN FINANCIADOS EN CONVOCATORIA PÚBLICA

Cronología de la Literatura Española (Proyecto financiado por la Fundación Max Rich; Director: Dr. D. Villanueva Prieto): Investigador Principal del Equipo «Literatura de los siglos XVIII y XIX» (1989-1992).

Valle-Inclán: ediciones y estudios críticos (Proyecto DGICYT. Investigador Principal: Dr. L. Iglesias Feijoo: Miembro del equipo investigador (1992-1994).

Inventario e catálogo topo-bibliográfico da obra completa de Emilia Pardo Bazán (Proyecto Xunta de Galicia. Referencia: 20402A94): Investigador Principal (1994-1995).

Inventario y catálogo topo-bibliográfico de la obra completa de Emilia Pardo Bazán. Ediciones y estudios (Proyecto DGICYT. Referencia: PS94-0159) Investigador Principal (1995-1998).

Investigaciones sobre el Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán (Proyecto DGESIC. Referencia: PB1997-0522) Investigador Principal (1998-2000).

Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Proyecto Xunta de Galicia. Referencia: PGIDT01PXI20405PR): Investigador Principal (2001-2004).

Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Proyecto Ministerio de Educación y Ciencia. Referencia: HUM2004-04966/FILO) Investigador Principal (2004-2007).

Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Proyecto Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia: HUM2007-65117/FILO) Investigador Principal (2007-2010).

Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Proyecto Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia: FFI2010-18773. FILO) Investigador Principal. (2010-2013).

Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Proyecto Ministerio de Economía y Competitividad. Referencia: FFI2013-44462-P). Investigador Principal (2014-2016).

Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Proyecto Ministerio de Economía y Competitividad. Referencia: FFI2016-80516-P). Investigadora Principal. Dra. Cristina Patiño Eirín. Miembro del Equipo Investigador (2017-2019).

PUBLICACIONES

A. LIBROS:

1. [con I. Delgado Sáez, E. González Aristigueta, F. Rada García y M. Rotella Gómez; antología, notas introductorias, cuestionarios didácticos], *Lecturas de Cantabria. (Una Antología Didáctica)* (Santander: Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Santander, 1979), 430 pp.; ISBN: 600-1435-5; 2.^a edición, 1982, 262 pp.; ISBN: 600-2694-9.
2. *Prosa romántica: Larra* (Madrid: Cincel, 1981), 84 pp.; ISBN: 84-7046-220-2.
3. *La obra de José María de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo* [extracto preceptivo de la tesis doctoral del mismo título], Santiago de Compostela, 1982, 32 pp.; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 141-160.
4. *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo* (Santander: Ediciones de la Librería Estvdio-Ayuntamiento de Santander, 1983), 525 pp.; ISBN: 84-85429-33-8 [[accesible en internet](#)]
Reseñas: F. Revuelta Hatuey, en *La Revista de Santander*, n.º 34 (enero-marzo 1984), p. 56; J. Lázaro, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXI (1985), pp. 379-382; J. M. López de Abiada, en *Los Cuadernos del Norte*, n.º 29 (1985), pp. 93-94; J. E. Mateo Rodríguez, en *Revista de Literatura*, XLVII, 93 (1985), pp. 195-197; M. E. Barbieri, en *Hispanic Review*, 54, n.º 2 (1985), pp. 227-229; N. M. Valis, en *Discurso literario*, 3, n.º 1 (1985), pp. 189-190; M. Hemingway, en *The Year's Work in Modern Language Studies. 1984*, vol. 46 (1985), p. 345; S. García Castañeda, en *Romance Quarterly*, 33 (1986), pp. 506-508; A. H. Clarke, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII (1986), pp. 95-96; M. Montes Huidobro, en *Hispania*, 69 (1986), pp. 101-102; E. Rodgers, en *Modern Language Review*, LXXXI (1986), pp. 1025-1026; L. Bonet, en *Ínsula*, n.º 488-489 (1987), p. 11.
5. [con A. Díaz Tamargo; antología, estudios introductorios, cuestionarios didácticos, prólogo y notas], *Feijoo, Cadalso, Jovellanos, Fernández de Moratín. Literatura del siglo XVIII* (San Sebastián: Haranburu Editor, 1984), 263 pp.; ISBN: 84-7407-198-4
6. [con B. Madariaga; edición, prólogo y bibliografía], *Nueve lecciones sobre Pereda* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1985), 277 pp.; ISBN: 84-85349-42-3.
7. [con B. Madariaga; edición, estudio introductorio y notas]: José María de Pereda, *Pachín González* (Santander: Ediciones del Ayuntamiento de Santander, 1985), 126 pp.; ISBN: 84-505-0953-X; introducción literaria recogida en: «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 207-219.

8. [edición, estudio introductorio, notas y apéndice]: Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (Barcelona-Santiago de Compostela: Anthropos-Universidade de Santiago, 1989), 398 pp.; ISBN: 84-7658-177-7.
9. [con A. H. Clarke]: dirección y edición de las *Obras Completas* de J. M.^a de Pereda. Tomo I: *Escenas montañosas. Tipos y paisajes* [edición, introducción y notas de S. García Castañeda] (Santander: Ediciones Tantín, 1989), 537 pp. ISBN: 84-86360-90-0. Tomo II: *Tipos trashumantes. Esbozos y rasguños* [edición, introducción y notas de S. García Castañeda] (Santander: Ediciones Tantín, 1989), 399 pp. ISBN: 84-86360-89-7. Tomo III: *Bocetos al temple* [edición de J. M. González Herrán y N. Valis, introducción y notas de N. Valis]. *El buey suelto...* [edición de A. H. Clarke, introducción y notas de M. Hemingway] (Santander: Ediciones Tantín, 1990), 635 pp. ISBN: 84-87464-11-4. Tomo IV: *Don Gonzalo González de la Gonzalera* [edición de A. H. Clarke, introducción y notas de E. Miralles]. *De tal palo, tal astilla* [edición de A. H. Clarke, introducción y notas de E. Rogers] (Santander: Ediciones Tantín, 1991), 634 pp. ISBN: 84-87464-46-7. Tomo V: *El sabor de la tierruca* [edición, introducción y notas de A. H. Clarke]. *Pedro Sánchez* [edición de J. M. González Herrán, introducción y notas de F. Pérez] (Santander: Ediciones Tantín, 1992), 673 pp. ISBN: 84-87464-63-7. Tomo VI: *Sotileza* [edición de A. H. Clarke, introducción y notas de F. Caudet]. *La Montálvez* [edición de J. M. González Herrán, introducción y notas de L. Bonet] (Santander: Ediciones Tantín, 1996), 801 pp. ISBN: 84-89013-01-2. Tomo VII: *La puchera* [edición de A. H. Clarke, introducción y notas de D. Estébanez Calderón]. *Nubes de estío* [edición, introducción y notas de J. M. González Herrán] (Santander: Ediciones Tantín, 1999), 797 pp. ISBN: 84-95054-00-0; «Introducción a *Nubes de estío*» recogida en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 337-348. Tomo VIII: *Al primer vuelo* [edición, introducción y notas de A. H. Clarke]. *Peñas arriba* [edición de A. H. Clarke, introducción y notas de J. M. López de Abiada]. (Santander: Ediciones Tantín, 2001), 815 pp. ISBN: 84-95054-47-7. Tomo IX: *Pachín González. Miscelánea I* [edición, introducción y notas de S. García Castañeda] Santander: Ediciones Tantín, 2008, 811 pp. ISBN: 978-84-96920-27-9. Tomo X: *Miscelánea II* [edición, introducción y notas de S. García Castañeda] Santander: Ediciones Tantín, 2009, 659 pp. ISBN: 978-84-96920-33-0. Tomo XI *Miscelánea III* [edición, introducción y notas de S. García Castañeda] Santander: Ediciones Tantín, 2009, 631 pp. ISBN: 978-84-96920-36-.
- Reseñas:** E. Rubio Cremades: «Las *Obras Completas* de Pereda. Una edición modélica», *BBMP*, LXXXII (2006), pp. 261-283.
9. [edición, introducción, notas y cuadros cronológicos]: José María de Pereda, *Pedro Sánchez* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), 443 pp.; ISBN: 84-239-1949-8; parte de la introducción, «Lección y sentido de *Pedro Sánchez*», recogida en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 247-255.
- Reseñas:** A. H. Clarke, «Rethinking *Pedro Sánchez*: A review article», en *Anales Galdosianos*, XXVII-XXVIII (1992-1993), pp. 201-204.
10. [con E. Penas Varela], *Cronología de la Literatura Española. Siglos XVIII y XIX* (Madrid: Cátedra, 1992), 1051 pp.; ISBN: 84-376-1133-4.
11. [con C. Patiño Eirín: edición, introducción y notas]: Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina* (Santiago de Compostela: Ara Solis-Consorcio de Santiago, 1996), 227 pp.; ISBN: 84-921059-2-5.

12. [coordinación y edición]: *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway* (Santiago de Compostela: Universidade-Consortio de Santiago, 1997), 403 pp.; ISBN: 84-8121-605-4.
13. [con J. R. Saiz Viadero: edición, introducción y notas]: Emilia Pardo Bazán, *Desde la Montaña* (Santander: Tantín, 1997), 97 pp.; ISBN: 84-89013-01-2.
14. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. I (novelas): Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina. Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta.* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999). ISBN: 84-89794-243.
15. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. II (novelas): Los Pazos de Ulloa. La madre Naturaleza. Insolación. Morriña.* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999). ISBN: 84-89794-251.
16. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. III (novelas): Una cristiana-La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999). ISBN: 84-89794-26X.
17. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. IV (novelas): El Tesoro de Gastón. El saludo de las brujas. El Niño de Guzmán. Misterio* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999). ISBN: 84-89794-32.
18. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. V (novelas): La Quimera. La sirena negra. Dulce dueño.* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999). ISBN: 84-89794-359.
19. [con A. Abuín González, J. Casas Rigall: edición]: *Homenaje a Benito Varela Jácome* (Santiago de Compostela: Universidade, 2001), 629 pp.; ISBN: 84-8121-8987.
20. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. VI (novelas cortas): Novelas ejemplares: Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer.* Novelas cortas: *El áncora. Cada uno... Allende la verdad. Belcebú. Finafrol. La gota de sangre. Arrastrado. En las cavernas. La muerte del poeta. La aventura de Isidro. La última fada. Clavileño. Dioses. La Pepona. La Serpe. Rodando.* (Madrid: Biblioteca Castro, 2002). ISBN: 84-89794-47-2.
21. [coordinación] *Galicia. Literatura*, tomo XXXV. *Escritores gallegos en la literatura española*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2000 [publicado en 2003], 527 pp.; ISBN: 84-89468-97-4.
22. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. VII (cuentos): La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda.* (Madrid: Biblioteca Castro, 2004). ISBN: 84-89794-88-X.
23. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. VIII (cuentos): Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos.* (Madrid: Biblioteca Castro, 2005). ISBN: 84-96452-00-X.
24. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. IX (cuentos): Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura* (Madrid: Biblioteca Castro, 2005). ISBN: 84-96452-02-6.

25. [con D. Villanueva: edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. X (cuentos): El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra.* (Madrid: Biblioteca Castro, 2005). ISBN: 84-96452-06-9.
- Reseña:** P. Carballal Miñán, en *La Tribuna*, 3 (2005), pp. 187-189: puede verse en [este enlace](#).
26. [con C. Patiño Eirín y E. Penas Varela: edición]: «*Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*». *Actas del I Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, 369 pp.; ISBN: 84-87987-61-3.
27. [con C. Patiño Eirín y E. Penas Varela: edición]: «*Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*». *Actas del II Simposio*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006, 289 pp.; ISBN: 84-87987-64-8.
28. [con C. Patiño Eirín y E. Penas Varela: edición]: «*Emilia Pardo Bazán: El periodismo*». *Actas del III Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2007, 383 pp.; ISBN: 978-84-87987-69-4.
29. [con C. Patiño Eirín y E. Penas Varela: edición]: «*Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*». *Actas del IV Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008, 278 pp.; ISBN: 978-84-87987-71-7.
- Reseñas:** Jo Labany, en *La Tribuna*, 6 (2008), pp. 511-516; texto disponible en [este enlace](#).
30. [con C. Patiño Eirín y E. Penas Varela: edición]: *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009, 812 pp.; ISBN: 978-84-8798774-8.
- Reseñas:** A. M.^a Freire López, en *La Tribuna*, 7 (2009), pp. 463-465: puede verse [aquí](#).
31. [edición y prólogo]: Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas: vol. XI, Cuentos dispersos I (1865-1910)*. Madrid: Biblioteca Castro, 2011, 531 pp.; ISBN: 978-84-15255-10-9.- *Obras Completas: vol. XII, Cuentos dispersos II (1911-1921)*. Madrid: Biblioteca Castro, 2011, 661 pp.; ISBN: 978-84-15255-11-6.
- Reseñas:** José María Merino, en *Leer*, año XXVIII, n.º 233, (junio 2012), p. 38; Ricardo Martínez, en *Culturamas, revista de información cultural en Internet* [8/07/2012]: disponible en [este enlace](#); Ricardo Senabre, en *El Cultural*, 22/02/2013, pp. 14-15: disponible en [este enlace](#); A. Ezama Gil, en *La Tribuna*, 9 (2012-2013), pp. 371-372: puede verse [aquí](#).
32. [coordinación, recopilación y edición]: *Un libro para Ramón (Homenaje a José Ramón Saiz Viadero)*, Santander: Ediciones Tantín, 2012, 394 pp. ISBN: 978-84-15484-19-6.
33. [transcripción, edición, prólogo y apéndices]: Emilia Pardo Bazán, *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]*, Reproducción facsímil. Estudio, edición y notas, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Real Academia Galega, 2014; edición electrónica accesible en [este enlace](#).
- Reseñas:** L. Behiels, en *BBMP*, XC (2014), pp. 420-421.

34. [edición de J. López Quintáns; estudio introductorio de J. M. González Herrán; apéndices de C. Patiño Eirín]: Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora-Consorcio de Santiago, 2014; 744 pp. ISBN: 978-84-89323-59-9.
- Reseñas:** A. Ezama Gil, en *La Tribuna*, 10 (2014-2015), pp. 169-174; M. R. Saurín de la Iglesia, en *BBMP*, XC (2014), pp. 422-426.
35. [transcripción, edición e introducción]: *José Rubia Barcia: Unha vida contada [Conversación con José Manuel González Herrán]*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2014; 142 pp. + CD. ISBN: 978-84-92923-57-1.
- Reseñas:** G. Rey Doval. «O periplo vital e profesional de Rubia Barcia», *Grial*, vol. 53, n.º 205 (2015), pp. 108-109; Cecilio Alonso: «De cómo un español republicano deviene en hispanista americano», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 17 (2015), pp. 429-431.
36. [edición e introducción]: Emilia Pardo Bazán, *El vidrio roto. Cuentos para las Américas. Argentina*, Vigo: Editorial Galaxia, 2014; 270 pp. ISBN: 978-84-9865-546-9.
- Reseñas:** J. A. Losada Montero: «Os contos de Pardo Bazán na prensa arxentina», *Grial*, vol. 53, n.º 205 (2015), pp. 97-98; A. Baquero Escudero, en *BBMP*, XCI (2015), pp. 320-322.
37. «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (1976-2016), Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2016; 436 pp. ISBN 978-945486-5-9.
- Reseñas:** J. M. López de Abiada, en *Anales Galdosianos*, vol. 52 (2017), pp. 109-110; X. R. Barreiro Fernández, en *La Tribuna*, 12 (2017), pp. 289-290; L. Bonet, «Las múltiples miradas de José Manuel González Herrán sobre J. M. de Pereda: un libro oportuno», en *BBMP*, XCIII-XCIV (2017-2018), pp. 419-430; A. Baquero Escudero, en *Revista de Literatura*, LXXXI, n.º 161 (2019), pp. 317-319: disponible [aquí](#); y X. R. Barreiro Fernández, en *La Tribuna*, 12 (2017), pp. 289-290: disponible en [este enlace](#).
38. [con S. Díaz Lage, edición y presentación]: *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2016; 332 pp. ISBN 978-84-08-955-1.
- Reseñas:** E. Miralles, en *BBMP*, XCIII-XCIV (2017-2018), pp. 462-465; P. Couto Cantero, en *La Tribuna*, 12 (2017), 285-288: puede verse [aquí](#).
39. [con M. L. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell, H. Gold, D. Thion Soriano-Mollá, B. Ripoll Sintés, J. Cáliz Montes, eds.]: *La historia en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016. ISBN: 978-84-475-4147-8. [Publicación en línea, que puede descargarse [aquí](#)].
40. [con D. Thion Soriano-Mollá, eds.]: *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. sept. 2019. ISSN 0814-7570. Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines-D. Lecler et C. Marion-Andrès (resp.), Complément au n.º 387. Publicación [en línea](#).
41. [con J. López Quintáns y D. Thion Soriano-Mollá, eds.]: *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán: «La Tribuna»*, Binges: Éditions Orbis Tertius, 2020; 264 pp.; edición impresa: ISBN 978-2-36783-152-7; edición electrónica: 978-2-36783-141-1 accesible en [este enlace](#).

Pendientes de publicación

42. [con M. Cristina Carbonell, B. Ripoll Sintés y M. L. Sotelo Vázquez, eds.]: *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020 [publicación electrónica].
43. [selección, edición y estudio introductorio] Emilia Pardo Bazán, «*La danza del peregrino*», y *otras historias en Compostela*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora-Consorcio de Santiago, 2021.
44. [edición e introducción] Emilia Pardo Bazán, *Poema humilde. Cuentos para las Américas, II (Cuba, Estados Unidos de América, Venezuela, Panamá. Puerto Rico, El Salvador)* [preparado; pendiente de editorial].

B1. ARTÍCULOS EN REVISTAS

1. «Algunos aspectos de la ‘obra menor’ de José Luis Hidalgo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo [BBMP]*, XLVII (1971), pp. 365-38; accesible en [este enlace](#).
2. «Contenido y temas de *Los muertos*, de José Luis Hidalgo», *BBMP*, XLVIII (1972), pp. 407-447; accesible en [este enlace](#).
3. «El Pájaro y el Mar. Notas para un estudio de los símbolos en la poesía de José Luis Hidalgo», *Peña Labra*, 2 (1972), pp. 33-35.
4. «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», *Peña Labra*, 3 (1972), 1972, pp. 41-43.
5. «*Corcel*, 1973», *Peña Labra*, 6 (1973), pp. 31-32.
6. «Aproximación a la poesía de Victoriano Crémer», *Peña Labra*, 7 (1973), pp. 33-35.
7. «“Es la hora de partir, oh abandonado!”», *Peña Labra*, 9 (1973), pp. 35-36.
8. «Poesía modernista y poesía novísima», *Peña Labra*, 11 (1974), pp. 31-32.
9. «Algunas precisiones sobre el llamado ‘Nuevo Teatro Español’», *Camp de l’Arpa*, 11 (1974), 2 páginas sin numerar.
10. «José Hierro: la poesía como forma de auto-conocimiento», *Peña Labra*, 13 (1974), pp. 33-35.
11. «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista», *Ínsula*, n.º 346 (1975), pp. 1 y 7-8; accesible [en internet](#).
12. «Notas sobre la elaboración de *Los animales*», *Peña Labra*, 22 (1977), pp. 20-22.
13. «Resonancias de Machado en el *Libro de poemas*, de García Lorca», *Peña Labra*, 24-25 (1977), 2 páginas sin numerar.
14. «La técnica narrativa de José María de Pereda: *Nubes de estío*, novela de perspectivas», *BBMP*, LIII (1977), pp. 357-381; digitalizado en [esta dirección](#); y recogido en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos* (2016), pp. 57-75.
15. «Parcial aproximación a la poesía de Leopoldo Rodríguez Alcalde», *Peña Labra*, 27 (1978), pp. 34-35.
16. «Vicente Aleixandre y los poetas de *Proel*», *Peña Labra*, 28-29 (1978), pp. 36-36; PDF accesible [en internet](#).

17. «Blas de Otero en sus *Historias fingidas y verdaderas*», *Peña Labra*, 33 (1979), pp. 27-29.
18. «La alucinación poética de José Hierro», *Peña Labra*, 43-44 (1982), pp. 50-51.
19. «Pereda y Galdós en Santiago de Compostela en mayo de 1885», *Cuadernos de Estudios Gallegos* [CEG], XXXII, 96-97 (1981), pp. 499-511; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 101-110. PDF accesible [en internet](#).
20. «Sobre la elaboración de *La Montálvez*, de Pereda: texto inédito de la primera redacción de dos de sus capítulos», *BBMP*, LVII (1981), pp. 219-252; digitalizado en [esta dirección](#); y recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 111-139.
21. «A propósito de unas cartas de Pereda a Yxart», *BBMP*, LVII, (1981), pp. 398-403.
22. «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», *BBMP*, LIX (1983), pp. 259-287; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 161-180; accesible [en internet](#).
23. «La teatralidad de *El sí de las niñas*», *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 145-171; accesible [en internet](#).
24. [con M. A. Gómez Segade, Y. Novo Villaverde y M. Santos Zas] «Rumbos de la poesía española en los ochenta», *Anales de Literatura Española Contemporánea* [ALEC], IX, 1-3 (1984), pp. 175-200.
25. «Pereda y Galicia», *Libredón*. Organó Oficial del Centro Gallego de Santander, n.º 29 (1985), pp. 37-43; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 221-230, PDF accesible en [este enlace](#).
26. «Palabras sobre Rosalía: un diálogo textual», *Peña Labra*, 55 (1985), 8 páginas, sin numerar; PDF [accesible en internet](#).
27. [con M. A. Gómez Segade, Y. Novo Villaverde y M. Santos Zas] «La poesía española en 1984», *ALEC*, X (1985) pp. 99-109.
28. «Álvaro Pombo o la conciencia narrativa», *ALEC*, X (1985), pp. 99-109; PDF accesible [en internet](#).
29. «Los ‘cuentos oscuros’ de Valle-Inclán», *Outeiro*, n.º 20 (1986), pp. 29-30.
30. «Galicia en el epistolario de Menéndez Pelayo», *Libredón*. Organó Oficial del Centro Gallego de Santander, n.º 31 (1987), pp. 27-33; PDF accesible en [este enlace](#).
31. «Una reseña olvidada de *Su único hijo*, de Clarín», *BBMP*, LXII (1987), pp. 353-363.
32. «Construcción y sentido de *Cuervo*», en: *Hitos y mitos de «La Regenta»*, Monografías de *los Cuadernos del Norte*, 4 (Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1987), pp. 86-92; PDF accesible [en internet](#).
33. «Emilia Pardo Bazán en el Epistolario de Menéndez Pelayo», *CEG*, 101 (1986-1987), pp. 325-342; accesible [en internet](#).
34. «La poesía de los años cuarenta y cincuenta», en: J. M. López de Abiada (ed.), *Poesía Española Contemporánea. De la postguerra a la Generación del 70*, *Hispanorama* (Organ des Deutschen Spanischlehrerverbands), n.º 48 (März 1988), pp. 81-96; PDF accesible en [este enlace](#).

35. «Zola y Pardo Bazán: de *Les Romanciers naturalistes* a *La cuestión palpitante*», *Letras Peninsulares*, II-5 (spring 1989), pp. 31-43; accesible [en internet](#).
36. «Emilia Pardo Bazán y el naturalismo», *Ínsula*, n.º 514 (octubre 1989), pp. 17-18; accesible en [este enlace](#).
37. «Un nihilista ruso en la España de la Restauración (Isaac Pavlovsky y sus relaciones con Galdós, Oller, Pardo Bazán, Pereda)» *Anales Galdosianos*, XXIII (1988 [publicado en 1991]), pp. 83-105; digitalizado en [este enlace](#); y recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 257-285.
38. «*Un drama nuevo en San Petersburgo, en 1895*», *Romance Quarterly* [University of Kentucky], XXXVIII (1991), pp. 75-83; PDF accesible en [este enlace](#).
39. «Pereda y la novela regional», *Ínsula*, n.º 547-548 (julio-agosto 1992), pp. 35-36.
40. «Para una lectura de *Alevosías* (1991), de Ana Rosetti», *L'erotisme et le corps au XXème siècle. Culture Hispanique, Hispanística XX* [Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, Dijon], n.º 9 (1992), pp. 131-140; puede consultarse [aquí](#).
41. «Un nuevo epistolario perediano», *Ínsula*, n.º 552 (diciembre 1992), pp. 5 y 9; digitalizado en [este enlace](#); y recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 287-292.
42. «El estilo es el personaje (Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, 1992)», *Style et Image au XXème siècle. Culture Hispanique, Hispanística XX* [Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, Dijon], n.º 11 (1993) [publicado en 1994], pp. 143-155; puede consultarse en [este enlace](#).
43. [con Richard Hitchcock] «Memoir. Maurice Hemingway (1945-1994)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXI (1994), pp. 499-502.
44. «*In Memoriam* Maurice Hemingway» [nota de presentación a: Maurice Hemingway, «Introducción a la poesía de Emilia Pardo Bazán»], *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, I, 3 (otoño 1995), 51-52.
45. «*Beatus Ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina: Reescribir la historia, reescribir la ficción», *Notre fin de siècle (Culture Hispanique), Hispanística XX* (Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne), n.º 13 (1995), pp. 259-267; puede descargarse [aquí](#).
46. «Más sobre Émile Zola y *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán», en *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 3 (1997), pp. 19-22.
47. «José Rubia Barcia: fragmentos de una conversación (1985)», *Ferrol Análisis*, n.º 12 (abril de 1998), pp. 142-147; puede descargarse a partir de [este enlace](#).
48. «Emilia Pardo Bazán, entre dos siglos», en *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 4 (1998), pp. 223-233.
49. «José Rubia Barcia: Recuerdos de 1935-1939», *Ferrol Análisis*, n.º 14 (septiembre de 1999), pp. 82-87; puede descargarse en [este enlace](#).
50. «Literatura y franquismo», en *Dez Eme* [Revista de la Fundación «Dez de Marzo», CC. OO., Santiago de Compostela], 2000.
51. «Andanzas e visións de dona Emilia (A literatura de viaxes de Pardo Bazán)», *Revista Galega do Ensino*, n.º 27 (maio 2000), pp. 37-62; accesible en [este enlace](#).

52. [con D. Thion-Soriano Mollá] «Tres cartas de José María de Pereda a Isaac Pavlovsky», *BBMP*, LXXVII (2000), pp. 563-572; recogido en «Érase un muchacho...», y otros estudios peredianos (2016), pp. 349-356.
53. [con M. Camus, L. Hueso y P. Fra]: «Conversa: Cine e literatura», *Citania*, n.º 3 (2001), pp. 101-113.
54. «*La Regenta* y *Los Pazos de Ulloa*: otro diálogo de novelistas», *Ínsula*, n.º 659 (noviembre 2001), pp. 13-16; PDF accesible [en internet](#).
55. [con A. Abuín González] «Del drama *Germinal* de Émile Zola (1888) al melodrama *Germinal* de José Pablo Rivas (1910)», *Archivum*, L-LI (2000-2001), pp. 7-24; digitalizado en [esta dirección](#).
56. «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 (2002), pp. 183-198; accesible en [el repositorio institucional Minerva de la USC](#) y también, traducido al castellano, en [esta dirección](#).
57. [con Anxo Tarrío] «Encontro en Compostela con Xabier Villaverde e Suso de Toro», *Boletín Galego de Literatura. Monográfico «Literatura e cinema»*, 27 (2002), pp. 237-261.
58. «Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión (1921-2003)», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 1 (2003), pp. 19-46; accesible en [este enlace](#).
59. [con C. Patiño Eirín] «Entrevista a Nelly Clémessy (con Emilia Pardo Bazán al fondo)», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 1 (2003), pp. 203-213; accesible [en internet](#).
60. «Dos árboles de una misma semilla: *Trece badaladas*, de Suso de Toro/*Trece campanadas*, de Xavier Villaverde», *Ínsula*: «La novela española actual: ¿un producto mercantil o un lugar de encuentro?», Monográfico coordinado por Germán Gullón, n.º 688 (abril 2004), pp. 27-29.
61. «*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín», *Ínsula*, n.º 693 (septiembre 2004), pp. 20-22.
62. «Julia Uceda y la poesía de José Luis Hidalgo», *Ferrol Análisis*, n.º 19 (2004), pp. 132-134; disponible [aquí](#).
63. [en colaboración con José Ramón Saiz Viadero], «Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la prensa santanderina (1897-1898)», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2 (2004), pp. 359-366; accesible en [este enlace](#).
64. «*La cuestión social* en la literatura del realismo-naturalismo: dos dramas de mineros (*Germinal*, de Émile Zola; *Teresa*, de Leopoldo Alas)», en *La «cuestión social» en la España Liberal*, Monográfico de *Historia Contemporánea*, 29 (2004 [II]), pp. 785-801; puede verse en [esta dirección](#).
65. «Edmond de Goncourt ayuda a Emilia Pardo Bazán en la traducción de su novela *Les frères Zemganno*», *Cahiers Galiciens*, 4 (diciembre 2005), *Hommage à Emilia Pardo Bazán* (Centre d'Études Galiciennes, Université de Rennes-2), pp. 183-196.

66. «José Rubia Barcia: sus últimos proyectos de investigación», *Ferrol Análisis*, n.º 20 (2005), pp. 60-64.
67. «Otro poema recuperado de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3 (2005), pp. 239-243; accesible [en internet](#).
68. «A propósito de un cuento recuperado de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 3 (2005), p. 245; accesible en [este enlace](#).
69. «Los libros barceloneses de José María de Pereda», en *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. Monográfico 7 de *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* (septiembre 2006), Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 35-44; recogido en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos* (2016), pp. 357-370.
70. «Emilia Pardo Bazán y Santiago de Compostela», en *Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice au XXème siècle. Culture Hispanique, Hispanística XX* [Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, Dijon], n.º 23 (2006), pp. 257-275.
71. «Emilia Pardo Bazán y el mar», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4 (2006), pp. 133-152; accesible en [este enlace](#).
72. Coordinación y edición de la sección monográfica «José María de Pereda (1833-1906)», en *BBMP*, LXXXII (2006), pp. 15-283
73. Coordinación y edición de la sección monográfica «José María de Pereda (1833-1906)», en *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 12 (2006), pp. 6-114.
74. «Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1883-2008», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5 (2007), pp. 29-39; accesible [en internet](#).
75. «Otro manuscrito inédito de Pardo Bazán: “Al arrancar la última hoja del almanaque”, una estampa de fin de año», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6 (2008), pp. 407-412; accesible en [este enlace](#).
76. «Once cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1909-1916)», *Siglo diecinueve (Literatura Hispánica)*, n.º 16 (2010), pp. 241-290.
77. «Fisonomía de Marinada en un olvidado artículo de Emilia Pardo Bazán (1878)», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 7 (2009), pp. 139-168; accesible [en internet](#).
78. «Recuerdo de un maestro: Benito Varela Jácome (1919-2010)», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 7 (2009), pp. 23-31; accesible en [este enlace](#).
79. «Otro texto recuperado de Emilia Pardo Bazán: “Mi primera peseta” (1902)», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 8 (2010-2011), pp. 239-242; accesible en [este enlace](#).
80. «Marcelino Menéndez Pelayo y el regionalismo literario montañés», *Monteagudo*, 3.ª época, n.º 17 (2012), pp. 73-85; puede descargarse [aquí](#).
81. «El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891)», *Anales de Literatura Española*, 24 (2012), Serie Monográfica, n.º 14: M.ª A. Ayala (ed.), *Literatura y espacio urbano*, pp. 111-124; recogido en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos* (2016), pp. 395-406; accesible [en internet](#).

82. «Antonio Casares Rodríguez y Emilia Pardo Bazán», *Boletín das Ciencias*, XXVI, n.º 75 (outubro 2012), pp. 177-187; accesible en [este enlace](#).
83. «Todo *Clarín*» [artículo-reseña de las *Obras Completas de Leopoldo Alas*, volúmenes I-XII, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003-2009], *Anales Galdosianos*, XLVII (2012), pp. 23-34.
84. «Emilia Pardo Bazán y las óperas de Wagner», *Ferrol Análisis*, n.º 28 (2013), pp. 227-235.
85. «Dona Emilia en Compostela». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 9 (2012-2013), pp. 121-142; accesible en [este enlace](#).
86. «Otro cuento de Emilia Pardo Bazán en la pantalla: *El regreso* (1975), de Rovira-Beleta, versión para TVE de *La resucitada*», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 9 (2012-2013), pp. 235-240; accesible [en internet](#).
87. «Ficción y documentación en *Hombre sin nombre* (2006), de Suso de Toro», *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, n.º 18 (2015), pp. 33-44; PDF accesible en [este enlace](#).
88. «Algunos de mis encuentros con Xesús Alonso Montero», *Ágora do Orcellón*, n.º 30 (2015), pp. 101-105.
89. «“Poema humilde”, de Emilia Pardo Bazán: una “colaboración burguesa” en el “Órgano Central del Partido Obrero”», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 10 (2014-2015), pp. 147-152; accesible [en internet](#).
90. «Semblanza y recuerdo de una pardobazanista», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 11 (2016), pp. 11-16; accesible [en internet](#).
91. «En la desaparición de la maestra y decana del pardobazanismo: Nelly Clemessy (1929-2017)», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 12 (2017), pp. 11-19; accesible en [este enlace](#).
92. «Más sobre *El regreso* (1975), de Francisco Rovira-Beleta: versión filmada del cuento “La resucitada” (1908), de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 12 (2017), pp. 175-186; accesible [en internet](#).
93. «Texto y contexto de un cuento de Emilia Pardo Bazán: “Poema humilde” (1897-1900)», *Anales de Literatura Española*, 31 (2019), pp. 117-132; accesible en [este enlace](#).
94. «Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1883-2018», en: J. M. González Herrán y D. Thion Soriano-Mollá, eds., *Nueve lecciones sobre La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán*. sept. 2019. ISSN 0814-7570. Publications numériques de la Société des Langues Néolatinas, Complément au n.º 387. Publicación electrónica disponible en [este enlace](#).
95. «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 (2019), pp. 7-24; publicación electrónica disponible en [este enlace](#).

96. «*Los Pazos de Ulloa-La Madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán: del libro (1886-1887) a la televisión (1985)», *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 26 (2020). Sección monográfica: homenaje a Maryellen Bieder, pp. 87-104; accesible en [esta dirección](#).
97. «Otro cuento de Emilia Pardo Bazán recuperado de una revista argentina: “*Fatum*” (1912)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 11 (2020), pp. 575-590; publicación electrónica disponible en [este enlace](#).
98. «El “Viaje de novios”, en *Fortunata y Jacinta*: de la novela de Benito Pérez Galdós (1887) al guion de Mario Camus (1980)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, dossier «El centenario de Galdós», número 838 (abril 2020), pp. 40-53; accesible [aquí](#).
99. «El final de *Los Pazos de Ulloa*, en la novela de Emilia Pardo Bazán (1886) y en la serie de televisión de Gonzalo Suárez (1985)», *2i. Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade*, n.º 1 (2020) *Literatura e televisão: Novas narrativas/Ficções Transmídia* [edición electrónica].

Pendientes de publicación

100. «Ramón Pérez Costales, en las dos versiones de un cuento de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 14 (2019) [edición electrónica].
101. «Benito Madariaga de la Campa (1931-2019), Presidente Honorario de la Sociedad Menéndez Pelayo» [necrológica], *BBMP*, XCVI (2020).

B2. ARTÍCULOS EN LIBROS

1. «Acerca de la imagen poética en *Los animales*». Prólogo a: José Luis Hidalgo, *Los animales* (Santander: Ediciones Cantalapiedra, 1977), pp. 13-19; PDF accesible en [este enlace](#).
2. «*Sotileza y Peñas arriba*: su significado en el conjunto de la obra de José María de Pereda», en *Homenaje a Ignacio Aguilera* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1981), vol. I, pp. 219-252; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 77-88); PDF accesible [en internet](#).
3. «Introducción» a José María de Pereda, *Sotileza. Peñas arriba*. (Barcelona: Círculo de Lectores, 1982), pp. i-xii.
4. «Pereda y el fin de siglo: entre Modernismo y 98», en J. M. González Herrán y B. Madariaga (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1985), pp. 223-259; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 181-206; accesible [en internet](#).
5. «Rosalia y Pereda, costumbristas: *El cadiceño* y *El Jándalo*», en *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Universidade, 1986), pp. 467-447; accesible [en internet](#); y recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 231-245.

6. «Lectura cinematográfica de *La Regenta*», en «*Clarín*» y «*La Regenta*» en su tiempo. *Actas del Simposio Internacional, Oviedo 1984* (Oviedo: Universidad, 1987), pp. 467-481; PDF accesible en [este enlace](#).
7. «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Barcelona: Anthropos, 1988), pp. 497-512; parcialmente recogido en: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, coord. por F. Rico, vol. 5, tomo 2, *Romanticismo y Realismo*, primer suplemento, coord. Iris M. Zavala (Barcelona: Crítica, 1994), pp. 282-286.
8. «The Structure and Meaning of *Cuervo*» [versión inglesa del artículo B1, n.º 18], en N. Valis (ed.), «*Malevolent insemination*» and other essays on *Clarín* (Ann Arbor: Michigan Romance Studies, X, 1990), pp. 167-182; PDF accesible en [este enlace](#).
9. «Enseñar Literatura (Española) hoy», en J. M. Pérez Carrera y M. Prieto Santiago (eds.), *Actas del I y II Simposios de Actualización Científica y Pedagógica* (Madrid: Asociación de Profesores de Español, 1993), pp. 267-285; PDF accesible en [este enlace](#).
10. «Para el *Epistolario* de Menéndez Pelayo: Cartas de Jesús Muruais», en *Estudios sobre Menéndez Pelayo, BBMP*, Número extraordinario en homenaje a Manuel Revuelta Sañudo (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1994), pp. 319-336; puede consultarse [en internet](#).
11. «José Ángel Valente, en su contexto generacional», en C. Rodríguez Fer (ed.), *Material Valente* (Madrid: Júcar, 1994), pp. 15-31.
12. «Palabras para una antología de Leopoldo Rodríguez Alcalde», prólogo a Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Canciones para una biografía (Poesía 1948-1993)* (Madrid: Aldebarán, 1995), pp. 7-10.
13. «La revolución de julio de 1854 en la novela: José María de Pereda, *Pedro Sánchez* (1883). Benito Pérez Galdós, *La Revolución de Julio* (1903)», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992 [sic, por 1993])*, I (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995), pp. 383-392; accesible [en internet](#) y recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 293-302.
14. «Trenes en el paisaje (1872-1901): Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas», en D. Villanueva y F. Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Consortio de Santiago de Compostela, 1996), I, pp. 345-358; accesible en [este enlace](#).
15. «Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento *La mina?*», en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Consortio de Santiago, 1997), pp. 171-180; accesible [en internet](#).
16. «‘Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)’: Pereda, *Peñas arriba*», en A. H. Clarke (ed.), «*Peñas arriba*», cien años después (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1997), pp. 63-86; ampliado y recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 19-55.

17. «Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)», en L. Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98. (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)* (Madrid: Fundación Duques de Soria-Editorial Visor, 1998), pp. 139-153.
18. «José María de Pereda: entre el costumbrismo y la novela regional», en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española. 9*, L. Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX (II)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1998), pp. 436-456; recogido en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos* (2016), pp. 315-337.
19. «Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán», en Y. Lissorgues y G. Sobejano (coordinadores), *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998), pp. 141-148; accesible en [este enlace](#).
20. «Pereda, entre el costumbrismo y la novela regional», en *I Encuentro de Historia de Cantabria*. Actas del Encuentro celebrado en Santander los días 16 a 19 de diciembre de 1996 (Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria-Gobierno de Cantabria, 1999), tomo II, pp. 949-961.
21. «Emilia Pardo Bazán: Los preludios de una *Insolación* (junio de 1887-marzo de 1889)», en: *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In Memoriam Maurice Hemingway*, edited by Anthony H. Clarke (Exeter: University of Exeter Press, 1999), pp. 75-86 y 264-268; accesible en [este enlace](#).
22. «Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán», en *Galicia e América: música, cultura e sociedade arrededor do 98* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999), pp. 39-56; accesible [en internet](#).
23. «Antonio Muñoz Molina: la literatura como revelación», en R. Noya Beiroa y A. L. Posada Luaces (eds.), *Actas del VII Simposio Nacional de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español* (Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1999), pp. 67-90.
24. «Una voz del exilio republicano: José Rubia Barcia en 1985», en X. L. Axeitos y Ch. Portela (eds.), *Sesenta anos después. Los escritores del exilio republicano* (Santiago de Compostela: Edición do Castro, 1999), pp. 415-419.
25. «Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)», en S. García Castañeda (ed.), *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo* (Madrid: Castalia, 1999), pp. 177-187; accesible en [este enlace](#).
26. «Rosalía de Castro en la literatura española de su tiempo: Cien años de recepción crítica (1864-1960)», en R. Álvarez y D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, tomo II. Literatura (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999), pp. 665-676.
27. «La escritura en/de dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas», en *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, II (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000), pp. 826-837.
28. «Emilia Pardo Bazán ante el nuevo siglo», en T. McCarthy (ed.), *Les Débuts de Siècle* (Dijon: Université de Bourgogne, UFR de Langues et Communication, 2000), pp. 251-259.

29. «Clarín» [nota, selección y presentación de textos]. «Pardo Bazán» [nota, selección y presentación de textos], en *Patrimoine Littéraire Européen. 12. Mondialisation de l'Europe 1885-1922. Anthologie en langue française sous la direction de J.-C. Polet* (Bruxelles: De Boeck Université, 2000), pp. 160-169 y 991-1001, respectivamente.
30. «Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)», en *Romanticismo 7. La poesía romántica. Actas del VII Congreso* (Nápoles, 23 -25 de marzo de 1999). Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Bologna: Il Capitello del Sole, 2000), pp. 107-124; PDF accesible en [este enlace](#).
31. «*La barraca*, capítulo X: una lectura», en J. Oleza y J. Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia (Valencia: Generalitat Valenciana. Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària, 2000), vol. I, pp. 393-418; puede consultarse [en internet](#).
32. «Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)», en Y. Arencibia, M.^a del P. Escobar, R. M.^a Quintana (eds.), *VI Congreso Internacional Galdosiano. 1997* (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000), pp. 85-99 [edición en CD-ROM]; accesible [en internet](#).
33. «De “Young Sánchez”, de Ignacio Aldecoa (1957) a *Young Sánchez*, de Mario Camus (1963)», en C. Becerra, M. A. Candelas, A. Chas, M. J. Fariña, B. Suárez (eds.), *Lecturas: Imágenes* (Vigo: Universidade de Vigo, 2001), pp. 71-96.
34. «Semblanza de un maestro», en A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome* (Santiago de Compostela: Universidade, 2001), pp. 15-21.
35. [con María Sandra Rosendo Fernández] «Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873», en A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome* (Santiago de Compostela: Universidade, 2001), pp. 235-253.
36. «La aventura santanderina de un exiliado gallego: José Rubia Barcia», en E. López Sobrado y J. R. Saiz Viadero (eds.), *Sesenta años después. El exilio republicano en Cantabria*, (Santander: Centro Asociado de la UNED de Cantabria, 2001), pp. 241-246.
37. «Emilia Pardo Bazán. Introducción», cap. III de Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología Comentada* (Santander: Ediciones de Librería Estvdio), 2002, pp. 101-112.
38. «‘Artículos’/‘cuentos’ en la literatura periodística de *Clarín* y Pardo Bazán», en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M. Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX*, (Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2002), pp. 209-227; accesible en [este enlace](#).
39. «Finales de novela, finales de película: de *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885) a *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1995)», en N. Mínguez Arranz (ed.), *Literatura española y cine*, Madrid: Editorial Complutense, 2002, pp. 43-64; accesible en [este enlace](#).

40. «A obra literaria de Emilia Pardo Bazán: edicións e estudos. Estado da cuestión», en *Catálogo da Casa Museo Emilia Pardo Bazán. Personaxe e contidos*, A Coruña: Real Academia Galega, 2002, pp. 33-45.
41. «Clarín y la sociedad literaria de su tiempo: estado de la cuestión», en A. Iravedra Valea, E. de Lorenzo Álvarez y A. Ruiz de la Peña (eds.), *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002, pp. 203-218; accesible [en internet](#).
42. «Escribir en algunos cuentos de Clarín (1868-1900)», en P. García Pinacho e I. Pérez Cuenca (eds.), *Congreso Internacional Leopoldo Alas 'Clarín' en su centenario (1901-2001). Espejo de una época*, Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 2002, pp. 205-222.
43. «Introducción», en J. M. González Herrán (coord.), *Galicia. Literatura*, tomo XXXV. *Escritores gallegos en la literatura española*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2003, pp. 19-21.
44. «Escritores gallegos en la literatura española», en J. M. González Herrán (coord.), *Galicia. Literatura*, tomo XXXV. *Escritores gallegos en la literatura española*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2003, pp. 24-51.
45. «José Rubia Barcia», en J. M. González Herrán (coord.), *Galicia. Literatura*, tomo XXXV. *Escritores gallegos en la literatura española*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2003, pp. 432-439.
46. «Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura», en A. M.^a Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 81-100; PDF accesible en [este enlace](#).
47. «Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán», en *Músicos e Poetas* (Programa del «IV Ciclo de Lied de Santiago de Compostela», setembro-octubre 2003), Santiago de Compostela: Concello de Santiago-Asociación Galega da Lírica «Teresa Berganza», 2003, pp. 103-108.
48. «Emilia Pardo Bazán y la fiesta de los toros (1875-1921)», en: A. García-Baquero González y P. Romero de Solís (eds.), *Fiestas de Toros y Sociedad*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001, Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla -Universidad de Sevilla, 2003, pp. 591-603.
49. «Presencia de Curros y Doña Emilia (cincuenta años después)», en: X. Alonso Montero, H. Monteagudo, B. Tajés Marcote (eds.), *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o seu tempo*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004 [volumen accesible en [esta dirección](#)], II, pp. 123-153.
50. «Los Pazos de Ulloa, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos», en C. Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez (Lecturas: Imágenes, 3)*, Pontevedra: Mirabel Editorial, 2004, pp. 143-155.
51. «Vida», en la sección «27 poemas, 29 comentarios. Breve antología poética de José Hierro comentada», de: *José Hierro (1922-2002). La Torre de los Sueños* [Catálogo de la Exposición], Santander: Museo de Bellas Artes del Ayuntamiento de Santander, 2004, pp. 457-460.

52. «Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la R.A.G)», en: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, eds., *Actas del Simposio «Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión»*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, pp. 33-66.
53. «Ana Ozores, *La Regenta*: escritora y escritura», en V. Trueba, E. Rubio, P. Miret, L. F. Díaz Larios, J. F. Botrel y L. Bonet, eds., *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. III Coloquio (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2005, pp. 159-171; accesible en [este enlace](#).
54. «*Seis personaxes á procura de autor*, de Luigi Pirandello, ou como se fai unha comedia [*Seis personajes en busca de autor*, de L. P., o cómo se hace una comedia]», en Luigi Pirandello, *Seis personaxes á procura de autor*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deporte. Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Centro Dramático Galego, 2005, pp. 35-63.
55. «La literatura española en la época de Canalejas (desde Emilia Pardo Bazán)», en *Congreso José Canalejas e a súa época*, Actas do Congreso en Ferrol os días 6, 7, 8 e 9 de abril de 2005, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005, pp. 9-22.
56. «La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970», en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *Actas del II Simposio «Emilia Pardo Bazán: Los cuentos»*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán-Real Academia Galega, 2006, pp. 261-270.
57. «Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)», en M. P. Celma Valero y C. Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, p. 73-102.
58. «Pilar Miró adapta a la televisión un cuento de Emilia Pardo Bazán: de “Por el arte” (1891) a *Ópera en Marineda* (1974)», en M. A. Millán Muñío y C. Peña Ardid (eds.), *Las mujeres y los espacios fronterizos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 71-87; también en: «*Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*». *Actas del IV Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008, pp. 63-76.
59. «Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa* y *La Regenta*», en M. García Casado (ed.), *La creatividad como instrumento de comunicación: Análisis, procedimientos y aplicaciones*, Santander: Universidad de Cantabria, 2007, pp. 25-38.
60. «La aventura del joven que viaja (entre corte y aldea), en la ficción de José María de Pereda», en *2006. Recordando a Pereda*. Santander: Caja Cantabria Obra Social- Ayuntamiento de Santander-Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 61-73; recogido en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos* (2016), pp. 19-55.
61. «A obra literaria de Emilia Pardo Bazán: edicións e estudos. Estado da cuestión. Nota adicional [2008]», en *Catálogo da Casa Museo Emilia Pardo Bazán. Personaxe e contidos*, A Coruña: Real Academia Galega-Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Diputación da Coruña, 2008, pp. 43-63.

62. «La emancipación de una mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)», en P. Fernández y M.-L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 345-363.
63. «*Così fan tutti...*, o Emilia Pardo Bazán rectifica a Da Ponte-Mozart», en: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio, *La literatura española del siglo XIX y las artes* (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005). Edición de J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba, N. Carrasco, Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2008, pp. 201-207.
64. «“La opinión de una mujer española acerca de la guerra actual”, en un autógrafo inédito de Emilia Pardo Bazán (1898)», en: X. L. Axeitos, E. Grandío Seoane, R. Villares (eds.), *A patria enteira. Homenaxe a Xosé Ramón Barreiro Fernández*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Real Academia Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 1027-1054.
65. «La literatura del exilio romántico español, en *Los fantasmas de Goya* (2006), de Milos Forman y Jean-Claude Carrière», en *Romanticismo 10. Romanticismo y exilio*, Actas del X Congreso (Alicante, 12-14 de marzo de 2008). Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera», Bologna: Il Capitello del Sole, 2009, pp. 109-124; PDF accesible en [este enlace](#).
66. «*Hermanas de sangre*, una pieza teatral de Cristina Fernández Cubas (1998) filmada para televisión por Jesús Garay (2001)», en *Lecturas: Imágenes*, 6. *Cine y Teatro* (Carmen Becerra, ed.), Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009, pp. 111-157.
67. «Los periódicos de provincias, o “el cuarto poder” en 1860 (José María de Pereda y Armando Palacio Valdés)», en F. Trinidad (ed.), *Palacio Valdés, asturiano universal*, Actas del III Congreso Internacional Armando Palacio Valdés y su obra, celebrado en Laviana y Avilés (3, 4 y 5 de octubre de 2007), Laviana (Asturias): Centro de Interpretación «Armando Palacio Valdés»-Excelentísimo Ayuntamiento de Laviana, 2009, pp. 119-133; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 375-387.
68. «La literatura de Emilia Pardo Bazán», Presentación de: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009, pp. 19-39.
69. «Las dos ediciones de *El cuarto poder*, de Armando Palacio Valdés: de 1888 a 1902», en *Le roman espagnol entre 1880 et 1920: état des lieux* (Coordination d’ Elisabeth Delrue), Amiens: Indigo-Université de Picardie «Jules Verne», 2010, pp. 149-170.
70. «Teatro en el teatro, en el siglo XIX: *Un drama nuevo* (1867), de Manuel Tamayo y Baus», en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Desde la platea. Recepción del teatro decimonónico*. Santander: Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX-Universidad de Cantabria, 2010, pp. 133-146.
71. «Naturaleza falseada y degradación moral en *El cuarto poder* (1888), de Armando Palacio Valdés», en D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *La Naturaleza en la Literatura Española*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 119-133.

72. «Los lugares de la ficción y sus nombres, en la novela realista española del siglo XIX. (Un ejemplo de Palacio Valdés, con alusiones a Pereda, Pardo Bazán, Alas)», en A. Apolinário Lourenço e O. Manuel Silvestre, eds., *Literatura, Espaço, Cartografias*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 157-176; parcialmente recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 389-393.
73. «Seminario “Galdós y Pardo Bazán”: Presentación y planteamiento», en: Y. Arencibia y R. M.^a Quintana (eds.), *IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2011, pp. 755-760; accesible en [este enlace](#).
74. «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, 2011, pp. 384-400.
75. «La cigarrera y el militar: *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée; *La Tribuna* (1883), de Emilia Pardo Bazán; y algunos textos más», en V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las Literaturas Europeas*. Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2011, pp. 193-206.
76. «Imágenes para *La Regenta*: de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez-Leite (1994-1995)», en B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011, pp. 293-314.
77. «Emilia Pardo Bazán, según Gonzalo Torrente Ballester», en C. Becerra (ed.), *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 277-290.
78. «Del cine a la literatura: los cuentos de Mario Camus», en C. Becerra y S. Pérez Pico (eds.), *Talentos múltiples*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 73-96.
79. «*Insolación* (1889), de Emilia Pardo Bazán, capítulo XII: un comentario de texto», en A. Ezama. M. Marina, A. Martín, R. Pellicer, J. Rubio, E. Serrano (coordinadores), *Aún aprendo. Estudios de Literatura española dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 313-323.
80. «Pervivencia del costumbrismo en la novela realista: *El cuarto poder, Novela de costumbres* (1888), de Armando Palacio Valdés», en D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, pp. 425-441. ISBN: 2-35311-032-0.
81. «La primera reseña crítica de Emilia Pardo Bazán a una novela de José María de Pereda», en: J. M. González Herrán (ed.), *Un libro para Ramón (Homenaje a José Ramón Saiz Viadero)*, Santander: Ediciones Tantín, 2012, pp. 161-169; recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp.407-414.
82. «Historia, ficción y biografía en *La Tribuna* (1883) de Pardo Bazán: Emilia y Amparo entre 1867-1873», en: R. Gutiérrez Sebastián-B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Individuo y Sociedad en la literatura del XIX* (ISBN: 978-84-939074-3-3) Santander: Tremontorio ediciones, 2012, pp. 309-320.

83. «Una adaptación cinematográfica de Valle-Inclán: *La cabeza del Bautista* (1967), de Manolo Revuelta», en Margarita Santos Zas (ed.), *Valle-Inclán y las artes*, Santiago de Compostela: Cátedra Valle-Inclán de la USC, 2012, pp. 55-64.
84. «Compostela na Literatura», en *Compostela Única. Un retrato en imaxes anteriores a 1965*, Santiago de Compostela: Ateneo de Santiago-Editorial Andavira, 2013, pp. 64-70.
85. «Colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en la prensa periódica americana (1879-1921)», en: *Setenta años de Cuadernos Americanos (1942-2012)*, Adalberto Santana (coord.) México: UNAM-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2013, pp. 135-148. (Cuadernos de Cuadernos, 13) - ISBN 978-607-02-4516-9.
86. «Sobre ediciones de novela española realista y naturalista del siglo XIX», en A. Apolinário Lourenço, M. H. Santana, M. J. Simoes (eds.), *O século do romance. Realismo e Naturalismo na ficção oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. Universidade de Coimbra, 2013, pp. 583-601.
87. «Variantes textuales en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: el volumen *En tranvía (Cuentos dramáticos)*», en E. Penas (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Santiago de Compostela: USC editora, 2013, pp. 211-234. ISBN-13: 978-84-15876-17.
88. «Reescritura en algunas crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán (1912-1915)»; en: C. Servén e I. Rota (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, Sevilla: Renacimiento, 2014, pp. 117-137.
89. «Emilia Pardo Bazán, en la pantalla», *Littérature et cinéma: Allers-retours. Culture hispanique contemporaine*. Textes réunis et présentés par B. Castanon-Akrami., F. Heitz, E. Le Vagueresse, C. Orsini-Saillet, *Hispanistica XX*, n.º 31. Dijon: Orbis Tertius-Université de Bourgogne, 2014, pp. 239-250. ISBN: 978-2-36783-037-7.
90. «La cuestión social en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán», en J. Urrutia y D. Thion Soriano-Mollá (eds.), *De esclavo a servidor. Literatura y sociedad (1825-1930)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, pp. 159-180. ISBN: 978-84-16170-20-3.
91. «A poesía rosaliana no canon literario do su tiempo», en R. Álvarez, A. Angueira, M. C. Rábade, D. Vilavedra (coords.), *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2014. doi:10.17075/rcsxxi.2014. pp. 589-602 [ed. electrónica accesible en [este enlace](#)].
92. «La Biblioteca de Menéndez Pelayo, y su *Boletín*», en: *Menéndez Pelayo, cien años después. Actas del Congreso Internacional*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2015, pp. 567-570. ISBN: 978-84-88703-61-3.
93. «Said Armesto en el ambiente literario madrileño: Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo», en *Victor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. C. Villanueva, J. Beramendi, C. García Martínez y M. Santos Zas (eds.). A Coruña: Fundación Barrié-Museo do Pobo Galego-Deputación de Pontevedra, 2015, pp. 485-506. ISBN: 978-84-9752-135-2.

94. «*Laudatio* para Salvador García Castañeda (con ocasión de su Homenaje en Santander, 23 de octubre de 2012)», en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Frutos de tu siembra: Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda*; Santander: Tremontorio Ediciones-Sociedad Menéndez Pelayo-Centro de Estudios Montañeses-ICEL 19, 2015, pp. 9-17. ISBN: 978-84-940931-5-9.
95. «Hace cien años: *Parsifal*, de Wagner, a través de las crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán», en *Emilia Pardo Bazán, periodista*, Edición de Pilar Palomo, Concepción Núñez Rey y M.^a Pilar Vega Rodríguez, Madrid: Arco-Libros, 2015, pp. 341-359.
96. «Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán: “La resucitada” (1908)», en D. Thion Soriano-Mollá, N. François et J. Albrespit (eds.), *Fabriques de vérité(s)*, vol. 2: *L’œuvre littéraire au miroir de la vérité*, Paris: L’Harmattan, 2016, pp. 171-180 (ISBN: 978-2-343-06317-1).
97. «Lectura cinematográfica de *El Señor de Bembibre*», en *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo* Actas del Congreso Internacional. El Bierzo 14-18 de julio de 2014. edición al cuidado de Valentín Carrera, Santiago de Compostela: Andavira Editora-Servicio de Publicaciones de la Universidad de León-Consejo Comarcal del Bierzo. 2016, pp. 213-234. (ISBN 978-84-8408-903-2). Puede descargarse en [este enlace](#).
98. «Emilia Pardo Bazán escribe sobre el romanticismo en periódicos de América», en: José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades, (eds.) *La tribu liberal. El Romanticismo en las dos orillas del Atlántico*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 97-111 (ISBN 9788484899204); accesible [en internet](#).
99. [con Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez], «Marcelino Menéndez Pelayo frente al teatro de su tiempo», en Guillermo Serés y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, Editorial Universidad de Cantabria, 2016, pp. 259-281 (ISBN. 978-84-940931-7-3).
100. «Emilia Pardo Bazán, entre la historia y la literatura: dos momentos en su taller de historiadora y novelista (1882, 1902)», en J. M. González Herrán, M. L. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell, H. Gold, D. Thion Soriano-Mollá, B. Ripoll Sintés, J. Cáliz Montes (eds.), *La historia en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, pp. 555-566 (ISBN: 978-84-475-4147-8 [edición digital disponible en [este enlace](#)]).
101. «Érase un muchacho (de la aldea/de la corte) que viajó (a la corte/a la aldea)...», en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos (1976-2016)*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2016, pp. 19-55 (ISBN 978-945486-5-9).
102. «Una nota sobre Emilia Pardo Bazán y Walt Disney: de “Ley natural” (1899) a *La dama y el vagabundo* (1955)», en: J. M. González Herrán y S. Díaz Lage (eds.), *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Santiago de Compostela: Andavira, 2016; pp. 197-203 (ISBN 978-84-08-955-1).
103. «Do escrito ao filmado: o comezo e o final de *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós, 1887/Mario Camus, 1980)», en A. 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, 2017, pp. 449-461 (ISBN 978-84-453-5251-9). Versión traducida accesible en [este enlace](#).

104. «Para la difusión de la obra de Emilia Pardo Bazán en Alemania: ¿un testimonio temprano (1880)?», en A. M.^a Freire López y Ana I. Ballesteros Dorado (eds.), *La Literatura Española en Europa. 1850-1914*, Madrid: Editorial UNED, 2017, pp. 251-264. (edición digital [agosto 2017], ISBN electrónico: 978-84-362-7265-9; edición impresa, ISBN: 978-84-362-7196-6).
105. «Emilia Pardo Bazán e Sanxenxo», en M. Agís Villaverde (ed.), *Sanxenxo na historia. Volume V. Xeografía, Historia, Arte e Turismo*, Santiago de Compostela: Galicia Milenio. Foro de Pensamento e Opinión, 2018, pp. 389-402 (ISBN: 978-84-945964-5-2). Reeditado como: «Emilia Pardo Bazan y Sanxenxo», en M. Agís Villaverde, F. J. Barcia González y R. Carolo Tosar (coordinadores), *Emilia Pardo Bazán. La escritora en Miraflores*, Santiago de Compostela: Hércules de Ediciones/SEL-Galicia Milenio, 2019, pp. 67-84. ISBN: 978-84-949817-4-6.
106. «El guion de *Fortunata y Jacinta*, de Mario Camus (1980)», en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, tomo I, Madrid: Visor Libros, 2018, pp. 1073-1086. Puede consultarse en [este enlace](#).
107. «Doña Emilia y Don Benito: un diálogo de novelistas», en Javier Lluch-Prats (ed.), *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Anejos de *Diablotexto Digital*, 3 (2018), Universitat de València, pp. 79-92; edición electrónica disponible en [este enlace](#).
108. «Evaristo Feijoo, de *Fortunata y Jacinta*: entre Emilia Pardo Bazán (1887) y Mario Camus (1980)», en: Y. Arencibia, G. Gullón, V. Galván González et al. (eds.), *La hora de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2018, pp. 854-867 [ISBN: 978-84-8103-888-0]; accesible [en internet](#).
109. «Emilia Pardo Bazán, costumbrista», en J. M.^a Ferri Coll, R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Literatura para una nación. Estudios sobre el siglo XIX en honor del Profesor Enrique Rubio Cremades*, Sevilla: Renacimiento, 2019, pp. 288-307 [ISBN: 978-84-17550-83-7].
110. «Espacios de novela»; «Una novela sobre las cigarreras»; «Tiempo histórico/tiempo del relato»; «*La Tribuna*: novela y teatro»; «Bibliografía fundamental»; en D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *CAPES espagnol. Épreuve de composition 2020. Emilia PARDO BAZÁN, La Tribuna (1883)*, París: Ed. Ellipses, 2019, pp. 231-236; 245-260; 261-271; 273-306; 315-316.
111. «El final de *La Tribuna*», en: *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán: «La Tribuna»*, ed. J. M. González Herrán, J. López Quintans, D. Thion Soriano-Mollá, Binges: Éditions Orbis Tertius, 2020, pp. 177-195 [ISBN: 978-2-36783-141-1] edición electrónica accesible [aquí](#).
112. «*La Tribuna* (selección de textos y presentación de J. M. G. H.)», en: *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán: «La Tribuna»*, ed. J. M. González Herrán, J. López Quintans, D. Thion Soriano-Mollá, Binges: Éditions Orbis Tertius, 2020, pp. 209-264 [ISBN: 978-2-36783-141-1]. Edición electrónica accesible en [este enlace](#).
113. «Los libros y los papeles de Emilia Pardo Bazán», en N. François & D. Thion Soriano-Mollá (eds.). *Archives d'Encre Transpyrénéennes*. Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2020, pp. 91-103. [ISBN 2-35311-113-0].

114. «Acerca del primer capítulo de *El sabor de la tierra*», en: S. Díaz Lage, R. Gutiérrez Sebastián, J. López Quintáns y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), en: *Et Amicitia et Magisterio: estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Santander-Alicante: Sociedad de Menéndez Pelayo-Biblioteca Virtual Cervantes, 2020. Publicación en línea.
115. «Mario Camus lee *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós», en J. M. González Herrán, M. L. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell, B. Ripoll Sintes (eds.), *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020, pp. 519-531. Publicación en línea.
116. «Una conferencia de don Antonio Vilanova sobre *Tiempo de silencio* (Santander, agosto de 1971)» en J. M. González Herrán, M. L. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell, B. Ripoll Sintes (eds.), *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020, pp. 680-686. Publicación en línea.

Pendientes de publicación

117. «Las Memorias de Juana de Vega (1841-1843), en la pantalla (2017)», en: E. Rubio Cremades y J. M.^a Ferri Coll (eds.), *El yo y el todo. Los géneros literarios románticos en primera persona*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020 [en prensa].
118. «Menéndez Pelayo y las literaturas regionales hispánicas», en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Menéndez Pelayo en la tradición filológica española*, Santander: Sociedad de Menéndez Pelayo. Publicación electrónica.

C. NOTAS Y ARTÍCULOS BREVES

1. J. M. González Herrán, «¿Qué teatro?», *ELEF*, número extraordinario (1969), pp. 48-49.
2. J. M. González Herrán, «Una nueva revista de poesía: *Nordés*», *Peña Labra*, 17 (1975), p. 38.
3. J. M. González Herrán, «Apuntes (1)», *Cuévano (Pliegos de poesía)*, 1 (marzo, 1977), pp. 7-8.
4. J. M. González Herrán, «Apuntes (2)», *Cuévano (Pliegos de poesía)*, 2 (junio, 1977), 2 páginas sin numerar.
5. J. M. González Herrán, «Post-logo» [epílogo al libro de R. Gutiérrez Colomer, *Transido en el taller de la palabra*], Santander, 1978, pp. 113-117.
6. J. M. González Herrán, «*La novela española, 1700-1850. Un libro imprescindible*» [nota necrológica sobre Reginald F. Brown], *Alerta*, (Santander, 18-V-85), p. 21.
7. J. M. González Herrán, «Demetrio Duque y Merino», en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, Santander: Editorial Cantabria, 1985; tomo III, p. 168.

8. J. M. González Herrán, «Amós de Escalante», en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, Santander: Editorial Cantabria, 1985; tomo III, pp. 221-223.
9. J. M. González Herrán, «Ernesto García Ladevese», en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, Santander: Editorial Cantabria, 1985; tomo IV, p. 103.
10. J. M. González Herrán, «José María de Pereda», en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, Santander: Editorial Cantabria, 1985; tomo VI, pp. 197-199.
11. J. M. González Herrán, «Leopoldo Rodríguez Alcalde, poeta», *Alerta* (Santander), (17-IX-89), pág. 22. Reproducido, con el mismo título, como nota introductoria a la selección de poemas de L. R. A. en *Árgoma*. Cuaderno poético de *Tertulia Goya*. *Revista de arte* [Santander], n.º 5 (marzo de 1992), pp. 5-18.
12. J. M. González Herrán [Firmado: 'Pascual López'], «De estatuas e bonecos» ['De estatuas y muñecos'], *Citania*, n.º 3 (2001), pp. 37-43.
13. «Presentación», en: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), «*Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*». *Actas del I Simposio*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, pp. 13-16.
14. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXI (2005), pp. 9-11.
15. J. M. González Herrán, «Presentación», en: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), «*Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*». *Actas del II Simposio*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006, pp. 17-19.
16. J. M. González Herrán, «José María de Pereda, cien años después», en «Peredianas. Cien años de la muerte de José María de Pereda», Suplemento especial de *Alerta* (Santander), domingo 26 de febrero de 2006, p. 37.
17. J. M. González Herrán, «La novela santanderina», en «1906-2006: José María de Pereda», Suplemento de *El Diario Montañés* (Santander), miércoles 1 de marzo de 2006, p. 51.
18. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXII (2006), [sin paginar; 9-11]
19. J. M. González Herrán, «Presentación» (sección «José M.^a de Pereda»), en *BBMP*, LXXXII (2006), pp. 15-17; accesible [en internet](#).
20. J. M. González Herrán, «Presentación» de la Sección monográfica «José M.^a de Pereda (1833-1906)», en *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 12 (2006), pp. 7-10.
21. J. M. González Herrán, «Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión», *Aula de letras* [Universidad de Cantabria], n.º 1 (2006), pp. 66-68.
22. J. M. González Herrán, «Presentación», en: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), «*Emilia Pardo Bazán: El periodismo*». *Actas del III Simposio*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2007, pp. 17-18.
23. J. M. González Herrán, «La muerte de un poeta», en *El Diario Montañés* (Santander), 26 de agosto de 2007; puede verse [en internet](#).
24. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXIII (2007), pp. 9-11.
25. J. M. González Herrán, «Manuel Revuelta Sañudo, Director del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*», *BBMP*, LXXXIII (2007), p. 572.

26. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXIV (2008), pp. 9-10.
27. J. M. González Herrán, «Presentación», en: J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), «*Emilia Pardo Bazán y las artes de espectáculo*». *Actas del IV Simposio*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008, pp. 17-20.
28. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXV (2009), [sin paginar: 3 pp.]
29. J. M. González Herrán, «Cantalapiedra, un poeta sin poemas», *El Diario Montañés* (Santander), 16 de enero de 2010; accesible en [este enlace](#).
30. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXVI (2010), [sin paginar: 4 pp.]
31. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXVII (2011) [sin paginar: 2 pp.]
32. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXVIII, n.º 1 (2012) [sin paginar: 2 pp.]
33. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXVIII, n.º 2 (2012) [sin paginar: 2 pp.]
34. J. M. González Herrán, «Antonio Casares Rodríguez y Emilia Pardo Bazán», *El Correo Gallego* (Santiago de Compostela), 24 de febrero de 2013, pág. 41.
35. J. M. González Herrán, «Casares, personaje literario en una novela de Pardo Bazán», *El Correo Gallego* (Santiago de Compostela), 24 de marzo de 2013, pág. 41.
36. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, LXXXIX (2013) [sin paginar].
37. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, XC (2014) [sin paginar].
38. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, XCI (2015), páginas 11-12.
39. J. M. González Herrán, «De la página a la pantalla/de la novela a la televisión», *El Diario Montañés* [Santander], 9 de enero de 2016.
40. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, XCII (2016), p. 11.
41. J. M. González Herrán [Firmado: J. M. G. H.], «Nota del Director», *BBMP*, XCIII-XCIV (2017-2018) [sin paginar].
42. J. M. González Herrán, «En mi recuerdo: Notas sobre Piti», *Sotileza*, suplemento cultural de *El Diario Montañés* [Santander], 29 de marzo de 2019.
43. J. M. González Herrán, «Saludo a Anthony H. Clarke, con sus convecinos de Polanco», *El Diario Montañés* [Santander], 17 de abril de 2020, pp. 46-47.
44. J. M. González Herrán, «Anthony H. Clarke (1939-2020)», en eldiariocantabria.es, 16 de junio de 2020; publicado en [esta página](#).

D. RESEÑAS

1. Reseña de: A. García Cantalapiedra, *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, en *BBMP*, XLVII (1971), pp. 450-452.
2. Reseña de: D. Villanueva, «*El Jarama*», de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado*, en *BBMP*, XLIX (1973), pp. 395-397.
3. «La poesía española de la primera década de postguerra» [reseña de: V. García de la Concha, *La poesía española de posguerra*], *Camp de l'Arpa*, 17-18 (1975), pp. 53-54.
4. «Una biografía ejemplar» [reseña de: A. García Cantalapiedra, *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*], *Camp de l'Arpa*, 31-32 (1976), pp. 57-59.
5. Reseña de: J. A. Pérez Rioja, *La literatura española en su geografía*, en *BBMP*, LVI (1980), pp. 434-437.
6. «Una aportación a la biografía de Galdós» [reseña de: B. Madariaga, *Pérez Galdós: biografía santanderina*], *Ínsula*, n.º 414 (1981), 11.
7. Reseña de: A. Sopena, *Elegías y fragmentos*, en *Peña Labra*, 42 (1982), pp. 32.
8. «El epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo» [reseña de: M. Revuelta Sañudo (ed.), M. Menéndez Pelayo, *Epistolario*, tomos I y II], *Ínsula*, n.º 434 (1983), pp. 1 y 12.
9. Reseña de: L. Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, en *BBMP*, LIX (1983), pp. 397-399.
10. Reseña de los tomos III y IV del *Epistolario* de M. Menéndez Pelayo, *Ínsula*, n.º 448 (1984), página 9.
11. Reseña de: F. Valls, *La enseñanza de la literatura bajo el franquismo*, en *ALEC*, X (1985), pp. 312-315.
12. «El *Epistolario* de M. Menéndez Pelayo, otra vez» [reseña de los tomos V y VI del *Epistolario* de M. Menéndez Pelayo], *Ínsula*, n.º 472 (1986), pág. 14.
13. Reseña de: S. García Castañeda (ed.), Pedro Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*, en *Segismundo*, 43-44 (1986), pp. 307-309.
14. «En el centenario de *La Regenta*, de Clarín» [reseña de: A. Vilanova (ed.), «*Clarín*» y su obra. *En el Centenario de «La Regenta» (Barcelona (1884-1885))*, [Actas del Simposio Internacional. Barcelona, 1984], *Ínsula*, n.º 485-486 (1987), pág. 16.
15. «La recepción de *La Regenta*, 1885-1901» [reseña de: M.^a J. Tintoré, «*La Regenta*» de Clarín y la crítica de su tiempo], *Ínsula*, n.º 487 (1987), pág. 9.
16. Reseña de: C. Riera, *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, en *ALEC*, XIV (1989), pp. 306-309.
17. Reseña de: N. M. Valis, *Jacinto Octavio Picón, novelista*, y de: Jacinto Octavio Picón, *La hijastra del amor*, ed. de N. M. Valis, en *BBMP*, LXIX (1993), pp. 367-369.
18. Reseña de: B. Madariaga de la Campa, *José María de Pereda. Biografía de un novelista*, en *Anales Galdosianos*, XXVII-XXVIII (1992-1993), pp. 227-229.
19. Reseña de: A. García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras en los años del mediosiglo en Santander*, en *Letras Peninsulares*, 6.3 (1993-1994), pp. 402-404.

20. Reseña de: J. M. Pérez Carrera, «*Andrenio*». *Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*, en *ALEC*, 19 (1994), pp. 206-209.
21. Reseña de: S. García Castañeda, *Los montañeses pintados por sí mismos*, en *Anales Galdosianos*, XXXI-XXXII (1996-1997), pp. 120-122.
22. Reseña de: E. Pardo Bazán, *Poesías inéditas u olvidadas*. Edición de M. Hemingway. Exeter Hispanic Texts, LI. University of Exeter Press, 1996, en *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies*, III, 1 (1997), pp. 95-97; también, en versión ampliada, en *Revista de Literatura*, LIX, n.º 118 (1997), pp. 658-661.
23. Reseña de: Enrique Herreras, *José Monleón, un viaje (real) por el imaginario*. (Valencia: Generalitat Valenciana, 2002), en *Citania*, 4 (primavera-verán 2003), pp. 103-106.
24. Reseña de: J. M. Castellet, *La hora del lector*, edición crítica de L. Bonet (Barcelona: Ediciones Península, 2001), en *ALEC*, 29 (2004), pp. 327-333.
25. Reseña de: A. Iravedra, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001), en *ALEC*, 29 (2004), pp. 342-345.
26. Reseña de: Salvador García Castañeda, *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2005; en *Anales Galdosianos*, XXXVIII-XXXIX (2003-2004) [publicado en 2007], pp. 174-176; PDF del volumen accesible en [este enlace](#); recogido en «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (2016), pp. 371-374.
27. Reseña de: José Luis Sánchez Noriega, *Mario Camus, oficio de director*. Mario Camus, *Apuntes del natural*. Memorias con Arte, 5. Ediciones Valnera, Villanueva de Villaescusa, 2007; en *QVORVM, Revista Cultural de Santander*, n.º 5 (2008), pp. 33-34.
28. Reseña de: *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*, tesis doctoral de Rocío Charques Gámez, presentada en la Universidad de Alicante el 12 de septiembre de 2008; en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6 (2008), pp. 522-524.
29. «Cartas entre exiliados» [reseña de: *Correspondencia con Rubia Barcia. Almas gemelas (1940-1993)*. *Correspondencia Eugenio Granell*, 2. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2011, 361 pp.], *Grial*, tomo L, n.º 193 (xaneiro-febreiro-marzo 2012), pp. 106-107.
30. Reseña de: José Carlos Valle Pérez (dir.), *Retratos de Valle-Inclán*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2011, 165 pp., *ALEC, Anuario Valle-Inclán*, volume 37, Issue 3 (2012), pp. 260-265.
31. Reseña de: *Emilia Pardo Bazán journaliste: entre littérature et presse (1876-1921)*, tesis doctoral de Emilia Pérez Romero, presentada en la Université de Tours (Francia) el 29 de octubre de 2010, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 8 (2010-2011), pp. 271-274.
32. Reseña de: J. Álvarez Barrientos, J. M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades (eds.), *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Cádiz/ISSN: 2173-0687; n.º 18 (2012) pp. 287-293; accesible en [este enlace](#).

33. Reseña de: *La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán*, tesis doctoral de Christian Boyer, presentada en la Université Paris Sorbonne-Paris IV el 24 de noviembre de 2014, en: *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 10 (2014-2015), pp. 175-178.

CONFERENCIAS, PONENCIAS Y COMUNICACIONES EN CONGRESOS, SEMINARIOS O CURSOS NACIONALES E INTERNACIONALES

1. «Supuestos de colaboración entre la Investigación en Etnografía y Folklore y la Investigación en Historia y Crítica literaria. El caso de Pereda». Ponencia en el Seminario del Instituto de Etnografía y Folklores «Hoyos Sainz», de la Institución Cultural de Cantabria. Santander, 25 de abril de 1980.
2. «El lugar de la teoría literaria en los estudios de Bachillerato», Comunicación en el *Primer Simposio para Profesores de Lengua y Literatura Españolas*. Asociación Nacional de Profesores de Lengua y Literaturas Españolas de Bachillerato. Barcelona, mayo de 1980.
3. «Cuestiones metodológicas para un estudio de las relaciones entre novela y crítica: el caso de Pereda (1879-1896)». Comunicación en el *Coloquio Internacional de Literatura Hispánica*. Sociedad de Menéndez Pelayo-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, septiembre de 1981; recogido en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos* (2016), pp. 89-99.
4. «José María de Cossío, crítico e historiador de la literatura de Cantabria». Conferencia en el *Seminario José María de Cossío*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, agosto 1983.
5. «Pereda y el fin de siglo: entre Modernismo y 98». Conferencia en el Seminario *José María de Pereda: revisión a los 150 años de su nacimiento*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, septiembre de 1983; publicado en **B.2.4**.
6. «Lectura cinematográfica de *La Regenta*». Comunicación en el Simposio Internacional «*Clarín*» y «*La Regenta*» en su tiempo. Universidad de Oviedo, noviembre de 1984; publicado en **B.2.6**.
7. «Rosalía y Pereda, costumbristas». Comunicación en el Congreso Internacional *Rosalía de Castro e o seu tempo*. USC, julio de 1985; publicado en **B.2.5**.
8. «Construcción y sentido de *Cuervo*». Conferencia en el Congreso Internacional *Clarín and his Century*. The University of Georgia, Athens (EE. UU.), octubre de 1985; publicado en **B.1.18**.
9. «Érase un muchacho que emprendió un viaje (Pereda: *Pedro Sánchez y Peñas arriba*)». Comunicación en el Congreso anual de la Association of Hispanists of Great Britain and Ireland, Birmingham (Inglaterra), marzo de 1987; recogido en «*Érase un muchacho...*», y *otros estudios peredianos* (2016).
10. «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo». Comunicación en el Colloque International *Realismo y Naturalismo en España*, Université de Toulouse-Le Mirail (Francia), noviembre de 1987; publicado en **B.2.7**.

11. «¿Qué es necesario aprender en Literatura Española?», seminario en *Xornadas de Actualización Metodolóxica. Formación de Profesorado de Ensinanzas Medias*, Consellería de Educación de la Xunta de Galicia, La Coruña y Vigo (España), septiembre de 1988.
12. «Enseñar literatura (española), hoy», Conferencia plenaria en el *II Simposio de Actualización Científica y Pedagógica para Profesores de Lengua y Literatura*, Asociación de Profesores de Español. Santander, mayo de 1991, publicado en **B.2.9**.
13. «Para una lectura de *Alevosías*, de Ana Rossetti», Comunicación en el Colloque International *L'erotisme et le corps dans la Littérature Hispanique du XXè siècle (Culture Hispanique)*. Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle. Hispanística XX, Université de Bourgogne, Dijon (Francia), noviembre de 1991; publicado en **B.1.26**.
14. «Etapas de la poesía española, desde 1939». Conferencia en el *II Encuentro de Profesores de Lengua Española de Bachillerato*. Asociación Gallega de Profesores de Español «Álvaro Cunqueiro». Facultad de Filología. Santiago de Compostela, abril de 1992.
15. «José Ángel Valente, en su contexto generacional». Conferencia inaugural del *Encuentro Internacional sobre José Ángel Valente*. USC, 5 de julio de 1993 publicado en **B.2.11**.
16. «La joven Emilia Pardo Bazán (1866-1880)». Conferencia plenaria en el *Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Santiago de Compostela, 29 de julio de 1993.
17. «La revolución de julio de 1854 en la novela: José María de Pereda, *Pedro Sánchez* (1883). Benito Pérez Galdós, *La Revolución de Julio* (1903)». Comunicación en el *V Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, agosto de 1993; publicado en **B.2.13**.
18. «El estilo es el personaje (Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, 1992)». Comunicación en el Colloque International *Style et Image au XXème siècle (Culture Hispanique)*, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle. Hispanística XX, Univ. de Bourgogne, Dijon (Francia), 20 de noviembre de 1993 publicado en **B.1.28**.
19. «Trenes en el paisaje: Pereda, Pérez Galdós, Zola, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Alas». Comunicación en el *X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. USC, 19 de octubre de 1994; publicado en **B.2.14**.
20. «'Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)': Pereda, *Peñas arriba*». Conferencia en el encuentro *Peñas arriba. 100 años después*, en el Centro Cultural Caja Cantabria, de Santander (26 de julio de 1995); publicado en **B.2.16**.
21. «La narrativa de Antonio Muñoz Molina». Seminario en los *Cursos de Verano «Merimée-De Sebastián»*. Université de Toulouse-Le-Mirail, en Burgos, 7-8-9 de agosto de 1995.
22. «Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1903)». Conferencia-seminario en *Hacia el 98. Los escritores de la Restauración*, Seminario de Literatura Española. Fundación Duques de Soria, en Valladolid, 8 de noviembre de 1995; publicado en **B.2.17**.

23. «*Beatus Ille* (1986): reescribir la historia, reescribir la ficción». Comunicación en el Colloque International *Notre fin de siècle. (Culture Hispanique)*, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle. Hispanística XX, Université de Bourgogne, Dijon (Francia), 18 de noviembre de 1995; publicado en **B.1.29**.
24. [en colaboración con A. Abuín González] «Du drame *Germinal* (1888), d'Émile Zola au mélodrame *Germinal* (1910), de José Pablo Rivas», Comunicación en el Congrès International et Interdisciplinaire *Mythologie de la rébellion dans le théâtre en Espagne, en France et Amérique Latine entre 1890 et 1910*. Université de Franche-Comté, Besançon (Francia), 24 de noviembre de 1995; publicado en **B.1.37**.
25. «Los espacios urbanos en un novelista regional: José María de Pereda (1860-1896)». Tres conferencias en el Curso-Seminario *Los espacios urbanos en la novela del siglo XIX*. Curso de Filología Hispánica en los Cursos para Extranjeros de la Universidad de Valladolid, en Medina del Campo, 16-20 de julio de 1996.
26. «Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)». Comunicación en el *Simposio Internacional sobre Literatura de Viajes*, organizado por la Fundación Ortega y Gasset y The Ohio State University. Toledo, 5 de septiembre de 1996; publicado en **B.2.25**.
27. «Emilia Pardo Bazán: noticia de algunos textos inéditos». Comunicación en el Primer Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *Del Romanticismo al Realismo*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 25 de octubre de 1996.
28. «Idealismo, Positivismo, Espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán». Ponencia invitada en el Congreso Internacional *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Université de Toulouse-Le Mirail, 15 de noviembre de 1996; publicado en **B.2.19**.
29. «Pereda, entre el costumbrismo y la novela regional». Comunicación en el *I Encuentro de Historia de Cantabria*. Universidad de Cantabria. Santander, 18 de diciembre de 1996; publicado en **B.2.20**.
30. «Comentario del cuento "Los pozos", de Ignacio Aldecoa». Conferencia-Seminario en las *Jornadas sobre Comentario de textos*, organizadas por el Departamento de Filología Española y Latina de la Universidad de A Coruña. Facultad de Filología, 12 de marzo de 1997.
31. «Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)». Conferencia plenaria en el *VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de junio de 1997; publicado en **B.2.32**.
32. «Ana Ozores, *La Regenta*: escritora y escritura». Conferencia en el curso *Heroínas e escritoras. Curso de muller e Literatura*. Cursos de Verano 1997 de la Universidad de Vigo: Nigrán (Pontevedra), 10 de septiembre de 1997.
33. «Emilia Pardo Bazán ante el 98». Conferencia plenaria en el *VII Simposio de Profesores de Español*. Santiago de Compostela, 12 de septiembre de 1997.
34. «Inéditos de Emilia Pardo Bazán». Seminario (3 horas) en el Curso *Caminos para la investigación sobre la novela realista y metodología para la utilización de fuentes documentales de diversa naturaleza* de la Cátedra Pérez Galdós, en la Casa Museo Pérez Galdós, de Las Palmas de Gran Canaria. 27 de abril de 1998.

35. «Veraneantes en la ciudad provinciana (José María de Pereda, entre corte y aldea)». Ponencia invitada en el Congreso Internacional *Ciudades vivas/ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Medina del Campo (Valladolid), 23-26 de junio de 1998.
36. «Emilia Pardo Bazán: literatura, música y arte en el fin de siglo». Conferencia en el Seminario *Galicia e América: música, cultura e sociedade arrededor do 98* (Cursos de Verán da Universidade de Santiago de Compostela. Facultad de Geografía e Historia). 16 de julio 1998; publicado en **B.2.22**.
37. «*La barraca*, capítulo X: una lectura». Conferencia plenaria en el Congreso Internacional *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*. Universidad de Valencia-UIMP Valencia, 26 de noviembre de 1998; publicado en **B.2.31**.
38. «Una voz del exilio republicano: José Rubia Barcia en 1985». Comunicación en *60 anos despois. Congreso para o estudio dos escritores do exilio republicano*. USC, 16 de marzo de 1999; publicado en **B.2.24**.
39. «Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)». Comunicación en el 7.º Congreso Internacional *La poesía romántica*. Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Nápoles (Italia), 26 de marzo de 1999; publicado en **B.2.30**.
40. «Editar textos inéditos del siglo XIX: Doña Emilia Pardo Bazán». Seminario (3 horas) en el Curso *Saber leer; saber editar*. Curso de Verano de la UNED, en su sede de Pontevedra, dirigido por el Dr. Antonio Lorente Medina; 5-9 de julio de 1999.
41. «*Artículos/cuentos* en la literatura periodística de ‘Clarín’ y Pardo Bazán». Comunicación en el II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, octubre de 1999; publicado en **B.2.38**.
42. «Emilia Pardo Bazán ante el nuevo siglo». Comunicación en *Les Débuts de Siècles*. Colloque International. Université de Bourgogne, U.F.R. de Langues et Communication, Dijon (Francia), 28-29 octubre de 1999; publicado en **B.2.28**.
43. «La aventura santanderina de un exiliado gallego, José Rubia Barcia», Comunicación en el *Congreso del Exilio Republicano en Cantabria: El exilio 60 años después*. Santander. Centro Asociado de la UNED en Cantabria, 11 de diciembre de 1999; publicado en **B.2.36**.
44. «Literatura y cine en Mario Camus: *Young Sánchez*», Conferencia plenaria en el *I Congreso Internacional de Literatura Comparada*. Sección ‘Cine e Literatura’. Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo, 14 de diciembre de 1999; publicado en **B.2.33**.
45. «Grandes líneas de la poesía española en el siglo XX: 1940-1975», Ponencia en la Sesión Plenaria VI (clausura) del *I Congreso Nacional Literatura y Sociedad: «El papel de la literatura en el siglo XX»*. Universidade da Coruña, 8 de abril de 2000.

46. «La literatura española del siglo XIX en la obra investigadora y crítica de José María Martínez Cachero (o sea, José María Martínez Cachero, investigador y crítico de la literatura española del siglo XIX)», Conferencia en el *Homenaje de la Universidad de Oviedo al Profesor José María Martínez Cachero*. Oviedo, 29 de mayo de 2000.
47. «Ana Ozores, *La Regenta*: escritora y escritura». Conferencia en el Seminario *Mujer y Literatura*. Universidad de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante, 14 de noviembre de 2000.
48. «“Efectos de inmersión” en cinco textos de Buero Vallejo». Seminario (6 horas) de «Teatro en lengua española: Antonio Buero Vallejo», en el módulo «Principales tendencias en la escritura dramática contemporánea». II Curso de Postgrado *Especialización en arte dramática. Teoría e práctica da interpretación*. Universidade de Santiago-Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Santiago de Compostela, 23-24 de enero de 2001.
49. «José María de Pereda: entre el costumbrismo y la novela regional». Seminario (3 h.) en el Ciclo de Conferencias y Seminarios dirigidos por el Prof. Dr. Jacques De Bruyne en el Instituto de Estudios Hispánicos de la R.U.C.A.-Universitair Centrum Antwerpen [Universidad de Amberes], 10 de marzo de 2001.
50. «Inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la Real Academia Galega)». Comunicación en el Seminario ‘Proyectos de investigación galdosiana’, coordinado por Peter Bly en el *7 Congreso Internacional Galdosiano: «Galdós y la escritura de la modernidad»*. Las Palmas de Gran Canaria, 19 a 23 de marzo de 2001.
51. «Clarín y la literatura de su tiempo: estado de la cuestión». Conferencia inaugural del Seminario *Leopoldo Alas, ‘Clarín’ (1852-1901) y la literatura de su tiempo*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), A Coruña, 9 de julio de 2001.
52. «De *La Regenta* de Clarín a *La Regenta* de Méndez-Leite». Conferencia en el Curso *Literatura y Cine*. Curso de Verano de la USC, 18 de julio de 2001.
53. «Presencia de Curros y Doña Emilia (cincuenta años después)». Comunicación en el I Congreso Internacional *Curros Enríquez e o seu tempo*, Consello da Cultura Galega. Celanova (Ourense), septiembre de 2001; publicado en **B.2.49**.
54. «Emilia Pardo Bazán, historiadora y crítica de la literatura», Conferencia en las *Jornadas «Emilia Pardo Bazán en el 150 aniversario de su nacimiento»*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 25 de octubre de 2001; publicado en **B.2.46**.
55. «Escribir en algunos cuentos de *Clarín*». Conferencia plenaria en el Congreso Internacional *Leopoldo Alas, Clarín en su centenario (1901-2001)*. *Espejo de una época*, Universidad San Pablo-CEU, Madrid, 29 a 31 de octubre de 2001; publicado en **B.2.42**.
56. «*Clarín* y la sociedad literaria de su tiempo». Ponencia invitada en el Congreso Centenario *Leopoldo Alas, Un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Universidad de Oviedo, 12 a 16 de noviembre de 2001; publicado en **B.2.41**.
57. «Emilia Pardo Bazán y la fiesta de los toros (1875-1921)». Ponencia invitada en la sección 4.^a, «Literatura, Música y Tauromaquia», del Congreso Internacional *Fiestas de Toros y Sociedad*. Universidad de Sevilla-Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 26 a 30 de noviembre de 2001; publicado en **B.2.48**.

58. «Inéditos de Emilia Pardo Bazán». Conferencia-Seminario en el Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. 30 de noviembre de 2001.
59. Presentación de los tomos VII y VIII de las *Obras Completas* de José María de Pereda, Cátedra de Menéndez Pelayo de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, diciembre de 2001.
60. «Ana Ozores, *La Regenta*: escritora y escritura». Conferencia Plenaria en el Congreso *Literatura Española e Hispanoamericana en el Siglo XIX*, Departamento de Español de la Facultad de Al Alsún. Universidad de Minia (Egipto), 29-30 de abril de 2002.
61. «Ana Ozores, *La Regenta*: escritora y escritura». Comunicación en el III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 23-25 de octubre de 2002; publicado en **B.2.53**.
62. «La *cuestión social* en la literatura del realismo/naturalismo español». Ponencia invitada en el V Encuentro de Historia de la Restauración: *La cuestión social en la España Liberal*. Universidad de Cantabria, Santander, 21 y 22 de noviembre de 2002; publicado en **B.2.46**.
63. «Inéditos de Emilia Pardo Bazán». Conferencia-Seminario en los cursos de Tercer Ciclo del Departamento de Literaturas española e hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. 20 de marzo de 2003.
64. «Teatro en lengua española: Antonio Buero Vallejo». Seminario (7 horas) en el módulo “Principales tendencias en la escritura dramática contemporánea”. III Curso de Postgrado *Especialización en arte dramática. Teoría e práctica da interpretación*. Universidade de Santiago-Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Santiago de Compostela, 19-20 de junio de 2003.
65. «La *novela regional* de José María de Pereda (I): entre costumbrismo y realismo/naturalismo».- «La *novela regional* de José María de Pereda (II): entre corte y aldea». Seminario (5 horas) en el *Primer Curso Superior de Filología para Jóvenes Hispanistas*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 17 y 18 de septiembre de 2003.
66. «Aspectos de la adaptación en *Los Pazos de Ulloa* [de Gonzalo Suárez y Emilia Pardo Bazán]». Conferencia plenaria en el *III Congreso Internacional de Literatura Comparada*. Sección: ‘Literatura y Cine. Gonzalo Suárez’. Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo, 3 de noviembre de 2003; publicado en **B.2.50**.
67. «Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)». Ponencia plenaria en la Sección «Siglo XIX». I Congreso «*Imagen y palabra de mujer*» (*La mujer en la literatura española*). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 21 de abril de 2004; publicado en **B.2.57**.
68. «Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán». Ponencia de apertura del Simposio *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 2 de junio de 2004; publicado en **B.2.52**.
69. «Los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán». Conferencia-Seminario en los cursos de Tercer Ciclo del Departamento de Literaturas española e hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. 3 de febrero de 2005.

70. «La literatura española en la época de Canalejas (desde Emilia Pardo Bazán)». Ponencia plenaria de apertura en el Congreso *José Canalejas e a súa época*, organizado por la Universidade de A Coruña, la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia y el Club de Prensa de Ferrol en la Facultad de Humanidades de Ferrol. 6 de abril de 2005; publicado en **B.2.55**.
71. «*Hermanas de sangre*, una pieza teatral de Cristina Fernández Cubas (1998), llevada al cine por Jesús Garay (2001)». Conferencia plenaria en el Grand Séminaire de Neuchâtel: Coloquio Internacional *Cristina Fernández Cubas*. Université de Neuchâtel (Suiza). 18 de mayo de 2005; publicado en **B.2.66**.
72. «La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970». Comunicación en II Simposio *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 28 de septiembre de 2005; publicado en **B.2.56**.
73. «Wagner en Emilia Pardo Bazán», Comunicación en el IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las artes*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 19 de octubre de 2005.
74. «José María de Pereda: libros y librerías de Barcelona (Los libros barceloneses de José María de Pereda)». Ponencia invitada en el Simposi Internacional/Simposio Internacional *Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona/Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. Universitat de Barcelona, 10 de noviembre de 2005; publicado en **B.1.50**.
75. «Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa*, *La Regenta*». Ponencia plenaria de clausura en las II Jornadas de Filología: *La creatividad como instrumento de comunicación: Análisis, procedimientos y aplicaciones*. Departamento de Filología de la Universidad de Cantabria. Santander, 12 de noviembre de 2005; publicado en **B.2.59**.
76. «Santiago de Compostela en la obra de Emilia Pardo Bazán». Ponencia plenaria de apertura en el Colloque International *Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice au XXe siècle. Hispanística XX*. Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle. Université de Bourgogne, Faculté de Langues et Communication, Dijon, 18 de noviembre de 2005; publicado en **B.1.51**.
77. «La emancipación de una mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)». Ponencia invitada en el Congreso Internacional *La mujer de letras o la letraherida: textos y representaciones del discurso médico-social y cultural sobre la mujer escritora (1834-1914)*, Centro de Humanidades del CSIC-Ateneo de Madrid, 11 de diciembre de 2006; publicado en **B.2.62**.
78. «Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión». Ponencia invitada en el *XV Simposio de la Asociación de Profesores de Español "Gerardo Diego"*, Centro de Innovación Educativa y Formación de Profesorado de Santander, 5 de mayo de 2007.
79. «Sobre la serie *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez». Ponencia invitada en el IV Simposio *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. Fundación Caixa Galicia -Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 27 de junio de 2007.

80. «Los periódicos de provincias, o “el cuarto poder” en 1860 (José María de Pereda y Armando Palacio Valdés)». Ponencia invitada en el III Congreso Internacional *Palacio Valdés, asturiano universal*. Centro de Interpretación «Armando Palacio Valdés»- Ayuntamiento de Laviana, Pola de Laviana (Asturias), 3 de octubre de 2007; publicado en **B.2.67**.
81. «La literatura del exilio romántico español, en *Los fantasmas de Goya* (2006), de Milos Forman y Jean-Claude Carrière», Ponencia invitada en el X Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera»: *Romanticismo y exilio*. Universidad de Alicante, 14 de marzo de 2008; publicado en **B.2.65**.
82. «Las dos ediciones de *El cuarto poder*, de Armando Palacio Valdés: de 1888 a 1902». Ponencia invitada en *Le roman espagnol entre 1880 et 1920: état des lieux*. Journées d'Études. Centre d'Études Hispanique d'Amiens (CEHA), Université de Picardie «Jules Verne», Amiens (Francia), 4-5 de mayo de 2009; publicado en **B.2.69**
83. «La cigarrera y el militar (de *Carmen* a *La Tribuna*)», Comunicación en el V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las Literaturas Europeas*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 23 de octubre de 2008; publicado en **B.2.75**.
84. «Presentación y planteamiento», en el Seminario «Galdós y Pardo Bazán», IX Congreso Internacional Galdosiano: *Galdós y la gran novela del siglo XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de junio de 2009; publicado en **B.2.73**
85. «Teatro en el teatro, en el siglo XIX: *Un drama nuevo* (1867), de Manuel Tamayo y Baus». Ponencia invitada en *Desde la platea. Recepción del teatro decimonónico*. Primer Curso Superior de Literatura del Siglo XIX. Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX-Centro Asociado de la UNED en Cantabria. Santander, 23 de octubre de 2009; publicado en **B.2.70**
86. «Del cine a la literatura: los cuentos de Mario Camus». Conferencia plenaria en el VI Congreso Internacional de Literatura comparada: *Talentos múltiples*. Facultade de Filoloxía e Traducción, Universidade de Vigo, 5 de noviembre de 2009; publicado en **B.2.78**.
87. «El final de *Los Pazos de Ulloa* (1886)». Ponencia invitada en el Colloque *Genres littéraires et clôture textuelle*. Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines. Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. 12-13 de noviembre de 2009; publicado en **B.2.74**.
88. «Naturaleza falseada y degradación moral en *El cuarto poder* (1888), de Armando Palacio Valdés». Ponencia invitada en el *Colloque International «La Nature dans la Littérature espagnole»*. Laboratoire de recherche LLC Arc Atlantique & Département d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 15 y 16 de abril de 2010; publicado en **B.2.71**.
89. «Para una edición crítica de *El cuarto poder*, de Armando Palacio Valdés». Ponencia invitada en el IV Congreso Internacional *Palacio Valdés, entre dos siglos*. Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés. Pola de Laviana y Avilés (Asturias), 21 a 23 de abril de 2010.

90. «Los lugares de la ficción y sus nombres, en la novela realista española del siglo XIX (un ejemplo de Palacio Valdés, con alusiones a Pereda, Pardo Bazán, Alas)». Ponencia invitada en el I Colóquio da Primavera: *Literatura, espaço, Cartografias*. Centro de Literatura Portuguesa. Universidade de Coimbra 6, 7, 8 de mayo de 2010; publicado en **B.2.72**.
91. «La literatura de viajes de Emilia Pardo Bazán». Conferencia en el *I Encontro de Literatura de viaxes*. Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 24 de junio de 2010.
92. «Imágenes para *La Regenta*: de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez-Leite (1994-1995)». Ponencia invitada en el Congreso Internacional *Relaciones entre Literatura e Imagen a lo largo del siglo XIX*, Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX (ICEL19)-Universidad de Cantabria, 20 a 22 de octubre de 2010; publicado en **B.2.76**.
93. «Torrente Ballester y Pardo Bazán». Ponencia invitada en el Congreso Internacional *Primer centenario de Gonzalo Torrente Ballester (1910-2010)*. Universidad de Vigo-Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 17 de noviembre de 2010; publicado en **B.2.77**.
94. «Ficción y documentación en *Hombre sin nombre* (2006), de Suso de Toro». Ponencia invitada el Seminario Internacional *La novela histórica desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Universidad de Alicante, 21 y 22 de febrero de 2011; publicado en **B.1.68**.
95. «Variantes textuales en los cuentos de Pardo Bazán: el volumen *En tranvía (Cuentos dramáticos)*», en I Seminario Internacional «Taller de Ediciones»: *Editar y anotar textos de Emilia Pardo Bazán y de Benito Pérez Galdós*, USC, Facultade de Filología, 28-29 de abril de 2011; publicado en **B.2.87**.
96. «Pervivencia del costumbrismo en la novela realista: *El cuarto poder, Novela de costumbres* (1888), de Armando Palacio Valdés», Colloque Internacional *Le costumbrismo: nouveaux regards/El costumbrismo: nuevas luces*. Laboratoire de recherche LLC Arc Atlantique & Département d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 25, 26 y 27 de mayo de 2011; publicado en **B.2.80**.
97. [en colaboración con Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez], «Marcelino Menéndez Pelayo frente al teatro del siglo XIX». Conferencia en el Seminario *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, UIMP, Santander, septiembre de 2011; publicado en **B.2.99**.
98. «Una adaptación cinematográfica de Valle-Inclán: *La cabeza del Bautista* (1967), de Manuel Revuelta», Comunicación en el Congreso Internacional *Valle-Inclán y las artes*, USC, 25 de octubre de 2011; publicado en **B.2.83**.
99. «Sobre ediciones de novela española realista y naturalista del siglo XIX». Ponencia invitada en el Congreso Internacional *O século do romance. Realismo e Naturalismo na ficção oitocentista*. Centro de Literatura Portuguesa-Fundação Eça de Queiroz, Universidade de Coimbra (Portugal), 10-13 de Novembro de 2011; publicado en **B.2.86**.

100. «Historia, ficción y biografía en *La Tribuna* (1883), de Pardo Bazán: Emilia y Amparo, entre 1867-1873», Ponencia invitada en el Congreso Internacional *El individuo y la sociedad en la literatura del siglo XIX*, Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX -Universidad de Cantabria, Santander, 22 a 25 de noviembre de 2011; publicado en **B.2.82**.
101. «Del libro a la televisión: *Los Pazos de Ulloa-La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán (1886-1887) y *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez (1985)». Conferencia inaugural de las VI Jornadas de Estudos Espanhóis e Hispano-americanos *Crear, pensar, interpretar: del texto literario al audiovisual*. Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho; Braga (Portugal), 19 de abril de 2012.
102. «Menéndez Pelayo y los escritores de Cantabria», conferencia en la Cámara de Comercio de Torrelavega, organizada por el Ayuntamiento de Torrelavega y la Real Sociedad Menéndez Pelayo, con motivo del «Día del Libro», 23 de abril de 2012.
103. «El fenómeno regionalista: descubrimiento de la Montaña (El regionalismo literario en el Santander de la Restauración)», Conferencia en el Seminario *La cultura en Santander durante la Restauración*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 16 de agosto de 2012; publicado en **B.1.61**
104. «La Biblioteca de Menéndez Pelayo, y su *Boletín*», intervención en la mesa redonda sobre *Actualidad y futuro de las bibliotecas históricas: el caso de la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander*, en el Congreso Internacional *Menéndez Pelayo, cien años después*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, septiembre de 2012.
105. «Colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en la prensa periódica americana (1879-1921)», ponencia invitada en el Coloquio Internacional *Setenta años de Cuadernos Americanos: Migración y exilio español republicano (1942-2012)*, Centro de Estudios Avanzados de la USC-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Autónoma de México, Santiago de Compostela, 9-11 octubre de 2012; publicado en **B.2.85**.
106. «*Laudatio* de Salvador García Castañeda», ponencia invitada en la sesión de clausura de «*Frutos de tu siembra*»: *Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda*, Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del siglo XIX (ICEL19)-Universidad de Cantabria, 22 y 23 de octubre de 2012; publicado en **B.2.94**.
107. «La cuestión social en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán», Conferencia plenaria por invitación en el Coloquio Internacional *De la Revolución a la Rebelión. Expresiones del conflicto sociopolítico (1868-1929)*, organizado por Université de Pau et des Pays de l'Adour, Universidad Carlos III de Madrid y École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques, en la Casa de Velázquez, en Madrid, 22 y 23 de abril de 2013; publicado en **B.2.90**.
108. «Don Antonio Casares e dona Emilia Pardo Bazán», Intervención en la Mesa Redonda *Antonio Casares na literatura*, en el Simposio *Transcendencia académica e social de Antonio Casares*, Universidade de Santiago de Compostela, 29 de abril de 2013; publicado en **B.1.63**.

109. «Procedimientos de reescritura en algunas crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán (1912-1915)». Ponencia, por invitación, en el I Seminario Internacional sobre *La incorporación de las escritoras españolas a los medios de prensa entre 1868 y 1936*, Universidad Autónoma de Madrid, 6-7 de mayo de 2013; publicado en **B.2.88**.
110. «La poesía rosaliana en el canon literario de su tiempo». Intervención en la mesa redonda *Rosalía e o canon literario do seu tempo*. Congreso *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 30 de mayo de 2013; publicado en **B.2.91**.
111. «Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán: “La resucitada”, 1908», en *L'Œuvre au miroir de la verité. Strategies et outils du «faire vrai»*. Colloque International organisé par le Laboratoire Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2-8 noviembre de 2013; publicado en **B.2.96**.
112. «Emilia Pardo Bazán, en la pantalla», en *Littérature et cinéma: allers-retours*, Colloque International organisé par le Centre Interlangues Texte, Image, Langage. Université de Bourgogne (Dijon), Faculté de Langues et Communication, 15-16 de noviembre de 2013; publicado en **B.2.89**.
113. «Hace cien años: *Parsifal*, de Wagner, a través de las crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán». Conferencia en el ciclo *Emilia Pardo Bazán, periodista (1851-1921)*. Seminario «Pilar Palomo», Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense). Casa de América, Madrid, 24-28 de marzo de 2014; publicado en **B.2.95**.
114. «Visión del Romanticismo en las crónicas americanas de E. Pardo Bazán», ponencia invitada en el 12.º Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera»: *Estudios trasatlánticos, El Romanticismo en España y en Hispanoamérica*, Verona, 2 de abril de 2014; publicado en **B.2.98**.
115. «Emilia Pardo Bazán, entre la historia y la literatura: dos momentos en su taller de historiadora y novelista: 1882, 1902». Comunicación en el VII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 22, 23, 14 de octubre de 2014; publicado en **B.2.100**.
116. «Said Armesto en el ambiente literario madrileño: Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo». Ponencia en el Congreso *Víctor Said Armesto e o seu tempo (1871-1914)*, Sección III: «Said Armesto a literatura e o mundo literario do seu tempo», A Coruña, 14 de noviembre de 2014; publicado en **B.2.93**.
117. «Menéndez Pelayo y las literaturas regionales hispánicas». Conferencia en el ciclo «Conferencias de Otoño 2014»: *Menéndez Pelayo en la tradición filológica española*. Real Sociedad Menéndez Pelayo-Cátedra Menéndez Pelayo de la UIMP-Universidad de Cantabria. Santander, 3 de diciembre de 2014; pendiente de publicación.
118. «Lectura cinematográfica de *El Señor de Bembibre*». Ponencia por invitación en el Congreso Internacional *Enrique Gil Carrasco y el Romanticismo*, organizado por el Consejo Comarcal del Bierzo y el Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera», con el aval académico de la Universidad de León, el centro de la UNED de Ponferrada y el CFIE de Ponferrada, en El Bierzo, 14-18 de julio de 2015; publicado en **B.2.97**.

119. «Viendo el *Tenorio* con Ana Ozores, la Regenta, en el teatro de Vetusta». Conferencia en la Jornada Don Juan Tenorio, de José Zorrilla, como apertura del MOOC *Juego sin tronos: literatura, corte y Tenorios románticos*. Facultade de Filoloxia e Traducción de la Universidade de Vigo, 29 de octubre de 2015.
120. «Para una edición de “Poema humilde”. *Cuentos para las Américas II*, de Emilia Pardo Bazán». Ponencia en el *II Encuentro de Investigadores Benito Pérez Galdós-Emilia Pardo Bazán*. Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía. 9 de noviembre 2015.
121. [con Anxo Abuín] «De la página a la pantalla: la literatura y el audiovisual». Conferencia de apertura en el Curso *De la página a la pantalla*, Sociedad Menéndez Pelayo. Ateneo de Santander, 14 de enero de 2016.
122. «De *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas a *La Regenta* (1995), de Fernando Méndez-Leite», Conferencia en el Curso *De la página a la pantalla*, Sociedad Menéndez Pelayo. Ateneo de Santander, 15 de enero de 2016.
123. «Mi lección de despedida». Lección impartida el 22 de abril de 2016 en el salón de actos de la Facultad de Filoloxía de la USC, con motivo del acto académico en honor del Profesor José Manuel González Herrán, Catedrático de Literatura Española, con motivo de su jubilación; publicado, en versión ampliada, en **B.1.75**.
124. «*Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós y Mario Camus», conferencia en el Seminario *Literatura y cine: Mario Camus*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2 de agosto 2016.
125. «Doña Emilia y Don Benito: un diálogo de escritores», ponencia invitada en el Congreso Internacional *Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*. Universidad de Valencia. Facultad de Filología, Traducción y comunicación, 19 de octubre de 2016; publicado en **B.2.107**.
126. «Acerca del primer capítulo de *El sabor de la tierruca*», Conferencia de clausura en el Congreso Homenaje a José Manuel González Herrán *Et amicitia et Magisterio*, Sociedad de Menéndez Pelayo-Universidad de Cantabria. Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 28 de octubre de 2016; pendiente de publicación.
127. «La biblioteca de Emilia Pardo Bazán: los libros y los papeles de doña Emilia», en Colóquio *As Bibliotecas de Fernando Pessoa* (Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra-Casa Fernando Pessoa). Lisboa, 4 de noviembre de 2016.
128. «Para la difusión de la obra de Emilia Pardo Bazán en Alemania: un testimonio temprano (1880)», en Jornadas *La Literatura Española en Europa 1850-1914*. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, UNED, Madrid, 1-2 de diciembre de 2016; publicado en **B.2.104**.
129. «De la página a la pantalla: *Juana de Vega*, de Zaza Ceballos (2017), lectura televisiva de los *Apuntes para la historia...* (1841-1843), de la Condesa de Espoz y Mina», Ponencia en el XIII Congreso *La Literatura del yo*. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera». Universtia degli Studi di Padova-Universidad de Alicante, Padova (Italia), 7 de abril de 2017; pendiente de publicación.

130. «Evaristo Feijoo, de *Fortunata y Jacinta*: entre Emilia Pardo Bazán (1887) y Mario Camus (1980)». Comunicación en el XI Congreso Internacional Galdosiano *La hora de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria, 21 de junio de 2017; publicado en **B.2.108**.
131. «La metateatralidad en *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra». Conferencia en el Seminario *Del escenario a la pantalla: teatro y cine en España, 1990-2016*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 7 de agosto de 2017.
132. «Emilia Pardo Bazán, costumbrista». Ponencia en el Congreso Internacional *Literatura para una nación, Estudios sobre el siglo XIX en Homenaje al Profesor Enrique Rubio Cremades*. Sociedad de Menéndez Pelayo-Universidad de Cantabria-Universidad de Alicante, Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 19 de octubre de 2017; publicado en **B.2.109**.
133. «Los libros y los papeles de Emilia Pardo Bazán». Ponencia en el 2^{ème} Séminaire Transpyrénéen *Patrimoine d'encre. Archives d'écrivains*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 15-16 de noviembre de 2017; publicado en **B.2.113**.
134. «Palabras mayores 2: Calderón, *El alcalde de Zalamea*; Lorca, *La casa de Bernarda Alba*. [El teatro en el cine de Mario Camus]», conferencia en el curso *Mario Camus, la escritura de las imágenes*, Cursos de Verano de El Escorial, Universidad Complutense, 25 de julio de 2018.
135. «Mario Camus lee *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós». Comunicación en el VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 7-8-9 de noviembre de 2018; pendiente de publicación.
136. «Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1883-2018», ponencia en *Journée d'étude La Tribuna, d'Emilia Pardo Bazán*. Instituto Cervantes, Burdeos, 30 de enero de 2019; publicado en **B.2.110**.
137. «El final de *La Tribuna*», ponencia en *II Journée d'études La Tribuna, d'Emilia Pardo Bazán*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 17 de febrero de 2020; publicado en **B.2.112**.

ORGANIZACIÓN, PERTENENCIA A COMITÉS ORGANIZADORES O CIENTÍFICOS, DIRECCIÓN, SECRETARÍA DE CONGRESOS, SEMINARIOS O CURSOS NACIONALES E INTERNACIONALES.- PRESIDENCIA DE SESIONES, INTERVENCIONES EN SESIONES DE DEBATE O MESAS REDONDAS EN CONGRESOS, SEMINARIOS O CURSOS NACIONALES E INTERNACIONALES

Miembro del comité organizador del *Coloquio Internacional de Literatura Hispánica*. Sociedad de Menéndez Pelayo-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, septiembre de 1981.

Director del Seminario *José María de Pereda: revisión a los 150 años de su nacimiento*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, septiembre de 1983.

Presidente de Mesa y Moderador en la «Session on the Novel, II» en el Simposio Internacional *Literature, the Arts and the Democracy: Spain in the Eighties*. The Ohio State University, Columbus (EE. UU.), octubre de 1985.

Miembro del comité organizador y Presidente de sesiones en el Congreso Internacional *Valle-Inclán: 1936-1986*. USC, diciembre de 1986.

Secretario del Seminario *Teatro español actual*, dirigido por el Dr. Luis Iglesias Feijoo, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, La Coruña, julio de 1988.

Presidente de mesa en la primera sesión de Comunicaciones. Congreso Internacional *Zorrilla (1893-1993). Una nueva lectura*. Fundación Jorge Guillén-Universidad de Valladolid, diciembre de 1993.

Presidente de mesa en una de las sesiones de la reunión anual de la *Asociación de Licenciados y Doctores en Estados Unidos (ALDEEUU)*, en Santiago de Compostela, julio de 1994.

Moderador de la mesa redonda *El teatro de Valle-Inclán*, en el Seminario Valle-Inclán, organizado por el Concello de Vilanova de Arousa y la USC. Vilanova de Arousa, 7 de octubre de 1994.

Miembro del Comité Organizador del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Facultad de Filología de la USC, 18-21 de octubre de 1994.

Presidente de Mesa en la sección *Literatura y paisaje* en el X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Santiago de Compostela, 20 de octubre de 1994.

Organización y dirección del Curso *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, dentro de las actividades de la Universidad de Verán, de la USC (19-21 de julio de 1995).

Miembro del Comité Científico y Presidente-Moderador de la sesión *El teatro de Valle-Inclán* en el Congreso Internacional *Valle-Inclán y el fin de siglo*. USC, 23-28 de octubre de 1995.

Moderador en la Sesión de Debate *La formación doctoral y los programas de investigación en Europa: España Moderna y Contemporánea (Lingüística, Literatura, Historia Teoría literaria)* en el Encuentro Internacional de Hispanistas: *Los Estudios Doctorales en el Hispanismo Europeo*, organizado por la *Société des Hispanistes Français* y la USC. Santiago de Compostela, 10-11 de mayo de 1996.

Presidente del Comité organizador del VII Simposio de Profesores de Español. Federación de Asociaciones de Profesores de Español. Santiago de Compostela, 11-14 de septiembre de 1997.

Miembro del Comité organizador y Moderador de debates en *Trasatlántico. I Encontro de escritores na Finis Terrae: «Tarefas da literatura na fronteira do novo milenio»*, organizado por la USC en su Programa *Universidade de Verán*. Muros (A Coruña), 26-27 de junio de 1998.

Miembro del Comité organizador de *Trasatlántico. II Encontro de escritores na Finis Terrae*, organizado por la USC. Corcubión (A Coruña), septiembre de 1999.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el Segundo Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La constitución del canon en la Literatura española del siglo XIX*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, octubre de 1999.

Participante en una de las mesas redondas, con el guionista y director de cine Mario Camus y los Profesores Dr. Hueso Montón y Dra. Fra López, en el I Congreso Internacional de Literatura Comparada *Cine e Literatura*. Facultad de Filología y Traducción de la Universidade de Vigo, 14 de diciembre de 1999.

Miembro del Comité organizador y Moderador de debates en *Trasatlántico. III Encontro de escritores na Finis Terrae: «O escritor e a crítica»*, organizado por la USC. Santiago, 7-10 de septiembre de 2000.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones (día 20, Aula 1, Sección 1) en el VII Congreso Internacional Galdosiano: *Galdós y la escritura de la modernidad*. Las Palmas de Gran Canaria, 19-23 de marzo de 2001.

Presidente de Mesa (Presentador) en la Conferencia Plenaria del profesor Yvan Lissorgues (día 21), en el VII Congreso Internacional Galdosiano: *Galdós y la escritura de la modernidad*. Las Palmas de Gran Canaria, 19-23 de marzo de 2001.

Director del Seminario *Leopoldo Alas, 'Clarín' (1852-1901) y la literatura de su tiempo*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), A Coruña, 9-13 de julio de 2001.

Miembro del Comité Científico del I Congreso Internacional *Curros Enríquez e o seu tempo*, Celanova, septiembre de 2001.

Participante, con los profesores Dr. Fernández Fernández, Dr. Gullón y Dr. Hueso, en la Mesa Redonda sobre *Cine y literatura* en el II Congreso Internacional de Literatura Comparada. Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo, 6 de noviembre de 2001.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 23-25 de octubre de 2002.

Codirector del curso *Teatro e Cinema: por unha achega interartística*. Cursos de Verano de la USC, 14-18 de julio de 2003.

Participante, con el director de cine Gonzalo Suárez y el Profesor Dr. Fernández Fernández, en la Mesa redonda sobre *El cine de Gonzalo Suárez*, en el III Congreso Internacional de Literatura Comparada. Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo, 3 de noviembre de 2003.

Participante, con los profesores Dr. X. Alonso Montero y Dr. X. M. Dobarro Paz en la sesión *José Rubia Barcia y su circunstancia*, en el IV Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea: *La literatura y los nacionalismos en el mundo hispánico. Homenaje a José Rubia Barcia*. Universidade da Coruña, Facultad de Filología, 24 de noviembre de 2003.

Moderador en la sesión de debate *Adaptacións á televisión: Miniseries*, con las intervenciones de los directores de cine Mario Camus y José Luis Cuerda, en el *Foro sobre adaptación de obras literarias ó cine e á televisión (Presentación de Historias de Don Camilo)*, Consello da Cultura Galega, 29 de enero de 2004.

Director del Simposio *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 2, 3 y 4 de junio de 2004.

Director del II Simposio *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 27, 28, 29 y 30 de septiembre de 2005.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las artes*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 19 de octubre de 2005.

Moderador de la Mesa Redonda «Memoria y cine: verdad y ficción», con las intervenciones del director de cine José Luis Guerín, y los profesores Dr. Ángel Loureiro y Dr. Antonio Weinrichter, en el IV Congreso Internacional de Literatura Comparada *Memoria y cine*, Facultad de Filología e Traducción. Universidade de Vigo, 4 de noviembre de 2005.

Director del III Simposio *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 3, 4, 5 y 6 de octubre de 2006.

Moderador de la mesa redonda *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, con las intervenciones de los profesores Dr. Cecilio Alonso, Dr. Yvan Lissorgues, Dra. Ermitas Penas Varela y Dra. Olivia Rodríguez González, en el III Simposio *Emilia Pardo Bazán: El periodismo*. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 5 de octubre de 2006.

Director del IV Simposio *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. Fundación Caixa Galicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 25, 26, 27, 28 y 29 de junio de 2007.

Director del I Congreso Internacional *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Fundación Caixa Galicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 30 de junio, 1, 2, 3 y 4 de julio de 2008.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *La literatura española del siglo XIX y las Literaturas Europeas*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 22 de octubre de 2008.

«La dimensión periodística en el proyecto *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán*». Intervención en la Mesa Redonda *Literatura hispánica y prensa periódica en los proyectos de investigación*, con los profesores M. Santos Zas y L. Alonso Girgado. Congreso Internacional *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. USC (Campus de Lugo), Facultad de Humanidades, 26 de noviembre de 2008.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el Congreso Internacional *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. USC (Campus de Lugo), Facultad de Humanidades, 27 de noviembre de 2008.

Director del Seminario «Galdós y Pardo Bazán». IX Congreso Internacional Galdosiano: *Galdós y la gran novela del siglo XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de junio de 2009.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el IX Congreso Internacional Galdosiano: *Galdós y la gran novela del siglo XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de junio de 2009.

Moderador de la Mesa Redonda «Os cineastas españois e a televisión», con intervención de los directores Mario Camus y Fernando Méndez-Leite, en el curso *Televisión e ficción III*, Universidade de Verán 2009; USC, 17 de julio de 2009.

Miembro del Comité Científico del I Colóquio da Primavera: *Literatura, espaço, Cartografias*, organizado conjuntamente por las Universidades de Santiago de Compostela, Minho y Coimbra; Centro de Literatura Portuguesa. Universidade de Coimbra 6, 7, 8 de mayo de 2010.

Presidente de una de las secciones de ponencias en el Congreso Internacional *Relaciones entre Literatura e Imagen a lo largo del siglo XIX*, Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX (ICEL19)-Universidad de Cantabria, 20 a 22 de octubre de 2010.

Presidente de las sesiones en la segunda jornada del Seminario Internacional *La novela histórica desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Universidad de Alicante, 21 y 22 de febrero de 2011.

Miembro del Comité Organizador y Director del I Seminario Internacional «Taller de Ediciones»: *Editar y anotar textos de Emilia Pardo Bazán y de Benito Pérez Galdós*, USC, Facultade de Filología, 28-29 de abril de 2011.

Miembro de la Comisión Organizadora del II Coloquio de Primavera *Os usos do clásico* (Universidade de Coimbra, Universidade do Minho, Universidade de Santiago de Compostela), Centro de Estudos Avanzados da Universidade de Santiago de Compostela, 11, 12 y 13 de mayo de 2011.

Presidente de la sesión *Fabriquer des réalités: perspectives et tableaux*, en el Colloque Internacional *Le costumbrismo: nouveaux regards/El costumbrismo: nuevas luces*. Laboratoire de recherche LLC Arc Atlantique & Département d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 25, 26 y 27 de mayo de 2011.

Presidente y moderador en dos de las sesiones plenarias del Congreso Internacional *Valle-Inclán y las artes*, USC, 25 a 28 de octubre de 2011.

Presentador y moderador de la sesión «Presentación de publicaciones y actas», en el VI Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, 2 a 4 de noviembre de 2011.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el VI Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, 2 a 4 de noviembre de 2011.

Miembro del Comité Científico del Congreso Internacional *El individuo y la sociedad en la literatura del siglo XIX*, Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX-Universidad de Cantabria, Santander, 22 a 25 de noviembre de 2011.

Presidente de una de las secciones de ponencias en el Congreso Internacional *El individuo y la sociedad en la literatura del siglo XIX*, Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX-Universidad de Cantabria, Santander, 22 a 25 de noviembre de 2011.

Miembro de la Comisión Científica del III Coloquio da Primavera: *Modernidades comparadas. Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados* (Universidade de Coimbra, Universidade do Minho, Universidade de Santiago de Compostela), Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, en Braga (Portugal), 10-11 de mayo de 2012.

Miembro del Comité Organizador del Congreso Internacional *Menéndez Pelayo, cien años después*. Real Sociedad Menéndez Pelayo-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 3-7 de septiembre de 2012.

Participación, con las bibliotecarias Gloria Pérez Salmerón (directora de la BNE) y Rosa Fernández Lera (directora en funciones de la BMP), en la mesa redonda *Actualidad y futuro de las Bibliotecas históricas: el caso de la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander*, dentro del Congreso Internacional *Menéndez Pelayo, cien años después*, Santander, 6 de septiembre de 2012.

Presidente de una de las sesiones de comunicaciones en el *VII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 22, 23, 14 de octubre de 2014.

Codirector, con la Dra. E. Penas Varela, del II Encuentro de Investigadores *Benito Pérez Galdós-Emilia Pardo Bazán*. Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL) y Grupo Emilia Pardo Bazán (GI-1375). Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filología. 9-10 de noviembre 2015.

Director del Curso *De la página a la pantalla*, Sociedad Menéndez Pelayo. Ateneo de Santander, 14-16 de enero de 2016.

Director del Seminario *Literatura y cine: Mario Camus*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1 a 5 de agosto 2016.

Presidente de la Sesión de Comunicaciones en la Sección 3, *Vitalidad de la escritura galdosiana*, en el XI Congreso Internacional Galdosiano *La hora de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria, 21 de junio de 2017.

Participación, con Javier Castán, José Luis Sánchez Noriega y Mario Camus, en: *Diálogo II. Sobre La leyenda del Alcalde de Zalamea*, XII Jornadas sobre Teatro Clásico en el Festival Olmedo Clásico, *Un teatro clásico de cine*, organizadas por la Universidad de Valladolid, en Olmedo (Valladolid), 17 de julio de 2017 [accesible en [este enlace](#)].

Director del Seminario *Del escenario a la pantalla: teatro y cine en España, 1990-2016*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 7 a 11 de agosto de 2017.

Presidente del comité organizador del VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 7-8-9 de noviembre de 2018.

«Una conferencia de don Antonio Vilanova (Santander, 1971)». Intervención en la mesa redonda *Antonio Vilanova*, con los profesores M. Sotelo Vázquez y E. Rubio Cremades, moderados por el Prof. A. Sotelo Vázquez, en el VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 7 de noviembre de 2018.

Organización y Dirección, con la Dra. Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour), de: *Journée d'étude La Tribuna, d'Emilia Pardo Bazán*. Instituto Cervantes, Burdeos, 30 de enero de 2019.

Organización y Dirección, con la Dra. Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour), de: *II Journée d'études La Tribuna, d'Emilia Pardo Bazán*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 17 de febrero de 2020.

PERTENENCIA A SOCIEDADES CIENTÍFICAS Y ACADÉMICAS, A CENTROS DE ESTUDIOS, DE DOCENCIA Y DE INVESTIGACIÓN

Miembro de la Sociedad Menéndez Pelayo (Santander), desde 1978. Vocal de su Junta de Gobierno desde 1978 a 2004. Vocal de su Junta de Gobierno, por elección de sus socios, para los periodos 2011-2015; 2015-2019; 2019-2024.

Miembro del Claustro de Profesores Honorarios del Colegio Público «José Luis Hidalgo», de Torrelavega (Cantabria), desde febrero de 1982.

Miembro de *Hispanística XX, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XX^{ème} siècle* (Univ. de Bourgogne. Dijon).

Socio fundador de la Asociación Gallega de Profesores de Español «Álvaro Cunqueiro» (Santiago de Compostela) y de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español (Madrid).

Socio de número de la Asociación Internacional de Galdosistas.

Socio fundador de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (SLESXIX) (Barcelona).

Presidente de la SLESXIX, por elección en la Asamblea Plenaria de Socios celebrada durante el *VII Coloquio de la SLESXIX*, en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, el 23 de octubre de 2014, para el periodo 2014-2018; renovado el 9 de noviembre de 2018, para el periodo 2018-2022.

Miembro del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera».

Miembro fundador del Centro de Estudios Fílmicos de la USC (CEFILMUS).

Socio de número de la Asociación Internacional de Hispanistas.

PERTENENCIA A CONSEJOS EDITORIALES Y COMITÉS CIENTÍFICOS DE REVISTAS Y PUBLICACIONES DE LA ESPECIALIDAD

Miembro del Consejo Editorial del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (Sociedad Menéndez Pelayo. Santander).

Director del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, desde el volumen LXXXI (2005).

Miembro del Consejo Editorial de la Real Sociedad Sociedad Menéndez Pelayo, (RSMP, Santander).

Miembro del Consejo Asesor de la revista *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* (Universitas Castellae. Valladolid).

Miembro del Consejo Editorial de *Anales de Literatura Española Contemporánea* (University of Colorado, Boulder-USC).

Miembro del Consejo Editorial del *Anuario Valle-Inclán* (University of Colorado, Boulder-USC).

Miembro del Consejo Editorial de la *Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán*, de la USC.

Coordinador Editorial y miembro del Consello Editorial de la revista *Citania. Artes, Letras, Espectáculos* (Santiago de Compostela).

Miembro del Consejo Editorial de la revista *Archivum* (Universidad de Oviedo).

Miembro del Comité Científico de la revista *Lecturas: Imágenes. Revista de Poética del Cine* (Universidade de Vigo).

Miembro del Comité Científico de la revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán* (Real Academia Galega-Casa Museo Emilia Pardo Bazán. A Coruña).

Miembro del Comité Editorial y del Consejo Científico de la revista *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante).

Miembro del Consejo Asesor y Científico de *Rilce. Revista de Filología Hispánica* (Universidad de Navarra).

Miembro del Comité Editorial de la colección «Biblioteca del Hispanismo Francés», de la Editorial Academia del Hispanismo (Vigo).

Miembro del Comité Scientifique International de la revista en línea *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, publicada por la U.F.R. Etudes ibériques et latino-américaines (Université Paris-Sorbonne).

Miembro del Comité Científico Asesor de *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid).

Reconocimiento de la actividad investigadora

[ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9049-2296>]

Valoración positiva, por parte de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora, de los 5 tramos solicitados: 1983-1988; 1989-1994; 1995-2000; 2001-2006; 2007-2012.

OBRA LITERARIA DE CREACIÓN

1. «Visitar a los enfermos» [2.º premio del Concurso de cuentos convocado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, octubre de 1972]; publicado en *Cuentos*, León: Servicio de Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros, 1973, sin paginar. Recogido en: A. Montesino González (ed.), *Espejo de papel, 1. Narradores de Cantabria (1926-1949)*, Colección de narrativa *La Ortiga*, núms. 6/8, Santander: Asamblea Regional de Cantabria- Editorial Límite, 1998, pp. 93-100.
2. «Allí», *Peña Labra*, 23 (primavera 1977), pp. 22-23.
3. «Mínos», *La Ortiga*, 6-7 (agosto 1997), pp. 68-70.

OTROS MÉRITOS

Director del portal [Biblioteca de Autor José María de Pereda](#) de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, desde 2003.

Encargado de la evaluación de artículos para las revistas *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, *La Tribuna*, *Anales Galdosianos*, *Hesperia*. *Anuario de Filología Hispánica* (Univ. de Vigo), *Revista de Literatura* (CSIC), *Bulletin of Hispanic Studies*, *Castilla: Estudios de Literatura*, *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, *Quintana* (USC), *Anales de Literatura Española Contemporánea*.

Encargado de la evaluación de originales de monografías por parte de los Servicios de Ediciones y Publicaciones de diferentes Universidades españolas: Alicante, Sevilla, Vigo, *genueve ediciones* [Universidades de Cantabria, Castilla-La Mancha, Extremadura, La Rioja, Illes Balears, Oviedo y Zaragoza].

Encargado, por la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP), de la evaluación de 2 Proyectos I+D del Plan Nacional (2006) en el Área de Filología y Filosofía.

Miembro, a propuesta de la USC, del Jurado del *Premio «Antonio López Ferreiro» de Investigación Humanística*, correspondiente a los Premios Galicia de Investigación 2009 de la Xunta de Galicia.

Encargado, por la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP), de la evaluación de 1 Proyecto I+D del Plan Nacional (2010) en el Área de Filología y Filosofía.

Contratado por la empresa ZENIT TELEVISIÓN S. A. como Asesor (para los aspectos biográficos y literarios relativos a la escritora) en la producción, rodaje, exhibición y difusión de la película para televisión *La Condesa rebelde. Emilia Pardo Bazán*, producida por la citada empresa y la Televisión de Galicia (TVG), rodada en 2010-2011 y estrenada el 12 de abril de 2012.

Académico Correspondiente da Real Academia Galega, por acuerdo tomado en la sesión plenaria del 22 de junio de 2012.

Miembro (a propuesta de la Real Academia Galega) del Jurado del Premio Nacional de Literatura, en su modalidad de Literatura Dramática, convocado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, para la convocatoria del año 2013.

Director de la «Cátedra Menéndez Pelayo», de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santander), en virtud del convenio entre la Sociedad Menéndez Pelayo y la UIMP, a partir de 2015.

Vocal de la Comisión Galega de Informes, Avaliación, Certificación e Acreditación (CGIACA), elegido por el Consello de Dirección de la Axencia para a Calidade do Sistema Universitario de Galicia (ACSUG) «entre destacados miembros de la comunidad académica y científica», desde el 12 de julio de 2014 hasta el 23 de julio de 2018.

Vocal de la Junta Directiva del Ateneo de Santiago de Compostela, por elección de sus socios, desde abril de 2015 a abril de 2018; reelegido, con la misma Junta Directiva, en abril de 2018.

Miembro (a propuesta de la Real Academia Galega) del Jurado del Premio Nacional de Literatura en su modalidad de Narrativa, convocado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, para la convocatoria del año 2016.

DOS ELOGIOS
DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

Laudatio académica

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
(The Ohio State University)

Ante todo, quiero agradecer a los organizadores de este homenaje el haberme conferido el honor de pronunciar esta *Laudatio* de nuestro colega y querido amigo José Manuel González Herrán. Los dos primeros versos de un conocido soneto de Lope de Vega, dicen «Un soneto me manda hacer Violante/en mi vida me he visto en tal aprieto...». Sí, un aprieto que tiene sus peligros pues ya que tan fácil es en estas ocasiones quedarse corto en el elogio por falta de generosidad y de ánimo, o excederse hiperbólicamente, y entonces, valga otra cita literaria, «si te pasas es peor», como decía Don Mendo cuando describía el juego del tute.

Varios de los aquí presentes participaron también en el generoso homenaje que me ofrecieron colegas, discípulos y amigos hace pocos años. Mi *Laudatio* estuvo a cargo del profesor González Herrán, y por eso temí en principio hacer la suya por el aquel de los bombos mutuos, tan frecuente como el de los odios mutuos, en nuestra profesión. Pero Borja y Raquel me animaron, aduciendo la vieja e íntima amistad que nos une, y nuestro interés por buena parte de los campos en los que trabajamos.

Este *curriculum vitae*, uno de los más extensos que conozco y, desde luego, el mejor organizado, refleja tan elocuentemente la dedicación plena de su autor a la enseñanza, la investigación y el servicio, como el amor a un oficio a veces ingrato.

Creo que lo más satisfactorio de la docencia es contribuir a la formación intelectual de la juventud, y José Manuel la ha ejercido desde los años primeros en las aulas del Instituto Santiago de Compostela, en el de Llanes y en el de Santander entre 1970 y 1982 hasta llegar a su cátedra en la Universidad de Santiago de Compostela: 46 años de dedicación a la enseñanza, sin contar los que ejercerá desde ahora como profesor emérito. En este tiempo ha dirigido, y dirige, numerosos trabajos de investigación, tesinas y tesis doctorales, y ha formado más de una promoción de jóvenes maestros y estudiosos, que hoy son profesores universitarios y de instituto, colaboradores en proyectos varios y ya reconocidos investigadores, como Raquel Gutiérrez Sebastián, Montse Ribao, Cristina Patiño, Santiago Díaz Lage, Javier López Quintáns, algunos de ellos hoy presentes. Y quiero dedicar aquí un recuerdo a María Ángeles Quesada, fallecida recientemente. ¡Qué más satisfacción que ver publicados los nombres de varios de estos discípulos junto al de su maestro en ediciones conjuntas, artículos y proyectos!

La mayor parte de los trabajos de investigación literaria de González Herrán se centran en la obra de nuestros autores del Septentrión, gallegos unos, como Rosalía de Castro, Valle-Inclán, Varela Jácome, José Rubia Barcia, o Suso de Toro, y otros cántabros como Menéndez Pelayo, José Luis Hidalgo, o Álvaro Pombo, sin olvidar a los oriundos de otros lugares como Pérez Galdós, Clarín, Narciso Oller, Antonio Muñoz Molina o Pilar Miró. Pero sus preferencias han estado siempre con Emilia Pardo Bazán y con Pereda.

Además de la edición, que publicó junto con el profesor Darío Villanueva, de las obras de doña Emilia, en 11 volúmenes. en Madrid y por la prestigiosa Biblioteca Castro, entre 1999 y el 2011, González Herrán encabeza el Grupo de Investigación «Emilia Pardo Bazán» que desde 1994 viene desarrollando diversos proyectos sobre la obra de esta autora, de cuyas actividades son muestra diversas ediciones críticas, monografías, artículos, congresos, symposia, y volúmenes de actas, que ha convertido este Grupo de estudios en el más reconocido sobre la autora de *Los pazos de Ulloa*. Vayan como muestra la edición de *Pascual López* con Cristina Patiño Eirín, de 1996, los *Estudios sobre Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, de 1997, las *Actas del simposio sobre Pardo Bazán*, en cuatro volúmenes correspondientes a 2005 a 2008, con Patiño Eirín y Ermitas Penas, y la casi reciente edición del libro *San Francisco de Asís (Siglo XIII)* en colaboración con Javier López Quintáns y con Patiño Eirín. Y por estas fechas, me dice José Manuel, está punto de salir en Santiago, *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*, un proyecto que reúne dieciséis propuestas didácticas de otros tantos pardobazanistas para usar textos de la escritora en clases de secundaria y bachillerato, de formación de profesores, o de cursos para extranjeros.

Carácter único tiene la *Cronología de la literatura española. Siglos XVIII y XIX*, realizada junto con Ermitas Penas Varela (Madrid: Cátedra, 1992), que es el tercer volumen del proyecto dirigido por Darío Villanueva, que cataloga cronológicamente desde los orígenes hasta el año 1990 la producción literaria de cada autor.

Pero el primer amor de José Manuel fue el autor de «La leva», no digas que no. Su libro *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo* (Santander: Pronillo, 1983), que fue su tesis doctoral, es la biblia del peredista. Sigue siendo fuente indispensable de referencia y consulta para todos, y mi ejemplar, cayéndose de viejo, necesitaría cambiarse por otro nuevo, a no estar dedicado por el autor y lleno de anotaciones mías. Pienso que convendría reeditarse pues hace tiempo que está agotado. Hace unos meses vi un ejemplar en una librería anticuaria de Santander, estaba impecable, como recién salido de la imprenta y con una afectuosa dedicatoria a alguien que, obviamente, no la merecía. *Sic transit gloria mundi*.

De 1985 es la edición, estudio y notas de *Nueve lecciones sobre Pereda*, junto con Benito Madariaga, y del mismo año y también con Benito Madariaga, la de *Pachín González*. Y la de *Pedro Sánchez* que publicó Espasa Calpe en 1990.

A propósito de nuestra afición a Pereda, recuerdo una anécdota que dice mucho de la merecida admiración y el respeto que merecemos la gente de letras. En 1995 se conmemoró el centenario de *Peñas arriba*, y en julio de aquel año tuvo lugar en Santander el simposio «*Peñas arriba cien años después*», cuyas actas publicó la Sociedad Menéndez Pelayo, en edición de Anthony Clarke (1997), en la que colaboramos José Manuel y yo entre otros. Pinto el caso; en la tarde del segundo día nos trasladamos todos a Tudanca, y en la Casona, dio una conferencia Rafael Gómez, que era entonces su Conservador. El acto era público y resultó muy animado pues acudió gran cantidad de gente del pueblo, que se mostró muy interesada, hizo muchas preguntas, dio sus opiniones, e incluso identificó como verdaderos alguno de los imaginarios lugares de la novela. Cuando dio fin, creo recordar que los últimos en salir fuimos los conferenciantes. Fuera había ya bastante gente, entre ella, Tony, la mujer de José Manuel, que estaba al lado de dos hombres del pueblo, y uno de ellos, viéndonos salir con nuestras corbatas, nuestras gafitas y nuestras carpetas, dijo al otro: «Lo que hay que trabajar *pa echáles* de comer a *tós* estos».

Quiero destacar la publicación de las *Obras Completas* de Pereda, que estuvo a cargo de Anthony Clarke y de José Manuel González Herrán. No es fácil dirigir y coordinar tales proyectos y éste, que yo calificaría de «pica en Flandes» o «el imposible vencido», fue viendo la luz a lo largo de veinte años (1989-2009). Sus once tomos constituyen la primera edición crítica y definitiva, considerando todo lo definitivas que son las cosas de este mundo, de las obras de Pereda. Recoge por primera vez toda su obra, con excepción de las cartas, y va acompañada de estudios de especialistas en la literatura española de la segunda mitad del siglo tan conocidos y prestigiosos como Laureano Bonet, Noel Valis, Maurice Hemingway, Enrique Miralles, Eamon Rogers, Francisco Pérez, Demetrio Estébanez Calderón, José María López de Abiada, Francisco Caudet, y los mismos Anthony Clarke y José Manuel González Herrán, que pueden estar orgullosos de esta edición, así como José Luis Fernández Gándara, de la editorial Tantín, y Ramón Viadero, cuya gestión fue imprescindible.

De hecho, quien tiene la culpa de que yo dedicara a Pereda parte de mis trabajos, fue José Manuel. Yo estudiaba el costumbrismo en el siglo XVIII y en el XIX, y un verano estábamos en Santander en una terraza hablando de la proyectada edición, para la que tanto él como Anthony habían asignado ya el estudio de cada novela. Faltaba quien se ocupara de los primeros cuatro libros de carácter costumbrista, *Escenas montaÑesas*, *Tipos y paisajes*, *Tipos trashumantes* y *Esbozos y rasguños*. Y José Manuel me preguntó: «¿por qué no lo haces tú?». Lo hice, y años después tuve ocasión de recoger y estudiar la obra suelta del polanquino, que ocupó los tres últimos tomos de la colección. Como es de imaginar, a lo largo de tanto tiempo la tarea implicó innumerables visitas a archivos y bibliotecas, correos electrónicos y llamadas telefónicas desde América para hablar de ese tema tan importante para nosotros como es el del tiempo: si hace malo, lamentando que precisamente hasta ayer hizo un sol radiante, o si hace bueno, quejándose del calor, que es tan malo para ir a la playa. Cuando hablo con José Manuel desde Santander y le digo que tenemos un día espléndido, me responde que en Santiago está diluviando y añade, «Mañana lo tenéis ahí». Y así es.

En fin, quiero anunciar que ya está en la calle «*Érase un muchacho...*» y otros estudios peredianos (1976-2016), publicado por la Sociedad Menéndez Pelayo, que recoge todos los trabajos sobre Pereda publicados por González Herrán hasta la fecha.

Todas estas publicaciones y otras que no he nombrado, sin contar los numerosísimos artículos, capítulos en libros, reseñas y notas; más de 260 entradas, si cuento bien, en publicaciones académicas españolas y extranjeras de tan reconocida solvencia como *Ínsula*, *Anales de Literatura*, *La Tribuna*, *Archivum*, *Siglo XIX*, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, *Romance Quarterly* y otras tantas.

Es miembro del Consejo editorial de las revistas *Anales de Literatura Española*, *Rilce*, *Archivum*, *La Tribuna*, *Anuario Valle-Inclán*, *Siglo XIX* y otras; Vocal de la Junta de Gobierno de la Sociedad Menéndez Pelayo; Académico Correspondiente de la Real Academia Gallega, miembro del Centro de Estudios sobre el Romanticismo hispánico Ermanno Caldera, de la Asociación Internacional de Hispanistas, de la Asociación Internacional de Galdosistas y socio fundador de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, SLESXIX, de la que ha asumido recientemente la presidencia, además de pertenecer a otras sociedades científicas y literarias que sería largo enumerar.

También ha sido activo González Herrán en la llamada «extensión universitaria», ese servicio de divulgación de conocimientos a la comunidad, a medio camino entre la enseñanza universitaria y la investigación a través de conferencias en institutos de enseñanza media, Ateneos, y Aulas de Cultura, así como en cursos para extranjeros y

cursillos de verano. Y ha servido a la Universidad de Santiago, su *alma mater*, a cuyo claustro ha pertenecido tantos años, entre otras cosas, como presidente o miembro de diversas comisiones, Director del Departamento, Director del Centro de Estudios Fílmicos, Presidente y miembro de numerosos tribunales de acceso a la Universidad y Coordinador del Programa Erasmus-Sócrates durante varios cursos con las universidades de Amsterdam, de Milán y de Pau.

He dejado para lo último destacar la relación del profesor González Herrán con el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, de cuyo Consejo Editorial formó parte desde 1985, y que dirige desde el año 2005. Como se recordará, nuestro *Boletín* es una de las revistas más prestigiosas del hispanismo internacional y una de las más antiguas, próxima a cumplir cien años. Tras una época brillante bajo la dirección de Ignacio Aguilera y de Manuel Revuelta, pasó por razones diversas por una época de crisis de la que se ha recuperado cumplidamente gracias a su gestión y con el apoyo de sus irremplazables colaboradores Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez. Muestras de esta nueva etapa son los volúmenes monográficos dedicados al *Quijote* en 2005, a Menéndez Pelayo en 2012, o el conmemorativo de la obra de Cervantes, que aparecerá en estos días.

Hasta aquí, el perfil académico del profesor González Herrán pero queda por destacar, muy en breve, lo más importante de su perfil humano. La dedicación de una labor universitaria, encaminada a difundir el conocimiento de nuestra literatura, y a incluir a sus alumnos en sus propios proyectos de investigación y en sus publicaciones. La generosidad con sus colegas, siempre dispuesto a facilitar datos, y a resolver dudas. Y su amistad fiel a lo largo de tantos años. Amor a las letras, generosidad, compañerismo. No se puede pedir más. Gracias, José Manuel.

Elogio a José Manuel y comentario de su libro*

ANTHONY H. CLARKE
(University of Birmingham)

Este congreso que celebramos tiene algo especial, pues se trata a la vez de un Congreso «normal» junto con la inevitable emoción de una Jubilación. El título del libro que tenéis o debéis tener resume en mi recuerdo unas cuantas publicaciones de José Manuel que han venido a ser su *trademark*, o marca de fábrica. No concibo otro título mejor ni más apropiado para este libro, ni para el Congreso, y sospecho que lo de «Érase un muchacho...» se refiere a múltiples posibilidades, aunque cuando se trate en parte de la edad madura...

Sin broma alguna, este título es de máxima relevancia, tanto para ese libro como para los demás libros y publicaciones que se mencionan en este contexto. Las lecturas e indagaciones de González Herrán sobre este tema le llevaron a 1976, y bastante más allá, pues el libro de Trilling, *The Liberal Imagination*, es de 1950 y el debate subsecuente hubo de fertilizar en gran parte la mejor crítica sobre la novela europea (y americana) de la segunda mitad del siglo XIX. Ni que decir tiene que la labor acometida por Herrán implicaba un regreso diligente a las novelas más pertinentes -de Dickens, Stendhal, Balzac, Turgueniev, Galdós, etc.- junto con las páginas afines en la «Introducción» a su magistral edición de *Pedro Sánchez*¹. Para mí, estos estudios representan lo mejor de la crítica de José Manuel, por su integridad y su claridad.

A lo largo de mis reflexiones sobre las preferencias de José Manuel entre las novelas peredianas -es decir, las que ha querido estudiar asiduamente y las que ha «evitado»- yo diría (con cierta vacilación): *Sotileza*, *Peñas arriba*, *Nubes de estío*, *Pachín González* y, al frente de todos, quizás *Pedro Sánchez*. Es sumamente significativo que estas novelas nos ofrecen buena parte de la historia de Santander, de Santander y Cantabria, salvo el caso de *Pedro Sánchez* (que va a la zaga en este sentido). Por otra parte, parece que *El sabor de la tierruca* y *La puchera* no han merecido tanta atención. (Bien se sabe que cada peredista tiene sus obras predilectas).

José Manuel ha tenido el privilegio de formarse durante estos últimos cuarenta años entre un grupo de peredistas que quizás no haya visto igual. No voy a mencionar nombres: ellos saben quiénes son. Casi de la noche a la mañana, a mediados de los años sesenta y un poco antes se van formando a la manera de los galdosistas antes, y desde entonces siguen en auge, con prototipos destacados como José Manuel².

* Palabras pronunciadas el 27 de octubre de 2016 en el acto de presentación del libro «Érase un muchacho»..., y otros estudios peredianos (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2016).

¹ La única dificultad que veo es que se da como ejemplo de «Érase un muchacho...», *Great Expectations*, cuando *David Copperfield* también demuestra esa misma tendencia; es decir: *David Copperfield* también hubiera podido llamarse *Great Expectations*. Este tipo de traslado es frecuente en Dickens. (Perdona la impertinencia...).

² Es evidente que hay bastantes casos de hispanistas que son a la vez peredistas y galdosistas, lo cual tiene sus ventajas.

Antes de pasar a «comentar», quizás «glosar», ciertos aspectos del susodicho libro quiero llamar la atención sobre otra faceta notable de nuestro paciente y, en cierto modo, víctima. A más de ser peredista y pardobazanista, conoce bien la literatura española del siglo XIX y buena parte del siglo XX. En nuestras conversaciones me reveló la cantidad de literatura de otros siglos que tuvo que enseñar en sus primeros años de profesor. Poco tiempo después, me di cuenta de que casi todos nosotros, los que hemos llegado a los setenta, tuvimos el «privilegio» de «profesar» casi todo. Con el paso de los años aprendemos cómo nos aprovecha el haber enseñado en nuestros años de profesor principiante la poesía de Fray Luis o las comedias de Lope, etc. Quizás el alcance de este mismo Congreso-Homenaje nos indique el buen sentido de abarcar un conjunto razonable.

Bueno: ahora, el libro que tenéis en la mano o muy cerquita. Comienzo citando de una carta escrita por José Manuel (18 de junio de 2006): «te confieso también que me ilusiona reunir en un solo volumen mis principales o más valiosas aportaciones a la bibliografía perediana, dispersas por tantos sitios a lo largo de estos últimos 30 años. Tú sabes bien lo difícil que resulta en ocasiones encontrar trabajos publicados hace tiempo, en revistas, volúmenes de actas, homenajes, capítulos de libros, prólogos...». Y termina: «con todo, no soy ingenuo, y sí bastante escéptico al respecto. Me siento un poco como aquella ilusa lechera del cuento, mientras calculo cuántos libros podría sacar de los papeles, borradores, guiones, fichas, fotocopias y separatas que guardo en mis carpetas. Por ello -concluyo ya- me temo que pasará la ocasión de este centenario³ (¡no quiero esperar al próximo!) sin que ese libro llegue a publicarse. Pero, al menos, pretendo quedar con mi conciencia tranquila, habiéndolo intentado, con mejor o peor acierto. Y -estoy seguro- con la ayuda, si fuese necesaria, de los buenos amigos».

No recuerdo bien cómo contesté a esa carta, pero pocas veces lo vi tan cabizbajo. Tendría que esperar otros diez años para que ese libro se publicase, y aún entonces, algo más. Pero, finalmente, el sueño se realizó. Yo mismo creía que tenía una idea bastante fiel de todo lo escrito por José Manuel (sobre Pereda) y he aquí que desconozco por lo menos la cuarta parte...

La mayoría de los estudiosos de las obras de Pereda han preferido escribir sobre lo más conocido y lo más celebrado. Gracias a las pesquisas de José Manuel y otros, vemos hoy que *Pachín González* se lee ahora, y seriamente, como documento histórico y novela a la vez, como es el caso de *I Promessi Sposi*, de Manzoni.

En la misma línea de recuperación y revaloración ha trabajado nuestro investigador infatigable sobre la novela que acaso merezca más atención. Me refiero a la otrora «cenicienta» *Nubes de estío*. Tal como la mayoría optaría por *Sotileza* como la novela de Santander por excelencia, José Manuel vio hace ahora años -casi desde sus comienzos como peredista- que *Nubes de estío* también tiene los requisitos para ser la novela de Santander, aunque con distintas credenciales. El libro menciona seis artículos que José Manuel tiene escritos sobre esta «cenicienta». Cada uno, de una manera u otra, asume la tarea de demostrar que esta novela también tiene derechos de llamarse «santanderina», pero a la vez deberíamos recordar que esta metamorfosis ha sido cuestión de cuarenta años de artículos de parte de José Manuel⁴.

³ Se refería al de la muerte de Pereda en 1906, que conmemorábamos en el año de esa carta.

⁴ Su primer artículo sobre *Nubes de estío* es de 1977.

No quisiera dejar pasar este momento sin hablar con la voz de los Hispanistas británicos que han apreciado los libros y artículos de José Manuel y su presencia en congresos por el «mundo mundial», como diría cierto carácter perediano. Yo le veo más bien en su Santander natal y su Santiago, con Tony -excelente correctora de pruebas y apoyo siempre del trabajo de su marido- y en el futuro les deseo más tiempo para la ópera y para pasear con Maga.

Enhorabuena, José Manuel; y gracias por todo y por ser tú.

[*Post Scriptum*: me figuro que este rey de peredistas y pardobazanistas seguirá trabajando, pues no sabrá dejarlo].

**ESTUDIOS EN HONOR
DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN**

Dos pantomimas cómico-taurinas de *Electra* (Valencia, 1901)

CECILIO ALONSO

En mi larga experiencia como merodeador de librerías de viejo he vivido hallazgos de impresos efímeros cuyo interés documental era inverso a la precariedad del soporte y a la pobreza de la estampación. Suelen proceder de esa modalidad de desahucio cultural que supone el vaciado de una vivienda particular cuando se extinguen sus últimos ocupantes que los han conservado durante largo tiempo al amparo de un coleccionismo frutivos o como residuo fortuito de una estela biográfica. Salen a la luz del mercadeo anónimo y cambian rápidamente de dueño sin ser registrados en catálogos, ni voceados en subastas. Pero si por azar caen en manos especialmente motivadas, pueden facilitar la exploración de parcelas oscuras de la historia cultural y alumbrar segmentos del pasado en el que coincidieron sectores sociales de diversa capacidad económica y vario nivel de instrucción, generando grados distintos de comprensión y disfrute de un fenómeno común.

En esta línea podría situarse el hallazgo que describo a continuación.

1.- El hallazgo

El hallazgo son los dos carteles que se reproducen en la página inmediata, del tamaño que solía exponerse en cafés, barberías y tiendas de comestibles, que se refieren a dos festejos de elevado componente cómico-taurino, programados en la plaza de toros de Valencia el 14 de julio y el 1 de septiembre de 1901. A primera vista parece remitirnos a un fenómeno de manifestaciones inter-genéricas marcadas por su carácter de espectáculo, escenificado en diversos espacios dentro del campo de la teatralidad, que afectó al drama, al sainete lírico, al «couplet» satírico y a la pantomima taurina.

Figúrese quien leyere que una mañana cualquiera entra uno en su librería de viejo habitual y el librero saca un lote recién adquirido de carteles de toros que tienen el atractivo gráfico del momento en que los sobrios modelos tipográficos de la publicidad decimonónica comienzan a ser sustituidos por los más pictóricos del siglo XX. Nada hace prever en el distraído repaso de este material ningún hallazgo con particular dimensión de permanencia literaria. Cuanto sucede en el «planeta de los toros» es por definición fugaz, como corresponde a la alegoría existencial del sangriento ballet que se repite ritualmente en cada corrida. Pero, de pronto, el indagador cree leer al dorso de uno de estos pasquines la palabra *ELECTRA* relacionada con una función de pantomimas en el ruedo. Un respingo de sorpresa y, apenas sin tiempo para reaccionar, advierte que aquella inesperada referencia galdosiana no era un hecho aislado sino que había al menos una réplica similar, lo que ya convertía el indicio en mínimo sistema merecedor de atención.

Sabemos muy bien que *Electra*, como otras piezas de Galdós, fue repetidamente parodiada con escasa brillantez en piezas breves: la más difundida fue la humorada de Gabriel Merino *Electroterapia*, estrenada en Apolo el 11 de abril de 1901¹, que provocó las protestas de los estudiantes madrileños de la escuela de Veterinaria disconformes con algunas frases burlescas que les afectaban². Poco antes, Federico Rodríguez Escacena y Rafael Muñoz Esteban habían probado suerte en el género chico con *¡Alerta!* una «pseudo-parodia político musical» con la colaboración de los maestros Jesús Corvino y Luis Foglietti, estrenada en Eslava en el mes de marzo. De su falta de calidad e ingenio paródico dio buena cuenta *Heraldo de Madrid* que no veía en ella la mejor vía para vulgarizar el contenido del drama parodiado entre el público del género chico (Peláez 2010: 210). Por las mismas fechas, según gacetillas de prensa, el redactor de *Nuevo Mundo* Florentino Llorente, *Florete* -tras cubrir muy elogiosamente la información del estreno en dicho semanario (13-2-1901)- entregaba otra parodia titulada *Eléctrica* al Teatro de la Comedia³ de cuya representación no hay noticia, quizás frustrada por la muerte del autor en julio de aquel año.

Pero, si algo se sabe de estas escenificaciones paródicas de *Electra*, no habíamos constatado la presencia de pantomimas en espectáculos cómico-aurinos hasta la aparición de estos anuncios de la Plaza de Toros de Valencia, cuyo valor testimonial se incrementa al no estar incluidos en el espléndido catálogo de carteles de dicho coso aurino publicado por la Diputación Provincial propietaria del mismo (Pérez 1993: 213), al existir una laguna archivística en la colección, correspondiente al periodo 1898-1904, lo que justifica en buena medida la inadvertencia del hecho.

Dichos carteles⁴ corresponden a sendos festejos de modestos aficionados. El primero, 14-7-1901, pretendía allegar fondos para sufragar la participación de algunas agrupaciones gremiales y peñas juveniles -cocheros, matarifes y ciclistas- en los festejos de la inminente Feria de Julio. En principio se había programado un número de hipnotismo aurino -«nunca visto en Valencia»- desempeñado por una presunta «negra peruana» y un émulo de Don Tancredo que, al alimón, representarían las conocidas figuras donjuanescas de Doña Inés y el Comendador:

De paso por esta capital la célebre negra peruana Doña Potenciana Sol del Rey hipnotizadora de reses bravas con un nuevo competidor de D. Tancredo ejecutarán en el primer novillo que corresponda a la cuadrilla de cocheros y juntos en un mismo pedestal, la asombrosa y arriesgada suerte del Comendador y D.^a Inés (estatuas de mármol).

Este número fue prohibido, siguiendo directrices del gobernador civil alarmado por los graves percances que sufrieron en diversas plazas españolas Tancredo López y su legión de imitadores durante las últimas semanas. En su lugar -como consta en el reverso del pasquín- se improvisó el cambio que daba paso al triángulo formado por *Electra*,

¹ *El País*, 12-4-1901.

² *El Correo* (Valencia), 17-4-1901.

³ *El País*, 12-3-1901.

⁴ Pequeños carteles murales de 150 x 423 y 142 x 420 mm, respectivamente, estampados en la «Imp. y Lit. de J. Ortega, Valencia» con «tintas de Ch. Lorilleux y C.^a» (col. del autor).

Salvador Pantoja y Máximo, definido impropiaemente como «parodia»:

AVISO

Suspendida por la Autoridad superior la suerte de los rivales de D. Tancredo, este número del programa será sustituido (entre la lidia del 5.º al 6.º novillo), con la nueva parodia

EL RAPTO DE ELECTRA POR MÁXIMO

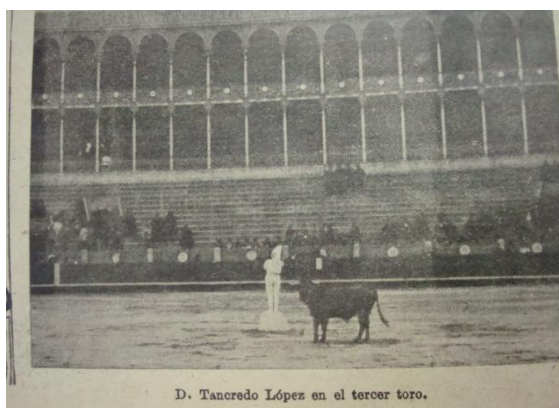
Y SORPRENDIDO POR DON PANTOJA

Espectáculo que ha de llamar poderosamente la atención del público, pues tomará parte la célebre negra del Perú **Doña Potenciana Sol del Rey**, que demostrará su serenidad y valor ante **un bravo novillo embolado** que después de banderilleado será retirado al corral. **La Comisión.**

Con una res embolada, no destinada al sacrificio público, se atenuaba el riesgo y se obtenía el consentimiento de la autoridad. Condición, al parecer, innecesaria en la repetición del número, ya presentado como simple «pantomima», en otra novillada gremial -zapateros, barberos, sombrereros, cortadores y dependientes de comercio- celebrada el 1 de septiembre, que sí incluía en el programa la muerte del novillo.

Hasta aquí el hecho desencadenante.

2.- El contexto (mediático-cultural, político, gráfico-satírico)



Debut de D. Tancredo en Madrid, 30-12-1900
(*Sol y Sombra*, 10-1-1901)
(Colección del Autor)

El fenómeno de los hipnotizadores taurinos tuvo su fase de apogeo en el primer semestre de 1901. Ya observó con su irónico ingenio José Bergamín (1934: 3-47) que el siglo XX había nacido con don Tancredo, símbolo existencial tópico de la impasibilidad española. La acelerada popularidad de la suerte taurina de Tancredo López Martín (1862-1923) - valenciano de nacimiento que tenía entonces 38 años- no solo dio lugar a discusiones sobre su inconveniencia para el buen orden de la lidia, sino también, como queda dicho, estimuló la aparición de incontrolados imitadores de ambos sexos por toda la geografía

peninsular. En menos de cuatro semanas el personaje pasó a ser motivo argumental y satírico en las letras de los «couplets» de *El juicio oral*, exitosa pieza de género chico escrita por Guillermo Perrín y Miguel Palacios, con música del maestro Ángel Rubio, estrenada el 26 de enero, pocos días antes de que lo fuera el drama de Galdós. La representó inicialmente en el Teatro Cómico la compañía de Enrique Chicote y Loreto Prado, pero el más activo difusor de los burlescos «couplets» de Don Tancredo fue durante meses el tenor cómico malagueño Pepe Moncayo en la Zarzuela y en otros locales.

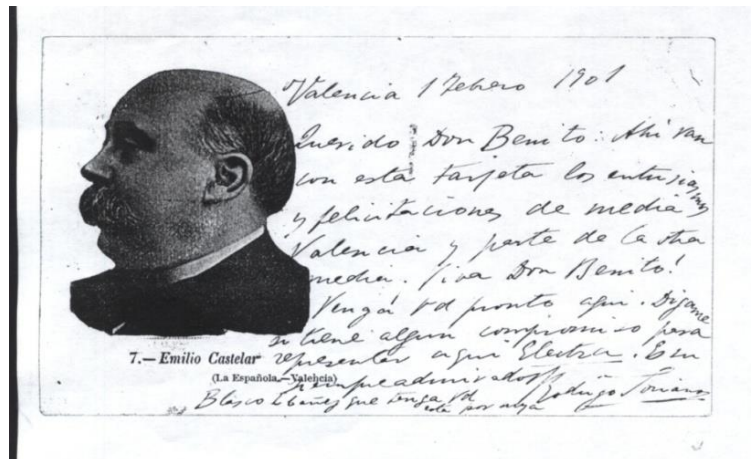


ACTO V.—ESCEÑA FINAL DE LA OBRA.—SR. CHICOTE, SEÑAS, LURUEÑA, BLANCH, NINA Y LORETO PRADO
FOTS. CIFUENTES

La sentencia absolutoria para el «género chico» en *El juicio oral*
(*El Teatro*, 5 Marzo 1901, p. 10)
(Colección del Autor)

Lo que en principio pudo no haber pasado de una rutina escénica de actualidad en reivindicación genérica del sainete lírico cuyos ingredientes se sometían a juicio del público, creció extraordinariamente con el auge de Don Tancredo en los ruidos, pero también con el estreno de *Electra* y su vinculación mediático-política con el caso Adelaida Ubao; con las condenas de que fue objeto el drama de Galdós por muchos prelados; con la boda de Carlos de Borbón, hijo del conde de Caserta, con la infanta Mercedes, princesa de Asturias y con las consiguientes algaradas en las grandes ciudades, la declaración del estado de sitio en Madrid y la caída del gobierno conservador de Azcárraga sustituido por Sagasta. Las nuevas elecciones del 19 mayo, que tuvieron especial significado en Valencia donde alcanzaron acta de diputado los dos únicos candidatos republicanos que llegaron a figurar en aquella legislatura: Blasco Ibáñez y Rodrigo Soriano. Ambos en su campaña electoral llegaron a implorar inútilmente a Galdós su intervención para que *Electra* se estrenara en la víspera de las elecciones en el teatro Principal de la ciudad como respaldo a su candidatura, con lo que contribuyeron a incrementar la vulgarización populista del drama galdosiano⁵.

⁵ Carta del 6 mayo de 1901 y otra sin fecha a mediados del mismo mes, conservadas en la Casa Museo de Galdós (Las Palmas de Gran Canaria) y publicadas con algunos errores de transcripción e interpretación por Sebastián de la Nuez y José Schraibman (1967: 128-131).



Tarjeta postal de Rodrigo Soriano a Galdós, 1-2-1901, instándole a representar *Electra* en Valencia (CMPG)

Otro factor de considerable efecto mediático fue el recurso al dontancredismo en medios católicos para hostigar a Galdós. La sección satírica del semanario jesuítico *La Lectura Dominical* ofrecía buen ejemplo al acusarlo de falso e interesado mediante un paralelismo antitético con Don Tancredo: este era «un gran sugestionador de toros», subido en su pedestal de madera pidiendo que saliera el cornúpeta, y Don Benito un aprovechado «sugestionador de progresistas», subido sobre un pináculo de duros de plata en la Plaza de Santa Ana -delante del Teatro Español- dando hipócritas vivas a la libertad. La burla terminaba reducida al absurdo: «Tres son los picos de un triángulo, aunque sea masónico, tres las hijas de Elena, y tres las cosas célebres de Benito. La *Electra* de Benito. Los amigos de Benito. Y la purga de Benito»⁶. Con diferente tipo de discurso, semanas después, se difundió la noticia de un jesuita en Bilbao que, poco antes del estreno de *Electra* en dicha villa, había condenado desde el púlpito en un mismo sermón la asistencia de los fieles a las representaciones del drama y a las actuaciones de D. Tancredo en la Plaza de Toros. A su entender, estas eran un «suicidio frustrado» porque un ser con «alma se exponía a ser víctima de una astada fiera»⁷.

¿Qué fundamentos había para que dos espectáculos tan dispares aparecieran en la misma línea de alarma eclesial frente a los librepensadores? En lo que atañía a *Electra* eran evidentes las conexiones con el caso de Adelaida Ubao, ingresada en un convento por manipulaciones clericales, atribuidas al jesuita Fernando Cermeño, contra la voluntad y los derechos de la familia favorablemente reconocidos por el Tribunal Supremo a principios de febrero. Respecto a los motivos para cuestionar desde óptica clerical la intrascendente presencia de Don Tancredo en las plazas de toros, quizá no fuera ajeno el hecho de que, en medios informativos liberales de gran difusión, se mostrara cierta curiosidad transigente con aquella moda taurina, bien por su pretendido experimentalismo psicológico que comportaba supuestos ribetes científicos relativos a la etología animal, bien por el alcance filosófico de la pregonada impasibilidad que remitía tanto al quietismo, la inacción y la abulia, como al sustancial estoicismo del alma española ante la adversidad. Tampoco faltó en el ámbito de la prensa pro-militar de

⁶ PIUS [¿Ángel Salcedo Ruiz?], «SECCIÓN DE POLÉMICA. FUEGO GRANEADO», *La Lectura dominical. Revista ilustrada del Apostolado de la Prensa*. 37, p. 90 (10-2-1901).

⁷ «Electra y D. Tancredo», *El País*, 25-3-1901.

provincias alguna despectiva indirecta desaprobando que en España se aplaudiera a Don Tancredo, mientras otros países destinaban créditos millonarios a fortificar sus fronteras⁸.



Electra (Matilde Moreno) entre Máximo (Francisco Fuentes) y Pantoja (Ramón Vallarino).

Acto III, esc. X.

(*El Teatro*, 6 Abril 1901, p. 12)

(Colección del Autor)

Mientras tanto Galdós ganaba protagonismo periodístico no solo por las inagotables secuelas noticieras de *Electra* que invadían a diario la sección de sucesos, sino por la difusión, a principios de abril, de su análisis de la realidad española en *Nouvelle Presse Libre* de Viena⁹. El novelista criticaba los repetidos pactos históricos del liberalismo con el carlismo, sustancia de la política española en el XIX, y admitía la hipótesis de una nueva guerra civil en la que la reacción debería salir definitivamente derrotada. Atacaba abiertamente al jesuitismo cuya neutralización era *conditio sine qua non* para que en España pudiera establecerse una situación religiosa ideal y acorde con una creciente «ansia de vivir» que, lejos de pasar por el exterminio de la religión, propendiera a un no menos utópico concepto espiritualista de la «tradición religiosa», compatible con la defensa de los intereses y luchas de clases de las sociedades modernas. Se comprende que los términos del artículo de Don Benito contribuyeran a extremar la prevención que el sector clerical manifestaba ante él y ante su *Electra*, mientras -en el campo contrario- era lógico que los tribunos republicanos consideraran al novelista como un correligionario incondicional al que podían asediar sin ningún miramiento en provecho de supuestos intereses comunes (Alonso 2015: 149-150).

⁸ J. Candela, «El Mundo militar» en *Museo-Exposición. Revista quincenal*, Alicante, 1-4-1901, p. 103. Agradezco el dato a mi amigo el abogado José Pellicer Moreno.

⁹ Cfr. «Un artículo de Galdós», *El País*, 8-4-1901, p. 3. Texto completo en B. Pérez Galdós, «El artículo de Galdós. La España de hoy», *Heraldo de Madrid*, 9-4-1901 y Josette Blanquat (1966: 295-303).

Ciñéndonos al espacio valenciano las manifestaciones de febrero se habían saldado con la muerte del joven Daniel Serrano Oliver causada por la intervención de la guardia civil. En la segunda quincena de marzo se produjeron grandes tensiones en Gandía entre grupos radicales y los religiosos que controlaban la educación en la ciudad. El día 18 la prensa republicana difundía la noticia de que en Denia se había negado la absolución a dos devotas por haber asistido a las funciones de *Electra*. La terquedad llegó hasta el Registro Civil de la capital donde al ciudadano José Barroso le costó tres meses de porfía el conseguir la inscripción de una hija suya, nacida el 22 de abril, con el nombre de la heroína galdosiana¹⁰.

El 13 de mayo, en plena campaña electoral, una Circular del arzobispo Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros, rogaba encarecidamente a sus «amados diocesanos» que se abstuvieran de asistir a las representaciones de *Electra*, por «ser contrario a la profesión y deberes de católicos autorizar con su presencia y su dinero a una función cuya tendencia anticatólica es harto conocida por los deplorables resultados que produce»¹¹. El 15 se hacía público que, siguiendo las instrucciones pastorales, más de doscientas cincuenta damas valencianas se comprometían a no asistir a las representaciones y a no abonarse «ni total ni parcialmente a ninguna compañía que la represente». Exigían e respeto a sus creencias religiosas, únicas que las podían «hacer felices» a ellas, a sus familias y a su Patria.

La respuesta anticlerical estuvo a tono en la prensa republicana y, dado el retraso del estreno de *Electra*, en sustitución se puso en escena *Doña Perfecta* en el valenciano Teatro Ruzafa, por la compañía que dirigía el actor Agapito Cuevas (14 de mayo). La función se anunciaba en honor de los candidatos Blasco y Soriano con asistencia corporativa de los casinos republicanos en un acto de inequívoco carácter electoral. La obra se presentaba como « eminentemente liberal » y capaz de generar « tanto entusiasmo como *Electra* ». Una gacetilla de *El Pueblo* animaba a la asistencia « porque *Doña Perfecta* es de las obras en que mejor ha pintado el ilustre Pérez Galdós las indignidades del fanatismo religioso »¹². Durante la escenificación hubo « explosiones de entusiasmo » y en el segundo entreacto el público pidió a la orquesta el « Himno de Riego » y « La Marsellesa », entre vítores y aplausos a los candidatos¹³. Completaba el programa, con gran éxito, la mencionada parodia *Electroterapia*, contrapeso grotesco a los sublimes conflictos de los dramas galdosianos.

De otros aspectos contextuales en el ámbito popular me limitaré a destacar aquí unas breves muestras para reforzar el núcleo de mi comunicación, es decir el eco alcanzado por el asunto de *Electra* en relación con don Tancredo como origen de una pantomima taurina que alcanzó un nivel de aceptación circunstancial parangonable al que tenían las clásicas figuras del Tenorio que se solían asociar con los hipnotizadores taurinos.

Instrumento de gran efecto fueron los mencionados «couplets», cantados en *El juicio oral*¹⁴ por el personaje Don Tancredo que aparecía en la escena IX destacándose como un tipo nuevo incorporado al Coro de Cupletistas, compuesto por «renombraos» personajes que habían cantado «coupletes» de actualidad en anteriores piezas

¹⁰ Véase Eusebio Blasco, «La niña *Electra*», *El Pueblo*, Valencia, 25-7-1901, p. 1.

¹¹ *La Voz de Valencia*, 15-5-1901.

¹² *El Pueblo*, 14-5-1901.

¹³ Salvador Cantón, «Teatros. Ruzafa», *El Pueblo*, 15-5-1901.

¹⁴ Pueden verse las letras de una veintena de estos «couplets» en el libreto de *El juicio oral* (Madrid, Imprenta Velasco, 1901), en la partitura musical para piano (Madrid, Casa Dotesio, 1901) y en el semanario *Nuevo Mundo* (19-6-1901).

arrevistadas, de los que no podía prescindir el género, según se concluía en aquel número, «pues no hay sin coplas revistas ya». Para someterse al «juicio oral» que se proponía salían a escena «El ciego» de *Cádiz* (1886, Javier de Burgos, Chueca y el Valverde) y el «Gedeón» de *Cuadros disolventes* (1896, Perrín, Palacios y Nieto), al son de unos breves acordes de la correspondiente música para subrayar su presencia en el escenario.

Cada «couplet» constaba de tres coplas octosilábicas asonantadas en aguda, tras las que se insertaba el estribillo machacón que se cantaba por toda España: «*Don Tancredo, Don Tancredo / en su vida tuvo miedo. / Don Tancredo es un barbián. / Hay que ver a Don Tancredo / cuando está en su pedestal*». Algunas de las letras aludían a Galdós, apoyaban su obra y asociaban títulos teatrales con hombres públicos de actualidad, satirizando el inmovilismo y la inacción política:

En un teatro de esta corte
se ha verificado ayer
el estreno de una obra
que va a dar mucho que hacer.
El autor es un Benito
de talento colosal,
y llamándose Benito
los amigos que tendrá.
Tendrá Pedros, Diegos, Juanes,
Liberatos un millón
y la mar de Valentines,
pero Luises¹⁵, no señor.

Don Patricio, un caballero
que concurre al Español,
vio la *Electra* la otra noche
y dio ¡vivas! y aplaudió.
A su casa fue corriendo
y le dijo a su mujer:
-A la calle a buscar casa;
nos mudamos, Salomé.
Porque en la de las Beatas
no se puede vivir ya,
y hay un cuarto muy bonito
en la de la Libertad.

Como todos los actores
a la América se van,
unos cómicos ofrezco
que de fijo han de gustar.
Para hacer *Los Galeotes*
pues Silvela y Tetuán,
y el *Pantoja* de la *Electra*
está claro que Pidal.

¹⁵ *Luis*es era la denominación genérica que recibían las congregaciones de jóvenes promovidas por la Compañía de Jesús bajo la advocación de San Luis Gonzaga.

Aguilera en el *Tenorio* estaría superior, y en el *Loco Dios* Romero le volvía loco a Dios¹⁶.

Sigue *Electra* por provincias con la *Marsellesa* y tal, sigue hablando el de Antequera¹⁷ sin saber a donde va. Siguen dándose banquetes en Madrid sin ton ni son, sigue grueso el buen Barroso, sigue Alberto su estirón. Siguen dando mucho gusto los *couplets* del *Juicio oral* y hasta sigue y no hace nada el partido liberal.

Como tanto ebros y helados Marcelo resarrió, en la foto ya no hay cinco que una pareja dar ralar. Como el frío continúa tu remedio hay que tener y el remedio va lo tenes y lo vos aquí a capote. Bi que tregos mucho frío y se quita el calor, que se vaya a los felatos y allí lo calientan.

Tus ojos se cierran visto a ver *El juicio oral* y después de otro sueño y despertares a caldar, cuando en casa la señora; qué tal es el progreso digo que era muy alegre y de sus la función. —Todo, todo, señorita, todo, todo me gusta; mas Marzaca es calorcillos me resalta capote.

Dicen que al ran Manzanas lo van a canillar con el fin de que podamos por un centro investigar que más puntos coboras sus erillas auras y podrán pensarse trachas sin tener que soñar; y a lavarse allí las manos de seguro acortan las señoras concurran que se tengan que lavar.

Allí van en las intencas con su novia y as miran a una joven entusiasma que no mira día cony. Baila el norte porque tiene que la hoga a bailar y me pide con los ojos que le vayas a la maná. Pero ya, que soy muy listo, lo extraño me oír con los otros si me atroyo, pero con las señoras no.

El calor que hace esto día no se puede borrar y parece que es Agosto que me estamos en Alari. Nadie sabe en qui consiste este cambio de estación, pero yo, pensando mucho, di por fin con la razón. Los calores son tan grandes porque el sol es liberal y la quechila que sacasta se amosha de entrar.

COUPLÉTS
D. TANCREDO
en "EL JUICIO ORAL"
CANTADOS POR
PR. ROMBAYO

Van veniendo hace monedias por las calles de Madrid una cantidad de voto representacionales a sí. Se han volados por militares y en todas partes están y han regalado hasta un convento que hay en esta capital. Y una monja el otro día me escriba un libro, pues regia que yo era San Isidro Labrador.

Como todos los actores a la América se van unas cometas, otros que de día han de gozar. Hay a hacer *Los Galeotes* para Silvea y Tetena.

Y el *Fuiste de la Electra* está claro que Pidal. Aguilera en el *Tenorio* odra ser superior, y en el *Loco Dios* Romero le volvía loco a Dios.

Ya, por fin, gracias al cielo, ya por fin se consigue que el *Palazo* no regara sin ninguna interrupción. En Tallo su comandante se hace como suabre; en francés resultó bravo; a hoy que día gracias a Dios, que reyo para las compañías en Golea de rigor, pues por eso el barco ha ido a Tolón, Tolón, Tolón.



COUPLÉTS
D. TANCREDO
en "EL JUICIO ORAL"
CANTADOS POR
PR. ROMBAYO

Entre amigos caritativos y de buena posición me lo habia esta tarde para hacer una recaudación. Ver quería colillas sin ninguna antigüedad y cenar en un convento donde hay mucho que admitir. Yo le digo, buena vida, y que se haya movido, que si que cosa con los trillos, ya se el pastre que le dan.

Este pueblo es que vivamos en una calandria, sobre el precio de las cosas, sabe el vino y sabe el pan. Nadie puede cenar como porque tiene un precio tal

que el bistel y la chuletas por los sobos andan ya. Si hay por hoy un solomillo representando un capital, pues Barroso y Aguilera sabe Dios lo que valdrán.

El teatro de las polgas con su esposa vieja y de vez a mos eritas admirado me quedó. Cuando en casa por la noche con entamos la función, mi señora y yo sufrimos una horrible plerazón. Ya en la casa a media noche con sorpresa descubrí un artículo que se vino con nosotros a dormir.

Dicen que ahora en los paseos va a haber banda militar los domingos y los días que son fiestas de guardar. Me parece muy bonito que nos quieran divertir para que el diemmo todas el estirón del país. Pero yo, si fuera Alarcón, pues diría cada día: «mucho más allá barata y que se abasce el país».

En las próximas pasadas elecciones de Madrid ya se por qué me volaron mis escaños por allí. Se conoce que dijeron: Don Tancredo tiene ser diputado en esas Cortes libricadas por Mores. Y salió yo diputado en una natural, porque no va a haber sesiones, que van a ser novillas.

Cuando de mi beneficio se va a hacer el *Juicio oral* y en un obsequio los políticos ya en el a trabajar. *El estomado* van a hacer Romanos y Mores. *El voluntario* Romero, que lo ha a bastante bien. *Don Tancredo*, Villa vende en un mucho loco y el ha a el *señor Perdigón*. Valeriano habla V.

Sigue *Electra* por provincias con la *Marsellesa* y tal, el se hablando el de Antequera. Sin saber a donde va. Siguen dándose banquetes en Madrid sin ton ni son, sigue grueso el buen Barroso, sigue Alberto su estirón. Siguen dando mucho gusto los *couplets* del *Juicio oral* y hasta sigue y no hace nada el partido liberal.

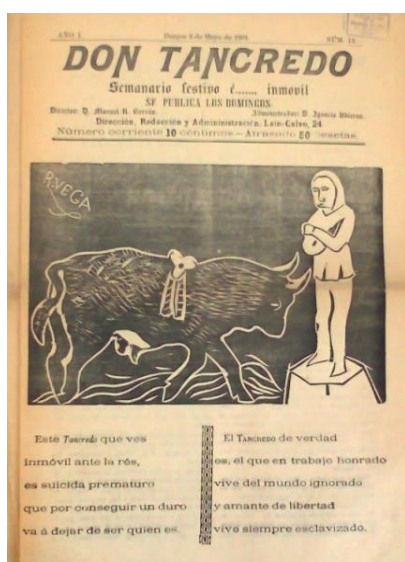
Como yo está Valeriano, que ha ido a eso de León, por cruzar el del tiempo aprovecho la ocasión. Pues, señor, hay un trapezo en la villa de Madrid. Ya, luego mucho miedo, pero no decido al fin. Pues, señor, eso trapezo... que decimos, lo dice, cuando sale, cana, a decir: «vaya vieja que venden».

«Couplets» de Don Tancredo. *Nuevo Mundo* 19-6-1901 [BNE]

¹⁶ Además de *Electra* y el *Tenorio*, se mencionan en este «couplet» dos obras de éxito reciente: *Los Galeotes* de los hermanos Quintero y *El loco Dios* de Echegaray (estrenadas ambas en 1900). Los políticos aludidos son Francisco Silvea, Carlos Manuel O'Donnell, 2.º duque de Tetuán, Alberto Aguilera, alcalde liberal de Madrid, y los conservadores Alejandro Pidal, embajador en Roma, y Francisco Romero Robledo.

¹⁷ Romero Robledo.

Por otra parte la caricatura periodística permite observar la irradiación difusiva de ambos fenómenos. *Don Tancredo* dio título a un semanario burgalés, aparecido el 3 de febrero que alcanzó no menos de 19 números, impulsado por el archivero zorrillista Manuel Rubio Borrás¹⁸, también colaborador del *Diario de Burgos*. Sus portadas contenían caricaturas firmadas por R. Vega, entre las que no faltaron algunas alusivas a los fenómenos mediáticos de moda: Don Tancredo y *Electra*. El periódico optaba por una línea crítica que practicaba un cierto regeneracionismo festivo invirtiendo el papel pasivo que correspondía a la figura taurina con la intención de excitar el «mortal indiferentismo» de la vida local: «Burgaleses, Don Tancredo / viene sin coco y sin miedo / para perseguir lo malo, / al que pille en un enredo / le dará un buen varapalo». Una caricatura en primera plana el 5-5-1901 llevaba aparejadas unas quintillas que contraponían al Tancredo taurino con el Tancredo trabajador: «Este Tancredo que ves / inmóvil ante la res / es suicida prematuro / que por conseguir un duro / va a dejar de ser quien es. // El Tancredo de verdad / es el que en trabajo honrado / vive del mundo ignorado / y amante de libertad / vive siempre esclavizado». Otra caricatura, quince días después, mostraba decepción ante el estreno del drama de Galdós: «*Electra* se pudo ver / después de gran aparato / y el público comprender / que esta obra viene a ser / una... nada entre dos platos».



C5-5-1901



19-5-1901

(HMM)

Otro indicador de la vulgarización argumental permite explicar la familiaridad con que se nombra en los carteles de las pantomimas taurinas a los personajes galdosianos *Electra*, *Máximo* y *Pantoja*, puede verse en estas siluetas caricaturescas aparecidas en el semanario valenciano *El Cabás*¹⁹ semanas antes de las novilladas.

¹⁸ Manuel Rubio y Borrás (Madrid, 1865-Barcelona, 1939) del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios por oposición, fue Oficial del Archivo General del Reino de Valencia (1889), antes de trasladarse a Toledo y a Valladolid para dirigir el Archivo Provincial de Hacienda en los años 1890. Tras su siguiente destino en Burgos, desde el segundo decenio del siglo XX fue bibliotecario-archivero de la Universidad de Barcelona donde desarrolló una activa labor investigadora.

¹⁹ 1-6-1901.

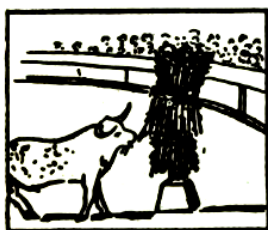


El Cabás, 3.
(1-6-1901)
(HMV)

De otras muestras de pantomimas habituales en la plaza de Valencia queda constancia en varios programas taurinos de 1899-1900 -tampoco catalogados- y, sobre todo, en la muy difundida auca de *Garrufo* (apodo del novillero Miguel Sales) donde este modesto cómico taurino, que nunca salió del ámbito local, aparecía bajo varios atrezos y habilidades: hombre yerba, *panerot* o disfrazado del zancudo Don Elástico y de Comendador fallecido. Con este último disfraz compitieron Tancredo López y *Garrufo* el 3 de diciembre de 1899 «en la suerte de hipnotizar un toro cada uno», vestidos de estatuas para que el público pudiera «comparar la serenidad de ambos artistas». Según la publicidad, terminado el experimento, cada uno de ellos se encargaría de lidiar a sus respectivos novillos de muerte. El cartel contenía las primeras reglas de aquel «científico» lance taurino en los siguientes términos:

Antes de soltar el toro se colocará en el centro del redondel, en línea recta a los chiqueros, un pedestal de medio metro de altura, sobre el cual se colocará el experimentador y, previa señal del presidente, se le dará suelta al novillo, permaneciendo inmóvil sobre el pedestal, durante cinco minutos, esperando las acometidas de la fiera, sin temor de que llegue a él. Transcurridos los cinco minutos el presidente hará la señal para que el experimentador pueda retirarse.

Siete días después ambos volvieron a competir introduciendo un factor diferencial en sus indumentarias al encarnar las respectivas estatuas zorrillescas del Comendador y de D. Luis Mejía. Tancredo López, antes de salir de Valencia rumbo a la fama fulgurante que le proporcionó Madrid, había rejoneado en bicicleta y dirigía un conjunto de bailarinas toreras con las que actuó varias veces en el coso valenciano, junto a escenificaciones paródicas, entre ellas una de «La redoma encantada», y diversos números bufos titulados «Las brujas costureras», «El médico y el enfermo», «El enano de tres pies», «El Marqués de Caravaca o La Casa de Locos», «Don Elástico y compañía», «Los indios bravos y pegadores» o «Un cirujano de aldea». Aun sin conocer el «guion» de tales pantomimas -presumiblemente ágrafas- es de suponer que, con sus gestos, carreras y chistes visuales no renunciarían a esbozar discursos mímico-burlescos sobre asuntos de actualidad, como solía ser costumbre en este tipo de números. Con tales precedentes no es extraño que las figuras de *Electra*, reducidas a caricatura, se incorporaran con naturalidad a la tipología de la pantomima folclórica después de haber corrido en boca de gentes de toda condición.



De *Hombre hierba* i *Indumaba*
y el *bedell* se 'l *berenaba*



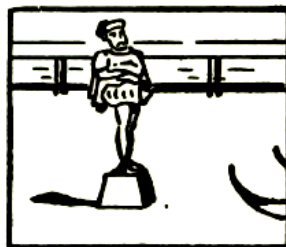
En la plaza una vegá
per set *cadires* botá.



Y en un *panerot* *ficat*
espera a un bou *embotat*



Don *Elástic*, front del bou,
grans carcallaes *promou*.



Molt art D. *Tancredo* *espera*
que se li *acoste* la *fiera*.

Algunas suertes cómicas practicadas por «Garrufo», según el *auca* de su nombre.

(1912)

(Colección del Autor)

3.- La ejecución

Veamos, por último, de qué modo se consumó la degradación taurina de *Electra*. La tímida innovación -si se nos permite llamarla así- que se trató de introducir el 14 de julio en la plaza valenciana intentaba dotar de un escueto contenido argumental y dramático a la actuación de Don Tancredo, asociando a su figura una referencia mímica al Tenorio -patrimonio cultural interclasista- mediante un triángulo funcional compuesto por dos de las estatuas victimadas -padre e hija- y un toro -símbolo de Don Juan, causa de sus desgracias. El forzoso cambio de programa suavizaba el número al introducir un novillo embolado que no sería de muerte, eliminaba la inmovilidad de las estatuas y promovía todo lo contrario: la fuga y la persecución, las carreras alocadas por el ruedo aplicadas a otro referente cultural «de calidad» para dramatizar productivamente la situación. *Electra* se impuso porque tenía la ventaja de su palpitante y polémica actualidad.

Pero ¿qué ocurrió realmente en el ruedo? ¿Cuáles fueron los términos reales de la representación tauromáquica? Algunos vestigios quedan gracias a los gacetilleros taurinos que se ocuparon displicentemente de un espectáculo que no rebasó los límites locales, aunque el 20 de julio mereció una alusión de pasada en la revista barcelonesa *Iris*. Los carteles prometían una diversión ideal pero las reseñas de los revisteros concedieron a los hechos su dimensión más verídica y ajustada.

Un desenfadado cronista de *El Mercantil Valenciano* que se firmaba *Pepinillo* lamentaba humorísticamente la sustitución porque le impedía utilizar unos versos que - según decía- tenía pensado endilgar a la presunta Tancreda a imitación de los «couplets» de *El Juicio Oral*: «¡Potenciana, Potenciana, / Potenciana escultural! / Hay que ver a Potenciana / rodar en su pedestal». Pero la puesta en acción de «El rapto...» reservaba una buena sorpresa cuando, en lugar de la escultural Potenciana, saltó al ruedo «una

masculina Electra, con la cara tiznada y envuelto el cuerpo en tela blanca, con hechuras de hábito monjil» en compañía de un Máximo correctamente vestido de negro. Tras la pantomima amorosa, al iniciarse la fuga de la pareja «se interpuso la “pantalla oscura” es decir *Pantoja*, representado por un hermoso toro embolado, que arremetió contra los amantes», como estaba previsto por los organizadores. *Máximo* y *Electra* se libraron de los topetazos, «unas veces quebrando y otras por piernas», antes de acabar poniendo «banderillas al cornúpeto Pantoja», antagonista funcional en la alegoría. En resumen, la anunciada Electra-Potenciana fue un varón con la cara tiznada y Pantoja, como cabía esperar, el morlaco embolado que sembró el ruedo de carreras, embestidas y acorralamientos entre las carcajadas y rechiflas del público²⁰.

En el polo opuesto, el gacetillero del diario silvelista *Las Provincias* era mucho más severo al reseñar el festejo: «lo único que resultó tan ridículo como indigno y que mereció generales censuras fue la mamarrachada de *El rapto de Electra*, a cuyos intérpretes obsequió el público con proyectiles de frutas y hortalizas», detalle este en el que también insistía el revistero de *La Correspondencia de Valencia*²¹. En línea más benévola *El Correo*²², diario de la noche, describía así la grotesca pantomima: «un sujeto vestido de monigote de falla y que, según referencias, es Máximo, sale a raptar a Electra, vestida de monja. Pantoja es un toro embolado que les corre a los dos. La mamarrachada divierte a la gente menuda. Después Electra clava tres pares de banderillas (¡¡!). Máximo clava un palitroque. Salen los cabestros y se llevan a Pantoja». Con desgana, el gacetillero de *El Pueblo*²³ salió del paso diciendo que «la mojiganga denominada *El rapto de Electra* hizo pasar un buen rato al concurso».

Tras permanecer cerrada durante las semanas más caliginosas del verano, la plaza de toros volvió a abrirse con un festejo mixto el 1 de septiembre. Era una novillada sin picadores «organizada por varios jóvenes pertenecientes a diferentes gremios de la capital» bajo la dirección de lidia del «aplaudido diestro Francisco Alfonso, *Redondillo*». El cartel anunciador informaba que, tras la parte seria del espectáculo, se representaría «la chistosa pantomima denominada *Electra*» con participación de José Dolz, «Mellado», protegido por José Boix, «Santeret», ambos del Grao. En esta ocasión el novillo no era embolado sino de muerte y había de ser estoqueado por Dolz.

La documentación periodística sobre esta segunda función es mínima aunque, si nos atenemos a lo que esconde el compasivo resumen de *El Mercantil Valenciano*²⁴, en su conjunto debió de ser un puro disparate: «¡Cuántas felonías se cometieron con los novillejos! ¡Cuánta árnicia habrán necesitado los improvisados diestros!». *Las Provincias*²⁵ añadía socarronamente que los aficionados participantes «lucieron sus habilidades y parte de la ropa interior. [...] Hubo abundancia de revolcones, y los becerros que no murieron mechados, tornaron al corral».

Se dijo que para la pantomima de *Electra* habían soltado al mejor novillo, cuya lidia sintetizó un anónimo reseñista en oscuro lenguaje figurado: «Salió comiéndose todos los gremios y acabó comido por los zulús. Descansen en paz él y la policía». En *El*

²⁰ *Pepinillo*, «Toretas», *El Mercantil Valenciano*, 15-7-1901.

²¹ 14-7-1901.

²² «Juerga taurina en beneficio de la Feria», 14-7-1901.

²³ 15-7-1901.

²⁴ 2-9-1901, p. 2.

²⁵ 2-9-1901, p. 2.

*Correo*²⁶, el revistero que firmaba como *Capanegre-chico* precisaba que *Santeret* y su protegido *Mellado* representaron *El rapto de Electra*, «pantomima de las de brocha gorda». El toro no les hizo nada mientras ambos le hicieron «diabluras»²⁷ hasta que los «capitalistas» -*zulús*- invadieron el ruedo y el «bicho» volvió al corral conducido por el cabestro. Según esto, contra lo previsto en el programa, el toro no murió estoqueado en la arena quizás por la incapacidad de *Mellado* y su cuadrilla desbordados por la invasión de la muchachada «capitalista». *El Mercantil Valenciano* se limitó a añadir una coetilla para dejar constancia de la inanidad de espectáculo: «¡Ah! La pantomima “Electra” representada al final, ¡qué insulsa!».

Así como en la programación inicial de la mojiganga taurina la simple alusión a los nombres hacía innecesaria la mención al autor del Tenorio, también en la propuesta alternativa las criaturas galdosianas eclipsaban el nombre de su creador. No era preciso nombrarlos porque los actantes de aquellas pantomimas residuales -el Comendador, su hija, *Electra*, *Máximo* y *Salvador Pantoja*- se habían independizado de su alta alcurnia dramática. De este modo *Zorrilla* y *Galdós* se hermanaban diluidos en los ecos de un anonimato de rango folclórico entre un público indiscriminado y formalmente masificado, aunque no llenara la plaza a reventar.

Electra, *Máximo* y *Pantoja* componían un triángulo en el cual los amantes eran amenazados por la fuerza coercitiva del supuesto padre natural de la muchacha, simbolizado por el toro en una burda transfiguración zoomórfica. En definitiva, se representaba un sencillo esquema de concepción librepensadora -ideología subyacente- que parecía calcado de la última escena del drama, cuyos términos de catarsis laica no se sabe cómo sentarían al hipotético sector pro clerical del público asistente. Lo que sí cabe suponer que pudiera captar el espectador en un acto de acelerada percepción, como motivo central de la escena, era el intercambio de carantoñas grotescas entre *Electra* y *Máximo* -sin palabras, pantomima pura con su punto de grosería- preámbulo de prolongados movimientos erráticos por el ruedo para librarse del «poder negro» de *Pantoja*, finalmente burlado, humillado y banderilleado por la pareja «progresista», antes de ser devuelto a los corrales. De este modo, los despojos del drama galdosiano, concebido como intersección de conflictos de conciencia, se arrastraban fatalmente desvirtuados por la arena del coso taurino en una inconsistente práctica difusora de la alta cultura -no me atrevo a decir democratizadora- ajena a cualquier esfuerzo legitimador del conocimiento.

A medida que *Electra* fue perdiendo actualidad se debieron de esfumar estas circunstanciales pantomimas galdosianas que ignoramos si se llegaron a representar en otras plazas. En cambio el «dontancredismo» sobrevivió muchos años, más allá de la desaparición de *Tancredo López*, dejando su impronta en la memoria colectiva y en el lenguaje proverbial -«el barbián» de don *Tancredo*, «subido en su pedestal» que mitificaron los «couplets»- aunque el término «tancredismo», profusamente documentado desde que lo acuñó *Juan Bautista Peris*, *Chopetí* en marzo de 1901²⁸, haya tenido que aguardar a la vigésima tercera edición del Diccionario de la Academia para cobrar carta oficial de naturaleza en el idioma.

²⁶ 1-9-1901.

²⁷ *La Correspondencia de Valencia*, 1-9-1901.

²⁸ *Juan Bautista Peris*, *Chopetí*, «De enero a marzo», *La Montera*, Valencia, 25-3-1901.

Bibliografía

- ALONSO, Cecilio. (2015). «La construcción periodística de la imagen pública de Galdós». *Travesías de la modernidad. Prensa y letras en España (1980-1914)*. Sevilla. Renacimiento. 2015.
- BERGAMÍN, José. (1934). «La estatua de Don Tancredo». *Cruz y Raya*. 14. Suplemento. 3-47. Coleccionado en *El arte de birlibirloque. La estatua de Don Tancredo. El mundo por montera*. Santiago de Chile-Madrid. Cruz del Sur. 1961. 75-114. Y en *Obra taurina*. Madrid. CSIC. 2008. 63-85.
- BLANQUAT, Josette. (1966). «Au temps d'*Electra* (documents galdosiens)». *Bulletin Hispanique*, vol. 68. 3-4. 253-308.
- NUEZ, Sebastián de la y José SCHRAIBMAN. (1967). *Cartas a Galdós*. Madrid. Taurus.
- PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel. (2010). «El discurso político del teatro galdosiano puesto en solfa». *Garozza, revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 10 (septiembre 2010), pp. 201-214.
- PÉREZ, Amparo (Dir.) (1993). *Catálogo de carteles taurinos de la Plaza de Toros de Valencia*. Valencia. Diputación Provincial. 1993.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES:

BNE= Biblioteca Nacional de España.- CMPG= Casa Museo Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.- HMM= Hemeroteca Municipal. Madrid.- HMV= Hemeroteca Municipal. Valencia. Sin indicación: colección del autor.

**«Una moneda, una ley, un peso, una medida,
una lengua y una religión».**
Feijoo y su idea de España y de los españoles

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
(CSIC, Madrid)

En coincidencia con el establecimiento de la Nueva Planta de Felipe V apareció otra nueva planta cultural formada por individuos como Feijoo, Mayans, Sarmiento, Huerta, Belando y Ferreras. Todos, aun con diferencias entre ellos, apelaron a la nación, se preguntaron por ella y la historiaron. La nación para ellos es un ente político e histórico porque comparte una trayectoria común y en algunos, como en Feijoo, es el resultado de aceptar un contrato. Este compromiso con el uso del pasado para crear una idea de nación en el presente se manifiesta en la reescritura y relectura de la historia y de la cultura, que no se hace en clave decadente, sino crítica y de defensa de la producción y manera de ser españolas frente a los ataques, las malas informaciones y las maledicciones extranjeras, así como contra el papanatismo interno que, desconociendo lo propio, valora incondicionalmente lo foráneo.

Pero, a la vez, esta atención que se dedica al pasado tiene que ver con la necesidad de insertar a la nueva dinastía en el decurso histórico, tras el problema que suscitó la sucesión en el trono de España. Al pasar la Corona a la dinastía de Borbón se hacía necesario vincularla con las casas anteriores y reescribir, por tanto, la historia, pero para mostrar su novedad y diferencias.

La atención al pasado y su valoración en términos críticos, pero positivos, parte a menudo de la recuperación del clásico concepto o virtud antigua republicana que fue el patriotismo, como estudió Maravall (1991 42- 60; 315- 351), gracias al cual la comunidad no puede existir sin el individuo, y a la inversa. Esta adaptación del patriotismo republicano tuvo bastante recorrido en el siglo, desde Luzán y Feijoo a Cañuelo, Quintana, Moratín, Cadalso, Jovellanos y otros (Onaindía 2002). Un patriotismo que no debe confundirse con el «nacionismo», criticado por Feijoo en «Amor de la patria» y en otros trabajos, ni con el nacionalismo excluyente que había de llegar después, sino con la colaboración del individuo en un proyecto de felicidad pública y prosperidad, de renovación y mejora del país, que implicaba la creación del conocido como Estado- Nación centralizado y unificado. Este proyecto llevó a la nacionalización del país, de su historia y de su cultura, y en él la figura del monarca fue el «nervio principal de la reforma», por utilizar la expresión de León de Arroyal, citada por Pablo Fernández Albaladejo (2007: 240- 244). El patriota, basado en las directrices de Feijoo, tuvo diferentes formulaciones a lo largo del siglo. En el objetivo de crear esa nación colaboraron la historia, la cultura y los historiadores, para ofrecer una conciencia oriunda. Para ello había que unificar o suprimir la variedad de leyes, trajes, idiomas, monedas, pesos, medidas, aduanas, estancos, cuerpos privilegiados, fueros, jurisdicciones especiales, además de escribir la historia nacional, narrar los orígenes y

cartografiar fielmente el territorio para dar imagen y visualizar el país. Todo esto se empezó y lo continuó luego el liberalismo (Varela 1994; Morales Moya 2013). Los reyes de la casa de Borbón fueron «reyes patriotas», según el modelo presentado en 1738 por el vizconde de Bolingbroke en *The Idea of a Patriot King*, como constató Manuel de Aguirre en su *Elogio de Felipe V, rey de España*, de 1788, donde lo equipara con los otros monarcas que siguieron ese modelo en Europa: Pedro I, Federico II, María Teresa, y restauraron sus «patrias» poniendo en práctica un nuevo código patriótico, que poco tenía que ver con el que se había empleado en tiempos anteriores (Fernández Albadalejo 2007: 198).

Esta idea centralizadora lo impregnó todo, motivando la redacción de historias generales y, aunque se escribieron también historias locales, no pocos vieron estos relatos como errores de estrategia, precisamente en momentos en que se trabajaba por crear un sentido de unidad nacional y, por tanto, contra los «nacionismos». Baste recordar las palabras de Juan Sempere y Guarinos en el tomo segundo de su *Ensayo*, en el que defendiéndose de la acusación de tratar más de las obras y sus contenidos -es decir, de la cultura nacional- que de los autores y sus «patrias», señala en una evidente muestra de la relación entre nación e historia literaria:

En la constitución actual de España, lejos de ser convenientes aquellas noticias que se echan menos en esta obra, podrían, por el contrario, ser perjudiciales. Cualquiera hombre de juicio conoce los daños que causa el espíritu de paisanaje [del que ya había hablado críticamente Feijoo] y el grande influjo que tiene no solamente en los destinos de los sujetos, sino también en el concepto que se forma acerca de su mérito literario [...]. Mientras una nación no llegue a consolidar en su seno el espíritu de unidad y de patriotismo le faltan todavía muchos pasos que dar en la civilización. No es el mejor medio para extinguir la rivalidad de las provincias el referir por menor las patrias de los escritores. Antes acaso, convendría sepultarlas en el olvido, a lo menos por cierto tiempo, y que de ningún hombre de mérito de nuestra nación se pudiera decir más que es *español* (Sempere y Guarinos 1785: VIII- IX; Álvarez Barrientos 2006: 255- 284).

Esta obligación patriótica que sirvió para restaurar la nación desde el compromiso con el proyecto de mejora está en Feijoo, que parte de un cambio político y mental radical en la España del momento, en el paso de la de Carlos II a la de Felipe V. De la conciencia de una decadencia de la que se puede salir a la construcción de una nueva realidad nacional que tanto incorpore elementos culturales del pasado como otros nuevos procedentes de fuera del territorio. Y algunos intelectuales se implicaron en ese proyecto y nuevo sistema de relación con el poder, porque otros se mantuvieron en la defensa de una identidad barroca sin querer aceptar o sin entender la crisis que vivía la época. Feijoo contribuyó a crear una mirada que leyó con nuevos ojos la realidad y aplicó sobre ella proyectos de reforma. El mismo hecho de no entender la novedad de su modelo de escritura, como manifiestan las polémicas mantenidas, ponía de relieve la necesidad de una nueva estructura cultural, de un nuevo modelo de transmisión de conocimientos y opinión.

Para ello se convirtió en publicista, que es la palabra que mejor engloba su manera de comunicar y enfrentarse a los asuntos, así como a los objetivos perseguidos. Y también lo es por las estrategias para comunicar y producir presencia, pues no le falta razón a Stiffoni cuando señala, por ejemplo, que su intervención en defensa de Martínez fue un movimiento para conseguir publicidad y para marcar su ubicación ideológica en el panorama intelectual, más que para ayudar y defender al médico (Stiffoni 1985: 28).

Feijoo se inscribe, así, en la órbita de escritores europeos que intervienen sobre el entorno, que agitan la opinión, hacen tomar conciencia del estado en que se encuentra la patria y crean un clima intelectual que permite el debate y el avance social. Se coloca en la nueva órbita crítica según la cual el intelectual es un revulsivo con dimensión política en su acción literaria, que en el caso de Feijoo es tanto más compleja cuanto que no toma partido por ninguna tradición literaria -ni por la española ni por la europea; ni por lo nuevo ni por lo antiguo-, sino que busca ese justo medio, tan difícil de alcanzar como de evitar sus consecuencias: el ataque por parte tanto de los que se alinean en la tradición, como de los que forman en la novedad.

Y esa dimensión y lugar de Feijoo quedan también claros cuando se refiere a la relación del escritor con el poder, pues es consciente de que el intelectual es elemento esencial a la hora de colaborar en los proyectos gubernamentales, por ejemplo, en los que suponen la creación de la historia y de la imagen nacional. Así, señala los riesgos que corre el historiador cuando está al servicio del gobierno, pues esa colaboración le obliga a veces a traicionar su función y a desfigurar los hechos para adaptarlos a la imagen deseada. Los escritores, «o han de adular a su nación o arrimar la pluma, porque si no los manchan con la nota de desafectos a su patria», escribe en «Amor de la patria y pasión nacional» (1777, III: 233). Verdad que ejemplifica con el caso del padre Mariana, pero también con historiadores extranjeros, algunos de cuyos nombres forman parte de una de las líneas ideológicas más interesantes de finales del siglo XVII, frecuentada por él, como es la conocida como «libertinaje erudito». Según recuerda Stiffoni, se refiere a Gregorio Leti, ejemplo en Inglaterra de lo mismo que Mariana en España. Leti había escrito un *Teatro británico*, pero, tras su publicación, la obra fue recogida y él expulsado del país, ya que el resultado no se ajustaba a lo esperado por la monarquía. El italiano, que había escrito desde su anticatolicismo *La vida de Sixto V, El putanísimo romano* y otras obras históricas y filosóficas, no es el único erudito libertino citado por Feijoo; Bayle, Gassendi, Espinosa, Naudé y Le Vayer pasan también por sus páginas desafiando a la Inquisición y al pensamiento tradicional, para decirnos cuáles son algunas de sus fuentes.

La realidad social y política en la que vivió Feijoo cambió a lo largo de su vida y sus artículos se adaptaron a esas alteraciones, en ellos hay una idea de nación y de Estado que también cambia. Stiffoni señaló que adecua la idea nacional de Saavedra Fajardo al modelo borbónico, cambiando el concepto de monarquía como reunión de «naciones» por la de Estado que se organiza unitariamente. Discursos como «Glorias de España», «Amor de la patria» y «Mapa intelectual y cotejo de naciones» responden a este objetivo centralizador y señalan cómo los caracteres nacionales locales son un impedimento para esa construcción, lo mismo que escribiría Hume al ocuparse de este asunto (Maravall 1963; Caro Baroja 1970). Esos y otros trabajos apostaban por la patria grande y unida frente a las patrias chicas y los estados nacientes, con un trasfondo cultural que apoyaba el centralismo y la conciencia de comunidad unificada porque, según él, España alcanza su sentido en el contexto europeo en tanto que conjunto de individuos reunidos o «cuerpo de Estado donde debajo de un gobierno civil estamos unidos con la coyunda de unas mismas leyes» (1777, III: 238). Por otra parte, su convicción, retomada luego por Sempere, es que

el amor de la patria particular, en vez de ser útil a la república, le es por muchos capítulos nocivo. Ya porque induce alguna división en los ánimos, que debieran estar recíprocamente unidos para hacer más firme y constante la sociedad común. Ya porque es un incentivo de guerras civiles y de revueltas contra el soberano, siempre

que considerándose agraviada alguna provincia, juzgan los individuos de ella que es obligación superior a todos los demás respetos el desagravio de la patria ofendida. Ya en fin porque es grande estorbo a la recta administración de justicia en todo género de clases y ministerios (1777, III: 238).

En consonancia con el tiempo nuevo y el proyecto borbónico, y con el recuerdo de la guerra, el beneditino opta por y apoya una idea de España, que entonces es la moderna en Europa, centralista, con una sola lengua, frente a otras que se debatían entonces, pues, además del Estado-nación proyectado por la monarquía, se mantuvieron en liza la opción barroca de España como conjunto de valores y esencias católicas, y la España pluricultural que defendían los derrotados austracistas. Tres posturas que con matices y actualizaciones perviven y pugnan aún hoy (García Cárcel 2005a: 240; 2005b).

La vía Feijoo, como ya se señaló, intenta hacer compatibles la atención a lo extranjero -la necesaria coexistencia con los franceses que se percibe en «Antipatía de franceses y españoles»- con la valoración crítica de lo nacional, frente a los que solo aprecian lo propio, a los que llama «nacionistas», y los que solo aprueban lo extranjero. Su postura en esta cuestión, como en las demás, es la de alcanzar el equilibrio, posición por la que tanto criticó a los escolásticos como a los modernos. Su renovación intelectual pasaba por el centro. La identidad nacional para él, que criticó los caracteres nacionales locales, está en ese compromiso racional que se establece al aceptar unas leyes comunes, un derecho común debajo del cual nos regimos como si de un contrato o pacto se tratara. Belando, en su *Historia civil de España* (1733- 1744), estaba en la misma línea, lo que significaba hacer una nueva historia «de España», contemporánea en este caso, como señala al dirigirse al rey. Intento que avala, entre otras autoridades, con el nombre de Feijoo, que, desde su *Teatro*, había sentado principios y presentado nociones sobre los que elaborar los nuevos conceptos de patria y nación. La historia tuvo un papel importante a la hora de crear esos nuevos conceptos, en tanto que imaginario colectivo en el que poder reconocerse. Su papel protagonista se refrenda con la creación en 1738 de la Real Academia de la Historia y en la adopción de la *España primitiva* de Huerta, a pesar de las críticas recibidas, por la imagen que ofrecía del pasado. En todo caso, y de manera general, ese pasado, que durante algún tiempo se vio en clave negativa, se descubre ahora como un legado, como un bien que se puede explotar y utilizar en el proyecto de creación de nación, y así, por ejemplo, Luis José Velázquez inició, por orden del rey, la exploración de las antigüedades de España con vistas a su uso histórico-político (Velázquez 2015).

Sus reflexiones sobre la nación y sobre el modelo que él defiende van dirigidas a captar voluntades y opiniones entre los lectores para cohesionar fuerzas, y lo hace desde lo que Cadalso llamó después la «crítica de la nación», como señala Maravall (1991: 196), aunque con sus limitaciones y adaptaciones a las diferentes coyunturas en que escribió. En todo caso, «yo escribo principalmente para España», indica en la carta 31 del tomo III de las *Eruditas*, pero para una España que no es solo un concepto esencialista, sino también a la que se quiere implicar en la composición de una sociedad.

Los ataques de Mañer, de Soto Marne y de otros hay que situarlos en este marco, pues ellos participaban de la noción barroca de España, de modo que sus impugnaciones respondían a la conciencia de que el trabajo de Feijoo minaba su tradicional concepción de España, mientras el centralismo se asentaba, sobre todo con Carlos III. «Una moneda, una ley, un peso, una medida, una lengua y una religión», escribía en 1759 Miguel Antonio de la Gándara en *Apuntes sobre el bien y el mal de España*, quien además, como

Feijoo, señalaba que su único receptor era «la nación española» y que no tenía «más patria, más partido, más paisanaje, más carne ni más sangres que España, España y España» (Gándara 1988: 11). Más adelante se establecen los símbolos nacionales: la marcha de granaderos (1770), la bandera (1785) y Campomanes, que asume este nacionalismo, edita en 1777 el *Teatro crítico universal* al que antepone un largo prólogo, actualizando la noción feijoniana de un Estado entendido desde lo cívico.

Puesto que construye una nueva imagen nacional, la que se tiene fuera le preocupa extraordinariamente, como se comprueba en todos o los más de sus discursos y preliminares; así, por ejemplo, al dedicar el tomo cuarto del *Teatro* al futuro Carlos III, destaca el interés del entonces infante (en realidad, de su madre) por la fotografía que tienen de España los extranjeros, y conocer esa preocupación es lo que le lleva a escribir no solo las «Glorias de España», sino también a ofrecerle el volumen. Interesa señalar que ese prólogo es una declaración de intenciones que se depositan en el infante, al que se ve como Carlos el Sabio. Esa declaración de intenciones se hizo realidad años después, en su sentir, como se manifiesta en la dedicatoria del último tomo de las *Cartas* en 1760 al ya rey Carlos III, en la que Feijoo recuerda sus antiguas palabras y lo acertado de sus vaticinios. El ciclo se cerraba, pues para él, como para otros intelectuales de la época, la llegada de Carlos III suponía el logro de tantas esperanzas políticas y culturales, aunque, sin embargo, solo fue un espejismo.

Los dos artículos que forman las «Glorias de España» son ejemplares del método de trabajo feijoniano, pero también de su idea de España. A pesar de su concepción voluntarista de la nación como un compromiso de sus ciudadanos, como todos en la época y como después, considera que España existe desde siempre, pues su idea territorial es también étnica y cultural, sobre todo cultural, ya que acepta como españoles a aquellos que vivieron en el territorio escribieran en el idioma en que lo hicieran y formaran parte del imperio romano, mientras que el carácter está también definido desde los comienzos, como señala utilizando fuentes extranjeras. Esas fuentes le permiten siempre dar la imagen de objetividad que necesita para ser creído, pues así demuestra que no le puede el «amor de la patria». Estos dos artículos son un mapa cultural de España, una *laudes Hispaniae* junto a una relativamente crítica historia intelectual nacional. Por otro lado, en una obra que habla de lo que está mal, de lo que falta y de lo que hay que corregir, las «Glorias de España» compensan la perspectiva crítica, pues, aunque muestra los vicios y defectos de los españoles, en muchos momentos es apasionado. Es, al mismo tiempo, ejemplo de cómo se construyeron a lo largo de la historia una identidad española y unos tópicos que nos identificaban en unos casos desde fuera, en otros desde dentro.

Para ofrecer la imagen nacional enseña historia: muestra «a la España moderna la España antigua» (1778, IV: 348), cuyas supuestas limitaciones culturales e intelectuales no son falta de habilidades sino de aplicación, de modo que neutraliza los rasgos impuestos desde la teoría climática a la mentalidad y acervo nacionales. El trabajo se articula desde la perspectiva de la leyenda negra, que rechaza, sobre todo de manera contundente en el caso de la actuación española en América, y pretende combatir el complejo de inferioridad congénito de los españoles¹.

Elabora este mapa de España en diferentes niveles. Por un lado, retrata moralmente a los habitantes, para que se identifiquen con personajes y hechos del pasado y puedan

¹ Hoy, gran parte de esa leyenda se ha neutralizado, incluso se ha comprobado que las cifras de muertos manejadas por Bartolomé de las Casas eran extraordinariamente exageradas. Véase últimamente, Villaverde Rico y Castilla Urbano (2016).

proyectarlos en el futuro. De este modo, según las palabras de autores extranjeros, «los españoles [son] liberales, benignos, obsequiosos con los forasteros»; aman «la justicia, la integridad» y la honradez. Al mismo tiempo, son ejemplo de templanza en sus costumbres, de feliz juicio, ingenio, memoria, sagacidad, fidelidad a los soberanos y sobresalientes guerreros desde los tiempos de Aníbal y Sagunto (1778, IV: 352). Esta apología se realiza con testimonios de autores foráneos, luego pasa a los hechos. El tono, tantas veces, recuerda el de los escritos apologéticos que llegaron después, con motivo de contestar a los ataques de los italianos y a Masson.

El elenco de figuras y lugares que constituyen las glorias nacionales comienzan con Sagunto, Numancia, Viriato y Sertorio para crear un relato de unidad nacional desde el pasado común, un pasado valorado tanto más positivamente cuanto que se compara con la república romana, «gavilla de ladrones que engrosándose más y más cada día, empezó robando ganados, continuó robando poblaciones y acabó robando reinos» (1778, IV: 360), porque España ya existía. Ahora bien, si ha retratado moralmente a los españoles y se ha valido de autores extranjeros -usando un criterio de autoridad que había rechazado desde el principio-, también cae en la justificación de las tradiciones falsas, si sirven para engrandecer a la nación, aunque las haya rechazado en general. Se mueve con ambigüedad entre dos aguas. Primero explica cómo se crean, luego critica su uso de forma habitual:

Son siempre felices los embustes que dan ilustre origen a cualesquiera naciones. Un adulator los forja. El pueblo, si no los cree, quiere por lo menos que se crean. Esto basta para que nadie se atreva a impugnarlos y para que muchos los vayan transcribiendo como verdades inconcusas. Con que, a la vuelta de dos o tres siglos, si alguno quiere escribir con desengaño, o mostrarse dubitante en la materia, es despreciado como un temerario que se opone a una posesión inmemorial y a una constante tradición (1778, IV: 361).

Y más adelante, pero refiriéndose a las tradiciones religiosas, añade:

Si se hace juicio que la tradición presta algún fomento a la piedad, ya no solo es empresa desesperada combatirla, mas sumamente peligrosa al que la intenta. Exclámase contra el combatiente, fingiéndole o aprehendiéndole enemigo, por lo menos oculto, de la religión. Ármase tan furiosamente el cielo, como si se viese poner fuego al santuario [...]

Cuando, no obstante, haya argumentos eficaces contra las opiniones recibidas, considero indispensablemente obligados los escritores a batallar por la verdad y purgar al pueblo de su error. ¿Para qué se escribe la historia, o como se puede escribir bien sin apartar las fábulas de las realidades? (1778, IV: 385)²

Hasta ahí bien, pero es entonces cuando hace un paréntesis en su enumeración de glorias para referirse a los nuevos criterios críticos que algunos usan para escribir la historia en los que lo falso se rechaza. Como le interesa señalar que tanto la Virgen del Pilar como Santiago estuvieron en España y que Bernardo del Carpio es personaje real, crítica el escepticismo de historiadores como Ferreras y el método crítico del silencio a través de las generaciones, señalando que ese silencio se puede deber a que se hayan perdido los testimonios intermedios, aunque es sospechoso que se pierdan todos. Y para

² Así ocurrió con aquellos que cuestionaron los hallazgos de Granada y la venida del apóstol Santiago, entre otros asuntos (Álvarez Barrientos 2014: 75- 93).

hacer valer su opinión respecto de los casos españoles, cuestiona varias tradiciones francesas insostenibles.

Juega con ambigüedad con el concepto de tradición frente a la postura más radical de Juan de Ferreras en su *Historia de España*, que es uno de los que duda, por ejemplo, de la existencia de Bernardo del Carpio, para ajustar su discurso a la intención política, que es la de crear un carácter y unos valores en los que poder reconocerse. A pesar de que le importa mucho ser creído, porque no quiere perder su prestigio, se aleja de la verdad cuando le interesa para que su texto responda al objetivo político previsto: mostrar que hay un carácter previo, desde siempre, que retrata a los españoles y con orgullo cita una serie de ellos que se ajustan a él. Así apela a la venida de Santiago y a la Virgen del Pilar como verdades incontrovertibles. Estos nombres se suman a los ya referidos, a los que añade Trajano, Adriano, Teodosio, Séneca, Columela, Quintiliano, Marcial, Lucano, don Rodrigo, Lucas de Tuy, Antonio Agustín, José Acosta, Ambrosio de Morales, Jerónimo Zurita, Nebrija, Pinciano, Luis Vives, Arias Montano, Martín del Río, Fernando de Córdoba, Santa Teresa, Luis de Granada, Caramuel, Martín Sarmiento.

Interesa destacar que esta apelación a Santiago y a la Virgen del Pilar tiene una función concreta. Feijoo quiere dar la imagen de una monarquía católica, lo que empieza a potenciar desde que se refiere a los Reyes Católicos como primeros autores de la unidad nacional, a los que siguieron los demás monarcas que además catequizaron América, pero esa condición es anterior, ya que, refiriéndose a Teodosio, «fue un español el instrumento de que se sirvió» Dios para arrasar los templos paganos. La mayor gloria de España, por tanto, es el «influjo que tuvo nuestra nación en el establecimiento de la fe católica, [que es] la suprema honra de los españoles». España había sido el lugar elegido por la Providencia para llevar adelante este plan y por eso puso exquisito cuidado «en la conversión de España a la religión verdadera» (1778, IV: 368), ideas que están funcionando en la construcción de los relatos desde los tiempos más remotos y que se encuentran abundantemente documentadas tanto en las crónicas como en los falsos cronicones, y de las que se sirvió Annio de Viterbo para engrandecer a los Reyes Católicos. Este designio explica la especial relación de España con Dios y la venida de Santiago y la Virgen del Pilar, así como el papel jugado por la nación en la evangelización y en la asunción de valores que se consideran históricos y comprometen en un proyecto trascendente. Estos «hechos» explican el ser nacional y nuestro papel porque «tan unidos estaban los intereses del cielo y los de España» (1778, IV: 375).

Su revalorización de España se completa, ya en la segunda parte del artículo, con su dimensión intelectual, para demostrar que no «somos los más inhábiles y rudos entre las naciones» de Europa (1778, IV: 399). Si había comenzado escribiendo para los españoles (quería mostrar la España antigua a la moderna), al centrarse en la parte intelectual se dirige también o prioritariamente a los extranjeros, aunque ya se ha visto que no los olvida tampoco en las páginas precedentes. Pasa revista a las diferentes ramas del árbol de la ciencia y en cada una señala ejemplares españoles que han contribuido a su desarrollo, pero no tiene inconveniente en notar aquellas materias en que España no ha aportado mucho, como en las matemáticas, la física o la anatomía. Su historia de la ciencia y la cultura española se adelanta a la que en el XIX hizo Menéndez Pelayo, y así, para seguir con el retrato de la «nación española», da ejemplos de las aportaciones en teología, jurisprudencia, erudición, física, matemáticas, astronomía, medicina, química, botánica, anatomía, filosofía moral, geografía, historia natural, agricultura, retórica, poesía, historia, letras humanas, crítica, letras sagradas, mística, varia erudición.

Pero, de la misma forma que no olvida indicar las áreas en que la aportación nacional ha sido escasa o nula, aprovecha para denunciar la dificultad para ilustrarse, la falta de profesores que instruyan en conocimientos nuevos y de libros, de becas y ayudas para poder dedicarse al estudio, lo que impide el desarrollo de la ciencia en el reino (1778, IV: 443), así como reconoce que, aunque en «inventiva» nuestra aportación no es mucha, sin embargo, Estrabón y Plinio destacaron nuestra capacidad para crear máquinas que extraen metales y para navegar, así como que otras se realizaron durante la conquista de América y, sobre todo, explica la invención de un método para enseñar a comunicarse a los mudos, donde hace una reivindicación de este avance que se habían adjudicado otras naciones.

Con estos dos artículos hizo una declaración de intenciones y un mapa político y cultural de España, en el que puso nombres y carácter moral. Esos nombres significaban, por un lado, la recuperación del pasado como valor y respuesta y, por otro, la reivindicación del presente en el que se construía la nueva España salida de la decadencia, discurso en el que muchos intelectuales se habían instalado a finales del siglo XVII. Estos artículos forjan el imaginario común desde el que trabajar la idea nueva de nación como compromiso. Feijoo, como Mayans, como el conde de Torrepalma, como Nasarre y otros en las mismas fechas, mira el pasado cultural español para destacar la funcionalidad de la nueva monarquía que regenera a la nación tomando esos ejemplos (Iñurrategui 2006). Entre los nombres citados hay diferencias de método, envidias y descalificaciones, pero la mirada, los proyectos y el valor que dan al pasado son parecidos, así como su percepción de que en esa herencia cultural hay soluciones para el momento presente. Esa España antigua que se mostraba a los contemporáneos ponía de relieve el valor de lo español y la decadencia de la que se salía gracias al empuje de la nueva monarquía. La historia literaria, así, se convertía en un instrumento político reivindicativo y la historia de la cultura que hacía Feijoo en «Glorias de España» y otros discursos servía para marcar la novedad del momento, el cambio de rumbo propiciado por los ministros de Felipe V, mientras se asentaba la identidad nacional desde la cultura. El pasado se convertía en un activo del que todos se aprovecharon a la hora de validar sus diferentes opciones de política cultural y sus proyectos, así como para vincularlos con lo mejor de lo antiguo y con la actividad protectora del monarca.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid. Castalia.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (2014). *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid. Abada editores.
- CARO BAROJA, Julio. (1970). *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*. Madrid. Seminarios y Ediciones.
- FEIJOO, Benito Jerónimo. (1777). *Teatro crítico universal*, III. Madrid. Pantaleón Aznar.
- FEIJOO, Benito Jerónimo. (1778). *Teatro crítico universal*, IV. Madrid. Pantaleón Aznar.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo. (2007). *Materia de España. Cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid. Marcial Pons.

- GÁNDARA, Miguel Antonio de la. (1988). *Apuntes sobre el bien y el mal de España*. Jacinta Macías Delgado (ed.). Madrid. Instituto de Estudios Fiscales.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. (2005a). «Los proyectos políticos sobre España en el siglo XVIII». *De Hispania a España. El nombre y el concepto a través de los siglos*. Vicente Palacios Atard (ed.). Madrid. Temas de Hoy.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. (2005b). *Felipe V y los españoles*. Madrid. Mondadori.
- IÑURRITEGUI, José M.^a (2006). «El Panteón imaginario: nación y héroes literarios». *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737- 1766)*. Pablo Fernández Albaladejo (ed.). Madrid. Marcial Pons. 161- 190.
- MARAVALL, José Antonio. (1963). «Sobre el mito de los caracteres nacionales». *Revista de Occidente*. 3. 257- 276.
- MARAVALL, José Antonio. (1991). *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*. Madrid. Mondadori.
- MORALES MOYA, Antonio. (2013). «La nación española preconstitucional». *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Azpurúa y Andrés de Blas Guerrero (eds.). Madrid, Galaxia Gutenberg. 129-165.
- ONAINDÍA, Mario. (2002). *La construcción de la nación española. Republicanismo y nacionalismo*. Barcelona. Ediciones B.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan. (1785). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, II. Madrid. Imprenta Real.
- STIFFONI, Giovanni. (1985). «Intelectuales, sociedad y estado». *La época de los primeros borbones. La cultura española entre el Barroco y la Ilustración (circa 1680- 1759)*. *Historia de España*, 29. 2. José M.^a Jover Zamora (ed.). Madrid. Espasa-Calpe.
- VARELA, Javier. (1994). «Nación, patria y patriotismo en los orígenes del nacionalismo español». *Studia histórica. Historia contemporánea*. 12. 31-43.
- VELÁZQUEZ, Luis José. (2015). *Viaje de las antigüedades de España (1752- 1765)*. Jorge Mayer Allende y Carmen Manso Porto (eds.). Madrid. Real Academia de la Historia. 2 vols.
- VILLAVERDE RICO, M.^a José y CASTILLA URBANO, Francisco (eds.). (2016). *La sombra de la leyenda negra*. Madrid. Tecnos.

Santiago, 68

VICENTE ARAGUAS

Llevo escrito unas cuantas veces que la primavera santiaguesa, entendiéndola como tal aquel movimiento estudiantil que paralizó por completo (casi, Farmacia siguió funcionando) la universidad, entre febrero y abril de 1968, se anticipó en el tiempo, también estacional, a las de París, Berkeley y Berlín, el mismo año en que Dubcek, en Praga, representaría la rebeldía socialista frente a la burocracia -mudada en carros de combate ocupantes- comunista, y el México insurgente, y masacrado en la Plaza de las Tres Culturas, demostraría que el mundo era aquella naranja abierta en gajos que estallaban del poeta ruso Esenin. Y es que nuestra revuelta comenzó cuando enero moría, ante una estatua patética -ni recuerdo lo que representaba- en un jardín universitario donde habitaba ya el olvido becqueriano.

Ahora retrocedo un poco para recordar mi llegada a un Santiago pequeño y levítico, con una universidad que no pasaba de los cinco mil estudiantes (hoy ronda los cincuenta mil), mezcla como también escribí alguna vez, entre la Casa de la Troya (hoy recuperada, por cierto, la pensión de Doña Generosa Rebollo) y la Casa da Collona. Circulaban por allí dos de las Tres Marías aquellas, hoy immortalizadas en estatua semejante a la que hace lo propio con el Marqués de la Ensenada (cosas veredes, mío Cid) en Ferrol, y los amores de estudiante fraguaban en los últimos tés-bailes o en guateques menstrales en el Círculo Mercantil, por ejemplo, bajo la estatua aquella del Atlante, sede hoy de la Fundación Granell. De allí a los bares de vinos, refugio siempre de estudiantes y profesionales y paseantes en cortes sedientos, solo había un paso. La cosa ha cambiado tanto que la Rúa do Franco, por ejemplo, hoy está enfocada sobre todo a peregrinos, si entonces simple anécdota hoy, multitudes categóricas, que no categorías.

Aquel Santiago, el pequeño mundo concienciado, que decíamos o decían, tuvo su conmoción al comienzo de curso con la muerte en La Higuera, de Ernesto Guevara Lynch, el «Che». Y un grupo, no sé si ingenuo o delirante, se presentó en la capilla universitaria para solicitar una misa en sufragio del «heroico guerrillero». La cosa quedó en nada, aquello era pedirle peras al olmo, pero lo digo como síntoma de una época, de dónde veníamos y adónde nos dirigíamos. También del poder omnímodo de la Iglesia. Un año después, había que aprovechar todos los resquicios, en la Iglesia de San Agustín un cura progre, comenzaban a abundar tanto como las setas luego de la lluvia, invitó a Voces Ceibes, colectivo de canción beligerante o de tendencia del que yo formaba parte a dar minirrecitales, aprovechando la ausencia de censura, Y el periódico local, no sé si con mala uva o con total ingenuidad tituló la noticia como «Voces Ceibes cantan a la Virgen». Que el clero comenzaba a estar enconado con el franquismo, para pasmo de quien había mudado España en feudo nacional-católico, el propio Franco, claro, es de sobra conocido. Como también lo es que muchos de aquellos curas fueron abandonando el redil, casi siempre por amor, y es que lo dijo el Arcipreste de Hita, atribuyéndoselo a Aristóteles -«la otra cosa fuera, por haber juntamento con fembra placentera». Esto mientras vivió Pablo VI, luego, con Juan Pablo II, la cosa se complicó al cerrarse el grifo de las dispensas. Ahora, en aquel Santiago, recuerdo un buen grupo de curas progresistas. Entre otros el jesuita Padre Randulfe, quien nos adoctrinaba, ese curso del

67-68, a los colegiales del Colegio Mayor San Agustín, regido por el Padre Brandariz. Por cierto, en este colegio, donde estuve solamente un año, ignominiosamente expulsado (junto a treinta colegiales más, o algo así), paraba gente tan interesante como Antón Seoane, siquiatra, musicólogo, líder de Milladoiro, Pedro Luaces, secretario de UPG años después, el historiador Bernardo Máiz, el también miembro de Voces Ceibes, Xerardo Moscoso, el decano de la Universidad de Coruña, Xosé Luis Armesto, el rector de la de Santiago, Casares Long, etc. Las tres noches de estancia en la Facultad de Filosofía (y Derecho), durante los conflictos de los que enseguida me voy a ocupar, de muchos de los residentes en el San Agustín habría de pasar factura al curso siguiente, sin que se nos renovase la -digamos- matrícula. Aparte de en los diferentes colegios mayores el personal se alojaba en pensiones, húmedas, frías. Los pisos de estudiantes estaban a punto de mudarse en moda, por no decir, plaga, pero de momento apenas si existía semejante modalidad, de manera que uno de los pocos que había recibía el nombre de «La Comuna». Su aparición habría de cambiar hábitos y costumbres, también las sexuales, por supuesto, a lo que coadyuvó la aparición de medios anticonceptivos, la famosa pastilla «antibaby», desplazando otros más rudimentarios, como el «coitus interruptus», la clásica «marcha atrás», vaya, nada efectivo además de sumamente incordiante para sus usuarios. Quedaba, en fin, el condón, «que Dios confunda», como en el chiste aquel de Quesada, de difícil adquisición, entre otras cosas porque había farmacéuticos que se negaban a venderlo. No así las anfetaminas, de venta bastante libre, bien que en alguna botica las vendiesen de una en una. Hablo de la «Centramina» o la «Simpatina», hoy desaparecidas del mercado apotecario, por razones obvias, y que se usaban -directamente- para no dormir, es decir, para estudiar luego de su ingesta o bien para pasar la noche en vela con una cierta euforia. Al año siguiente del que estoy citando un estudiante de Medicina murió víctima de un fallo cardíaco. Falleció en la calle y doy fe de que aquel sujeto era consumidor habitual de anfetaminas, y no con fines docentes sino -simplemente- recreativos. Droga, la verdad, tal como la entendemos hoy no la había. Alcohol, por supuesto, y en dosis liberales: la ronda de vinos de la mañana y el atardecer, las copas de después de las comidas o de la noche, etc. Pero drogas, no. La aparición de un estudiante que hacía el servicio militar en África con grifa, que producía en sus consumidores el llamado «vacilón», fue la excepción a la norma, al menos en lo que yo pude ver, pero eso no sería sino el segundo curso de estancia santiaguesa. Yo, como digo, llegué muriendo setiembre o empezando octubre de 1967, cuando el baile apenas había comenzado. Me incorporé a una facultad, la de Filosofía y Letras (Filosofía y Jesús, decía don Carlos Alonso del Real, a quien enseguida volveré, a quien se le debía también el término Ministerio de Educación y Ciencia Ficción), carrera desaparecida, al menos con semejante denominación. Aquí por lo menos, que en Italia creo haber visto este rótulo, «Lettere e Filosofia» en más de un lugar. Aquella carrera era bastante completa, con sus dos años de estudios comunes a todas las especialidades, y tres de aquella opción elegida. Don Carlos Alonso del Real, y entro en materia, no me dio clase. Yo hice Filología Inglesa y en todo caso Don Carlos nada explicaba en comunes, sino Prehistoria en la especialidad correspondiente. Con la cosa de que sus clases estaban abiertas a quien quisiera acudir a ellas. Y yo fui uno de los asistentes ocasionales. También de los que disfrutaron de la enseñanza peripatética de este hombre, pequeño, bullidor, de palabra nerviosa, con quien traduje, mano a mano, al gallego una canción soberbia (como suya) de Georges Brassens, *Le gorille*, luego de haber tomado una lamprea soberana en casa de Luis Mariño, otro que se nos fue joven, y por eso dueño de una muerte que subleva doblemente. En la primera noche, sábado, 9 de marzo, de las tres que conformaron el encierro en la facultad de Letras de la música se encargó Luis, ¡con un tocadiscos de maleta! Y allí escuché por vez primera a Paco Ibáñez, «Que se

nos va la Pascua, mozas», «Hermana Marica mañana que es fiesta» o «El lagarto está llorando». Y ahora quiero decir que Alonso del Real es vapuleado, cada vez que tiene ocasión, por Javier Marías, so pretexto de que don Carlos había denunciado a su padre, Julián, una vez que la guerra había terminado, por sus actividades republicanas durante esta. Dejando aparte lo poco que me cuadra en el Alonso del Real que conocí semejante actitud delatora añado que la denuncia del autor de *Todas las almas* no aparece sino una vez que don Carlos está muerto y enterrado, lo que no parece postura muy gallarda por parte del joven Marías, aficionado a este tipo de ajuste de cuentas con los difuntos, así las continuas alusiones a Camilo José Cela, mucho más atipladas en vida de este; las cosas como son. Lo cual que en 1967-68 entre los profesores más destacados que tuve ante mí he de señalar a don Abelardo Moralejo Laso, catedrático de Latín y terror de muy diversas generaciones de estudiantes, entre ellas de mi propia madre, quien en su examen de Estado, que así se llamaba el antecedente del Preu, hubo de pasar por las horcas caudianas de don Abelardo, uno de los primeros traductores de Rilke al español. Moralejo era el padre de Serafín, profesor mío de Historia del Arte en segundo, y uno de los docentes que más huella me dejaron. Serafín murió joven todavía y yo nunca olvidaré sus clases, tan amenas y rigurosas. Volviendo a don Abelardo, se jubiló al finalizar el trimestre y su puesto fue cubierto por un profe anodino, que no enseñaba mucho pero tampoco suspendía en exceso. En segundo vendría otra eminencia en Latín, el mugardés Díaz y Díaz, dueño de unas clases categóricas. Recuerdo, claro, los demás profesores, Rabanal muy efímeramente, pues de Griego me pasé a Árabe rápidamente. Tal vez porque (decían) era más fácil de aprobar, si acaso porque en aquella clase había más gente que en la guerra. Empezando por un alumno, repetidor año tras año que quería vacilar en primer día al dómene leonés preguntándole no sé qué paverada sobre un manual de aprendizaje firmado por Brandenstein, de quien nunca tuve el gusto. Y no es que envanezca de ello, soy alumno de Machado, de los dos, digo, pero para el caso de Antonio, el que hablaba del celtibérico que desprecia cuanto ignora. De otras materias citaré algún profe más, sobre todo al que explicaba Historia, José Ignacio Fernández de Viana, paleógrafo y diplomata, quien de Santiago pasó a Granada, donde murió hace años. Con Viana tuve bastante trato, antes y después, y ante alguna copa de coñá dejamos pasar horas nada muertas de puro vivos que estábamos nosotros. Por supuesto que mi acto -digamos- central ese año fue el recital del 26 de abril en la Facultad de Medicina, que habría de sentar las bases de cuanto vino después desde el punto de vista de la canción beligerante, de protesta o tendencia. Aquella noche, ante un personal entusiasta, en un local abarrotado (el mismo donde poco tiempo atrás habíamos llevado la del pulpo, la «pulpería» a cargo de la acreditada compañía de grises mandada por no sé quién, pero estimulada por el comisario Armada, que ya son ganas de llamarse así) cantamos Benedicto, Xavier, Xerardo Moscoso, Guillermo Rojo y yo mismo. Entre el público, desde luego, el gran José Manuel González Herrán, a quien algunos llamábamos (seguimos haciéndolo) Pepe Lolo. Estaba allí como también lo hiciera en todas las ocasiones a las que lo llamaron sus convicciones cívicas y sentimientos democráticos. Lo recuerdo muy bien, gafas oscuras, lentes ahumados, decían las novelas del XIX, de las que somos fervorosos lectores, y frondoso bigote, la cabellera abundante, sin llegar a larga, llevando un flequillo como avanzadilla. Si digo que quise y admiré a Pepe Lolo desde el primer momento no estoy exagerando lo más mínimo. Solo siento que los cuatro años que nos llevamos, yo llegaba, él se iba, hayan impedido que fuese mi profesor. Pero no haber compartido con él aquel tiempo del que va aquí un mínimo esbozo. Y acabo con un «¡Viva, Viva, Viva Pepe Lolo!». *E más nada.*

Majadahonda, octubre, 2016

Jaime Quiroga y Benito Pérez Galdós

YOLANDA ARENCIBIA

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria,
Cátedra Pérez Galdós)

Desde que fui invitada a estas sesiones de homenaje al profesor González Herrán supe que aceptaría con mucho gusto; y también que el tema de mi trabajo tendría que relacionar a Galdós con doña Emilia Pardo Bazán. Supe también, a priori, que a estas alturas de la investigación sobre ambos autores y del amplio conocimiento y hasta la vulgarización fácil de la correspondencia que los relaciona, sería inútil intentar sorprender con un asunto inédito y determinante al profesor González Herrán y a los *pardobazanistas* selectos que me acompañan.

Pero algo existía en mi taller de investigadora, tal vez de menor altura científica pero sí interesante, desconocido y merecedor de ser dado a conocer. Se trata de un breve corpus epistolar que recoge las cartas que Jaimito Quiroga y Pardo Bazán envió a Benito Pérez Galdós. El corpus está formado de solo cinco cartas, y se conserva en el archivo de la Casa Museo Pérez Galdós, registrado con los números 4001 a 4006 del epistolario del escritor. Cuando lo descubrí, hubo de despertar de inmediato mi interés. Muchos eran los atractivos a priori: el hijo mimado de doña Emilia, ella misma, y el objeto primero de mis indagaciones, Benito Pérez Galdós.

* * *

Como sabemos, Emilia Pardo Bazán, de excelente cuna, había casado en julio de 1868 con don José Quiroga y Pérez de Deza, de familia hidalga con abundantes bienes y rentas. Eran ambos muy jóvenes: 17 y 20 años.

El matrimonio tuvo tres hijos: Jaime, que nació en 1876, tras ocho años de matrimonio; Blanca, tres años después y Carmen dos más tarde.

Jaime cayó como un especial regalo en aquella familia. Siempre fue el hijo preferido de su madre, para quien significó un refugio desde el primer momento de su existencia. En él depositó todas las ternuras, además de las esperanzas de continuación de sus apellidos y su linaje:

Mi hijo crece en cuerpo y espíritu, y su inocencia es mi encanto. En el momento que escribo estoy sola en casa con él [...] Yo no sé lo que daría porque V. lo viese; [...] Si no me engaño es hermoso; tiene el pelo negro, los ojos negros y muy dulces, la boquita muy chiquita [...] yo cierro los ojos y lo veo de veinte años [...] es muy dulce dar al mundo un hombre.

(Faus 1984: 306)

Con su nombre, *Jaime*, tituló Pardo Bazán un poemario temprano, de 1881, expresivo de esas ternuras hacia todos sus hijos y en el que su primogénito ocupa el papel principal. Totalmente sinceros son sus versos, en sextetos encadenados. Como estos:

Fruto de mis entrañas el primero
después que el ser te di por mi fortuna
se liquidó mi corazón entero
en lágrimas de amor sobre tu cuna.
De aquel amor al plácido rocío
sentí de nuevo florecer mi alma (...).

(Pardo Bazán 1881: s/p)

Apunta Pilar Faus, refiriéndose al nacimiento próximo de Blanca Quiroga, que para su madre, y a partir del nacimiento de Jaime, la maternidad parece significar más que una alegría un motivo de preocupaciones futuras que prevé inevitables. En carta a Giner, califica a la hija que está por nacer «enigma envuelta en pañales [...] ¡Después de la salud, quedan tantas cosas que darles! ¡Y qué sé yo si podré!» (Faus 2003, I: 182).

Siempre se ocupará y preocupará doña Emilia de sus hijos. Pero tiene muchos aliados en la casa familiar. Porque como agua de mayo cayó Jaimito en la familia de los Pardo Bazán: nieto único de hija única. Fue objeto de la atención constante de los abuelos; especialmente de su abuela materna doña Amalia Rúa de Figueroa Somoza; y de la tía Vicenta, hermana soltera de doña Amalia, atenta a todos desde un segundo plano. Por otra parte, excelente fue la relación de doña Emilia con su madre. Doña Amalia era una mujer muy bien dispuesta y algo dominante, dispuesta a ayudar a su hija en todo; especialmente, evitándole la administración doméstica y el cuidado de todos sus hijos.

Doña Emilia amaba entrañablemente a sus padres. Confiaba plenamente en ellos. Le vino muy bien la disposición y el carácter de doña Amalia para tener tiempo libre que dedicar a leer y a escribir. La confianza de doña Emilia en su madre fue absoluta de modo que consiente en que sea ella quien se encargue de administrar las primeras enseñanzas a su primogénito. Así se lo confiesa a González Linares en carta de 1877: «mi madre le enseñará a las mil maravillas la lectura, la escritura, y ayudará a formar su corazón; es la persona en quien tengo puesta mi esperanza» (Faus 1984: 310). Costó una enfermedad a su abuela que una difteria de cuidado recluyera a doña Emilia con Jaimito en Santiago, alejándolo temporalmente del resto de la familia.

El niño era un encanto. Vivo y travieso, intrépido en sus juegos, precoz en la firmeza de sus pareceres, abierto a toda curiosidad y muy inteligente. No dio en su infancia más que alegrías. Admiraba a todos por sus magníficas calificaciones escolares. Su madre lo declaraba, orgullosa, como puede probar la correspondencia cruzada con diversos amigos; como está carta a Galdós: «Jaime ya lleva dadas no sé cuántas vueltas a los Episodios. Y por cierto que aunque me llame V. madre babosa, he de contar que este año sacó sobresaliente en todas las asignaturas y el accésit al premio» (ACMPG, EPG-9130).

A Benito Pérez Galdós regaló doña Emilia una foto atractiva del jovencito (más o menos diez años), que el gran novelista conservó en su estudio y que hoy forma parte del archivo fotográfico de su Casa Museo. La fotografía estaba allí ante de 1890, porque en ese lugar la registró doña Emilia cuando describió con sutileza y esmero el despacho de Galdós en las páginas del n.º 8 del *Nuevo teatro Crítico*. En su artículo repara la escritora en la gran cantidad de fotos de niños que decoran el estudio del escritor, sito entonces en el tercera izquierda de la Plaza de Colón, 2, esquina con Ronda de Santa

Bárbara (actual calle de Génova), y el Paseo de la Fuente Castellana (donde están las llamadas Torres de Colón).

Las cartas de Jaime Quiroga a Benito Pérez Galdós

Son cinco las cartas de Jaime a don Benito que conserva la Casa Museo Pérez Galdós. Se escribieron entre 1885 y 1889. Es más que probable que hubiera algunas más. Consta que esta correspondencia fue mutua; es decir que hubo cartas de Galdós a Jaime Quiroga que, por desgracia, no han llegado hasta nosotros.

La primera carta está fechada el 4 de diciembre de 1885 y llega al escritor a través de doña Emilia:

V. que tan bien sabe conocer y describir a los niños, encontrará quizás alguna gracia a esa carta que le envió, testimonio de una admiración más sincera que la de los críticos. He dado a Jaime, mi hijo, de 9 años de edad, sus Episodios de V., y no hay manera de quitárselos de las manos. No fue posible tampoco disuadirle de escribir a V., y yo, que no estoy por el método de los Idos, ni de los Polos, le he dejado poner cuanto se le vino a la cabeza.

Perdóneme que le distraiga con niñerías y cuente siempre con la amistad de su afectísima.

(EPG-9166)

Jaime tiene nueve años. Es el año de la muerte de Alfonso XII y de la publicación de *La Regenta* y *Lo prohibido*. En puertas está *Fortunata y Jacinta*. Jaime ha leído la primera serie de los *Episodios Nacionales*.

La cuartilla, decorada con dibujos infantiles de contenido bélico con una cabeza de oso, dice así:

Sr. D. Benito Pérez Galdós

Mi ilustre amigo: me gustaron mucho sus «Episodios Nacionales»; aquellas «porras» y «recuernos» en Zaragoza, la heroica ciudad, aquel Don Pablo Momdedeu en Gerona, y aquella señora Sumta, aquel escribano y aquel Juan Martín el Empecinado, aquel señor Viriato, aquel Cid Campeador, aquel don Pelayo y todos aquellos personajes, me encantaron, y también me enamoró aquel Don José Montoria y aquel avaro Candiola y aquel mamón «Empecinadillo» que con sus chillidos compromete a la partida cuando encontraron a los franceses, y en fin muchos más personajes que a mí me entusiasmaron. ¡Porra!

Esto de las «porras» lo he aprendido de su personaje de V. en Zaragoza, y mamá y la abuela me riñen.

Cuando leo sus novelas de V. siento mucho orgullo en ser español, pero así y todo, aunque me gusta mucho siento pena por no haber vivido en aquel tiempo y ser jefe de una partida ¡Porra! solo para despachurrar a Napoleón.

Reciba V. el cariño que le profesa su amigo,

Jaime Quiroga

Coruña, 4 de diciembre de 1885.

(CPG-4001)

Jaime tiene 9 años, dijimos. «Genio y figura» tempranos -podríamos añadir-. El niño demuestra la precocidad de sus expresiones y de sus sentimientos.

*

Ha pasado un año. Estamos en diciembre de 1886 cuando Jaime Quiroga redacta la segunda carta dirigida a Galdós. Galdós tiene entre manos la escritura de *Fortunata y Jacinta* mientras observa la política desde dentro como diputado sagastino. Ve estrenar con éxito la primera de las zarzuelas (que sepamos) reelaborada sobre alguno de sus textos: *Cádiz*, que con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, y libreto de Javier de Burgos, se estrenó en el Teatro Apolo el 20 de noviembre con excelente crítica.

Jaime ha leído la segunda serie de Episodios. Esta vez el dibujo que decora la cuartilla es una corona de laurel con cinta. Dice así:

7 de Julio (no crea V. que estoy loco, pues la fecha que pongo no quiere decir que en La Coruña sea este mes, sino que le voy a decir a V. la impresión que me causó la novela de V. ¡¡¡Por vida de la Chilindrana!!!...)

Mi estimado amigo; comienzo mi corta epístola felicitándole a V. por el último episodio que tuve el gusto de leer, pues para mis adentros ¡porra! es el que más me gusta, no por la batalla, sino por los personajes, porque esta me parece, más que otra cosa de mucha honra para los guardias, que están pintados con tanto gusto y naturalismo, que no puede ser más. ¡¡¡Chilindrón!!! ¡Porra!

Aquel Salvador que da de comer á aquella familia desgraciada, aquel discurso del Duque del Parque, la venida de Anatolio, la muerte de Gil de Cuadra, aquella Sola, aquella Dña. Fermina, en fin todos aquellos personajes están mejor que ninguna novela de Zola, Pereda, Alarcón, mi mamá, etc., etc., que en comparación con V. son unos solemnes mamarrachos.

En el 7 de Julio no se ve el patriotismo que V. desarrolla en todos sus demás Episodios, pero en cambio se ve el gran espíritu novelista que hay en esa cabeza mejor que la de Castelar. (Dios me lo perdone).

Vuelta-

En fin, esa corona, que hay en la otra carilla, se la dedico al rey de los novelistas nacidos y por nacer, y por fin al competidor de Cervantes.

Nada más digo a V. y quedo de V.

Seguro servidor

Que su mano besa

Jaime Quiroga Pardo Bazán

P. D. Le deseo a V. muy felices pascuas.

Coruña 22 de Diciembre del año 1886.

(CPC-4002)

Jaimito tiene 10 años. «Genio y figura», seguimos diciendo. El jovencito de innato ardor bélico demuestra estar entusiasmado con la lectura galdosiana y con el genio literario del autor. Se muestra muy seguro de sí mismo, y no duda en calificar de «mamarrachos» al resto de los novelistas, desde Zola a su querida mamá.

*

Han pasado dos años cuando Jaime redacta la tercera de las cartas que conserva el archivo galdosiano. Es octubre de 1888. La relación entre Galdós y Pardo Bazán venía siendo más que amistosa desde hace un tiempo indefinido que no podemos datar. Toda la familia coruñesa apreciaba y reconocía a Galdós. El escritor había recibido de su amiga gallega invitaciones varias para disfrutar estancias veraniegas en La Coruña con ellos; pero don Benito las declinó.

Espero que si este año se ha frustrado su venida de V, no sucederá lo mismo en el de 87. - Aquí no hay cascadas como las del Rin, pero sí una hermosa naturaleza apacible y una casa donde todos son galdosianos, hasta la chiquilla de 5 años que ya sabe decir que su mamá está lendo una novela de Lalós. «Por V. me han preguntado enseguida, sobre todo Jaime, que recuerda a V. mucho, y mamá, que ya sabe le profesa sincera amistad». «No sé cuál de las tres generaciones que aquí se cobijan le quiere a V. más. Creo que son los viejos, aunque los jóvenes le admiramos quizá con más fervor, y los chiquillos le leen con más regocijo».

(EPG-9131, EPG-1940, EPG-1930)

Había ocurrido este 1888 el episodio que logró distanciar (por poco tiempo) a la pareja. Ha sido este el año de la Exposición Internacional de Barcelona a donde han acudido ambos escritores: separados, y como simples colegas; como tenía que ser. Doña Emilia retrasó su vuelta unos días, respecto a la estancia del escritor canario. En Barcelona residía por entonces José Lázaro Galdiano, joven ya de éxito en todos los aspectos.

Jaime tiene ahora doce años y una madurez excepcional. El jovencito ha leído *Fortunata y Jacinta*, que Galdós le ha enviado dedicada. También el resto de las novelas publicadas por Galdós.

La carta se redacta en cuartillas con motivo gráfico de los días de la semana en francés, impresos con negritas en su parte superior izquierda: *Lundi*, en este caso. Compartían madre e hijo este tipo de cuartillas que, sin duda, ella se trae del París que tanto visita.

La Coruña, 7 de octubre 1888

Sr. D. Benito Pérez Galdós

Muy Sr. mío; hace mucho tiempo que tengo con usted una deuda que cumplir. V. se ha dignado poner una tan expresiva dedicatoria en su magistral obra, y todavía no he expresado mi gratitud.

Después de este cumplido, paso a decirle a V. el efecto que me han producido sus obras de V.

Los «Episodios» ya me eran conocidos, pero son una obra que cuantas más veces se lee, más gusta. Juan Martín lo he leído tres veces. Cuatro, la batalla de los Arapiles. Creo que todavía llegaré [a] diez o doce. Cádiz es precioso. El desafío con Lord Gray, su causa, todo está magistralmente descrito. Yo no puedo darle a V. idea cumplida, pues no acierto a forzarla.

Si hace algún tiempo mis cartas eran un puro desaliño, hoy, gracias a mis escasos conocimientos en Retórica y en Filosofía, podrán ir un poco más arregladas. Esto es una advertencia para que V. me perdone las babieçadas de mis anteriores cartas.

Fortunata y Jacinta es una novela preciosa. Tiene las condiciones esenciales. Tiene esa encantadora naturalidad que hace exclamar al lector:

Va [sic], esto lo hago yo-

Y después resulta que es más difícil que subir a la cumbre del Himalaya á gatas. Es una obra naturalista preciosa. Pero digo yo. ¿Porque [sic] ha de matar V. al pobre Moreno Isla?

¿Le ha hecho a V. algún daño? No sea V. malo y no mate a inocentes. A poco más le llamo a V. inquisidor.

Dña. Perfecta, es también preciosa. El aldeanote pleiteante, el madrileño en medio del desierto, la católica madre, el canónigo, y todas las figuras están con admirable perfección. Pero a propósito del pleiteante, le voy a poner a V. un pleito. Ese tipo es propio y particular de Galicia, y yo no admite que V. me lo usurpe para ponerlo en un paisano de otras comarcas. V. dispense la falta de respeto, y sepa que como gallego, soy bastante aficionado a entenderme con la [incompleta] Conque, ¡ojo!

Concluyo con Miau. Al leer el título creí que V. se metía a estudiar la sociedad gatuna. La historia, sus guerras, sus leyes, religión y costumbres. Pero después reflexioné que no se puede torcer la vocación y dije

–Si don Benito se mete a historiador, no sé qué saldrá–

Pero después, como todo lo de V., me encantó.

V. dispense que esta carta parezca un jeroglífico chino. Pero estoy enfermo, en la cama, y hago lo que puedo y nada más.

De V. afectísimo, humilde lector y admirador

Jaime Quiroga y Pardo Bazán.

(CPG-4003)

Jaime, 12 años. Frescura. Seguridad, con su poco de petulancia. Agilidad expresiva y sentido del humor.

*

Llegamos a 1889. Es año de sucesos importantes este año para Galdós y también para la relación Galdós-Pardo Bazán. El escritor va a ingresar en la Real Academia, en el segundo intento; y va a ser el año de la reconciliación amorosa entre ambos.

Pero aún estamos en enero. Por ahora, Galdós es solo candidato a la Academia; y su oponente es alguien que parece no poder hacerle sombra. En el diciembre pasado la escritora ha escrito a don Benito «muy deprisa: sólo me queda tiempo para anticipar a V. las gracias, decirle que Jaime ya está bueno, y que me marea pidiendo que V. le escriba. Como si V. no tuviera más que hacer (EPG-1942).

En el momento de la redacción de esta carta, Jaime convalece en La Coruña, y su madre está empezando a descansar de la preocupación agobiante que le produjeron las viruelas del muchacho. Es esta cuarta, la más extensa de las escritas por Jaime; y en el archivo de la Casa Museo responde a dos registros: EPG-4003 y 4004.

La cuartilla de los membretes impresos corresponde ahora al viernes, *vendredi*.

La Coruña, Vendredi, 18 de enero de 1889

Sr. D. Benito P. Galdós. [mancha de tinta sobre los apellidos]

Mi respetable historiador del decimonoveno siglo; al acabar la lectura de la magistral obra que V. galantemente se dignó dedicarme, no puedo menos de expresarle a V. el efecto que me produjo.

Son los «Episodios» la fiel crónica de los muchos e importantes hechos verificados en nuestra patria en la primera mitad de la decimonovena centuria. «Trafalgar» dedicado exclusivamente a la narración de aquel glorioso combate. «La Corte de Carlos IV» narración magistral y descripción encantadora de los vicios y virtudes de un palacio Real, y principio de la interesante novela que nace entre los hechos de armas y políticos, como (permitidme esta comparación, a pesar de que es algo grosera) como los calabazos entre las habas, en los campos gallegos. Encantan en este segundo tomo, los tipos de Lesbia y de Amaranta, los de la sabia Inesilla y del inesperto y soñador Gabriel, del optimista semanal Don Celestino, y del apasionado Maíquez [sic]. De Pepilla González, de Comella y de Don Felipe. Y en fin, todos, absolutamente todos los que en él aparecen. Es una obra que no tiene, como suele decirse, desperdicio. Si se considerase a los «Episodios» como los diversos manjares de un suculento festín, sería la «Corte» y las «Memorias de un cortesano» como el faisán y la Champagne.

Pero basta de Cortes, y pasemos a la no menos bonita del «19 de Marzo y el 2 de Mayo».

Me permitiréis que examine en esta obra los personajes como lo hice en la «Corte». La pacífica vida de Inés, Gabriel y Don Celestino, viéndose los domingos, es una parte que encanta por su sencillez. Luego, la escena de los estafermos Requejos, cuando ponderan los imaginarios lujos de su palacio, la tristeza de Gabriel, y la alegría triste de don Celestino, que expresa su amor al prójimo, mayor que el a sí mismo. La entrada de Gabriel en la cárcel de su paloma, la descripción de la vida que allí se pasaba, y por último, un tipo magnífico, verdaderamente espléndido, en colores. El de Juan de Dios. El de su amor férvido y ardiente, que se traduce en una carta casi tan larga como esta, y que debía hacer en Inés el mismo efecto que esta en V., el de aburrirle soberanamente.

Luego, los personajes secundarios. Don Lino Panyagua, Pacorro Chinitas más filósofo que descartes y Aristóteles, la Primorosa, con su varonil empuje. El retrato de Murat hecho por aquella tendera de cuyo nombre siento no acordarme en este momento, la batalla del dos de Mayo, y la destrucción del palacio y muebles y poder del privado Godoy.

¿Y qué cosa más típica y más graciosa que el amor y respeto de D. Celestino á Godoy, su amigo, su paisano y aun creo que pariente?

Vaya, esto ya se ha prolongado, y hay todavía mucho que andar. Conque, vamos con Bailén.

D. Santiago Fernández (no de Córdoba sino de Madrid) por mal o buen nombre, el Gran Capitán, digno y valeroso militar, que antes de rendirse, prefirió la muerte.

D. Luis de Santorcaz, pillito, calaverón y perdido, que bajo aquel mal hábito de pasiones ocultaba un alma de oro. A veces debajo de ruin copa, se encuentra un buen bebedor.

Gabrielín, como siempre, tan bueno, tan guapo y tan enamorado.

D. Felipe, padre de algún hijo, pero no de Inés, aunque afirmaba que lo era.

Ines, resignada.

Amaranta fría (¿?)

Dña. María Afán de la Rivera y del Oro y del Moro y no sé qué más. Digna matrona que guardaba religiosamente un asador que había brillado ante los muros de Maestrih [sic]

D. Diego de Rumblar, joven inexperto que no sabía del mundo más que

Por el barandal del cielo, etc.

El Ejército en masa, el General Castaños, la batalla de Bailén, etc., etc.

He aquí los personajes de «Bailén». En su descripción en la novela.

Y después «Napoleón en Chamartín», y después.....

Pero aquí ago [sic] punto final, para «no cansar a los amantes lectores» como diría V.

Y pasemos a otro asunto. Sepa V. que protesto enérgicamente y con todas mis fuerzas contra la inconcebible candidatura de ese quisque de Comelerán, que nadie conoce, y que más que académico merecía ser limpiabotas, solo por poner su candidatura enfrente de la de V. Y protesto contra Cánovas, demás amigos de ese señor, que se atreve a poner una malísima gramática latina enfrente de los «Episodios Nacionales» y de otras cien novelas que honran al lenguaje Español. Y ese que escribió latines, cómo se atreve a pedir un puesto en un lugar en donde no pueden entrar sino aquellos que han hecho algún marcado y señalado servicio á la lengua nacional, y ese Quintilius, que no solamente no sabe la lengua de Horacio de la que se atrevió a hablar sinó que no que no [sic] sabe el castellano, pues los artículos que bajo el pseudónimo de Quintilius escribió contra Clarín, son un conjunto de disparates sin trabazón ni enlace. Y le doy mi voto de censura a todos los que lo voten, y silbaré a Cánovas, que yo también soy estudiante, y aplaudirá con todas mis fuerzas al eminente tribuno Castelar, al mejor orador del mundo, y a todos los demás campeones de la candidatura del primero de nuestros novelistas.

Pero estoy distrayéndole a V. de más graves ocupaciones, y voy a terminar. Reciba V. mi enhorabuena por su seguro triunfo en la Academia, y queda de V. afectísimo seguro servidor y admirador

Jaime Quiroga y Pardo Bazán

Dispéñseme V. las correcciones en la letra, pero todavía me tiemblan las manos, pues hace seis días que me levanté de la larga enfermedad de las viruelas.

(EPG-4004 y 4005)

Jaime tiene ya trece años, y despunta en él la madurez poco habitual que le caracterizó; y una gran seguridad en sí mismo, característica que le acompañará en su personalidad madura. La pedantería que deja asomar en los primeros párrafos de la carta resultan, por razones de su edad, más atractiva que reprochable. Seguramente lo mismo pensó su madre, posible lectora de esta carta antes de su envío.

Jaime glosa la primera serie de los Episodios con sabiduría y acierto; también con desparpajo estilístico y sentido del humor, como puede apreciarse en distintos momentos de la carta. Hemos de reparar en la abundancia y propiedad de sus modos léxicos y, con una sonrisa, en los curiosos términos de sus comparaciones, que van de lo campesino y popular de los «calabazos a las habas» a la exquisitez presuntuosa del «faisán y la Champagne», así, al modo francés. Igualmente destaca el acierto de las llamadas cómplices a su lector, respecto a la carta que inspira a Gabriel su «amor férvido» por Inés en relación con la que él está ahora redactando; y el remedo gracioso del galdosiano «para no cansar a los lectores». No le va a la zaga el acierto expresivo de la alusión a la elección académica ante «la inconcebible candidatura de ese quisque de Comelerán [...] que más que académico merecía ser limpiabotas» y el alarde erudito que lo acompaña.

*

La quinta carta de nuestro corpus ha sido redactada dos meses después de la anterior. Estamos en marzo de 1889. En la cuestión académica, Galdós ha sido vencido por Commelerán en la primera votación y Jaime lo sabe.

Esta vez, el adorno gráfico de la cuartilla es un dibujo vegetal situado en la esquina superior izquierda; parece una espiga. Es la última de las cartas de nuestro epistolario.

La Coruña, 19 de marzo de 1889-

Sr. D. B. Pérez Galdós

Muy Sr. mío y apreciable maestro y amigo: le escribo a V. en el día inolvidable que V. inmortalizó en sus magníficas producciones, en el día en que cayó un poder tan poco sólido, en el día, en fin, de los días de la mitad de los Españoles.

Y esto, ¡si viera V. que recuerdos tan gratos me trae! ¡Qué pensamientos de días felices! Y estos son aquellos en que leí el «19 de Marzo» de sus Episodios Nacionales.

Pero volviendo a otra cuestión. He recibido una carta de V. que me llenó de gran gozo, porque son para mí las pruebas evidentes de una amistad que me honra mucho, por venir del gran escritor de España. (Casi diría del mundo).

La carta de V. me vinó a complacer mucho. Yo ya estaba algo picado por su tardanza de V. en contestarme, pero recibí como ducha en incendio, como maré en quareme [*sic*, por *mars en carême* = oportunamente], como dicen los franceses, su preciosa carta de V.

Por lo de la calle de Valverde, no tengo nada que decirle a V. como no sea que, como lo felicité a V., felicito a mi madre, porque tengo á ambos en un criterio bastante más elevado que el que me merecen Cánovas y demás tunos de la calle de Valverde.

En estas cosas, según mi pobre opinión, no deben entrar ni las pasiones, ni la política. Ahora bien, en estos dos casos, entraron ambas calamidades al por mayor.

Por despedida, recorto del Liberal el siguiente articulo:

Poesía telegráfica

Dice Mencheta desde San Fernando:

«marcha a Madrid Araus
deteniéndose en Sevilla
mañana Cantín y pronto
marchará Ortega Munilla»

¡Cielos!, ¡si aspirará Mencheta a Académico! Porque después de lo de Comelerán hay que temerlo todo.

Supongo que V. ya lo habrá visto; por si acaso no lo vió, hay [*sic*] va para que ese ría un poco.

De V. afectísimo amigo y discípulo

Jaime Quiroga

La Coruña... (ah!, ya puse antes la fecha, hasta otra!)

(EPG-4006)

Como hemos podido apreciar, Jaime está muy contento por las cartas recibidas del «gran escritor de España. (Casi diría del mundo)»; y sigue haciéndonos sonreír con la petulancia de sus comparaciones y la ínfula que le llevan a manifestar la exquisitez de su cultura francesa. El niño está ya mejor, y la madre ha dejado en manos de doña Amalia las responsabilidades inmediatas ante los hijos, pues si hubiera leído esta carta antes de enviada, tal vez hubiera hecho reflexionar a Jaime sobre un error ortográfico que se le ha colado.

La displicencia que muestra el muchacho ante el fracaso académico de Galdós es reflejo de la de su madre que, como sabemos, insistirá ante su amigo canario para que no se presente a la nueva opción de abril: «¡No olvide V. que alguien habló de diez bolas negras! ¡Y que no se puede fiar en las palabritas de los hombres!» (EPG-9146). Se presentará sin embargo don Benito, y en la sesión de junio será aceptado su nombre para ocupar la silla N de la Academia.

Será este un año excelente para doña Emilia, como escritora y como enamorada: proseguirá su espléndida carrera literaria; y en el verano estará en París en donde se reunirá con Galdós que viene de Londres y de Stratford on Avon. El cielo les regalará el viaje feliz de la reconciliación por la cuenca del Rhin (Zurich, Maunich, Nüremberg, Karlsbad, Ginebra, Lausanne...).

*

Dejamos a Jaime hecho un pequeño sabio. Sabemos que, en adelante, su petulancia personal irá en aumento y se acendrará su radicalismo ideológico. No responderá a las esperanzas que su madre había puesto en él, y doña Emilia pasará de madre orgullosa a madre resignada: «Por mi Jaime, habría hecho otras cuarenta cosas más urgentes que esta. Pero yo no he llevado nunca el timón de su vivir; y lo siento menos por mí que por él».

El final de Jaime Quiroga será desastroso, pues morirá junto a su primogénito en agosto de 1936, en la matanza de la calle de Goya por los milicianos de la II República española. Hoy está enterrado junto a su madre en la cripta subterránea de la Iglesia de la Concepción, en pleno corazón del barrio de Salamanca. No logró Pardo Bazán ninguno de sus sueños: ni perdurarán sus blasones en sus descendientes directos, ni logrará yacer en el sepulcro que ella misma había dispuesto al efecto en la capilla de las Torres de Meirás.

* * *

Decíamos al principio de estas páginas que el epistolario conservado de Jaime Quiroga a Benito Pérez Galdós era algo de menor esplendor. Sin embargo, creo que ha valido la pena sacarlo a la luz del conocimiento para extraer de él, corroborando, noticias a) sobre la faceta de madre y de educadora de doña Emilia Pardo Bazán, b) sobre la ya conocida predilección de Galdós por los niños y la chavalería, y c) para saber más del niño afortunado y hombre sin fortuna que fue Jaime Quiroga Pardo Bazán.

Bibliografía

Archivo Casa Museo Pérez Galdós.

FAUS, Pilar. (1984). «Epistolario Emilia Pardo Bazán-Augusto González Linares 1876-1878». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Año 60. 271-313.

FAUS, Pilar. (2003). *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra* (2 vols.). Fundación Pedro Barrié de la Maza. Valencia.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1881). *Jaime*. A. J. Alaria. La Coruña. s/p.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1991). «El estudio de Galdós en Madrid». *Nuevo Teatro Crítico*. Año I, número 8. 65-74.

IMAGEN



Foto de Jaime Quiroga en el estudio de Galdós.
Archivo CMPG

Carolina de Soto y Corro, entre la literatura y el catequismo: *Mauca*, novela publicada en 1917

MARÍA DE LOS ÁNGELES AYALA
(Universidad de Alicante)

Carolina de Soto y Corro (1860-1922) fue una escritora y periodista reconocida en su tiempo¹, con un amplísimo corpus literario en el que la autora compagina la poesía, el teatro y la novela con la presencia de artículos, ensayos y narrativa breve en las páginas de innumerables periódicos que se publicaban tanto en su Andalucía natal como en la capital del reino u otras ciudades importantes de la península. No conviene olvidar que Carolina de Soto y Corro cosechó un extraordinario éxito con sus composiciones poéticas y obras teatrales dedicadas a ser leídas o representadas en las escuelas². Recordemos, solo como botón de muestra, algunos de sus títulos más conocidos y aplaudidos: *El santo de la aldea* (1885), *El faro de la virtud. Libro de lectura para las escuelas* (1887), *El diablo en el púlpito* (1889), *Americanistas ilustres* (1889)³, *Colón y América. Poema histórico* (1892), *Vicios y virtudes. Colección de cuentos y novelas cortas* (1894), *Glorias de los Alfonsos Reyes de España* (1902), *Odas, poemas, leyendas* (1907), *Monedas y billetes* (1919)... Asimismo tampoco conviene olvidar su participación en la prensa, pues a pesar de ese carácter conservador y católico que se aprecia en sus obras literarias y artículos de opinión, pronto parece darse cuenta de que a través de las colaboraciones periodísticas la mujer encuentra el camino idóneo para participar en el ámbito cultural⁴. Carolina de Soto y Corro comenzó su carrera periodística en *El Guadalete*, un periódico jerezano que recogió sus primeros poemas a partir de la década de los años setenta del siglo XIX. Estimulada sin duda por la presencia desde principios de siglo de publicaciones dedicadas e, incluso en ocasiones,

¹ Tal como señala M.^a del Carmen Simón Palmer (1991: 675), Carolina de Soto y Corro recibió en vida numerosos premios y reconocimientos a su labor como escritora, como, por ejemplo, en 1878 el de la Asociación de Escritores y Artistas de Cádiz por su leyenda *La Conquista de Cádiz*; 1879, el de la Asociación Económica de Amigos del País de Cádiz; 1880, de la Academia Gaditana de Ciencias y Artes; 1887, en el IV Centenario de la Reconquista; 1901, en los Juegos Florales de Orense. Igualmente fue socia de honor de la Asociación de Escritores y Artistas de Cádiz, del Centro Mercantil de Sevilla, de la Ilustración Obrera de Tarragona, de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, del Centro Instructivo y Protector de Ciegos de Madrid y socia correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Cádiz y de la Junta Poética Malacitana.

² M.^a del Carmen Simón Palmer (1991: 675-683), nos ofrece un detallado apunte sobre sus principales obras. Respecto a su labor como dramaturga *vid.* también el trabajo de Juan Antonio Hormigón (1996).

³ Sobre esta obra *vid.* el trabajo de David Díaz Toledo (1994: 443-458).

⁴ Carolina de Soto y Corro colaboró, entre otras, en los siguientes publicaciones periódicas: *El Guadalete* (Jerez), *Boletín Gaditano* (Cádiz), *Asta Regia* (Jerez), *Flores y Perlas* (Madrid), *La Semana Literaria* (Madrid), *La Ilustración* (Barcelona), *El Imparcial* (Madrid), *Álbum Ibero-Americano* (Madrid), *El Liberal* (Palma de Mallorca), *El Diario de Ávila*, *El Heraldo Andaluz* (Madrid), *La Monarquía* (Sevilla), *Revista Malacitana* (Málaga), *Diario de Cádiz*, *El Renacimiento* (Sevilla), *El Diario de Córdoba*, *La Voz de la Patria* (Madrid), *El Liberal* (Alicante)... *Vid.* Ángeles Carmona González (1999) y Carmen Ramírez Gómez (2000: 123-124).

dirigidas por mujeres, decide en enero de 1880 fundar, editar y dirigir una revista titulada *Asta Regia. Semanario de Ciencias, Letras, Artes e Intereses locales* que es sin duda un reflejo impagable de la ideología, pensamiento e intereses de la autora, pues durante tres años y medio, la revista finalizó su publicación el 18 de junio de 1883, Carolina de Soto no solo dirige la publicación, sino que incluye numerosas colaboraciones tanto de índole poética, como ensayística. Es decir, por un lado, como responsable última de la publicación, tiene la potestad de vigilar el contenido de los artículos escritos por los colaboradores, mientras que por otro, al participar en la redacción de la misma, nos desvela a través de la creación literaria, el estudio histórico o el ensayo su propia forma de ver el mundo, sus preocupaciones e intereses primordiales. La situación y educación de la mujer se convertirán en uno de los temas que más preocupa a la escritora, sin que ello sea impedimento para que se introduzcan otros asuntos o temas⁵. A este respecto y dado que vamos a analizar en este trabajo específicamente su novela *Mauca*, conviene fijarnos en un artículo, «La joven cristiana», que publicó en dos números consecutivos de *Asta Regia*, los correspondientes al 25 de octubre y al 1 de noviembre de 1880. En este artículo se aprecia su postura conservadora, defensora a ultranza de la bondad de la religión católica como camino para alcanzar la perfección humana. En el primer número traza el comportamiento de la mujer que pertenece a la clase acomodada y trata de imbuir la exigencia de alcanzar un modelo femenino donde las virtudes religiosas sean su signo de identidad: humildad, castidad, caridad, cumplimiento de los preceptos religiosos. No obstante, Carolina de Soto y Corro reclama para estas mujeres una esmerada instrucción, una amplia educación en ciencias, artes e idiomas, pues potenciando su capacidad intelectual, aumentan sus recursos para enfrentarse a la maldad del mundo. La escritora defiende la educación femenina, pero su objetivo no es lograr una cierta emancipación de la mujer o el reconocimiento de un derecho consustancial al ser humano, sino que su postura contribuye a perpetuar el modelo femenino arraigado en la época, pues trata de convencer a sus lectoras de que la misión de esa mujer nacida en los círculos acomodados es alcanzar su madurez convertida en «digna esposa, tierna y obediente; que consuele y ayude al marido a sobrellevar las grandes dificultades de la vida, y sea una madre buena y cariñosa, que enseñe con su piadoso ejemplo a sus amados hijos, la senda de la virtud» (25-10-1880: 2). Postura que se aleja de la defendida unos años más tarde por autoras, como Emilia Pardo Bazán, más combativas en el terreno de la conquista de la igualdad social entre hombres y mujeres y que proclaman sin prejuicio alguno el derecho de la mujer a recibir una educación idéntica a la del varón y ejercer una profesión⁶. Las firmes convicciones religiosas de la escritora se reflejan fundamentalmente al tratar sobre la educación de la mujer humilde, comenzando la segunda parte del artículo ensalzando a esa joven de escasos recursos y comodidades que se conserva pura y virtuosa a pesar de vivir inmersa en todo tipo de necesidades y dificultades. Carolina de Soto y Corro exhorta a la misma a vivir «conforme en un todo con su suerte y espere en Dios que premia con largueza las virtudes y la resignación de los que sufren con paciencia las grandes adversidades de la vida» (1-11-1880: 2). No obstante, si bien es verdad que no reclama para ellas una educación en ciencias, artes o letras, postula la necesidad de formarlas en la doctrina cristiana, fundamentalmente a través de su propia madre, pero también haciéndolas acudir a esos «centros de beneficencia sostenidos y dirigidos por celosas corporaciones y asociaciones piadosas, y que se llaman academias gratuitas» (1-11-1880: 2). De esta forma estas jóvenes de origen humilde siempre encontrarán amparo y protección ante las adversidades de la vida.

⁵ Vid. a este respecto el trabajo de M.^a Victoria Sotomayor Sáez (2013: 318-338).

⁶ Vid. M.^a de los Ángeles Ayala (2001).

Conviene recordar a este respecto que durante la época de la Restauración se potenciaron por parte de la Iglesia el ejercicio de la beneficencia, ofreciendo un servicio educativo y de protección del que carecían los sectores sociales humildes. Las escuelas católicas de enseñanza elemental, tanto diurnas como nocturnas, se incrementaron extraordinariamente para paliar la ignorancia de niños y adultos. También se potenciaron «las escuelas dominicales para las niñas, las escuelas de artes y oficios, las primeras escuelas profesionales y la fundación de importantes patronatos dedicados a la formación de la juventud obrera. A principios del siglo XX la Iglesia regentaba la cuarta parte de las escuelas primarias en España y el 80 por 100 de los establecimientos de segunda enseñanza» (Revuelta González 2002: 1005)⁷. La creación de centros asistenciales para personas necesitadas fue una gran aportación del clero y los seglares más comprometidos con su fe. El sostenimiento de hospitales, asilos, hospicios y centros de acogida y educación contribuyó a mejorar en no pocas ocasiones la suerte o el destino de muchos españoles de este tiempo. Es evidente que Carolina de Corro y Soto estaba convencida de la aportación eficaz y abnegada que proporcionaban todos estos centros asistenciales que generalmente estaba a cargo de congregaciones religiosas femeninas o asociaciones de mujeres seglares, tal como se pondrá de manifiesto en su novela *Mauca*⁸.

Como en toda literatura devota, a la manera del padre Luis Coloma, Navarro Villoslada, Antonio Trueba, Fernán Caballero, etc., Carolina de Soto y Corro también utiliza su pluma para, en un primer momento, denunciar una situación determinada y, en segundo lugar, ofrecer un camino, una senda ejemplar que ilumine la mente y el corazón de sus lectoras. En *Mauca* existe una clara denuncia a la situación en que se encuentra gran parte de la infancia. Carolina de Soto y Corro siguiendo la estela de lo llevado a cabo por Galdós en obras tan memorables como *Marianela* o *La desheredada*, Emilia Pardo Bazán en su descripción referida a Perucho en *Los Pazos de Ulloa* o Pereda mediante la etopeya de *Cafetera* en «El raquero», convierte en protagonista de su relato a una joven de trece años que vive en las calles de un pueblo agrícola próximo a Madrid, El Portillo. Una niña que, como el resto de niños, deambula por este entorno sin vigilancia o cuidado alguno de sus familiares. Los adultos se entregan a las rudas faenas agrícolas buscando su sustento, sin preocuparse de cuidar y educar a sus hijos. Así, vivieron ellos su infancia y así viven sus hijos la suya:

Ellos se habían criado así también, en medio del arroyo, casi en cueros, en unión de los cerdos y demás animales que pernoctaban bajo el mismo techo de sus amos, en el reducido hogar, albergue, a veces de numerosa familia, en insano y repugnante conjunto [...] Los padres habían crecido como los hijos: en completa libertad, a la intemperie, sin miedo al calor ni al frío, sin dirección e higiene, ni obligación de saber de letras ni de nada hasta la edad en que pudieron manejar el azadón, el escardillo, la hoz y los demás útiles de labranza, y les parecía lo más lógico y natural que los muchachos siguieran la misma marcha (1917: 10 y 13).

⁷ Vid. también Jesús M.^a Palomares Ibáñez (1979: 117-149) y Solange Hibbs (1995).

⁸ Recuérdese que según la estadística elaborada por la Nunciatura en 1892 el número de religiosas era de 35.234, cómputo que se repartía entre las casas dedicadas a clausura, 926, y casas de vida activa, 1259. En 1904 el número de religiosas ha aumentado, 40.030. Es importante hacer notar que mientras las dedicadas a la vida contemplativa disminuye, 717, aumenta significativamente el número de casas dedicadas a la beneficencia, 1.027, y a la enseñanza, 910, lo que prueba la seriedad con que la iglesia católica asumió esta labor asistencial. Vid. Manuel Revuelta (2002: 74-75).

Las circunstancias de la protagonista agravan su situación, pues la madre de Mauca es un ser despreciable⁹, alcohólica, ladrona, que se desentiende por completo de la niña y no duda en enviarla a Madrid para que se gane la vida siguiendo el mal ejemplo de su hermana mayor, que ha terminado amancebada con un ricachón. La moral y la ética son palabras vacías de significado para ella, lo único que le interesa es que sus hijas le envíen dinero para sufragar sus vicios y vivir lo mejor posible, sin preocuparle lo más mínimo la procedencia del mismo. Frente a este modelo negativo de conducta Carolina de Soto y Corro contrapone el ejemplo positivo, el anciano párroco del pueblo, el padre Antonio, que afligido por la situación de desamparo de Mauca, siempre tiene un plato de comida para la niña y trata de inculcar en ella unos principios morales que la guíen en su vida. Pláticas religiosas y consejos que ella escucha embelesada en su presencia, aunque en cuanto vuelve a la calle parece olvidarlos. Esta vida cotidiana se interrumpe cuando la madre decide enviar a Mauca a Madrid al lado de su hija mayor para que aprenda a vivir por su cuenta.

Es, precisamente, en estos primeros capítulos donde vamos a encontrar el decidido carácter didáctico, pedagógico y adoctrinador del relato de Carolina de Soto, pues la niña abrumada por tener que abandonar el único entorno conocido, acude al párroco en busca de consuelo. En la conversación que ambos sostienen, en las palabras del padre Antonio, es donde la escritora, además de ponderar los principios morales y religiosos de la fe católica, reitera sus ideas sobre la situación social de la mujer pobre, abocada a una fácil prostitución. Principios expuestos ya en el artículo publicado en 1880, desmenuzados, explícitos, en estas páginas y que se ejemplifican en el desarrollo posterior de la novela para reforzar la veracidad de los mismos.

Cuando Mauca da cuenta de su preocupación al padre Antonio, este trata de consolarla poniéndole como ejemplo a Jesucristo «que dio el más alto ejemplo de sumisión al dejarse sacrificar y escarnecer por sus enemigos, sufriendo muerte afrentosa por la salvación de los pecadores» (1917: 29). Con este ejemplo el anciano párroco quiere que Mauca se conforme con su suerte, ya que, como se solía afirmar desde los púlpitos de las iglesias, el hombre ha venido al mundo a padecer más que a gozar y por lo tanto debía aceptar las circunstancias más adversas de la vida con total resignación si quería hacerse merecedor de la salvación eterna¹⁰. Mauca, conmovida, escucha al padre

⁹ La descripción que de este personaje nos ofrece la escritora no deja indiferente al lector: «Mauca era hija de la tía Lendrea, la bruja más dañina y sin vergüenza que existía en el mundo. Borracha sempiterna, sin más ocupación que morder reputaciones, merodear por las huertas para coger lo que podía al menor descuido, mendigar por la carretera y pueblos limítrofes y gastarse en la taberna los cuartos que le facilitaba la caridad. ¡Bastante le importaba a ella que comiera o no la chiquilla!» (1917: 13-14).

¹⁰ Recordemos que los sectores católicos más conservadores tenían auténtica aversión a la difusión de las ideas socialistas que abogaban por la igualdad entre los individuos y exigían mayores salarios para los obreros. Tema que se refleja, como es bien sabido, en algunas de las más célebres novelas de finales del siglo XIX, como sucede, por señalar una de factura excelente, en *Juanita La Larga* (1895) de Juan Valera. En ella, en el sermón que pronuncia el padre Anselmo, este personifica en Juanita la encarnación de las igualitarias ideas socialistas, pues se acaba de presentar en la iglesia vestida impropia de acuerdo con su humilde procedencia social. El capítulo XVI es especialmente significativo, pues el padre Anselmo intenta refutar las ideas socialistas y demostrar que sus utopías son puro delirio insano. Igualmente este personaje ejemplifica la generalizada creencia de la época de que las jóvenes sin recursos están abocadas a la prostitución y que el gusto por el lujo es el camino más rápido hacia la condenación: «al cuerpecito de una niña presumida y muy ataviada le llamó colmena de Lucifer [...] Además de escandalizar con aquel lujo y de provocar a los hombres hasta en los lugares sagrados, turbando el sosiego de los espíritus e impidiendo la elevación, se gasta para sustentar dicho lujo más de lo que honradamente se gana; se aceptan regalos de los pretendientes y les sonsaca el dinero. Dejándose ir, pues, por pendiente tan resbaladiza, las

Antonio el discurso que le dirige sobre los deberes de la mujer, las perfidias de los hombres y los males que acechan a las jóvenes que, como ella, tienen que peregrinar solas por la tierra. Insistirá en la idea de que el honor u honra de una mujer, junto la salvación de su alma son los dos valores que debe preservar siempre, huyendo de hombres sin escrúpulos que a cambio de ciertos favores podrán proporcionarle algún bienestar económico. Por el contrario, una joven como Mauca debe buscar un trabajo honrado al lado de personas que, a cambio de sus servicios, le den un sueldo y cubran sus necesidades, pues los pobres

no tienen más recurso que el trabajo, la servidumbre y el sacrificio propio en aras del bienestar ajeno; mas sometiéndose de buena voluntad, con agrado y con paciencia; teniendo en cuenta que es preciso sufrir con calma y con humildad las molestias del servicio, que no son pocas; las impertinencias que tengan los señores y las genialidades de todas las personas, pequeñas o grandes, con quienes haya de tratar, en unión de las cuales o bajo cuya dependencia se viva (1917: 29).

La plática entre el bondadoso párroco y Mauca concluye con una nueva recomendación y advertencia, pues le señala a Mauca que en cuanto salga del pequeño pueblo que la vio nacer dejará de ser una niña y tendrá que conducirse con el aplomo y seriedad de una mujer adulta, cumplir con las obligaciones que contraiga con sus amos, socorrer a su madre económicamente en la medida de lo posible y aprovechar su estancia en Madrid para instruirse, «aprendiendo a leer, escribir, cuentas, religión y los quehacer propios de su sexo, principalmente los de tu cargo, todo esto muy necesariamente para que puedas manejarte en el mundo y sepas defenderte de las contrariedades y luchas de la existencia» (1917: 33-34), de ahí que le recomiende recurrir a las escuelas dominicales, o a cualquier centro de enseñanza sostenido por Asociaciones benéficas en las que reciben educación las criadas y obreras. Carolina de Soto cita de modo inconcreto estas instituciones situadas, según indica, en las calles de Fuencarral y en la de Rodríguez San Pedro. El único nombre concreto que nos ofrece es el de una institución religiosa denominada Servicio Doméstico, que la autora no describe. Según los datos recabados dicha institución surgió en 1889 y su finalidad era acoger a las mujeres que desde distintos puntos rurales acudían a Madrid dispuestas a desempeñar un empleo honesto a cambio de un sueldo a fin de contribuir al sustento de sus familias. Su origen se debe a Vicenta María López Vicuña, fundadora de la obra religiosa María Inmaculada, que, consciente de que las jóvenes que venían a servir a la capital podían ser presa fácil del abuso, de la delincuencia o de la prostitución, abrió este centro para proporcionarles una formación religiosa, cultural y profesional¹¹. No obstante, se debe hacer constar que en el desarrollo posterior de la novela esta institución no juega ningún papel relevante, pues la protagonista, en un momento de especial dramatismo, recordará la existencia de un papel donde el padre Antonio anotó una dirección a la que acudir en caso de apuro: el Asilo de la Santísima Trinidad, Marqués de Urquijo, 16. Se refiere al Asilo de Beneficencia de las Hermanas de la Santísima Trinidad, fundado en 1885, para acoger a las jóvenes de vida disipada que se encontraban en las cárceles o en los hospitales. En 1892 se trasladan, tal como apunta Carolina de Soto, a la calle Fuencarral, ampliando el número de colegialas que podían atender. En esta institución las jóvenes recibían gratis enseñanza religiosa y social, se les proporcionaba alimentos y vestidos y

muchachas pobres, que se ponen muy majas, dan con facilidad en busconas», Juan Valera, *Juanita la Larga* (1986: 140).

¹¹ Vid. M.^a Pilar Melgar Raya (2008).

se les instruía para ganarse la vida honestamente. Sabemos, tal como se señala en *La Correspondencia de España*, 8 de mayo de 1892, que las jóvenes eran adiestradas para trabajar en fábricas de chocolate y de jabón, géneros de punto, bordados de seda y oro, pasamanería y confección de ornamentos sagrados¹². Actividades que, a juzgar por lo apuntado en esta novela de 1917, parecen haberse ampliado, pues Mauca termina convirtiéndose en una experta cajista en la sección de imprenta existente en el Asilo¹³.

La novela, a partir de este momento, se desliza por derroteros, aunque muy suavizados, del relato folletinesco, a través de una esmerada y convincente prosa que nos guía en los avatares que sufre Mauca en la corte y que sirven, como señalábamos en páginas anteriores, de ejemplificación de las ideas expresadas por el bondadoso párroco. Mauca se encontrará con su hermana, que vive cómodamente gracias a su rico protector; se verá acosada en diversos momentos por hombres sin escrúpulos que pretenden aprovecharse de su desesperada situación, siendo víctima también de los celos de otras mujeres... Solo, al final de la novela, encontrará la verdadera paz en el Asilo de las Hermanas de la Santísima Trinidad y la felicidad al lado de Miguel.

Conviene subrayar que la protagonista no es un personaje plano, pues aunque su historia ejemplifique las ideas religiosas de la fe católica que caracterizan a su autora, Mauca duda, comete errores, aunque siempre hay algo innato en su interior que le lleva a repudiar el comportamiento inmoral de los que la rodean. Cuando Mauca se instala en casa de su hermana, acepta de buen agrado la presencia del protector de la misma, pues recibe todo tipo de obsequios materiales. Mauca se repone físicamente, viste con elegancia, perfecciona sus escasos conocimientos sobre escritura, lectura y matemáticas, pule sus modales, recibe alabanzas y regalos de distintos amigos que acuden a la casa... Sin embargo, ese pudor innato y el recuerdo de las palabras del párroco, le hacen declinar los diversos ofrecimientos que recibe y cuando percibe que el protector de su hermana pretende convertirla a ella también en su amante, huye sin despedirse ni siquiera de su querida hermana Juliana. Es entonces, perdida, sola, en medio de la gran urbe, cuando pide ayuda a un joven para que la aleje del tremendo peligro en que se encuentra y la conduzca a una institución, la del Servicio Doméstico, para refugiarse allí. Miguel prefiere, pese a las palabras de Mauca, llevarla a su casa, a fin de que su madre determine qué hacer con la joven. La suerte parece sonreír a Mauca, pues es acogida y apreciada por su actitud recatada, su excelente comportamiento y su indiscutible laboriosidad. Sin embargo, de nuevo Mauca comete un error, pues es incapaz de ser sincera con esta familia que la acoge y le brinda un empleo en su zapatería. La joven no se atreve a contarles la situación en la que se encuentra su hermana Juliana y el porqué de su huida, rodeando su vida anterior de un misterio indescifrable. De ahí que cuando Mauca aproveche los días de descanso para visitar a su hermana, desamparada de su protector y gravemente enferma, despierte múltiples sospechas, especialmente de una de las jóvenes que también trabaja en la zapatería y está enamorada de Miguel. Esta la seguirá una de esa tarde y al verla entrar en una casa de mal vivir, no duda en denunciarla ante la familia, acusándola de llevar una vida de perversión. Mauca, incapaz de contarles la verdad, se verá, una vez más, abocada a la calle, pues la madre de Miguel, la arroja de su casa. Será una institución benéfica la que

¹² Vid. M.^a del Carmen Simón Palmer (1994).

¹³ Lo que no parece haber variado es el origen de las colegialas, pues Carolina de Soto dedica un amplio párrafo a explicar que, aunque Mauca no reunía los requisitos de ser acogida allí, pues no ha sido enviada por orden gubernativa y carecía de culpas que la indujesen al arrepentimiento y propósito de enmienda, la joven es admitida gracias a la recomendación del cura de El Portillo y por librarla del grave peligro al que se podría ver expuesta si la dejaban desamparada en medio de la calle a altas horas de la noche.

le proporcione a Mauca la tranquilidad material y emocional deseada, pues en el Asilo de Beneficencia de las Hermanas de la Santísima Trinidad encuentra el apoyo y el cariño necesarios para restañar su malherido corazón. El relato, conforme avanza la acción, se complica, ya que Miguel, enamorado de Mauca, siempre tiene fe en la honestidad y bondad de la joven. De ahí que no deje de indagar hasta descubrir a quién visitaba Mauca y descubrir que era a su hermana, ahora, gravemente enferma, en un asilo. A través de ella conocerá la verdadera historia de su enamorada, apresurándose a acudir a su encuentro, acompañado de su madre, para pedirle que vuelva con ellos a casa y acceda a convertirse en su mujer.

Carolina de Soto y Corro introduce en su novela un nuevo asunto relacionado con la vieja cuestión sobre la supremacía del amor divino frente al amor humano. La escritora en su novela parece convencida de que el seglar puede alcanzar el mismo grado de perfección que aquel consagrado a Dios, pues Mauca, aunque en un determinado momento parece decidida a dedicar su vida a la orden de las Trinitarias, en realidad no existe en ella vocación auténtica. Lo que encuentra en este retiro conventual es la ansiada paz no alcanzada fuera de esta santa casa. Las pláticas con las hermanas y la llegada del padre Antonio disiparán sus miedos y será capaz de reconocer el amor que siente por Miguel. Al llegar al último capítulo de la novela, denominado *Epílogo*, han transcurrido cinco años desde que se celebró su matrimonio, tiene tres hijos y encontramos a la familia pasando el verano en el pueblo natal de Mauca, El Portillo. Allí la protagonista ha podido llevar a cabo un abrigado anhelo: reunir en su casa a las mozas del pueblo, dedicándose

a la educación de las mismas, instruyéndolas en religión, lectura y escritura, e imponiendo a las más pobres, en particular a las que, sin otro recurso, tenían precisión de buscar sustento fuera de la localidad, en los conocimientos indispensables para el manejo y desenvolvimiento de una casa de familia, preparando a cada una, según sus aptitudes, para el género de trabajo que podría desempeñar, y hasta para algunos oficios propios de la mujer (1917: 29).

El *Epílogo* concluye con una encendida alabanza a la labor de esos centros de beneficencia existentes en estos momentos, exigiendo la creación de nuevos «asilos docentes, escuelas-hospederías, para muchachas pobres y forasteras [...] que sirvan de faro y refugio a las que acreditasen no tener ningún otro auxilio» (1917: 145). Es evidente que Carolina de Soto y Corro, aun reconociendo la labor social llevada a cabo por órdenes y congregaciones religiosas, aboga por la implicación de los seglares en el desarrollo de actividades benéficas. La escritora, tal como se pone en evidencia al final de la novela, no ve necesario que Mauca profese como religiosa para erigirse en un ejemplo digno de admiración, tal como señala Manuel Machado en la *Carta-Prólogo* que antecede a la narración:

La nobleza de sus sentimientos, la energía de su voluntad para escapar de las sollicitaciones del lujo y de la holganza vergonzosa; su resignación cristiana ante la desgracia y la calumnia, que amenazan destrozarse su porvenir, la convierten verdaderamente en modelo y prototipo de heroínas admirables [...] En fin, querida amiga, usted ha escrito la más amable de las novelas, doblemente buena por su calidad y por su bondad (1917: 6-7).

Carolina de Soto y Corro emplea su pluma para narrar a sus lectoras la historia ejemplar de una joven que se verá favorecida por los representantes de la iglesia y amparada por las instituciones benéficas. Una joven que devolverá a la sociedad los beneficios recibidos ayudando a las jóvenes sin recursos con su experiencia y dedicación. Carolina de Soto ensalza de este modo la decidida apuesta de la propia Iglesia y de todas aquellas damas de la aristocracia y la alta burguesía que en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX contribuyeron de manera decisiva a la creación y sostenimiento de asilos, hospitales, academias y demás instituciones benéficas en los que las jóvenes más desprotegidas de la sociedad pudieron encontrar un refugio seguro a la vez que ofrecer a sus lectoras un relato ameno y de utilidad moral, donde la fe católica traspasa el umbral de las puertas de las iglesias e inunda y favorece a las humildes criaturas de la sociedad de aquellos tiempos.

Bibliografía

- AYALA, M.^a de los Ángeles. (2001). «Emilia Pardo Bazán y la educación femenina». *Salina*. 15. 183-190.
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles. (1999). *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- DÍAZ TOLEDO, David. (1994). «Una escritora gaditana singular: Carolina de Soto y Corro». *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro. La mujer en los siglos XVIII y XIX. Cádiz, América y Europa ante la modernidad*. Cinta Canterla González (coord.). Cádiz. Servicio Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 443-458.
- HIBBS, Solange. (1995). *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*. Alicante. Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert». Diputación de Alicante.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.). (1996). *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- MELGAR RAYA, M.^a Pilar. (2008). «Colegio María Inmaculada. Madrid». *Participación Educativa*. 7. 121-125.
- PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María. (1979). «La Iglesia católica y la asistencia social en el siglo XIX». *Estudios históricos sobre la Iglesia española contemporánea*. El Escorial. 117-149.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen. (2000). *Escritoras andaluzas en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 123-124.
- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. (2002). «Las creencias». *Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid. Espasa Calpe. T. XXXV. 1005.
- SIMÓN PALMER, M.^a del Carmen. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991. 675-683.
- . (1994) «La prostitución en la novela madrileña (Realidad social y representación novelística)». *La prostitution en Espagne de l'èpoque des Rois Catholiques à la IIe. République*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Diffusion Les Belles Lettres. T. II. 359-371.

- SOTO Y CORRO, Carolina de. (1880). «La joven cristiana». *Asta Regia. Semanario de Ciencias, Letras, Artes e Intereses*. 40 (25 de octubre) y 41 (1 de noviembre).
- . (1885). *El santo de la aldea. Poema*. Jerez. Imprenta de *El Guadalete*.
- . (1887). *El faro de la virtud. Libro de lectura para las escuelas...* con una introducción del distinguido orador sagrado don Alejandro Corrales, director del Seminario de Escuelas Pías de Sanlúcar de Barrameda. Jerez. Imprenta de *El Guadalete*.
- . (1889). *El diablo en el púlpito*. Madrid. Establecimiento Tipográfico de Rivadeneira.
- . (1890). *Americanistas ilustres. Excmo. e Ilmo. Sr. D. Ramón Elices Montes. Fundador de El Pabellón Español de Méjico, la Integridad Nacional, de Puerto Rico, y La Voz de la Patria, de Madrid [...] Apuntes biográficos con el retrato y un discurso del biografiado*. Madrid. Imprenta de José Perales.
- . (1892). *Colón y América. Poema histórico*. Madrid. Librería de Fernando Fe.
- . (1894). *Vicios y virtudes. Colección de cuentos y novelas cortas*. Alicante. Establecimiento Tipográfico de A. Ganga.
- . (1902). *Glorias de los Alfonsos Reyes de España. Romance histórico*. Madrid. Imprenta del Asilo.
- . (1907). *Odas, poemas, leyendas*. Madrid. Imprenta del Asilo de Huérfanos.
- . (1917). *Mauca. Novela original. Con una carta prólogo de Manuel Machado*. Madrid. Imprenta Clásica Española.
- . (1919). *Monedas y billetes. Fantasía lírica en un acto con música de Miguel Santonja*. Madrid. Imprenta de la Viuda de A. Álvarez.
- SOTOMAYOR SÁEZ, M.^a Victoria. (2013). «Carolina de Soto y Corro: mujer y prensa especializada». *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Sevilla. Editorial Renacimiento. 318-338.
- VALERA, Juan. (1986). *Juanita la Larga*, Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Castalia. 140.

***Origen y difinición de la Necedad* y un nuevo código con obras de Quevedo**

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA
(Universidade de Santiago de Compostela)

La prosa burlesca de Quevedo ofrece un verdadero catálogo de problemas ecdóticos al editor de textos áureos. Muchas veces, esos problemas derivan del abundante número de copias, que arroja una gran cantidad de variantes equipolentes y no siempre reúne los suficientes errores conjuntivos y separativos para sostener una filiación. Pero curiosamente, en otros casos el problema reside en que los pocos testimonios existentes no permiten resolver satisfactoriamente algunos lugares del texto que presentan lecturas deturpadas o dudosas. Este es el caso de los testimonios y la obra que aquí nos ocupan.

Entre los valiosos manuscritos con obras de Quevedo que se custodian en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, varios recogen textos de su prosa burlesca; uno de ellos, el manuscrito M-515 (Artigas y Sánchez Reyes 1957: 125) copia en sus diez folios el *Origen y difinición de la Necedad*, un breve escrito que pertenece a la tradición de las genealogías y aranceles de necedades, tradición que se remonta al menos al siglo XVI, y cuyo auge continuó en los primeros años del XVII. Parodiando el esquema de las genealogías y el lenguaje legal, esta obra se organiza en una serie de artículos que se burlan de diversos comportamientos y usos sociales ridículos¹.

Hasta hoy, las ediciones de *Origen y difinición de la Necedad* se basaban en alguno de los dos siguientes testimonios manuscritos²:

Biblioteca Nacional de España, Madrid, Ms. 11.077 *M*

Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, Ms. M-515 (Artigas 125) *S*

El primero de ellos es una copia del siglo XVII procedente de la biblioteca del duque de Osuna; el segundo, una copia del XVIII que, como ya indicara Fernández-Guerra

¹ Para los distintos escritos pertenecientes a esta tradición, véanse, entre otros, Chevalier (1974; 1992: 124-130), Schwartz (1987: 73, nota 5), García Valdés (1993: 126-127), Jauralde (1998: 981), Azaustre (2007: 389-390) y Gómez Canseco (2011) y (2012: 1578-1579), donde recoge otras referencias bibliográficas.

² Véanse sus descripciones bibliográficas en Artigas y Sánchez Reyes (1957: 230), García Valdés (1993: 42), Pérez Cuenca (1997: 219-220), Azaustre (2007: 740). Astrana Marín (1932a: 1293, n.º 13) señala otro manuscrito de su propiedad: «Origen i difiniciones de la necedad. Ms. propio del siglo XVII (ocho hojas en 4.º)». Sin embargo, el texto que edita coincide con el de Fernández-Guerra, que sigue el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Mi amigo y colega Fernando Plata me comunica la existencia de otro testimonio del *Origen y difinición de la Necedad*: se trata de un manuscrito misceláneo, en 4.º, 8 h + 419 ff., escrito a una sola mano con letra miniatura, datable hacia 1640-1650 que, entre otras obras, copia el *Origen y difinición de la necedad* desde su folio 255. Perteneció al librero Luis Crespí de Valldaura; en la actualidad es propiedad del también librero Fernando Contreras. No me ha resultado posible su consulta. Agradezco a Fernando Plata la noticia y datos aquí expuestos.

(1852: cxvi, n.º 80), tiene «Letra del amanuense de D. Tomás Antonio Sánchez, y enmiendas de éste».

El examen de ambos testimonios (García Valdés 1993: 41-44; Azaustre 2007: 391-397) muestra las deficiencias de ambos y la dificultad de seleccionar un *codex optimus*³.

M es más breve, pues contiene quince necedades menos. Presenta numerosos casos de seseo y ceceo, frecuentes asimilaciones vocálicas y otras alteraciones fonéticas, algunas de ellas de carácter vulgar que, al igual que el seseo y el ceceo, no son propios de la lengua de Quevedo. Al proceso de copia deben atribuirse algunos errores mecánicos de *M* y malas lecturas de su fuente; abajo se recogen algunos casos:

ciento por uno] cinco por uno *M*

aventajada] aventejada *M*

venial] ventar *M*

saca] faca *M*

calza] salza *M*

engargantados] enyargantados *M*

talones] tales *M*

de todo género] de todo ogenero *M*

escondrijos] escondisijos *M*

condénese al tal a que, en reincidencia] condanase al tal en que, en rehidencia *M*

espelida] expilada *M*

A favor de *M* puede aducirse que parece una copia bastante fiel de su modelo, poco sospechosa de innovación o de contaminación con otros testimonios. Como se ha indicado, la mayoría de sus errores son de carácter lingüístico o explicables por la mecánica de la copia.

S ofrece un texto más amplio, con quince necedades más (contiene un total de cincuenta), y en ello reside su mayor valor. No obstante, *S* se recoge en una copia que presenta numerosas adiciones, enmiendas y tachaduras⁴. En varios lugares, tras haber comenzado a escribir una expresión que coincide con la que aparece en *M*, esta se tacha y sustituye por otra. Además, aparecen algunos añadidos al margen o en la parte superior de la línea, que intentan facilitar o aclarar una lectura anterior que era igual o próxima a la de *M*. También presenta *S* diversos asteriscos en los márgenes izquierdos, acompañados de un número. Estas referencias parecen numerar diferentes correcciones y enmiendas hechas sobre el texto que se copiaba⁵. Algunas de esas correcciones y

³ García Valdés (1993: 43) edita el texto de *S* por ser más completo. Lo considera, en general, más correcto que *M*, aunque reconoce que «el copista de *S* debió de tener otro texto a la vista y copió cotejando ambos textos: de ahí las correcciones que efectúa». En mi edición (Azaustre 2007: 397) sigo el texto de *M* por considerar que reproduce con mayor fidelidad su modelo y es menos sospechoso de innovaciones y contaminación; señalo que «el hallazgo de nuevos testimonios podrá corroborar si existió una redacción extensa similar al texto de *S* y, por lo tanto, otorgarle más fiabilidad y privilegiarla como texto base». En el aparato crítico se recogen las variantes de *S* y los ítems que no están en *M*.

⁴ Lo señaló Fernández-Guerra (1852: 448, nota a): «no he logrado otra copia que una, de muy escaso mérito, que perteneció á don Tomás Antonio Sánchez».

⁵ Este testimonio pudiera ser una sección de la copia que Tomás Antonio Sánchez y su amanuense hicieron de un manuscrito del siglo XVII con obras de Quevedo. Esta copia se habría fragmentado por obras, bien

añadidos de *S* restauran la lectura correcta, habitualmente en coincidencia con *M*; pero otras parecen innovaciones que no mejoran la lectura, o soluciones que intentan aclarar un pasaje que se consideraba oscuro. La dificultad a la hora de calibrar el valor de esas variantes exclusivas de *S* estriba en que no conocemos la fuente sobre la que se apoyan.

Un nuevo testimonio manuscrito permite aclarar ahora bastantes problemas de este complejo panorama. En la Biblioteca nazionale centrale «Vittorio Emanuele II» de Roma, se custodia un manuscrito del siglo XVII que, entre otras obras, contiene las siguientes de Quevedo: *El mundo por de dentro*, *Discurso del infierno*, *Sueño y discurso del día del Juicio*, *El alguacil endemoniado*, *Origen y difinición de la necedad con algunas anotaciones de necedades y grosserías* y *Premáticas y aranceles generales por don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas Poeta de quatro ojos*. Resumo la descripción que de él hacen Valeria D'Onghia y Silvia Martinoli⁶. En adelante me referiré a él con la sigla *R*:

Roma, Biblioteca nazionale centrale «Vittorio Emanuele II», Ms. Traspontina 9

Manuscrito del siglo XVII, que en las obras que recoge consigna algunas fechas (1620 en los folios 475, 485; 1616 en el folio 501).

Manuscrito facticio de 673 folios, con numeración consecutiva a pluma en los folios 1-672, errónea desde el folio 299, reciente y discontinua en los otros folios. En blanco los folios III-IV, 15, 68, 78, 92, 128, 144, 188, 203, 217, 226, 227, 262, 273, 274, 299, 397, 423, 424, 448, 452, 453, 466, 506, 508, 603-606, 631, 632, 657, 659, 668-69, 673.

Dimensiones diversas: mm 302 x 210 (folio I), mm 292 x 213 (folio 512), mm 205 x 132 (folio 581).

Decoración del siglo XVII, con numerosos ornamentos y pequeños dibujos a pluma al final de las secciones.

Encuadrado en 1972, con ocasión de la restauración por el taller A. Pandimiglio (deducible del cuño en el lado interior de la tapa posterior).

Tapas en cartón.

Cubierta en piel marrón.

Historia del manuscrito: está formado por una colección de escritos variados, relativos sobre todo al dominio español en Italia. Algunos de ellos indican como autor a don Francisco Gómez de Quevedo. En el folio IIIr. figura el índice general.

Aparecen las fechas: 1620 en los folios 475, 485; 1616 en el folio 501.

En el folio IIIr. está escrito a lápiz: «89», probablemente una antigua signatura. En el folio IVr. aparece el título «Colección de varios papeles o escrituras de materias diversas», igual al que figura en el folio IIIr. del manuscrito Traspontina 2.

En el folio IVr. aparece también la nota de propiedad a pluma de las «Bibliothecae Traspontinae», que indica su procedencia.

El manuscrito, procedente de la biblioteca de los Carmelitas del convento de S. Maria

para la elaboración del catálogo de Artigas, bien para facilitar el trabajo de Fernández-Guerra en su edición de las obras completas de Quevedo.

⁶ Véase completa en *Manus Online*, en la entrada n.º 9 bajo la búsqueda simple «Quevedo», o la entrada n.º 20 bajo la búsqueda simple «Traspontina». Manejo reproducción digital del manuscrito, que consultaré directamente en breve. Agradezco a mi amigo el profesor Gutiérrez Carou su experta ayuda en la traducción de términos italianos. En Azaustre (2017) analizo las repercusiones de este manuscrito en relación con el texto de las *Premáticas y aranceles generales*.

in Traspontina, llegó a la Biblioteca nazionale después de 1873, como consecuencia de la ley de supresión de las corporaciones religiosas.

Contenido del manuscrito:

- 1) Lo que contiene este libro (folio IIIr.).
[título] Bibliotheca Traspontina./RACOLTA DE VARIII PAPELI O SCRITVRE DE MATERIE DIVERSE (folio IVr.).
- 2) El mundo por de dentro. Autor Don Francisco Gomez de Quevedo y Villegas cavallero del habito de Santiago (folios 1r.-14r.).
- 3) Discurso del Infierno hecho por don Francisco de Quevedo (folios 16r.-42r.).
- 4) Origen y difinicion de la Necedad con algunas anotaciones de necedades y grosserias de las que corren (folios 43r.-50v.).
- 5) Sueño y discurso del dia del Iuicio que hizo Don Francisco de Quevedo (folios 51r.-58r.).
- 6) Pragmaticas y Aranceles generales por don Francisco Gomez de Quevedo y Villegas Poeta de quatro ojos (folios 59r.-67v.).
- 7) El Alguacil endemoniado compuesto por don Francisco de Quevedo Dedicado al marques de Villanueva del fresno y Barcarrota señor de Moguer (cfr. 69r.-77v.).
- 8) Copia de una carta escripta para el Conde de Amasia del Consejo de estado de Apollo a Andres de Almansa y Mendoza (folios 79r.-91v.).
- 9) Relaçion que hiço a la Republica de Venecia. Simon Contarini al fin [del año de 605] de la Embassata que havia hecho en España y de todo lo que entendia de las cosas della (folios 93r.-127r.).
- 10) Verdadero origen de los Reyes de Portugal hasta Don Felipe el tercero su segundo Rey Con un dircurso de los Reyes de Hierusalem y porque Se llaman y se intitulan Reyes de aquella Ciudad los de España (folios 129r.-143v.).
- 11) Relacion de las armas i escudos de todos los Principes del mundo y origen de los de las Armas de hierusalem (folios 145r.-166v.).
- 12) Lo que contiene este papel de mano son siete capitulos de cosas curiosas de España (folios 167r.-179v.).
- 13) Titoli concessi da Filippo III dal 1598 al 1618 (folios 180r.-187v.).
- 14) Ex.mo discurso de la Conveniencia de los Casamientos del Principe de Ingalaterra con la señora Infanta de España, hecho por un Cauall[er]o Ingles (folios 189r.-198v.).
- 15) Resolucion que tomo su Magestad acerca de algunas cosas, que ymportavan a esta monarquia por septiembre de 1628 (199r.-202r.).
- 16) Discurso que Andres de Almansa y Mendoça a hecho este año de 1618 contra un libro que hiço Pedro Mantuano secretario del Conde de Lemos (folios 204r.-216r.).
- 17) Supplica al re di Pedro Mantuano (folios 218r.-225v.).
- 18) Copia de una carta que su Magestad escrivio al cardenal Borja instandole en ella a que ayude con su santidad para que haga cardinal de Toledo a su hijo el Infante don Fernando su Thenor es como se sigue (folios 228r.-234r.).
- 19) Discurso sobre una consulta del Real consejo de Castilla (folios 235r.-261v.).
- 20) Philipica primera (folios 263r.-272r.).
- 21) Conseggio di stato di Spagna (folios 275r.-293v.).

- 22) Relacion de los Cavalleros Criados de la casa del Rey nuestro s. que se hallan pressentes Quando esta se escriue que tienen asiento de gajes y se pagan por la maestria de la camara De su mae. que los ausentes son muchos y no se pagan quando no residen en la corte (folios 294r.-298v.).
- 23) Parere de gli Officiali Del Sacro Consiglio di Sicilia sopra la Monarchia Nel anno M. D. LXXIIVI settembris Primae Indictionis (folios 326r.-348r.).
- 24) Los Documentos Preceptos istrucion y avisos que el Emperador Carlos v Rey de España deajo escriptos de mano al Rey don Felipe el segundo su hijo en 64 Capitulos para govarnar su Monarchia y Conservarse en ella con la razon de su testamento (folios 349r.-392v.).
- 25) El Reyno dize que entre las Condiciones del Contrato deste servicio de los diez y ocho millones que oy corre ay tres de las quales la primera es (folios 393r.-396r.).
- 26) Instrucion y ordenes de su Magestad para el Consejo de Italia (folios 398r.-406r.).
- 27) Respuesta a los puntos en esta relacion hechos (folios 407r.-422r.).
- 28) Copia de una Carta que vino en el pliego del obispo de Gaeta para Don Juan de la Sal obispo de Bona (folios 425r.-444v.).
- 29) Aduertencias del Duque de Osuna sobre las diferencias entre los electos de la nobleza y pueblo de Napoles (folios 442r.-447v.).
- 30) Desafio del Duque de Ossuna a Don Otta[vi]o d'Aragona. Milizie e navi spagnole (folios 449r./v.).
- 31) Respuesta de Don Otta[vi]o al Duque de Ossuna. Milizie e navi spagnole (folios 450r.-451v.).
- 32) Discurso del Licentiado Geronimo de Lenaclos [Ceuallos] Regidor de la Imperial ciudad de Toledo a donde prueba con raçones claras y euidentes como se va acavando de todo punto esta monarchia de España refiere los remedios convenientes para su conservacion y reparacion... Discorso di Geronimo de Levallos [Cevallos] (folios 454r.-475r.).
- 33) Por las preguntas siguientes se examinen los testigos que fueron presentados por parte de don Rodrigo Calderon Marques de siete Iglesias Conde de la Oliva Capitan de la Guarda Alemana de su Magestad Cavallero de la orden de Santiago Comendador de Ocaña en el pleito que contra el trata el Licenciado Garci Perez de Araciel fiscal de su Magestad en el Real Consejo de iusticia (folios 477r.-484r.).
- 34) Secretissima instructio gallo Britanno Batava Federico V comiti Palatino electori data (folios 497-500v.).
- 35) Posteriores litterae Betlemi Gabor ad Schenderem Bassam (folios 501-505v.).
- 36) Nos ipse in manus Beg Leruege Iemesvarunse, spectabilis ac Magnificus Mith Basse consignavimus (folios 507r./v.).
- 37) Copia de una carta que escriuio el Governador de Alexandria de Venecia. Consegna di lettera (folios 509r.-510r.).
- 38) Discurso primero de l'arte poetica sobre el poema Heroico del. s. Torquato Tasso (folios 511r.-562r.).
- 39) Etimologia y origen del nombre y dignidad de Condestable. Ethiologia y origen del titulo de Marques... (folios 563r.-650v.).
- 40) Sobre la entrada del Cardenal Borja en Napoles y satisfacion que deve dar al Duque de Ossuna (folios 653v.-656r.).
- 41) Documenti e discorsi sulla monarchia (folios 658r.-667v.).

Como se ha indicado, este código recoge el *Origen y definición de la Necedad*, que se copia entre sus folios 43r. y 50v. Ya la formulación de su título muestra su cercanía al texto de S⁷:

Origen y difinicion de la Necedad con algunas anotaciones de las necedades y grosserias de las que corren R



Origen y ~~discurso~~ y difinicion de la necedad, con ~~algunas~~ anotaciones a algunas [escrito en la parte superior de la línea] y necedades de las que se usan: su Autor Don Francisco de Quevedo S

Origen y difinicion de la necedad Autor Don Fran^{co} de Quevedo Villegas del hauito de Santiago//Origen y difinicion de la necedad M

Esta vinculación se confirma al comprobar que el manuscrito romano también recoge la versión más extensa del texto, con cincuenta artículos dispuestos en el mismo orden que S. Este dato es importante, pues muestra que la copia santanderina no es el resultado de una tardía taracea que fundió ítems de diversos testimonios, sino que ya en el siglo XVII existió una versión extensa de este opúsculo⁸.

El texto de R es el más correcto, y permite valorar mejor las lecturas de S y M y aclarar no pocas de ellas.

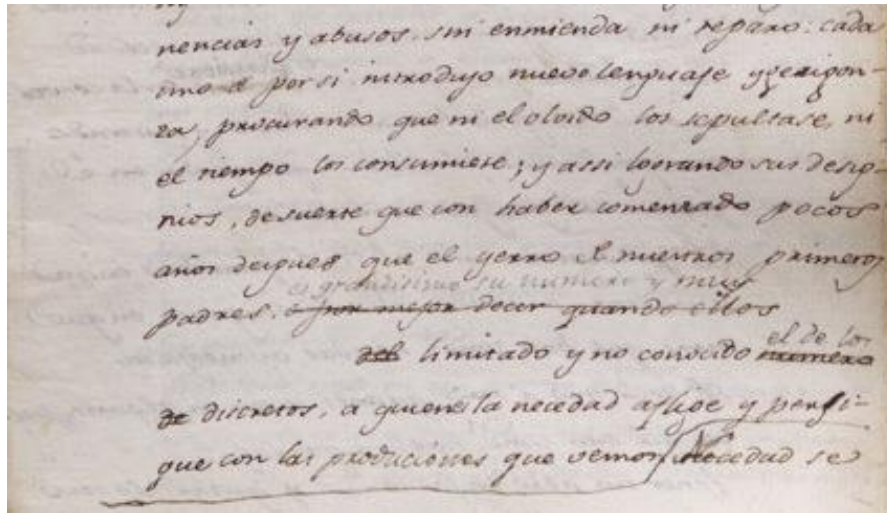
El siguiente lugar crítico sirve de ejemplo sobre el comportamiento general de los tres testimonios. El pasaje, situado al comienzo de la obra, pondera la abundancia y *antiquitas* de estos necios, en contraste con la sufrida existencia de los escasos discretos que hay en el mundo:

Cada uno de por sí introdujo nuevo lenguaje y jergonza, procurando que ni el olvido los sepultase ni el tiempo los consumiese, y así logrando sus disinios. De suerte que, con haber comenzado pocos años después que el yerro de nuestros primeros padres (o por mejor decir, cuando ellos), y con el viven para mérito del limitado y no conocido número de discretos RM [con la variante abajo señalada]⁹

⁷ Incluyo imágenes de S para apreciar mejor sus tachaduras y enmiendas.

⁸ El texto de M podría reflejar una redacción anterior más breve, o bien ser una copia fragmentada o abreviada de la más extensa.

⁹ En las citas de pasajes completos modernizo ortografía y puntuación para facilitar su lectura.



Cada uno de por sí introdujo nuevo lenguaje y jerigonza, procurando que ni el olvido los sepultase, ni el tiempo los consumiese, y así logrando sus designios; de suerte que, con haber comenzado pocos años después que el yerro de nuestros primeros padres (~~o por mejor decir, cuando ellos~~), es grandísimo su número y muy [escrito encima de lo tachado] [espacio en blanco] del limitado y no conocido número de los [escrito encima de lo tachado] discretos S

y con el viuen paramerito R

y con el buen paramerito M

[espacio en blanco] S

Aunque la sintaxis de R y M no es absolutamente ortodoxa («con haber comenzado... y con él viven»), su texto es preferible al de S, donde se produce una serie de correcciones que intentan aclarar lo que no se entiende en su modelo. La mejor lectura es la que ofrece R. En M hay un error entre el correcto «viuen» y «buen», del tipo de los menudean en este testimonio, y S deja un espacio en blanco en este punto, probablemente por no haber entendido el sentido de lo copiado en su fuente. A falta de R, García Valdés (1993: 193) editó la reformulación incompleta de S, y yo (Azaustre 2007: 401) «con el buen paramento» ('adorno, acompañamiento'), conjeturando un error de copia de M que sí existió, pero no en esa voz sino en otra del pasaje («buen» en lugar del correcto «viuen»). El texto muestra que S copia de un modelo igual o muy semejante a R y M: el copista de S primero copió «o por mejor decir quando ellos», dejó un espacio donde R y M leen «y con el biuen para merito / y con el buen paramerito» (probablemente por no entender su sentido), y siguió copiando «del limitado y no conocido numero de discretos». Seguramente para subsanar la falta de sentido causada por la oscura secuencia omitida, tachó luego «o por mejor decir quando ellos» y escribió encima «es grandísimo su número y muy». Para enlazar esta secuencia con «del limitado y no conocido numero de discretos», tachó «del», «numero» y «de», y escribió «el de los» encima del tachado «numero». Con estas correcciones, la frase resultante quedó «es grandísimo su número y muy limitado y no conocido el de los discretos». Esas correcciones pudieron haberse hecho sobre un modelo diferente a R y M; pero, a falta de un testimonio que confirme la solución de S, su mecánica de copia no permite descartar la innovación.

En el siguiente ejemplo se censura al necio que se entromete en una conversación ya comenzada. El calificativo que se le otorga ofrece variantes en todos los testimonios:

colchado en tinto *R*
coleado *M*
alcoleado en tinto *S*

Ante la complejidad del pasaje, los editores que manejaron *M* y *S* propusieron diversas soluciones. García Valdés (1993: 196, n. 28), que editó el texto de *S*, siguió la lectura «alcoholado» que en su día propusiera Fernández-Guerra (1852: 449) y que, de momento, no encuentra el apoyo de ningún testimonio; en mi edición (Azaustre 2007: 404, n. 47) seguí el texto de *M*, e interpreté «necio coleado» como aquel «que obtuvo el último lugar en un examen o prueba», apoyándome en una de las acepciones que *Autoridades* recoge para el verbo *colear*. El texto de *R* permite ahora proponer que la variante «coleado» de *M* es error por mala lectura de «colchado», que parece la acertada. El propio Quevedo usó este mismo calificativo en el ítem treinta y ocho para calificar al necio que se embute en la entrada para pasar primero¹⁰; este sentido -el de embutirse- sería también el que se aplicaría al necio que se entromete en una conversación ya iniciada.

Una mala lectura de *M* y una tachadura de *S* al no entender el sentido del modelo dejaban también oscuro un pasaje que *R* permite aclarar¹¹:

Declárase por necio de más quilates que el oro más subido de Tíbar, y por ignorante albar con una punta de homicida de sí mismo, al que teniendo el estómago a teja vana y el vientre vacío, convidándole a comer una y dos veces, dice que ya es después aluar *R* acauar *M* ~~hallar~~ *S*

Como en otras ocasiones, *S* tacha la palabra copiada en primera instancia; pero en este caso no la enmienda, tal vez por no haber entendido la voz y su sentido. La variante «acauar» de *M* es una mala lectura de un modelo semejante a *R* («aluar»), que creo da el texto correcto: «albar» significa ‘blanco, blanquecino’, y Quevedo usó la expresión «necio albar» poco más adelante en esta misma obra¹².

El siguiente pasaje ofrece otra variante donde *S* se enfrenta a la lectura de *R* y *M*:

Item se declara por necio de tres capas al que en visita o conversación de damas se pone a referir lo que con otras ha pasado, de donde por lo menos se saca dos partes de aborricimiento y una de hablador, con un «Dios os provea por esta acera» a sus pretensiones. Declárase también por entre necio y falta de materia, razones y caudal, y perdonado de la ignorancia, al que pasado de una vez se arrima al común bordoncillo del vituperio de los tiempos (fríos o cálidos, lluviosos o secos), ventas, mesones y paraderos perpetuos de la necesidad *R*

Item se declara por necio de tres capas al que en visita o conversación de damas se pone a referir lo que con otras ha pasado, de donde por lo menos se saca dos partes

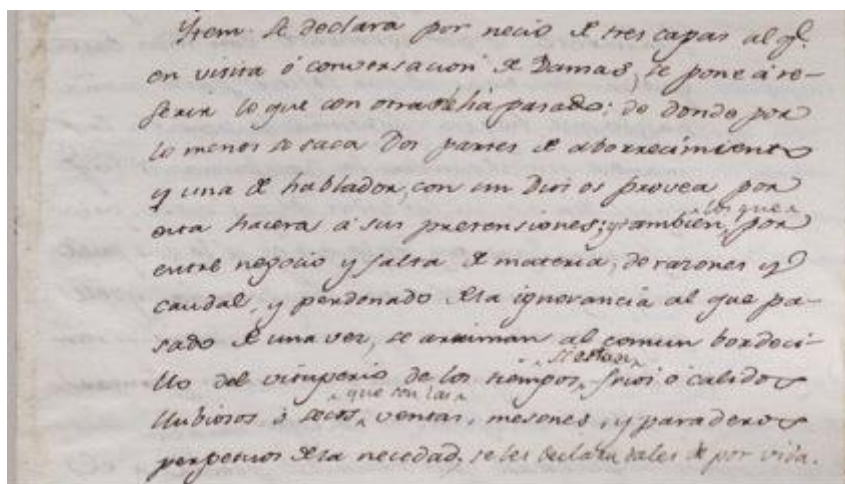
¹⁰ Indico el número de los artículos por la edición de García Valdés (1993): [38] «Item, se declara por necio colchado al que a la primera oferta y comedimiento toma el lugar, asiento, entrada de puerta o paso estrecho sin respuesta ni cumplimiento alguno, no siéndole muy debido sin él».

¹¹ Véanse García Valdés (1993: 202, n. 72) y Azaustre (2007: 410) para las dificultades del pasaje al haber manejado solo *M* y *S*.

¹² Concretamente en el ítem 32: «Declárase por necio albar al que, yéndose paso a paso, aguarda a que el que está en algún puesto le hable, salude y quite el sombrero...».

de aborricimiento y una de hablador, con un «Dios os provea por esta acera» a sus pretensiones.

Declárese también por entre necio y falta de materia, de razones y caudal, y perdonado de la ignorancia, al que pasado de una vez se arrima al común bordoncillo del vituperio de los tiempos (fríos o cálidos, lluviosos o secos), ventas, mesones y paraderos perpetuos de la necesidad *M*



Item. Se declara por necio de tres capas al que en visita o conversación de damas se pone a referir lo que con otras le ha pasado, de donde por lo menos se saca dos partes de aborricimiento y una de hablador, con un Dios os provea por esta acera a sus pretensiones; y también *los que [en la parte superior de la línea]* por entre negocio y falta de materia, de razones y caudal, y perdonado de la ignorancia al que pasado de una vez se arriman al común bordecillo del vituperio de los tiempos *si están [en la parte superior de la línea]* fríos o cálidos, lluviosos o secos, *que son las [en la parte superior de la línea]* ventas, mesones y paraderos de la verdad, *se les declara tales de por vida [añadido posteriormente]* *S*

El pasaje está muy corrompido en *S*, que lo une al anterior ítem mediante la conjunción copulativa, y comete errores que dificultan su comprensión, tales como «entre negocio» por «entre necio» y «bordecillo» por «bordoncillo», lectura esta correcta para referirse a lo común de las frases que censuran el clima o la incomodidad de las ventas¹³.

Además de estos errores, *S* presenta varios añadidos en la parte superior de la línea:

- «los que»: exige más abajo una forma verbal «arriman» que guarda la concordancia plural, pero la rompe con la frase de relativo a la que en realidad se vincula («al que pasado de una vez se arrima»).

¹³ Quevedo criticó en varias ocasiones estas muletillas y frases hechas de la conversación; lo hizo en el ítem cuarenta y siete de esta misma obra: «declárase por necio con facultad de sustituir a el que, fuera del lenguaje ordinario que conviene en su era [*tachado* “seera”] se pusiere a referir sermón, comedias, cuentos o discurrendo por otros o por él repetido las últimas palabras, diciendo: “y como pasó esto; así que, como digo...”. Y si a esto añadiere lugares de viejas y bordoncillos viejos tragando saliva, tales como decir: “¿doyme a entender? ¿están ustedes conmigo? Quitando lo presente; si no han por enojo; y tal cual; y hablando con poca crianza”, y otros vocablos de esta suerte, se le impone perpetuo silencio en toda conversación donde no haya comadres ni vecinos entre quien no gaste y corra este lenguaje». También llevó a cabo este tipo de censuras en el *Cuento de cuentos* y el *Sueño de la Muerte*.

- «que son las»: frase de relativo que intenta nombrar las ventas y mesones con la metáfora «común bordecillo [por “bordoncillo”] del vituperio de los tiempos»; su sentido, como se verá luego, tampoco parece muy claro.
- «si están»: intenta precisar, de forma no absolutamente necesaria, el vínculo entre «fríos o cálidos» y «tiempos».

Fernández-Guerra (1852 CXVI n.º 80 y 448) siguió el texto de *S*. Ante su escaso sentido en este pasaje, enmendó atinadamente algún error («bordoncillo» en lugar de «bordecillo»), y también propuso otras correcciones que, al no declarar la consulta de otro testimonio, parecen conjeturas¹⁴. Este es el texto completo de su edición en este pasaje:

Item. Se declara por necio de tres capas al que en visita ó conversación de damas se pone á referir lo que con otra le ha pasado; de donde por lo menos se saca dos partes de aborrecimiento y una de hablador, con un «Dios os provea por esta acera» á sus pretensiones. Y también por donados de la ignorancia á los que por entre negocio y falta de materia, de razones y caudal, lo cuentan de otros.

A los que, pasando de una vez, se arriman al común bordoncillo del vituperio de los tiempos, si están fríos ó cálidos, lluviosos ó secos, que son las ventas, mesones y paraderos perpetuos de la necedad -se les declara tales de por vida (*Origen y definiciones de la necedad*, edición de A. Fernández-Guerra, p. 449a).

La variante más significativa en la edición de Fernández-Guerra viene motivada por la mala lectura «entre negocio» -también recogida en *S*-, que provoca un cambio de orden en el ítem para lograr una sintaxis con sentido, lo que no es necesario en la lectura de *R* y *M* («Declárese también por entre necio y falta de materia, de razones y caudal, y perdonado de la ignorancia»)¹⁵. La edición de Fernández-Guerra incluye al final la frase «lo cuentan de otros», que no aparece en ninguno de los tres testimonios, y que cierra el ítem desgajando su segunda parte como un nuevo artículo, tal y como veremos a continuación; véase el pasaje resultante frente a la lectura de *RMS*:

Declárase [Declárese *M*] también por entre necio y falta de materia, de razones y caudal, y perdonado de la ignorancia al que *RM*

Y también los que son entre negocio y falta de materia, de razones y caudal, y perdonado de la ignorancia al que *S*

Y también por donados de la ignorancia á los que por entre negocio y falta de materia, de razones y caudal, lo cuentan de otros (*Origen y definiciones de la necedad*, edición de A. Fernández-Guerra, p. 449a).

¹⁴ Los juicios que a continuación siguen parten de esta posibilidad y, lógicamente, deberían revisarse si las lecturas de Fernández-Guerra se confirmasen en otros testimonios. García Valdés (1993: 196-197, notas 35 y 36) acepta la enmienda de Fernández-Guerra, pero subraya certeramente la dificultad del pasaje y sus errores en *M* y *S*.

¹⁵ La conjetura «por donados» de Fernández-Guerra encuentra apoyo en la obra de Quevedo, que llamó a los ridículos pretendientes a caballeros «donados de la nobleza» en *Premática del Tiempo*. Usó la voz en otros dos ítemes de *Origen y difinición de la Necedad*: en el treinta y tres («aunque sea donado») y en el cuarenta y tres («ni donado con barba redonda y nuca rapada»). A la vista de las lecturas de *R* y *M*, la enmienda «por donados» no es sintácticamente necesaria; pero la frecuencia de la expresión en la obra de Quevedo -y, en concreto, en este mismo texto- obliga a considerar la posibilidad de un error común de *R* y *M*, que habrían copiado «perdonado» en lugar de «por donado». No obstante, esta conjetura precisa el apoyo de algún testimonio que la refuerce.

Como se ha indicado, en la edición de Fernández-Guerra aparece como otro ítem el pasaje referido al vituperio del tiempo y de las ventas:

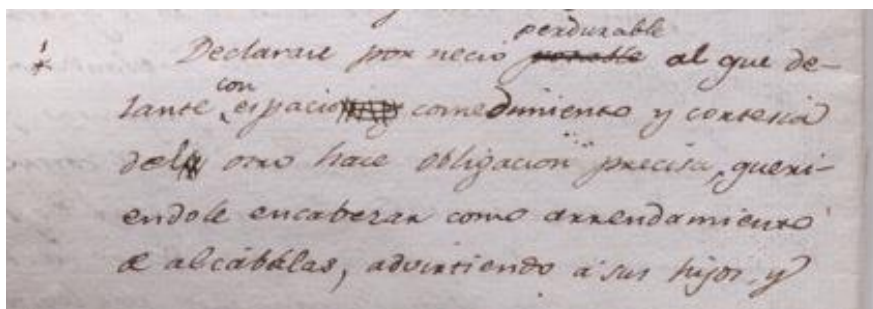
A los que, pasando de una vez, se arriman al común bordoncillo del vituperio de los tiempos, si están fríos o cálidos, lluviosos o secos, que son las ventas, mesones y paraderos perpetuos de la necedad -se les declara tales de por vida (*Origen y definiciones de la necedad*, edición de A. Fernández-Guerra, p. 449a).

Lo forzado de esta segmentación se observa ya en la falta de antecedente para «tales de por vida», antecedente que debería precisar el calificativo específico de necio que se atribuye a dicha conducta.

En consecuencia, y aunque presente algunas dificultades, la lectura de *R* y *M* es preferible a la de *S*. A falta de un testimonio que las confirme, *R* y *M* también parecen mejores soluciones que las adoptadas por Fernández-Guerra, quien no pudo manejar esos dos testimonios. Así, *R* y *M* inician el ítem con un «Declárase también por entre necio y falta de materia» que especifica el calificativo para la conducta que a continuación se referirá. Esta conducta no implica ninguna metáfora que identifique el «bordoncillo del vituperio de los tiempos» con las «ventas» y «mesones», identificación que en *S* venía condicionada por el añadido «[bordecillo] que son las». En realidad, el ítem critica lo manido (el «común bordoncillo») que en la conversación resultaba el hablar mal (el «vituperio») del clima y de las ventas y mesones.

Otro pasaje de mejor lectura en *R* y *M* es el siguiente:

Declárase por necio ~~potable~~ al que de la anticipación del comedimiento y cortesía del otro hace obligación precisa, queriéndole encabezar como arrendamiento de alcabala, advirtiéndole a sus hijos y sucesores de esta costumbre, como de juro o heredad vinculada, para su prosperidad y descendencia *RM*



Declárase por necio potable *perdurable* [copiado encima de lo tachado] al que delante *con* [en la parte superior de la línea] ~~espacion~~ y comedimiento y cortesía delo otro hace obligación precisa, queriéndole encabezar como arrendamiento de alcabalas, advirtiéndole a sus hijos y sucesores desta costumbre, como de fuero o heredad vinculada, para su posteridad y descendencia *S*

S muestra de nuevo su tendencia a corregir aquellos pasajes donde el texto que copia le parece sin sentido: copia «perdurable» sobre un «potable» tachado¹⁶; además,

¹⁶ *Potable* podría ser mala lectura de «perdurable», como cree García Valdés (1993: 200; 1999: 92), o *difficilior* con el sentido de «tolerable» (derivado del agua que se puede beber) o «que devuelve al oro la

enmienda un inicial «delante espacio y» (probablemente una lectura confusa del «de la anticipación» que conservaron *R* y *M*) en «delante con espacio comedimiento y», pero tampoco mejora el sentido que ofrecen *RM* («de la anticipación»). Fernández-Guerra (1852: 449b), al no haber tenido acceso a *M*, propuso la conjetura «de la atención, espacio» para aclarar el sentido de *S*; pero tampoco mejoró la lectura de *M*¹⁷. García Valdés (1993: 200), que sí pudo consultar *M*, no dudó en considerar correcta la lectura de este manuscrito y enmendar acertadamente por ella el texto de *S*. Yo (Azaustre 2007: 408) edité también el texto de *M*. El manuscrito *R* confirma la lectura de *M*: ambos ofrecen una correcta sintaxis en su rección verbal («al que de la anticipación del comedimiento y cortesía del otro hace obligación precisa»); si a esto añadimos que «juro» ('derecho de propiedad', 'pensión') es voz vinculada a «heredad», resulta una lectura preferible al «fuero» de *S*¹⁸. Por tanto, el texto de *R* y *M* está aquí menos corrompido.

Como se ha observado, la copia que recoge *S* fue sometida a una revisión que en ocasiones restauró la lectura correcta, a veces en coincidencia con *RM* y a veces con *R*; sin embargo, en otras ofrece una lectura exclusiva. Estas correcciones y añadidos de *S* pudieron haber sido llevados a cabo teniendo a la vista otro manuscrito diferente de *R* y *M*¹⁹. Pero a falta del hallazgo de más testimonios, y a la vista de que tales enmiendas incurren en errores y no mejoran la lectura de *R* y *M*, la sospecha de innovación es también posible.

Ya se ha indicado que *M* contiene quince necesidades menos que *R* y *S*. Al no haberse utilizado *R*, *S* era hasta ahora el único testimonio que conservaba esa parte del texto. El cotejo entre *R* y *S* indica que el número de variantes entre ellos es elevado también en esta sección. Muchas de ellas son variantes equipolentes que, o bien siguieron un modelo distinto o son innovaciones; otras son correcciones de *S* que en ocasiones recuperan el texto correcto en coincidencia con *R*, pero otras veces ofrecen una variante distinta. Señalo a continuación los casos en que *S* corrige un error de *R*, habitualmente mecánico, y los más numerosos en los que comete un error sobre la lectura correcta de *R*, testimonio que permite hoy restaurar el texto en esos lugares:

Errores de R

conseruacion *R*] conversacion *S*

interromper *R*] interrumpir *S*

es voz inteligible y alta *R*] y en voz inteligible y alta *S*. *El contexto* («le llama de vos») exige la preposición «en».

saciba *R*] saliba *S*

cortesía», al igual que el *oro potable* es el que va de una mano a otra. El hallazgo de un testimonio que confirmase la enmienda de *S* resulta clave en este lugar crítico.

¹⁷ Este es el texto que edita Fernández-Guerra (1852: 449b): «declárase por necio perdurable al que de la atención, espacio, comedimiento y cortesía del otro hace obligación precisa, queriéndole encabezar como arrendamiento de alcabalas, advirtiéndole a sus hijos y sucesores desta costumbre como de fuero o heredad vinculada para su posteridad y descendencia». Su enmienda fue seguida por Astrana Marín (1932b: 10b).

¹⁸ *Autoridades* recoge incluso la frase hecha *por juro de heredad*: «por modo de renta perpetua hereditaria».

¹⁹ También lo creyó así García Valdés (1993: 43), (1999: 92). Véase el siguiente comentario de García Valdés (1993: 202, nota 72) sobre un pasaje corregido en *S*: «en *S*, después de ignorante, hay una palabra tachada; en *M*, acuar; lo que confirma mi suposición de que *S* y *M* leen el mismo texto, que *S* va cotejando con otro y corrigiendo».

haciendo a casa agena R] yendo a casa agena S

y al que esta dentro quede no abierta la ventana baja R] y a el que esta dentro que dejó la ventana o oja abierta S. *Mala lectura de R en «quede no» por «que dejo».*

Errores de S

y enjundia en el entendimiento R] infundida en el entendimiento S, *error que deja un texto con peor sentido.*

postura de sombrero, braço, espada R] por junta a su sombrero bajo S, *que ha enmendado varias voces y cuyo sentido está bastante deturpado, pues lo que se está contando son las preguntas que este necio se hace sobre su apariencia.*

sacadura de pescuezo y tesura de cuello R] sacadura de pescuezo, espada y tiesuda de cavello S, *que ha escrito posteriormente la «i» de «tiesura»; «cavello» pudiera ser mala lectura de «cuello», pues «tesura de cuello» podría formar pareja con «sacadura de pescuezo».*

cuentos R] güentos S

que un maestro de danzar R] que a un maestro de danzar S. *La sintaxis correcta es la de R («con más... que un»).*

casa R] cosa S. *La lectura correcta es «casa», pues se están mencionando los bienes de los que el presuntuoso linajudo hace ostentación.*

para la suya R] para ~~la suya~~ su alcurnia [escrito sobre lo tachado] S. *Creo que la corrección de S se debe a que antes ha copiado «cosa» en lugar del correcto «casa», antecedente de «suya».*

como narices sacadas de braco R] como narices sacados de vaso S, *error de lectura, pues el «braco» es un perro de nariz característica, chata y levantada.*

rebueñas R] y resueñas S. *La lectura de R se adecua mejor a estas razones «mal distintas» que bullen en el pecho de este necio.*

y otros actos perláticos R] y otros defectos, pensativo S. *La lectura correcta, difficilior, es la de R, que se corresponde con el estado nervioso de este necio, que se vincula aquí a la «perlesía».*

y se le comete a Vinorrio la reformation de sus deffectos R] y si es conde [enmendado sobre «comete»] a ~~binorre~~ abrenuncio [encima de lo tachado] S. *La lectura correcta, difficilior, es la de R: «se le encomienda a Binorrio la reformation de este necio». Binorre, Binorrio o Binorro, también conocido como don Pascual el de la corte, era un loco popular o loco de la corte, como también lo eran Gijorro, don Quincoces, Candil y Pollo Crudo. Lo nombran, entre otros, Gabriel Lasso de la Vega, Góngora, Vélez de Guevara en El diablo cojuelo (como don Pascual de la corte), el Tribunal de la justa venganza, y el propio Quevedo en su romance «Chitona ha sido mi lengua» (vv. 101-102): «que comparado con él/juzgo por cuerdo a Vinorro»*

berdugado R] verdugo S. *La lectura correcta es la de R, pues el «verdugado», como prenda de vestir, se adecua mejor a la idea de cubrir el cerebro de este necio.*

En conclusión, el examen de estos lugares críticos permite apreciar que R y S siguieron un modelo más amplio, con quince artículos más que M, y que R ofrece un texto más correcto y menos sospechoso de innovación o contaminación que S, donde son frecuentes las adiciones y enmiendas.

Conclusiones

Hasta ahora, las ediciones de *Origen y difinición de la Necedad* se basaban en dos testimonios: el manuscrito 11.077 de la Biblioteca Nacional de España (*M*) y el manuscrito M-515 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (*S*). El manuscrito de la Biblioteca Nacional ofrecía un texto más fiel a su modelo, con errores fundamentalmente mecánicos, pero contenía quince necedades menos, bien por testimoniar una versión inicial del opúsculo, bien por ser copia más breve del texto. La copia santanderina recogía un texto más amplio, pero sus numerosas tachaduras y enmiendas, y algunos errores con respecto a *M*, lo hacían sospechoso de innovación o contaminación con otra fuente.

La noticia del manuscrito Traspontina 9 permite hoy mejorar el conocimiento de esta obra burlesca de Quevedo. Este manuscrito contiene un texto (*R*) con el mismo número de necedades (cincuenta) y dispuestas en el mismo orden que *S*. Ello revaloriza la importancia de la copia santanderina, pues confirma que en el XVII existió una redacción extensa de la obra, y permite rechazar la idea de que la copia de la Biblioteca de Menéndez Pelayo sea fruto de una contaminación que añadió artículos a partir de otro modelo. No obstante, dicha copia sigue teniendo un número apreciable de errores sobre lecturas correctas de *R* y *M*. También presenta bastantes lecturas exclusivas fruto de correcciones y enmiendas en el texto; tales enmiendas pudieron haberse apoyado en un testimonio diferente a su modelo, pero mientras no se confirma este extremo, tampoco puede descartarse la innovación. En consecuencia, a día de hoy, el mejor texto de *Origen y difinición de la Necedad* es el recogido en *R*, que en sus no frecuentes casos de error puede enmendarse con auxilio de *M* y *S*.

Otras conclusiones de índole general pueden extraerse de este repaso a los problemas de edición de *Origen y difinición de la Necedad*.

La primera de ellas es la nunca bastante ponderada importancia de la búsqueda de nuevos testimonios para la *recensio*. Aunque las nuevas tecnologías -acaba de verse en el manuscrito romano- facilitan cada vez más esta tarea, tal vez no esté de más dedicar y financiar una línea de investigación a gran escala a revisar los archivos públicos y, cuando sea posible, privados, que aún encierran agradables sorpresas en sus facticios.

La segunda conclusión atañe de forma más concreta a los manuscritos copiados por Tomás Antonio Sánchez y su amanuense, y conservados en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Manuscritos del XVIII, con la sospecha que siempre acecha a los *recentiores*, pero que, en este caso, ofrecen un texto bastante cercano al que debió de circular en tiempo de Quevedo. Quienes, como yo, mostramos en su día los lógicos recelos ante un testimonio tardío con múltiples tachaduras y enmiendas, podemos afirmar hoy que la versión extensa de *Origen y difinición de la Necedad* que recoge la copia de la Menéndez Pelayo -aun con los errores y pasajes dudosos que se han señalado- existió ya en el XVII. Por tanto, este manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (M-515) puede unirse a otros de gran valor como el M-516 que, como estudio en otro lugar, era hasta hoy el único testimonio conocido de otra obra burlesca atribuida a Quevedo: las *Premáticas y aranceles generales*, que también se recoge en el citado manuscrito Traspontina 9.

Sirva ello de modesto pero sincero reconocimiento a la Biblioteca de Menéndez Pelayo, a quienes han trabajado y trabajan en ella, y también -y sobre todo- de agradecido homenaje a José Manuel González Herrán, como parte importante que es de su espíritu y sus papeles.

Bibliografía

- ARTIGAS, Miguel y Enrique SÁNCHEZ REYES. (1957). *Catálogo de la Biblioteca de Menéndez Pelayo I. Manuscritos*. Santander. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y Sociedad de Menéndez Pelayo.
- ASTRANA MARÍN, Luis (ed.). (1932a). Francisco de Quevedo. *Obras en verso*. Madrid. Aguilar.
- ASTRANA MARÍN, Luis (ed.). (1932b). Francisco de Quevedo. *Obras en prosa*. Madrid. Aguilar.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio. (2007). Francisco de Quevedo. *Obras burlescas*, en *Obras completas en prosa*. Director, Alfonso Rey. Madrid. Castalia. vol. 2, tomo 1.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio. (2017). «Los textos de la risa: un nuevo testimonio de las *Premáticas y aranceles generales*». *Criticón*. 131. 29-58. Disponible también en internet.
- CHEVALIER, Maxime. (1974). «Guzmán de Alfarache en 1605: Mateo Alemán frente a su público». *Anuario de Letras*. XI. 125-147.
- CHEVALIER, Maxime. (1992). *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona. Crítica. *DICCIONARIO DE AUTORIDADES*. Madrid. Real Academia Española. 1726-1739.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano (ed.). (1852 y 1859). *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas*. Madrid. Rivadeneyra, 2 vols. BAE 23 y 48.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (ed.). (1993). Francisco de Quevedo. *Prosa festiva completa*. Madrid. Cátedra.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. (1999). «Texto e interpretación de Quevedo: algunos opúsculos festivos». *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio (eds.). Pamplona. EUNSA. 85-106.
- GÓMEZ CANSECO, Luis. (2011). «Tontos a manta: Catálogos de necios en el Siglo de Oro». *Humor i literatura. Ridentem dicere verum*. Germán Colón y Santiago Fortuño Llorens (eds.). Castelló de la Plana. Universitat Jaume I.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.). (2012). Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Madrid. Real Academia Española.
- JAURALDE POU, Pablo. (1998). *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid. Castalia.
- MANUS ONLINE. *Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane*. <manus.iccu.sbn.it>.
- PÉREZ CUENCA, Isabel. (1997). *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*. Madrid. Ollero & Ramos.
- QUEVEDO, Francisco de. (1852). *Origen y definiciones de la Necedad*. Aureliano Fernández-Guerra (ed.). En *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas*. BAE 23. Madrid. Rivadeneyra.
- QUEVEDO, Francisco de. (1993). *Origen y definición de la Necedad*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). En Francisco de Quevedo. *Prosa festiva completa*. Madrid. Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de. (2007a). *Origen y definición de la Necedad*. Antonio Azaustre Galiana (ed.). En Francisco de Quevedo. *Obras completas en prosa*. vol. 2. Director, Alfonso Rey. Madrid. Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de. (2007b). *Premática del Tiempo*. Edición de Antonio Azaustre Galiana. En Francisco de Quevedo. *Obras completas en prosa*, vol. 2. Director, Alfonso Rey. Madrid. Castalia.

- QUEVEDO, Francisco de. (1993). *Premática del Tiempo*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). En Francisco de Quevedo. *Prosa festiva completa*. Madrid. Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. Accesible desde [la página de la RAE](#).
- SCHWARTZ, Lía. (1987). «Texto anónimo y texto satírico: sobre las invectivas contra los necios de Quevedo». *Filología*. XXII. 1. 71-88.

Mauro Pareja, un personaje itinerante en la ficción narrativa de Pardo Bazán

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
(Universidad de Murcia)

Los personajes recurrentes

Sin duda una de las técnicas narrativas más reiteradamente explotadas por los escritores del siglo XIX fue la reutilización de unos mismos personajes en obras distintas. Como anotara Baquero Goyanes (1968), se trata de un recurso que contaba con una larga tradición pues Boccaccio en el *Decamerón* utilizó, por ejemplo, a Calandrino en varias de sus *novelle*¹. Como singular prolongación en el ámbito del relato breve, del autor italiano, recuerda también Baquero Goyanes la reaparición de Marcolvaldo en varios de los cuentos de *Idilio y amores difíciles* de Italo Calvino. Pero será, desde luego, en el ámbito de la novela europea decimonónica donde tal recurso adquiera un notable relieve. La producción galdosiana es, así, destacada por este crítico quien recuerda, sin embargo, cómo tal técnica fue usada por Mesonero Romanos antes que por el escritor canario, para pervivir a través del tiempo en la trayectoria posterior del género -caso, por ejemplo, de la obra novelesca de Faulkner.

En lo que concierne a la obra de Emilia Pardo Bazán también Baquero Goyanes destacó el uso de tal artificio, de manera que ya uno de los personajes de sus primeras novelas, como Perico Gonzalvo, amigo de Miranda, en *Un viaje de novios*, reaparece, a través de una breve alusión, en *La gota de sangre* (1971: 21-22).

A tenor de lo común que fue, en estos momentos de la historia literaria, la concepción de los ciclos novelescos -más o menos prolongados-, no puede extrañar que unos mismos personajes aparezcan en distintas novelas de un mismo autor. Los casos de Balzac y de Zola, aun desde planteamientos diferentes, resultan especialmente significativos. Tal como señalara Laureano Bonet, al tratar de este recurso en Balzac y Galdós, la reutilización de personajes -manejada para dotar a sus novelas de un carácter orgánico y efervescente similar al de la vida- muestra diversas caras y matices de unas mismas figuras, cuya función cambiará notablemente según la obra en la que aparezca. Apoyándose en los propios testimonios del autor canario, el crítico se refiere a la naturaleza poliédrica que adquieren estos personajes y que dependerá del lugar que ocupen en cada obra y de las perspectivas que otros personajes proyecten sobre ellos (Bonet 1990: 90-91).

Quizá uno de los casos más llamativos, respecto a tales reflexiones, en la novela europea de estos momentos, provenga de la producción narrativa del inglés Anthony Trollope. Articuladas varias de sus obras dentro de una concepción cíclica -las conocidas como novelas de Basset- resultará verdaderamente cambiante la

¹ Una situación que hallamos también en *El Conde Lucanor*.

configuración de un personaje como el arcediano, en distintas novelas. Al final de *El custodio* el siempre locuaz e intruso narrador comentará, así, a sus lectores que lamenta haber ofrecido el aspecto menos favorable de su personaje, sin tener la oportunidad de presentarlo en terrenos más propicios para él, como sucederá en la novela que escribe después.

También en la novelística de Pardo Bazán se han podido señalar tales mutaciones. Ermitas Penas indica, en este sentido, cómo el entrañable Gabriel Pardo de *La Madre Naturaleza* presenta una faz muy distinta en *Insolación* (1993: 334).

Desde luego las implicaciones y variantes que acompañan a tal técnica narrativa pueden abarcar un amplio espectro. En un estudio sobre el Ido del Sagrario galdosiano, Yáñez (2000) recuerda algunas de las situaciones vinculadas al manejo de tal recurso, en la producción del escritor. En un primer momento se refiere a distinciones vinculadas por el grado de incidencia cuantitativa, dependiendo de la función principal o secundaria ostentada por el personaje. Recuerda, así, las distintas trayectorias perceptibles en el uso que Galdós hace de unos mismos personajes, que de secundarios en una novela pueden llegar a ostentar el lugar principal de otra o seguir un camino justamente inverso. Asimismo destaca la situación de los personajes que bien aparecen integrados en una de las modalidades narrativas galdosianas (novela o episodio), o que saltan de una a otra.

Por otro lado no pueden olvidarse las importantes repercusiones que la presencia de tal recurso obtiene en el acto mismo de la recepción. Indudablemente no puede ser la misma la lectura que sabe, inmediatamente, rellenar de contenido novelesco un nombre que aquella que carece de datos previos para su identificación. Como bien escribiera Stephen Gilman: «Como sin duda fue la intención de Galdós, el encuentro del lector con vidas ya conocidas puede compararse con ese alivio que siente uno a encontrar alguna cara familiar en una reunión numerosa» (1985: 135).

Si bien el uso de tal técnica ha sido normalmente asociado con el género novelesco, en la creación literaria no será tampoco inusual la aparición de unos mismos personajes en géneros distintos. A tal respecto casi podríamos hablar de figuras literarias dotadas de una singular naturaleza intergenérica que transitan, cómodamente, por novelas y relatos breves. Al referirse, así, Cristina Patiño, a la presencia de este artificio en la obra de Pardo Bazán, utilizado para incrementar el fortalecimiento de su universo ficcional, subrayará numerosos casos de novelas, pero también de novelas y cuentos (1998: 134). Especialistas, asimismo, en la escritora, José Manuel González Herrán y Darío Villanueva no han podido dejar de reconocer las estrechas conexiones que pueden percibirse, en su obra, entre el universo cuentístico y novelesco (2003: XV).

Si con José Enrique Martínez Fernández (2001:79) consideramos la *intratextualidad* como el proceso intertextual que opera sobre textos de un mismo autor, y si con él admitimos también que su uso otorga mayor unidad y coherencia a la obra de un escritor (2001: 166), tendremos que concluir que la reiteración de personajes se constituiría como un eficaz nexo intratextual que, sin duda, intensifica la ilusión del universo narrativo en que surge como un conjunto estrechamente unificado.

En la misma época de la escritora gallega podemos encontrar casos en los que se producen esos trasvases intergenéricos de personajes. Recordemos, por ejemplo, al Celedonio de Clarín en «Pipá» o en *La Regenta*. En este caso puede hablarse de una figura secundaria que muestra una caracterización única y que es manejada muy eficazmente por el narrador, en los finales de ambas obras. También en Galdós puede ser destacada tal situación. El Augusto Miquis presente en numerosas novelas -*La*

desheredada, El amigo Manso, El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta- nos sorprende con su aparición en un cuento de naturaleza tan distinta a la de esas novelas como «¿Dónde está mi cabeza?». El hecho de que sea precisamente un médico quien deambule por tantas obras galdosianas no puede dejar de evocar la figura del Horace Bianchon de Balzac, o del propio Moragas de Pardo Bazán. Caso singular es el que encontramos en el universo narrativo de Valera. Aquí uno de los personajes más recurrentes del autor que transita por novelas y relatos breves es don Juan Fresco, supuesto narrador responsable de muchas de las historias que el escritor presenta y que, de alguna forma, puede ser vinculado al Cide Hamete cervantino. La insistente reaparición del mismo evidencia la afición del autor andaluz por unas estrategias narrativas irónicas, muy alejadas de los presupuestos naturalistas, y acordes con su concepción de la creación literaria.

También resulta especialmente sintomático el uso repetido de un personaje en la narrativa de Blasco Ibáñez. Protagonista de *La horda*, Isidro Maltrana reaparecerá en textos posteriores del autor. Es la reiterada presencia del mismo en otros textos de Blasco la que irá perfilando la paulatina transformación del personaje. El Maltrana que de manera fugaz aparece en *La maja desnuda* confirma el cinismo y la actitud arribista del personaje al servicio de quien esté dispuesto a pagarle de la novela anterior, mientras que en *Los argonautas* el escritor nos lo presenta afrontando un decisivo cambio en su vida, al decidir emigrar al nuevo mundo. Precisamente será un cuento, «El automóvil del general», el que nos haga ver qué sucedió con él al llegar allí. El propio personaje recuerda aquí esos libros anteriores escritos sobre él, que recogieron una parte de su vida que transcurrió en un ambiente muy distinto al actual. Desde tal perspectiva el caso del Maltrana de Blasco resulta especialmente sintomático para marcar las grandes distancias que la lectura de un texto como este último puede suscitar. Pues mientras para algunos lectores el mismo se constituiría únicamente como un cuento, para quienes conozcan de antemano a tal figura, además de cuento, será también interpretado como un episodio más de su vida².

Superada la centuria decimonónica, el uso de tal técnica seguirá apareciendo en autores posteriores. Baste recordar el llamativo caso del Félix Vargas de Azorín o el, sin duda, especialmente relevante de Thérèse Desqueyroux de François Mauriac. Las relaciones entre novelas y cuentos que se tejen en torno a tal figura resultan aquí muy importantes. Mientras en la primera novela, *Thérèse Desqueyroux*, los lectores conocemos a la protagonista y accedemos a su desgarrador conflicto interno en ese ambiente rural del que desea escapar, en la última, *El fin de la noche*, asistimos a su regreso a este, vencida y agonizante. Será únicamente a través de unos cuentos - «Thérèse en casa del doctor» y «Thérèse en el hotel»- como los lectores conozcamos las circunstancias que rodearon al personaje en su anhelada vida parisina. En el presente caso los relatos breves actúan como narraciones que complementan o completan la historia del personaje al ofrecer, si bien de forma mucho más comprimida y sugerente que la novela, esa etapa de la vida de Thérèse que no colma sus anheladas expectativas. En las presentes narraciones de Mauriac las interrelaciones entre ambos géneros resultan, en consecuencia, verdaderamente significativas. Solo los lectores de los cuentos podrán, de alguna forma, suplir ese vacío que separa las dos novelas y entender mejor la transformación que se ha producido en la protagonista, al reencontrarla en *El fin de la noche*.

² Sobre ello véase Baquero Escudero (2015).

Al igual que otros escritores, Pardo Bazán, como se indicó, también acudirá a la reutilización de personajes en novelas y cuentos, dos géneros de los que fue, sin duda, prolífica cultivadora. Dentro de la nómina de figuras pardobazianas que transitan por ambos géneros, este trabajo analizará con exclusividad una de ellas que, presente en varios cuentos, aparece en distintas novelas y se erige, incluso, en figura protagonista de una de ellas.

El deambular intergenérico de Mauro Pareja

Para poder analizar la singular itinerancia de Pareja por la ficción narrativa pardobaziana convendrá establecer la cronología de los textos, a través de los cuales lo vemos reaparecer. Los más antiguos corresponden tanto al cuento como a la novela pues, como bien indicaron González Herrán y Villanueva (2003: XXIV), «Crimen libre» es un relato corto que, sin duda, presenta evidentes coincidencias con *La piedra angular*, de manera que cabe imaginar su redacción muy próxima si no simultánea. Publicada esta en 1891, el cuento aparece incorporado en *Cuentos escogidos*, también de esa misma fecha³. Los dos textos se construyen en torno al motivo temático de un llamativo homicidio que dará pábulo a numerosas y diversas reacciones, en ese cerrado universo de ficción que resulta ser la *Marineda* creada por la autora⁴.

En el capítulo VIII de la novela el narrador muestra, así, distintas perspectivas corales sobre el terrible suceso de la Erbeda. Para ello elude la *Pecera* -que define como «frívola reunión de *pollos y gallos*» (1999: 475)- y dirige su mirada al *Casino de la Amistad*, espacio en donde los conocimientos jurídicos de algunos de sus asistentes alternan con la ausencia completa de estos, por parte de otros contertulios. Precisamente de entre estos últimos menciona a Mauro Pareja, «desertor momentáneo de la *Pecera*» y «solterón incorregible» (1999: 476). Como suele ser habitual en la novela realista y naturalista la voz narrativa se detiene en la presentación de tales lugares de los que encarece, especialmente, su predominio de cristales, origen del bautizo de uno de ellos como la *Pecera*. De la descripción de ambos espacios se infiere, con toda evidencia, que los dos se constituyen, en el universo *marinedino*, como lugares privilegiados para la observación y la murmuración.

En su acercamiento a los personajes que hablan de tal suceso en el Casino, el primero que es mencionado resulta ser Pareja. De este el narrador destaca, en primer lugar, su mote -alias el *Abad*-, para definirlo como gran *indiscretista* y anotar que «tenía noticias de la mejor tinta posible; como que acababa de echar un párrafo con Priego, el juez que había estado en la Erbeda a levantar el cadáver» (1999: 477). Resulta, pues, muy significativo que de todos los contertulios sea Mauro Pareja quien recaude la mayor información sobre lo sucedido, y que sea él quien, a través de un tono irónicamente festivo, informe a todos los demás de lo sucedido y de las habladurías que tal hecho ha suscitado en el lugar. Con la llegada de Moragas se suceden las preguntas y opiniones que dan lugar a un giro en la conversación general, de tintes marcadamente sombríos. De ello, como sagaz observador, se da cuenta Pareja quien es capaz de encauzarla por muy distinto terreno. La reunión concluye con un inesperado vuelco festivo y con la marcha de Moragas y Febrero cuyas críticas a este tipo de reunión ocupan algunas de

³ Lo encontraremos después en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 13, 1892.

⁴ Sobre la importancia de tal espacio en la ficción de la escritora véase Paredes (1979: 69) y Penas (2006).

las páginas del capítulo IX. A tenor de la naturaleza positiva del médico pardobaziano, se diría que la escritora pretende que sus lectores compartan tales juicios condenatorios acerca de este tipo de reuniones, donde será muy habitual que hallemos al personaje objeto de nuestro interés. Con todo, ya en esta temprana aparición, su tratamiento dista del de otras figuras claramente negativas como Cañaño. De él se destacan, como rasgos caracterizadores esenciales -además de su soltería «incorregible»- su curiosidad y habilidad para conseguir información, su talante irónico y festivo, pero también su aguda capacidad de observación y su discernimiento para percibir, de forma más incisiva que el resto, la realidad inmediata.

También en el saloncito de confianza del Casino de la Amistad volvemos a encontrar a Pareja en «Crimen libre». Como tantos cuentos de la autora cabe hablar aquí de relato enmarcado. En este caso el marco lo constituye la reunión del narrador con Arturito Cañaño y Mauro Pareja, en la que se habla del reciente juicio de una parricida que ha sido absuelta. La airada e indignada reacción de Cañaño por tal hecho contrasta con la «escéptica indulgencia de Mauro Pareja, solterón benévolo por egoísmo, que todo lo encontraba natural y a todo le buscaba alguna explicación benigna, hasta a las enormidades mayores» (2003: 283). En tal situación el narrador contará la historia que da pie al relato y que, una vez más, suscita reacciones distintas en los oyentes. De nuevo la socarronería y el sibaritismo acompañan a Pareja quien, no obstante, evidencia también, especialmente en su comentario último -y pese a la «sorna» que acompaña a sus palabras-, su natural equilibrio y lucidez. No deja de ser sintomático, en este caso, que la autora enfrentara como oyentes únicos de la historia, a Cañaño y Pareja. Las muy confrontadas reacciones de ambos ante el espeluznante caso, inclinan fácilmente la balanza a favor del segundo.

Publicado en *El Imparcial* en ese mismo año de 1891, «¿Cobardía?» aparecerá incluido en *Cuentos de Marineda* (1892). Como bien han señalado González Herrán y Villanueva estamos ante una colección diferente. Pese a la independencia de sus relatos no hay duda de que existen claras conexiones entre estos. Ello resulta tan obvio que, como indican, su lectura conjunta da como resultado una suerte de *novela de Marineda* (González Herrán y Villanueva 2003: XXV). Si bien ello nos llevaría, desde luego, muy lejos de nuestro objetivo, podría considerarse esta obra como singular precedente de lo que la crítica anglosajona ha denominado *Short Story Cycle*, especie de notorio relieve y desarrollo en el siglo XX y cuya diferenciación con la denominada *Composite Novel* no siempre parece clara. A tal respecto, y sin salir del siglo XIX, cabría recordar otro título, también vinculado a un lugar, como *Cramford* de Gaskell.

De las relaciones establecidas entre los cuentos de esta colección destaca, sin duda, la existente entre «El mechón blanco» y «¿Cobardía?», singular prolongación este último, del anterior. Dependiente también de un narrador personaje, este se detiene a presentar la Pecera -cuyo bautizo explica-, para precisar que allí se reunía, habitualmente, el «todo Marineda masculino y selecto» (2003: 406). A propósito del tema debatido en aquella ocasión, acerca de una pelea entre un tendero y un concejal, el narrador se detiene, en primero lugar, en Pareja -«pez de muchas libras» (2003: 407)- cuyas palabras reproduce. Será también él quien advierta a otro tertuliano de su indiscreta observación y él quien informe al asombrado narrador del motivo por el que uno de los presentes, Osorio, ha abandonado la reunión. En esta ocasión la frivolidad y socarronería de Pareja, al contar el lance de Osorio y la Generala, se ven fuertemente contrarrestados por la inesperada revelación que sobre el joven proyecta el propio narrador y que concluye, en un registro inesperadamente serio, el cuento.

Las siguientes apariciones de Pareja las hallamos en el ciclo novelesco de Adán y Eva⁵. Publicada *Doña Milagros* en 1894, dos años después aparece *Memorias de un solterón*. De nuevo el espacio marinedino surge como lugar común en ambas obras, por las que transitan unas mismas figuras entre las que cabe incluir a Mauro Pareja. Personaje bastante secundario en la primera, en la segunda ocupa un destacado lugar al ostentar, incluso, la función de narrador principal.

También escrita en primera persona, *Doña Milagros* dependerá de D. Benito Neira quien, tras una singular justificación de la narración de su historia en ese marco inicial que precede a la obra, cuenta su vida y sus numerosos avatares familiares, así como su relación con la vecina que da título a la novela. En el mismo inicio hablará de la Sociedad de Amigos a la que acude en busca de la anhelada libertad -tan exigua para él por la tiranía conyugal- y de la que destaca a algunos de sus miembros. Significativamente el primer nombre mencionado es Mauro Pareja de quien alaba sus «sensatas razones» (1999: 602). Si bien este aparece, como en los textos analizados, estrechamente ligado a ese consolidado grupo de murmuradores y maldicientes marinedinos, atentos a diseccionar e interpretar cualquier acontecimiento, su caracterización adquiere también aquí un perfil más positivo. Su impenitente soltería sigue constituyéndose como uno de sus principales rasgos caracterizadores, así como su mordaz ironía. Él será, así, quien «con aparente candor» (1999: 660) hable a Neira de Argos y el P. Incienso, y de las comentadas relaciones que mantiene el viudo con doña Milagros. Precisamente la naturaleza observadora y la capacidad para obtener información de Pareja provocarán que sea a él a quien busque el protagonista, para informarse acerca de los rumores sobre su hija Argos. Será también por él por quien se entere de las habladurías sobre su vecina y el nuevo asistente, y será, asimismo, Pareja quien, como amigo, le aconseje cómo salir de la situación en que se encuentra. No deja de ser curioso que, en esta novela, al concluir el paseo de los dos hasta la casa de Neira, el «empedernido» solterón se niegue tajantemente a entrar en ella, pese a la invitación de su amigo. Una situación que cambiará ostensiblemente en la segunda parte del ciclo.

En *Memorias de un solterón* Pareja toma directamente la palabra para hablarnos de sí mismo y de sus circunstancias⁶. De esta forma si en los textos anteriores el personaje aparecía siempre dependiente de la visión de otros -sean personajes o el propio narrador-, en esta obra se nos permite el acceso directo a él mismo. De hecho la novela se inicia con la declarada protesta y rechazo de Pareja de ese perspectivismo colectivo que acuñó para él el mote del *Abad*. Precisamente el darse a conocer como verdaderamente es resulta la principal causa que justifica la escritura autobiográfica del personaje. Enfocado desde fuera, en los textos precedentes, el perfil caracterizador que muestra Pareja de sí mismo no disuena, sin embargo, demasiado de su semblanza anterior. Su sibaritismo, epicureísmo y, especialmente, su filaucía, así como su actitud desenfadadamente burlona se constituyen en rasgos definidores de su personalidad, en la etopeya inicial que traza. Y, por supuesto, su contumaz defensa de la soltería y su aversión al matrimonio son esgrimidos, muy pronto, por Pareja como principios inquebrantables de su naturaleza. De hecho en la ficción novelesca el personaje arguye que su estrecha relación con Neira se debe, fundamentalmente, a que lo considera -en tanto padre de familia muy numerosa- como un eficaz antídoto contra el matrimonio.

⁵ Sobre el carácter inconcluso del mismo véase Clemessy (1981, I: 254).

⁶ Sobre la importancia del estudio del mundo íntimo en la obra de Pardo Bazán y sobre el relieve que en la novela adquiere el inconsciente, véase la excelente introducción de Ayala (2004).

Presentado el personaje por sí mismo, pronto lo veremos moverse en algunos de esos círculos marinedinos en los que su presencia resultaba habitual: el Casino de la Amistad y la Pecera. Tanto en un espacio como en otro el personaje mostrará, a lo largo de la obra, otro de sus rasgos caracterizadores más prominentes: su aguda capacidad de observación. De hecho Neira considera para él un mote más adecuado el del *Espectador*. Son muchos los momentos de la novela en que brilla esta característica. Situado, así, en la Pecera, comentará: «como tan bien informado, sorprendo y descifro en la cara de los transeúntes el porqué pasan y qué objeto les guía. El cristal de mi Pecera es mi microscopio» (2004: 102). La agudeza perceptiva es una seña de identidad de Pareja, quien es capaz de percibir, con incisiva profundidad, lo que late tras las circunstancias aparentemente más anodinas. Al hablar de la situación familiar de Neira señala que él sabía más de lo que el ingenuo padre podía suponer «por detalles, pormenores y hechos que sorprendía mi ojeada investigadora de desapasionado curioso» (2004: 133). Para sobreponer, más adelante, al placer de hablar y confiarse a otros, el de contemplar -«el gustillo de charlas y confiarse quita el de observar, que es mucho mayor» (2004: 162). La mirada de Pareja resulta tan penetrante que es capaz de descubrir la ingeniosa habilidad de Rosa para transformar continuamente sus vestidos.

Si hasta aquí todos los rasgos mencionados -defensa acérrima de la soltería, capacidad de observación y agudeza perceptiva, curiosidad y búsqueda de información, socarronería, hedonismo, filaucía...- no hacen sino profundizar en los ya apuntados en los textos vistos, no cabe duda de que la novela acabará trazando un perfil distinto del mismo. Frente a la prudente distancia que Pareja mantenía del hogar familiar de Neira, ahora lo vemos incorporado plenamente a las tertulias que allí tienen lugar. Hasta tal punto esta familia adquiere relieve en la obra que en un momento determinado⁷ el narrador se siente obligado a justificar su atención hacia ella. De la misma atraen especialmente su interés y curiosidad tres hijas: Rosa, Argos y Feíta. De ellas será esta última la que, sin duda, se constituya en una de las figuras centrales del relato de manera que, como bien recoge Ayala, son muchos los acercamientos críticos a la novela desde las teorías feministas (2004: 41-71)⁸. Será, de hecho, la cambiante visión del narrador hacia esta figura -que ya aparecía detalladamente delineada en la novela anterior, con un perfil caracterizador en marcado contraste con el de sus hermanas- uno de los hilos conductores de la novela. A la amistad inicial con Neira se sumará, a lo largo de la obra, la de Feíta quien, como su padre, hará de Mauro su confidente y buscará en él apoyo. Pese a su socarronería y aparente frivolidad Pareja sigue, por tanto, apareciendo en la ficción de Pardo Bazán como un personaje dotado de una lúcida inteligencia y poseedor de esa incisiva visión sobre su entorno, consecuencia, en gran parte, de su condición de desapasionado y distante espectador.

Hasta aquí, en consecuencia, podría hablarse de un reencuentro con un personaje ya creado por Pardo Bazán, en torno al cual los lectores capaces de identificarlo no encuentran, en principio, rasgos nuevos ni sorprendentes. Contemplado antes desde fuera, tanto en los cuentos, como en las novelas, su condición de narrador protagonista en un primer momento solo parece ahondar cuantitativamente en su personalidad. Y sin embargo, y como se apuntó, el Mauro Pareja de *Memorias de un solterón* acabará mostrando una semblanza verdaderamente inesperada. Como bien ha señalado Ayala, la novela presenta, de forma magistral, el proceso psicológico operado en el personaje quien, lejos de dominar su curiosidad desapasionada, acaba enamorándose de Feíta. Sus

⁷ Inicio del cap. XVI.

⁸ González Herrán y Villanueva han incidido también en tal aspecto (Pardo Bazán 1999: XXV).

confesiones muestran, pues, de forma directa⁹, esa transformación íntima que concluye con la destrucción del que, sin duda, se había configurado como uno de sus principales rasgos caracterizadores en la narrativa pardobaziana: su soltería. La novela concluye, así, con la superación de una situación crítica para él -sus celos por el amor hacia Feita de Ramón Sobrado¹⁰- y la aceptación de la joven a su propuesta matrimonial. Es al acabar la obra cuando el protagonista se refiere al interés que podría tener la continuación de su historia, si se decidiera a escribir sobre su nueva vida de casado con tan singular mujer.

A la autora no le interesó, sin embargo, prorrogar la historia de Pareja como hombre casado. Es más, a tenor de las posteriores reparaciones del personaje, la transmutación experimentada por el mismo, y que conllevó la alteración de uno de sus principales rasgos caracterizadores, fue ignorada por su creadora. Si tuvimos ocasión de apuntar, a propósito del uso de esta técnica de reutilización de unas mismas figuras, a la variedad poliédrica que su aparición en distintos textos podía implicar, de manera que el personaje acababa desplegando una rica diversidad de matices, no es este el caso del Mauro Pareja pardobaziano. Sujeto a unos mismos rasgos en los primeros cuentos y en la novela en que aparecía como figura muy secundaria, la creación del nuevo ciclo implica, sin duda, una más compleja caracterización del mismo. Esta, evidentemente, alcanza su máxima intensidad en la obra en que se erige como narrador protagonista. Si doña Emilia no prolongó su historia personal no se olvidó, no obstante, de su personaje que volverá a reaparecer en cuentos posteriores. En ellos, sin embargo, el Pareja que encontremos será el mismo que tuvimos ocasión de hallar en sus primeras creaciones.

En «La bronceada», publicado en *El Imparcial* en 1902, e incluido en *El fondo del alma* (1907), volvemos a hallar un relato enmarcado. El narrador personaje, asombrado por la insólita transformación de una joven del lugar, busca a Pareja -«gaceta de la población» (2005: 187)- para que le cuente lo sucedido. Como no podía ser de otra forma este conoce perfectamente la historia que relata con todo detalle. El Pareja que aparece en este nuevo cuento sigue soltero -«nos dio dentera a los solterones» (2005: 188)- y evidencia, en la relación del suceso, un perfecto conocimiento de las reacciones corales que provocó. Por lo demás, en su propio análisis de la historia, evidencia un completo distanciamiento afectivo y un tono festivamente zumbón. Posterior a este encontramos de nuevo a Pareja en «Mal de ojo». Se trata de un cuento que, como ha señalado González Herrán, apareció en *Caras y Caretas* en 1908¹¹, para pasar también a *Sud-Exprés* (1909). Aquí el personaje desempeña una función muy secundaria, pues aparece como uno de los miembros del Club que asiste a una animada fiesta. Del mismo solo se indica que es «uno de los más antiguos socios del Club» (2005: 322), para destacarse su socarronería.

En «La pasarela», recogido en *Cuentos trágicos* (1912), el personaje forma parte del grupo de señoritos locales que esperan al vapor que traerá a la compañía de opereta italo-austríaca. De los mismos indica el narrador que eran tres o cuatro «entre pipiolos y solterones, aficionados al revuelo de las enaguas de seda» (2005: 523). Atraídos, pues, por la visión de las artistas -acerca de las que ya habían entretenido sus horas de ocio en

⁹ Ayala habla, incluso, del carácter epistolar que llegará a adoptar el texto, al referirse a esa inmediatez que caracteriza la escritura de Mauro. A tal respecto, y a tenor de la tipología en la que parece incluirse la novela, como memoria, quizá habría que anotar ciertos descuidos en su configuración en los que no es posible detenerse en este trabajo.

¹⁰ Personaje que junto a sus progenitores procede también de una novela anterior.

¹¹ Lo incluye dicho crítico en su recopilación *El vidrio roto* (2014).

la Pecera-, el primer nombre destacado será el de Mauro Pareja, a quien cataloga la voz narrativa como «solterón empedernido» (2005: 524). Si bien, una vez más, la inteligente percepción del personaje anticipa lo que constituirá el drama final -el peligro mortal de que alguien caiga al agua- la vulgar y prosaica reflexión final de este con que se cierra el relato incrementa la denuncia social que, sin duda, late tras el cuento y que lo incluye también plenamente. Finalmente volvemos a hallarlo en «Filosofías», publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1912. El escenario elegido es, de nuevo, el Casino de la Amistad en donde, también una vez más, Mauro Pareja aparece como narrador de una historia. Si antes de su inicio asegura la realidad de lo acontecido, no dejan de ser significativas las maliciosas reacciones de sus oyentes, al referirse al género femenino, que bien podrían apuntar a la fama de seductor del Pareja todavía soltero.

Como puede percibirse en esas creaciones posteriores a la novela protagonizada por él, Mauro Pareja vuelve a reunir todos esos rasgos que solían caracterizarlo en los primeros textos: su soltería, su capacidad para indagar y reunir la información más completa, su socarronería y su talante festivo y frívolo. Si bien es cierto que su paso, en estas ocasiones, por el género cuento obligaba a su creadora a comprimir y condensar su perfil caracterizador que no gozaba del espacio que otorga la novela, para desplegar una más amplia y matizada configuración, no lo es menos que el Pareja posterior a las *Memorias* podría haber sido, al menos, el Pareja casado.

Constituida la caracterización de un personaje, según Tomachevski, como el sistema de motivos ligados indisolublemente al mismo (1982: 204), parece claro que este aparece claramente uniforme en las apariciones de Pareja por cuentos y por las dos novelas en que figura como personaje secundario. La transformación de este, con la ruptura de uno de los motivos que mayormente fijó su perfil caracterizador, se producirá en la novela en la que ocupe un lugar central. El que en ella se acuda también a la primera persona intensifica la profundización en la interioridad del personaje, cuyo inesperado conflicto personal vivimos muy de cerca. Si la personalidad de Mauro Pareja adquiere aquí una más compleja configuración, sin que ello implique, por otro lado, la ruptura o distancia completa con los motivos utilizados antes, parece evidente que a la autora le resultó más eficaz recuperarlo en su primitiva y más simple caracterización. Incluido en otros cuentos de materia marinada, Pareja volverá a formar parte de ese conjunto coral de señoritos acomodados que buscan entretener sus horas de ocio con las novedades de la ciudad provinciana. En estos nuevos cuentos lo volvemos a hallar como narrador y como agudo observador de la realidad, cuya sagacidad lo distingue de otros. Nada hay, sin embargo, del nuevo Mauro responsable del futuro familiar de los Neira y casado con la nada convencional Feíta, de quien, en definitiva, nada llegaremos a saber, frente a lo que ocurrirá con el Maltrana de Blasco o la Thérèse de Mauriac. A Pardo Bazán, a diferencia del autor valenciano y del francés, no pareció interesarle la prolongación de la vida personal de su personaje a quien volverá a utilizar, con muy diferente propósito, en esos cuentos escritos después¹². Casi podría afirmarse que su utilización posterior atiende, sobre todo, al cumplimiento de una determinada función al servicio de la trama cuentística que, sin duda, resulta idéntica a la que desempeñó en los primeros relatos.

En estos nuevos cuentos encontramos un esquema bastante similar al que usara en esas primeras narraciones. Se trata de pequeñas historias ambientadas en Marineda, que obtienen mayor o menor proyección en la vida social. La autora se centra,

¹² Por supuesto nos atenemos a las fechas de los cuentos consignadas por destacados especialistas de Pardo Bazán. Muy diferentes serían nuestras conclusiones de descubrirse que tales textos aparecieron antes del ciclo de Adán y Eva.

especialmente, en su recepción en el círculo masculino, asociado a esos acomodados y frívolos espacios de la murmuración coral. Dentro de tal microcosmos narrativo no cabe duda de que la figura de Pareja volvió a imponerse a la escritora quien no pudo dejar de utilizarlo conforme a su primitivo trazado, aun cuando ello supusiera dejar de lado su nueva configuración novelesca, mucho más compleja y rica. Quizá considerara que nadie podía sustituir al personaje como narrador autorizado, perteneciente a ese círculo marinero del que, sin duda, se había distinguido como destacado corifeo. Las atribuciones, pues, que vuelven a recaer sobre el empedernido solterón difícilmente podrían haber sido desempeñadas -debió pensar doña Emilia- en el Mauro casado.

Sea cual pueda ser la posible explicación, lo cierto es que a los lectores aficionados al personaje solo nos queda imaginar cómo pudo ser esa nueva etapa de la vida de Mauro Pareja, tras su boda con Feíta.

Bibliografía

- AYALA, M.^a Ángeles. (2004). «Introducción». Emilia Pardo Bazán, *Memorias de un solterón*. Madrid. Cátedra.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2015). «Algunos casos de intratextualidad en la narrativa de Blasco Ibáñez» *De re poetica*. Murcia. Editum. 43-62
- BAQUERO GOYANES, Mariano. (1968). «Los cuentos de Azorín». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 226-227. 355-374.
- . (1971). *Introducción*. Emilia Pardo Bazán. *Un viaje de novios*. Madrid. Labor.
- BONET, Laureano. (1990). *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. L. Bonet (ed.). Barcelona. Península ('Nexos').
- CLEMESY, Nelly. (1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid. Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- GILMAN, Stephen. (1985). *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*. Madrid. Taurus.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel y Darío Villanueva. (2003). «Introducción». Emilia Pardo Bazán, *Obras completas VII*. Madrid. Biblioteca Castro.
- . (2014). «Introducción». Emilia Pardo Bazán. *El vidrio roto*. Vigo. Galaxia.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid. Cátedra.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1999). *Obras completas*. III. J. M. González Herrán y D. Villanueva (eds.). Madrid. Biblioteca Castro.
- . (2003). *Obras completas*. VII. J. M. González Herrán y D. Villanueva (eds.). Madrid. Biblioteca Castro.
- . (2004). *Memorias de un solterón*. M.^a Á. Ayala (ed.). Madrid. Cátedra.
- . (2005). *Obras completas*. X. J. M. González Herrán y D. Villanueva (eds.). Madrid. Biblioteca Castro.
- PAREDES, Juan. (1979). *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada. Universidad de Granada.

- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (1998). *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.
- PENAS, Ermitas. (1993). «*Insolación de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo*». *Letras Peninsulares*. 6.2-3. 331-343.
- PENAS, Ermitas. (2006). «El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación». *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos (II Simposio)*. J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela (eds.). Fundación Caixa Galicia. 153-174.
- TOMACHEVSKI, Boris. (1982). *Teoría de la Literatura*. Madrid. Akal.
- YÁÑEZ, M.^a Paz. (2000). «Algo más sobre José Ido del Sagrario». *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. Vol. II. 849-864.

Don Juan en la pluma de las escritoras: las versiones de Ángeles Vicente

CARMEN BECERRA SUÁREZ
(Universidade de Vigo)

A pesar de la presencia de ciertas constantes, el mito de don Juan sufrió numerosas y sustanciales transformaciones en el curso de los siglos. Sin temor a equivocarnos, podríamos afirmar que el único atributo que se mantuvo (y mantiene) invariable en todos los géneros en los que el tema ha sido vertido, y que el siglo XX ha privilegiado, es el de «cazador» de mujeres. Ningún estudioso del tema ignora que las modificaciones más importantes producidas en esta versátil estructura mítica se generan a su paso por el Romanticismo¹, responsable del importante desequilibrio entre los rasgos constituyentes del escenario donjuanesco; pero si la visión romántica pone en serio peligro la vida del mito, la reacción antirromántica lo destruye totalmente². En la mayoría de las versiones, sobre todo las escritas en las postrimerías del siglo XIX, se modifica totalmente el carácter del héroe, se altera el papel de la mujer, se impide el enfrentamiento con la Muerte, dejándole envejecer, en suma, se despoja al mito de su trascendencia. Para Lasaga Medina el arquetipo de don Juan ha desaparecido y su lugar ha sido ocupado por un tipo social:

Ahora su ámbito existencial no es un teatro ni su consistencia de personaje las palabras soñadas por un poeta, sino la realidad misma. «Don Juan» se convierte en

¹ En el Romanticismo el mito ingresa en el género narrativo; la primera versión romántica se debe al músico y escritor E.T.A. Hoffmann quien, en 1813, publica un cuento fantástico, *Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit* en el que interpreta la célebre y admirada ópera de Mozart, *Don Giovanni*. La influencia de Hoffmann es fundamental para la interpretación, el significado y, por tanto, el futuro del mito que, a partir de ahora, situará en primer plano diversas facetas del personaje: el don Juan rebelde, en aquellas obras que lo utilizaron para la crítica social o para la sátira (*Don Juan*, de Byron, 1818/24). El incansable y eternamente insatisfecho buscador del ideal, justificación de su donjuanismo, dará lugar al desarrollo y explicación de su búsqueda, sufrimiento y desesperación (*Namouna*, Alfred Musset, 1832), generando una mirada comprensiva hacia el héroe que le abrirá las puertas del perdón y, por ende, de la salvación. Otras versiones privilegian el rasgo de amador irresistible, de hombre cuya capacidad seductora trasciende incluso sus atributos físicos y ante el cual toda mujer se rinde (*Don Juan*, Lenau, escrito en 1844 y publicado en 1851). Pero la mayoría de las versiones se orientan en torno al tema de la salvación de Don Juan, adjudicando a la mujer un nuevo papel: ahora la clave del mito ya no reside en el Muerto, sino en Ana y su relación con don Juan (*Don Juan Tenorio*, Zorrilla, 1840).

² Así, por ejemplo, Stendhal, en su ensayo *Del amor* (1822), despojándolo de sus ropajes idealistas lo convierte en un seductor egoísta, cruel, incapaz de amar y sin ningún tipo de escrúpulo: «en el gran mercado de la vida es un vendedor de mala fe que adquiere siempre y nunca paga [...] Está tan poseído del amor hacia sí mismo que llega hasta el punto de perder la idea del mal que ocasiona y de pensar que en el mundo solo él es capaz de gozar y de sufrir [...] pletórico de sensaciones y de aparente felicidad, se felicita de cuidarse únicamente de sí mismo, mientras ve a los demás sacrificarse por el deber» (Stendhal 1822: 261-2). En esta misma estela, la novela de George Sand, *Lelia* (1833), supone un ataque violento a la figura de don Juan; el personaje es aquí no solo egoísta y cruel, sino también estúpido e incluso grotesco.

un registro clasificatorio de una determinada conducta social descrita usualmente como «donjuanismo», el tipo de hombre que coquetea y seduce a muchas mujeres (Lasaga Medina 2004: 113).

Aunque es necesario precisar que la crítica más destructiva procede de la ciencia, y se concreta en las interpretaciones de renombrados psicólogos y brillantes filósofos que le convierten en un caso clínico: recordemos los estudios dedicados al tema por Gregorio Marañón o por Gonzalo R. Lafora, por ejemplo, cuyas huellas podemos rastrear en algunas de las visiones donjuanescas de la pasada centuria³. Sin duda, las características de la sociedad moderna, la irrupción de la mujer en la literatura, los nuevos modos de vida adulteran el mito convirtiéndolo, en el mejor de los casos, en un vulgar conquistador cuya «edad de plata», sin embargo, «se sitúa en el primer tercio de nuestro siglo, época en que el tema suscitaba auténtica pasión», como acertadamente sostiene Ana Sofía Pérez-Bustamante (1998: 15).

La atracción despertada por el mito de don Juan en los escritores, a comienzos de la pasada centuria, se materializa en las numerosas versiones publicadas en diferentes géneros; recordemos, por ejemplo, las obras de Alberto Insúa (*El alma y el cuerpo de Don Juan*, 1912), los hermanos Álvarez Quintero (*Don Juan, buena persona*, 1918), Juan Ignacio Luca de Tena (*Las canas de Don Juan* (1925), Manuel y Antonio Machado (*Juan de Mañara*, 1927), Jacinto Grau (*Don Juan de Carillana*, 1919 y *El burlador que no se burla*, 1930), Azorín (*Don Juan*, 1922), José Bergamín (*La risa en los huesos*, 1924), Pérez de Ayala (*Tigre Juan. El curandero de su honra*, 1926), Muñoz Seca (*La plasmatoria*, 1931?), Jardiel Poncela (*Pero... ¿hubo alguna vez 11000 vírgenes?*, 1931), Unamuno (*El hermano Juan o el mundo es teatro*, 1934), etc., por citar solo versiones de autores españoles⁴.

Ahora bien, ya desde finales del XIX, no solo los escritores, también las escritoras se interesaron por el libertino utilizando fundamentalmente para su tratamiento la narrativa breve. En este artículo pretendemos mostrar cómo los cambios ideológicos, culturales y sociales de la época generan el dibujo de un donjuanismo desnaturalizado; pero además intentaremos poner de relieve que la elección de este molde genérico, el cuento, que vive una época de gran esplendor⁵, es el responsable de algunas de las transformaciones

³ Pienso en el personaje de Vespasiano Cendón, seductor y feminoide, creado por Pérez de Ayala en la novela, *Tigre Juan o el curandero de su honra* (1926); o en ese don Juan, sexualmente neutro, tal y como lo define Unamuno, su autor, en el prefacio de su obra de teatro, *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929). En la misma senda que los estudios de Marañón, aunque lejos de su influencia, se sitúa la versión de H. R. Lenormand, *L'Homme et ses fantômes* (1921) que pone en escena a un personaje homosexual, narcisista y con complejo de castración.

⁴ Respecto a autores extranjeros, podríamos citar, por ejemplo, las versiones de Edmond Haraucourt (*Don Juan de Manara*, 1898), Fidao-Justiniani (*Le mariage de Don Juan*, 1909), Edmond Rostand (*Le dernière nuit de don Juan*, 1921), H. R. Lenormand (*L'Homme et ses fantômes*, 1921), Menotti del Pichia (*A angústia de D. João*, 1922), Michel de Ghelderode (*Don Juan ou les amants chimériques*, 1928), o Théophile Gautier (*La comédie de la mort*, 1838).

⁵ El auge del género cuento es visible sobre todo en el importante número de publicaciones en la prensa periódica, las colecciones de cuentos o los concursos literarios, convirtiéndose en una manifestación literaria de moda y, tal vez por ello, cultivado por un nutrido número de los más importantes escritores de fin de siglo. Ana Casas explica algunas de las causas que justifican la aceptación y éxito de este género, concretamente en su modalidad fantástica: «el cuento fantástico del cambio de siglo manifiesta una insatisfacción con respecto al positivismo y al realismo, o lo que es lo mismo, manifiesta una insatisfacción con respecto a los principios de verosimilitud operantes en la segunda mitad del XIX a través de las poéticas realistas. Dicha actitud enlaza con la desilusión romántica frente a las limitaciones de la razón y, como a

operadas en el mito causadas por las exigencias del género, cuya corta extensión obliga a una ineludible condensación de motivos.

Aunque como sabemos el caldo de cultivo para la definitiva emergencia de las mujeres en la literatura comenzó a fraguarse en el siglo XIX, fundamentalmente en la segunda mitad (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado o María Pilar Sinués), habrá que esperar hasta los primeros años del XX para ver el fruto de la pluma de un notable grupo de mujeres que hicieron de la literatura su profesión; estoy pensando en María Lejárraga, Concha Méndez, Zenobia Camprubí o María Teresa León, entre otras, que, del mismo modo que había sucedido con las pioneras, fueron desatendidas por crítica y lectores, desatención que en términos generales aún hoy permanece⁶. Conviene en este punto para ser ecuánime, abrir un paréntesis y recordar que entre aquellas precursoras y estas profesionales una eminente escritora, aludo a Emilia Pardo Bazán⁷, contribuyó de manera muy destacada a construir el imprescindible puente por el que las innovadoras de los albores del siglo pasado pudieron caminar sobre terreno más firme. La progresiva, aunque lenta, emergencia social de la mujer, sumada a la labor transgresora de códigos literarios finiseculares llevada a cabo por las escritoras empezará a dar paso a un nuevo modelo femenino, entre cuyos objetivos se plantea desterrar la figura de la mujer como «ángel del hogar», o dicho de manera más explícita, borrar un modelo de mujer cuyas actividades se desarrollan exclusivamente en el marco doméstico, en la esfera privada, tanto en calidad de hija, como de esposa y madre⁸.

Pero volvamos a don Juan. Las versiones del drama escritas por mujeres a comienzos del pasado siglo fueron escasas. Una de esas versiones, tal vez la que alcanzó mayor entidad y popularidad, fue *Las hijas de don Juan*, de Blanca de los Ríos, novela breve publicada en 1907; en ella la autora nos presenta a la mujer como víctima de don Juan⁹, situación prácticamente idéntica a la que soporta la protagonista de la obra *Don Juan de*

principio de siglo, no se rechazan las conquistas de la ciencia, pero se niega que esta sea el único instrumento para captar la realidad» (Ana Casas 2008: 357)

⁶ «Si algo es común a la gran mayoría de las escritoras que viven en las primeras décadas de la pasada centuria -y no solo en el ámbito del español- es el olvido, o cuando menos, el desconocimiento en la actualidad de su obra y sus actividades. Sin embargo, es ese un momento importante: cuando, entre los grandes cambios que vive la sociedad occidental, la mujer empieza a aportar a la literatura -como a otras parcelas culturales y sociales- abundantes innovaciones, producto de un modo distinto de observar el mundo, bajo una nueva mirada, la mirada femenina...» (Ángela Ena Bordonada 2007: XIII).

⁷ Pueden consultarse para el estudio de este tema, entre otras publicaciones, las siguientes: Bravo Villasante (1973), González Herrán (1989), Freire López (ed.) (2003), y Pardo Bazán (1999).

⁸ La imagen del «ángel del hogar» tiene su origen en *The Angel in the House*, una sencilla historia de amor en verso escrita por el poeta inglés Coventry Patmore, publicada en 1854, en recuerdo de su primera esposa. La obra, dirigida a la mujer, tuvo una muy rápida difusión en la prensa y narrativa europeas de la segunda mitad del siglo XIX. No son pocas las feministas que reaccionaron en contra de las posiciones que la obra de Patmore presenta, citaremos, por ejemplo, a Virginia Woolf quien en «Profesiones femeninas» (en Woolf 1924: 284-289) satiriza el ideal femenino representado en el poema. Véase Ángela Ena Bordonada (2001).

⁹ La obra aparece el 18 de octubre de 1907, en la publicación periódica «El cuento semanal». Su protagonista es un decadente Don Juan, casado con una mujer vulgar y padre de dos hijas, Dora y Lita, frustrado y obsesionado con la figura materna. Esta figura, la materna, que despertará en el personaje sentimientos de compasión y de culpa, en contraposición a la tradicional ausencia de madre en el escenario donjuanesco, constituye el factor más innovador de la obra de Blanca de los Ríos. La acción se desarrolla en un patético entorno familiar que va degradándose hasta un fatal desenlace: la muerte por tuberculosis de Dora, la huida con un amante de Lita quien termina en la prostitución y un padre sumido en la más absoluta miseria. Al final, asistimos al suicidio de Don Juan consciente de ser responsable de la destrucción de su familia.

*España*¹⁰, escrita por María Lejárraga en 1921¹¹, a pesar de la distancia temporal que media entre ambas piezas. Afirma Nerea Aresti que «Ambas escritoras [se refiere a Blanca de los Ríos y a Lejárraga] subrayaron la acción destructiva del personaje sobre las mujeres y particularmente sobre la descendencia» (2001: 151) y, aunque reconoce que esta perspectiva no es exclusiva de autorías femeninas, considera que tal condición favorece el énfasis puesto por ambas en el mismo tipo de problemas.

Sin embargo, como veremos, no es ese el papel otorgado al personaje femenino en todos los casos. En 1908, Ángeles Vicente¹² publica un libro de cuentos, *Los buitres*, título que corresponde también al primero de los que componen la colección. Entre los doce cuentos que la obra contiene vamos a detenernos en uno cuyo título anuncia de manera explícita el tema tratado: *La derrota de Don Juan*. Se trata de una pieza de teatro muy breve, en clave paródica, que contiene el primer tratamiento del donjuanismo que la autora nos ofrece. El relato en cuestión poco tiene que ver con los demás que conforman el libro al que su editora, Ángela Ena Bordonada (2006: 20), en su estudio preliminar, adscribe a la literatura fantástica con incursiones en lo sobrenatural, el terror o el espiritismo, pero que también abordan la experimentación biológica y las innovaciones técnicas, temas estos últimos «poco habituales en la literatura española de su época y menos en la obra de una mujer. Es una nota más de la singularidad de esta escritora»¹³, confirmando que la obra de Vicente representa el pensamiento de una mujer adelantada a su tiempo¹⁴.

¹⁰ Ignorando que es su hija natural, Don Juan intenta seducir a Casilda sin lograrlo, porque la joven ha sido educada por su madre, burlada y abandonada por Tenorio años atrás, para defenderse de las malas artes de los donjuanes de las que ella ha sido víctima. Para explicar el celo sobre su castidad Casilda le da a leer a don Juan el papel que su madre le dio en su lecho de muerte, y que contiene las antiguas e incumplidas promesas del burlador; tras la lectura en voz alta por Don Juan, Casilda, con exaltación, exclama: «¡Don Juan!, ¡Don Juan! ¡En nombre de todas las mujeres que han llorado por engaños de amor, yo te maldigo!» (Lejárraga/Martínez Sierra 1921: 122). Finalmente, cuando descubre que ese hombre es su padre, le grita con odio y desprecio infinito «¡Cobarde! ¡Cobarde!» (Lejárraga/Martínez Sierra 1921: 125).

¹¹ Argumenta Laura Dolfi que, en 1921, María Lejárraga, con la firma de Gregorio Martínez Sierra, escribe y publica la obra de teatro *Don Juan de España*; ella, María Lejárraga, y no su esposo, Gregorio Martínez Sierra, sería la verdadera autora de esta pieza. Concretamente, en la nota número 12, y apoyándose en el estudio de Patricia W. O'Connor (1987), mantiene lo que sigue: «ha quedado claro solo en los últimos años el relevante papel que María Martínez Sierra ejerció en la composición de las obras teatrales firmadas por su marido. En efecto, como ella misma declaró, si al comienzo redactaban juntos las comedias, con el paso del tiempo y con el aumento de los compromisos teatrales y editoriales de Gregorio, acabó siendo ella la única y verdadera autora de los textos» (Dolfi 1998: 97).

¹² Ángeles Vicente García sigue siendo hoy una escritora muy desconocida. Rescatada del absoluto olvido para los lectores gracias a las investigaciones llevadas a cabo por Ángela Ena Bordonada, responsable además de la edición de sus dos libros de cuentos, ediciones que hemos utilizado para este artículo. Esta es la escueta información que de esta singular mujer proporciona la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*: Nació en Murcia en 1878; contaba diez años cuando su familia se traslada a América, donde reside hasta los veintiocho años Allí inicia sus colaboraciones en prensa. Regresa a España a los veintiocho años, se casa, enviuda y vuelve a América el 28 de octubre de 1916. Escribió dos libros de cuentos, *Los buitres* (1908) y *Sombras: cuentos psíquicos* (1910) y dos novelas, *Teresilla* (1907) y *Zeze* (1909).

¹³ Todas las citas corresponden a la edición de Ángela Ena Bordonada (Vicente 2006).

¹⁴ El prólogo de Felipe Trigo para su debut literario, la novela *Teresilla*, ratifica la afirmación de Ena Bordonada y el cosmopolitismo de la autora: «Ángeles Vicente de Elormendi es una joven y bella artista que nos envía la América del Sur. Tal vez nació en mediterráneas costas; pero vuelve del mundo en cosmopolita [...]... Bella, joven... y artista del esquivo y orgulloso arte de escribir [...] Descansó últimamente dos años en Milán, y desde Milán vino a Málaga, a Madrid... y habla en malagueño, en madrileño, en parisién y en milanés... aunque no quiera. Habla en todo, tanto que ha podido entenderse en Unamuno, desde Italia, con el Sr. de Unamuno; en poeta con Vaamonde, y ahora conmigo en humildísimo cristiano de novelista terrenal (Trigo 1907: 7 y 16). Con la frase «entenderse con Unamuno», Trigo se

El argumento de la obra es sencillo: Adolfo Santori, un maduro donjuán, y Raquel, una célebre y bella artista, conversan ante la chimenea del salón del hotel en el que ella se hospeda. Él le declara su amor utilizando diferentes estrategias, ella se ríe de él mofándose de sus caducos recursos de conquistador trasnochado.

El diálogo entre ambos muestra con claridad el concepto que Vicente ostenta del popular seductor quien, por otra parte, se ve desposeído de su naturaleza mítica en la mayoría de las numerosas versiones escritas en la pasada centuria. El título *-La derrota de Don Juan-* y la descripción de Santori en la acotación que abre la pieza, «cuarentón donjuanesco, presumido y jactancioso» (2006: 149), alerta al lector de que no será capaz, como se propone, de seducir a Raquel, quien, tras decirle que no cree en su amor, lo ridiculiza y se burla de todos los recursos que pudiera poner en marcha para lograrlo: su promesa de absoluta subordinación a la mujer, el requiebro, el sacrificio, el amor predestinado, el llanto o la súplica:

RAQUEL.- ¿[...] Ha empleado usted conmigo el mismo sistema que emplearía probablemente para seducir a una modista... ¿Cree usted que a una mujer de talento se la conquista de esa manera? Es decir, ni de esa, ni de ninguna. Una mujer de talento se entrega porque sí, porque así le place...

SANTORI.- Tiene usted unas ideas...desconcertantes. (Vicente 2006: 152)

RAQUEL.- [...] ¿Cree usted que llamándome guapa, y diciéndome que está loco de amor... va usted a conquistarme? (Vicente 2006: 153)¹⁵

SANTORI.- ¿Y si yo le probase a usted que la amo con todo el alma?

RAQUEL.- ¿Y cómo?

SANTORI.- [...] Pídame lo que quiera... Estoy dispuesto a todo.

RAQUEL.- También conozco ese registro... ya desacreditado... Suele dar resultado con las burguesas poco ilustradas.

SANTORI.- ¿Y no concibe usted que puedan existir dos almas grandes predestinadas a amarse y comprenderse... como las de Eloísa y Abelardo?

RAQUEL.- [...] Otro registro desacreditado... Ese es de efecto sin embargo con las niñas románticas, lectoras de novelas por entregas. (Vicente 2006: 154-5)

SANTORI.- [...] Ya lo ve usted, estoy a sus pies, rendido y humillado, y no es mentira que hay lágrimas en mis ojos.

RAQUEL.- ¿Lágrimas? Ese es el último registro, la última trinchera, pero tampoco da resultado... a no ser con las jamonas sensibles (Vicente 2006: 156).

Las tretas de don Juan podrán engañar a modistillas, burguesas ignorantes, niñas románticas e ingenuas, jamonas sensibles, pero no a una mujer inteligente y moderna, como Raquel para quien Santori es «el más interesante resumen de todas las vulgaridades amorosas» (Vicente 2006: 155).

refiere a la correspondencia habida entre ambos. Sobre el contenido de ocho de estas cartas, hasta el momento, inéditas y que se conservan en la Casa Museo de Unamuno en Salamanca, y sobre la información biográfica que de la escritora contienen, es interesantísimo el trabajo de Sara Toro Ballesteros (2011).

¹⁵ En este parlamento de Raquel, su creadora, Ángeles Vicente recuerda lo relativo del concepto de belleza, y reivindica la inteligencia de las mujeres por encima de sus atributos físicos: «la hermosura es una de tantas cosas puramente convencionales. Yo, por ejemplo, puedo ser para usted un ídolo de belleza, y en cambio para un mongol, un monstruo de fealdad [...] me han dicho tantas veces que soy guapa... que ya, aunque lo fuese, me tendría sin cuidado, no me interesaría, por falta de novedad» (Vicente 2006: 153).

El diálogo termina con un besamanos convencional seguido de un breve monólogo de Raquel que condensa el programa ideológico de la autora:

RAQUEL.- (*Sola, riendo estrepitosamente*) ¡A esto han descendido nuestros burladores! ¡Pobre humanidad!... ¡El feminismo se impone! (Vicente 2006: 158)

Ángeles Vicente coloca a la mujer en este cuento en el centro de la historia, reivindicándola. Ella es la verdadera protagonista, la que domina y controla la situación. Raquel, como sostiene Sara Toro Ballesteros, «en su lucha por desacreditar los carpetovetónicos modelos femeninos, representa a la nueva mujer del siglo XX» (2013: 338), la que, conocedora de las anacrónicas técnicas del conquistador, expresa su desdén e indiferencia hacia él, incluso su desprecio, con un discurso irónico y sarcástico que dibuja a un fatuo, anticuado, ridículo y absurdo mujeriego. Pero ese lamento final - ¡Pobre humanidad!- traduce el desacuerdo con la inversión de papeles. Lo que se busca no es que la mujer suplante al hombre, sino que ambos se rebelen contra el orden tradicional impuesto.

Examinado de cerca, podemos comprobar que, para llevar a cabo esta inversión paródica, solo ha necesitado un nombre y un adjetivo: el primero en el título -«Don Juan»- y el segundo en la acotación que precede al inicio del diálogo -«donjuanescos». Con ellos basta para orientar la lectura, esto es, para que el lector identifique a Santori con don Juan. Pero si obviamos ambos nada queda en este personaje masculino del mito secular, solo el hombre que nace cuando el mito muere y cuya historia nos deja indiferentes. Por ello, esta versión de Ángeles Vicente, y muchas otras que podríamos sumar escritas en el siglo XX, confirman las palabras de Ignacio-Javier López cuando sostiene que:

El donjuanismo ha de ser entendido inicialmente en el contexto de ataque al convencionalismo, de la novela postromántica: aparecido en la novela de 1880, el donjuanismo parodia la tendencia mítica [...]. Resultando de la operación destructiva y a la vez generadora que caracteriza el funcionamiento de la parodia, el donjuán no es una degradación de Don Juan, simplemente porque es otro personaje diferente de aquél; o, en otras palabras, porque es otro objeto, una representación diferente (López 1986: 18-19 y 27).

Don Juan ya no es el mito que recorre transversal y secularmente la literatura occidental; despojado de trascendencia, vulgarizado, transformado en un hombre común, se convierte en este tipo de reelaboraciones en un nuevo personaje. No estamos aquí ante una más de las muchas actualizaciones del mito, sino frente al medio para denunciar una determinada situación social en la que se seguía relegando a la mujer al ámbito familiar y doméstico, la excusa perfecta que, apoyándose en la memoria colectiva del mito, en esa especie de patrimonio común de todos conocido, se coloca al servicio de una justa causa ideológica. Denunciar a don Juan como símbolo de la virilidad, mantener una posición crítica ante esta especie de héroe nacional masculino suponía abrir cauces, despejar obstáculos para el todavía difícil camino de la liberación femenina. Por ello estamos de acuerdo con Nuria Jiménez López cuando sostiene que Don Juan está ahora en manos «enemigas», y precisa el porqué de su aseveración:

Pero ahora llegaba el momento de poner sobre la mesa todas las carencias del personaje haciendo ver que la derrota de Don Juan significaba el triunfo de cuantas

aquellas habían venido siendo burladas incansablemente durante siglos. Es decir, estas nuevas escritoras trabajarán en la línea de desprestigiar la figura mítica en beneficio propio, en un intento de rebelarse contra todo aquello que se les había venido imponiendo durante lustros, sin haber tenido ni tan siquiera derecho a réplica (Jiménez-López 2012: 54).

Dos años más tarde, en 1910, Ángeles Vicente publica el libro *Sombras. Cuentos psíquicos*. El volumen contiene catorce relatos que, pese a su variada temática, presentan como constante la crítica social, aunque más atenuada que en el libro anterior. Uno de los relatos, el que ocupa el noveno lugar, descubre su tema desde el mismo título: «La última aventura de Don Juan». Se trata de un relato muy breve dividido en tres partes que podrían asimilarse a la tríada clásica de planteamiento, nudo y desenlace, aunque con algunos y relevantes desajustes¹⁶.

La historia narrada podría extractarse del siguiente modo: Don Juan, sintiéndose viejo, cansado y aburrido, deambula por las calles de la ciudad:

Su ánimo estaba decaído; se sentía viejo, casi agotado. Desde que las conquistas amorosas, único objeto de su vida, le resultaban cada vez más difíciles, se moría de aburrimiento: ya no tenía amantes que suspirasen por él; su presencia ya no causaba asombro, aunque todavía era arrogante su figura (Vicente 2007: 59).

De pronto, una mujer enlutada se detiene ante él y le pide ayuda. Don Juan, creyendo que podrá vivir una nueva aventura, se siente rejuvenecer y se reaviva su antiguo vigor («en su espíritu renació instantáneamente su antigua potencia, gozándose ante la posibilidad de una nueva aventura», 2007: 59), pero ella le tiende una trampa fatal. En el hospital, donde le han operado, sus amigos le acompañan y se compadecen de él porque ha perdido «la máquina que ponía en movimiento el único fin y objeto de su vida...» (Vicente 2007: 62). Ya en casa, restablecido pero desesperado, humillado y sin esperanza, decide enrolarse como voluntario para combatir en la guerra de África y ganar «una muerte gloriosa que lo desquitara», pero la muerte, «con esa veleidad femenina, se complacía en coquetearle [...] y nunca se dignó ni siquiera a rozarle» (Vicente 2007: 63). Después de demostrar su valentía y heroicidad, arriesgándose cada día, en una de sus audacias cae prisionero. El Sultán, que conocía, e incluso admiraba, sus hazañas donjuanescas, ordena que le cuelguen por el órgano viril y descubre decepcionado que es un eunuco. Creyendo el Sultán que procedía con la máxima crueldad le condena entonces al servicio y custodia de sus odaliscas. Pero don Juan se da cuenta de que no todo se ha perdido, todavía le queda una fascinante herramienta:

¡Pobre Sultán! Nunca podrá saber las infidelidades de sus mujeres, porque no conoce los fenómenos psíquicos, y no puede sospechar cómo don Juan, al descubrir que le quedaba un órgano fluídico, supo librarse del martirio (Vicente 2007: 63).

El breve resumen del cuento revela el nivel de degradación al que es reducida la figura mítica. No es suficiente el retrato de un viejo, agotado y aburrido donjuán («un hombre de mediana estatura, flaco y demacrado»), por el que ninguna mujer se interesa

¹⁶ Así, por ejemplo, el verdadero desenlace del cuento no ocupa la totalidad de la tercera parte, sino solo sus últimas líneas.

(«ya no tenía amantes que suspirasen por él; su presencia ya no causaba asombro»)¹⁷, Ángeles Vicente somete al personaje a un cruel castigo que podemos calificar, desde su perspectiva, de ejemplar: amputar su miembro viril. El castigo adquiere de este modo un carácter simbólico: por un lado supone la muerte del mito y por otro, ya libre de obstáculos, la definitiva liberación de la mujer.

Recordemos que, en las primeras décadas del pasado siglo, una de las diversas fórmulas de subversión del donjuanismo discurre hacia modelos que, imitando el comportamiento masculino, generan una forma de proceder a la que algunos estudiosos han bautizado como donjuanismo femenino¹⁸. Pues bien, en este cuento, Ángeles Vicente nos ofrece uno de esos modelos: la mujer enlutada que al comienzo del relato se acerca a Don Juan, y a quien este creyó seducir, no solo obtiene todo lo que desea de él, sino que además logra, antes de abandonarle, vengarse despiadadamente del seductor «por las lágrimas que había hecho derramar a todas las Ineses» (Vicente 2007: 62). Esta joven manipuladora, que cubre su rostro con un tupido velo, nos recuerda al prototipo de mujer fatal.

No obstante, y dejando al margen la indiscutible huella de la versión de Byron¹⁹, la estancia de don Juan en el harén, con la que termina el relato, demuestra que no ha mudado de costumbres. Imbatible hasta el final, continúa seduciendo mujeres, aunque ahora utilice otros procedimientos con los que es capaz de incitar y lograr la infidelidad de las odaliscas. Don Juan descubre el poder de lo que la autora llama «su órgano fluídico» que le libera del martirio al que creyó condenarle el Sultán.

La obra de Ángeles Vicente y, en particular sus versiones donjuanescas nos descubren una mujer adelantada a su tiempo que perseguía con sus actos y sus escritos socavar el sistema tradicional burgués, basado en anticuados, injustos y decadentes valores, para, colocando la razón en un lugar de privilegio, lograr una sociedad más justa y mejorar el papel y la situación de la mujer en esa nueva sociedad.

Bibliografía

- ARESTI, Nerea. (2001). *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XIX*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco.
- BECERRA, Carmen. (1997). *Mito y Literatura. Estudio comparado de Don Juan*. Vigo. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen. (1973). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid. Magisterio Español.

¹⁷ Ambas citas en Vicente 2007: 59.

¹⁸ Aunque no todos los estudiosos están de acuerdo con la existencia de este fenómeno; así, a juicio de Lourdes Ortiz, «no existe un donjuanismo femenino. Ni ahora, ni antes. Aunque en nuestros días tal vez podríamos encontrar algunos casos que en la apariencia y en el comportamiento se aproximan al modelo. [...] la figura del Don Juan, el del mito, el trasgresor, el burlador, fenece a finales del siglo XIX» (Ortiz 2007: 243).

¹⁹ En uno de los episodios de la versión de Byron, *Don Juan* (largo poema narrativo, dividido en 17 cantos, escrito entre 1818 y 1824, e inacabado a causa de la muerte del poeta), Don Juan es vendido como esclavo en el mercado de Estambul y conducido al harén de la cuarta esposa del Sultán.

- CASAS, Ana. (2008). «El cuento modernista español y lo fantástico». En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: primer Congreso internacional de Literatura fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid. Universidad Carlos III. 358-378.
- DOLFI, Laura. (1998). «Falla y el *Don Juan de España* (1921) de Martínez Sierra». En Pérez-Bustamante (ed.) (1998). 95-127.
- ENA BORDONADA, Ángela (2001). «Jaque al “ángel del hogar”. Escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX». En María José Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000)*. Córdoba. Universidad de Córdoba. 89-112.
- . (2006). «Introducción» a Vicente (2006). 5-42.
- . (2007). «Prólogo» a Vicente (2007). Madrid. Ediciones Lengua de Trapo. XI-XLIII.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a (ed.). (2003). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1989). «Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. 514. 17-18.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, Nuria. (2012). *La desvirtuación del mito de Don Juan en las escritoras españolas del primer tercio del siglo XX*. TFM dirigido por Ángela Ena Bordonada, Universidad Complutense de Madrid. [Disponible en internet](#) [última consulta: 25-10-2017].
- LASAGA MEDINA, José. (2004). *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid. Síntesis.
- LEJÁRRAGA, María y Gregorio MARTÍNEZ SIERRA. (1921). *Don Juan de España*. Madrid. Editorial Estrella.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier. (1986). *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*. Barcelona. Puvill Libros.
- O'CONNOR, Patricia W. (1987). *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid. La Avispa.
- ORTIZ, Lourdes. (2007). *Don Juan, el deseo y las mujeres*, Sevilla. Fundación José Manuel Lara.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1999) [1916]. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid. Cátedra/Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía. (1998). «Sagas y fugas de Don Juan». En Pérez-Bustamante (ed.) (1998). 6-15.
- . (ed.). (1998). *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y Cine*. Madrid. Cátedra.
- STENDHAL. (1822). *Del amor*. Barcelona. Nauta, 1973.
- TRIGO, Felipe. (1907). «Prólogo» a Vicente (1907). 7-25.
- TORO BALLESTEROS, Sara. (2011). «Esculpir la niebla. Ocho cartas inéditas de Ángeles Vicente a Unamuno». *Journal of Hispanic Modernism*. 2. 1-20. [Disponible en internet](#) [última consulta, 21-09-2016].
- . (2013). *Viaje al mundo de las almas. La narrativa breve de Ángeles Vicente*. Tesis doctoral dirigida por Amelina Correa Ramón y Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Granada. [Disponible en internet](#) [última consulta, 25-10-2017].

- VICENTE, Ángeles. (1907). *Teresilla*. Madrid. Librería Pueyo.
- . (2006) [1908]. *Los buitres*. Edición e introducción de Ángela Ena Bordonada. Murcia. Editora Regional.
- . (2007) [1910]. *Sombras. Cuentos psíquicos*. Edición y prólogo de Ángela Ena Bordonada. Madrid. Ediciones Lengua de Trapo.
- WOOLF, Virginia. (1966). *Collected Essays*. London. The Hogarth Press.

Por la Europa católica (1902): el viaje artístico de Emilia Pardo Bazán por Bélgica

LIEVE BEHIELS
(KU Leuven)

En el verano de 1901, Emilia Pardo Bazán emprende un viaje a Bélgica con un doble propósito: el de investigar las características del papel social y político desempeñado por el catolicismo en esta nación y conocer los tesoros artísticos que encierra. Da cuenta de sus hallazgos en sendos artículos publicados en *El Imparcial* en la segunda mitad del año 1901 y en 1902 los reúne en un volumen¹. En previas ocasiones ya me he ocupado extensamente de los contactos que doña Emilia estableció con distinguidos representantes del mundo católico belga y de su lectura fructífera de *Le socialisme en Belgique* de Jules Destrée y Emile Vandervelde. La autora transmite el mensaje de las autoridades católicas más dispuestas al compromiso social, pero reduce el campo de fuerzas político a dos partidos, el católico y el socialista, obviando la tercera fuerza, el partido liberal, y su presentación del espíritu de tolerancia y diálogo peca de optimista². Aquí me ceñiré a su descubrimiento de las ciudades de arte belgas. Propongo un análisis de los capítulos artísticos de *Por la Europa católica* en conexión con algunas fuentes documentales que nutren su reflexión, con el fin de ahondar en las bases de su estética personal.

Como ya ha observado Marisa Sotelo, Emilia Pardo Bazán nunca publicó un tratado de arte, sino que

al hilo del viaje o de la crónica periodística de asuntos varios va desgranando de forma fragmentaria un ideario pictórico que explica sus preferencias -su canon artístico y sus afinidades electivas-, a la vez que, como contrapunto, ilumina sus ideales estéticos (Sotelo 2008: 416).

En los textos sobre arte que publica a lo largo de la última década del siglo XIX, podemos espigar unas reflexiones que conforman su pensar estético. Llama la atención el hecho de que maneja otros criterios en el juicio sobre la literatura contemporánea que en el artístico. La literatura debe evolucionar con su tiempo -exigencia que refleja la idea del progreso basada en último término en la filosofía francesa de la Ilustración y en el positivismo- mientras que en la valoración de una obra de arte la preocupa únicamente la búsqueda de la belleza, y a este respecto resuenan en sus textos los ecos de la filosofía idealista alemana que había leído en su juventud (Freire López 2001). En la colección *Por Francia y Alemania* (1889), encontramos la siguiente consideración:

¹ Véase Behiels 2013: 140-144. Para lo que sigue, estudiaremos las crónicas artísticas en el orden en el que figuran en el libro y utilizaremos la edición de Tonina Paba (2006).

² Véase Behiels 2011 y 2013.

En mi esfera propia, en el terreno literario, he abogado siempre con calor y tesón por las fórmulas vivas y las corrientes frescas, y he sufrido recia contradicción y sostenido encarnizada lucha por defender en la novela el arte nuevo. Pero no creo que las leyes que rigen la evolución estética sean estricta y rigurosamente aplicables a las otras artes: no censuro el modernismo, ni tampoco lo impondría a los pintores como canon (Pardo Bazán 2006: 341).

Esta misma relación entre su eclecticismo en arte y la convicción -de raíz tainiana- de que la literatura debe ir con su tiempo, también la expresa en la necrología dedicada a Pedro Antonio de Alarcón en 1891:

Todo el que lea mis ensayos críticos comprenderá que ni soy idealista, ni realista, ni naturalista, sino ecléctica. Mi cerebro es redondo, y debo a Dios la suerte de poder recrearme con todo lo bueno y bello de todas las épocas y estilos. Conozco, eso sí, que no todo estilo es de todo tiempo, y que si hay leyes estables de hermosura, la más fija es la que impone a la producción artística el carácter supremo del *momento humano* -perdónese la frase- en que fue concebida y ejecutada (Pardo Bazán 1891: 28).

Resulta de todo punto superfluo recordar aquí cómo doña Emilia, desde *La cuestión palpitante* a la *Nueva cuestión palpitante* pasando por los ensayos sobre la *Literatura francesa moderna*, informaba incansablemente sobre los nuevos caminos de la literatura. En cuanto al arte, sus preferencias parecen ir a obras del pasado. Cuando la autora visita el museo de Munich expresa el «embeleso de los que no hemos acabado de reconciliarnos con la pintura moderna, ni de entender (sin duda por deficiencia de sólida cultura artística) en qué consiste su mérito y su secreto» (2006: 369).

Reflexionando sobre los libros de viaje de Pedro Antonio de Alarcón, escribe la autora: «de dos maneras se puede viajar: con el cuerpo solo, y con el cuerpo en compañía de la imaginación y el entendimiento, cultivados y bien amueblados» (Pardo Bazán 1892: 37). El apoyarse en la lectura previa es fundamental para los autores viajeros de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, y no cabe ninguna duda de que esta cita da cuenta de cómo la misma doña Emilia enfocaba esta actividad (Carrasco Arroyo 2008: 74). Para lo que al viaje a Bélgica se refiere, los libros no solo le sirven a la hora de preparar el viaje sino también en el momento de la elaboración de sus crónicas ya que un cotejo de sus lecturas con sus textos revela un constante diálogo. Nos interesa aquí, pues, estudiar el movimiento de vaivén que se puede observar en varios capítulos de *Por la Europa católica* entre las fuentes documentales, la observación *in situ* de las obras de arte y su plasmación literaria.

El país de la pintura

El primer capítulo dedicado a Bélgica se titula «El país de la pintura» y se presenta como una anticipación de lo que les espera a la autora y sus lectores: un país geográficamente reducido pero lleno de ecos históricos españoles que amplían sus proporciones:

¡Qué mundo de recuerdos para nosotros, qué ecos marciales de choque de corazas y tronido de arcabuces, despertándose al resonar los mágicos y profundos nombres de San Quintín, Breda, Amberes, Maestricht y Gante! Como dice el Aguilucho en la

escena más épica del poema de Rostand, si los hombres se han olvidado, la tierra se acuerda, y bajo este terruño bien cultivado, de aspecto pacífico, se me figura que aún rebullen, ceñudos y coléricos, los enjutos veteranos del tercio viejo de Flandes, que dejaron sus duros huesos en tierra de herejes, y no se avienen a dormir así, bajo la superficie calada por la bruma, lejos del suelo castellano o aragonés, que el sol penetra y calienta con sus besos de oro (Pardo Bazán 2006: 603).

Este salto al pasado concuerda perfectamente con lo que declara la autora, en el ya citado artículo sobre Alarcón, acerca del viajero artista: «porque todo el que viaja como artista comete anacronismo; vive con sus órganos en el presente, con su fantasía en lo pasado» (Pardo Bazán 1892: 38). La autora alude aquí a una escena del quinto acto de *L'aiglon*, un drama en verso de Edmond Rostand estrenado en 1900, en el que el protagonista, el hijo de Napoleón Bonaparte, tiene una especie de alucinación en el campo de batalla de Wagram en el que escucha los gritos y susurros agónicos de los soldados de su padre (Rostand 1922: 235). Durante su estancia, doña Emilia se verá enfrentada con la visión de las hazañas de los tercios, tal como sobrevive entre los habitantes de Amberes, valorizada de un modo totalmente negativo.

Pero la auténtica grandeza del país es de tipo artístico:

El Arte, cima y corona de la vida sensible; el arte, ante el cual todo es sombra y vanidad y miseria -las luchas, los adelantos, la misma evolución de la humanidad hacia el progreso general, evolución que el Arte desempeña- ¡como que va con él!, pues es condición del artista llegar de una vez, por modo divino, por instantánea efusión del alma en la belleza, a los ápices de lo sublime accesible, cualquiera que sea el estado social que lo rodee. Para el Arte, bien mirado, es indiferente el estado de la sociedad -aunque el Arte lo traduzca con intensa emoción y expresiva fidelidad- (Pardo Bazán 2006: 603-604).

Este fragmento nos enfrenta a las ideas fundamentales de nuestra autora sobre el arte, cuyas raíces se pueden encontrar en la filosofía alemana, y más concretamente en la obra de Immanuel Kant, que hace hincapié en la importancia de la sensibilidad a la hora de enjuiciar la obra artística³. Este énfasis en la sensibilidad se localiza también en uno de los libros con los que doña Emilia ha «amoblado» su entendimiento del arte flamenco. Émile Montégut publicó en 1869 un libro titulado *Les Pays-Bas. Impressions de voyage et d'art*⁴. Montégut (1825-1895) fue el crítico literario fijo de la prestigiosa *Revue des Deux Mondes*, dedicó ensayos a autores ingleses contemporáneos y tradujo la obra completa de Shakespeare. En la introducción, hace igualmente hincapié en la importancia de la sensibilidad (Montégut 1869: 2).

En la cita de «El país de la pintura» se observa una tensión entre la idea del progreso en el arte vinculado al progreso general, puesto que el arte traduce el estado de la sociedad «con intensa emoción y expresiva fidelidad» y el que el estado social resulta

³ Kant empieza *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética moral* del modo siguiente: «las diferentes sensaciones de contento o disgusto obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan que a la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas» (Kant 1919: 9). La biblioteca de la Real Academia Galega conserva un ejemplar de la *Crítica del juicio; seguida de las observaciones de lo bello y lo sublime* publicada en Madrid por las Librerías Fe en 1876, proveniente de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán (signatura 20490).

⁴ La segunda edición de este libro, de 1884, formó parte de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán y se conserva en la Real Academia Galega con la signatura 23018.

indiferente para el arte, lo cual implica que, en el arte, no hay progreso, tensión que se resuelve si para hablar de los cambios que se han producido en el arte se cambia de metáfora: ya no se trata de presentar la evolución del arte como un vector, sino como una encrucijada.

Después de evocar una visita reciente al Louvre donde quedó impresionada por una reconstrucción y fragmentos del palacio de Artajerces Memnon en Susa, escribe la autora: «ni el arquitecto que ideó el palacio, ni el adornista que diseñó su decorado, ni los ceramistas que lo ejecutaron, tienen nada que aprender, en su línea, de ningún artista del Renacimiento ni de la Edad Moderna» (Pardo Bazán 2006: 604). Y ahora se explicita el cambio metafórico:

Y así como no se ha dado un paso «adelante», aunque sí muchos «en otro sentido», en ciertos aspectos del Arte, desde Artajerjes Memnon, tampoco la pintura (a pesar de todos los esfuerzos de los artistas modernos devorados por la fiebre de la indagación y trascripción fiel y el ansia noble y legítima de emitir su nota personal) irá más lejos que fue en los Países Bajos desde el siglo XV, casi podemos decir que desde el XIV (Pardo Bazán 2006: 604).

Sigue una enumeración de una serie de pintores de Flandes y de Holanda, que arranca de Van Eyck y termina con la escuela de Rubens, por un lado, y con la escuela holandesa del siglo XVII por otra.

Anticipa un posible comentario de los que la lean: «¿Y para ver a Rubens, por ejemplo -me preguntarán-, ¿qué necesidad hay de llegar hasta Bruselas, Amberes y Malinas?» (2006: 605). La respuesta es que «a los pintores flamencos en general, a Rubens en particular, hay que buscarles donde tienen la raíz» (2006: 605). Contrapone la biografía cosmopolita de Rubens a su formación local: «por viajero que hay[a] sido Rubens, su educación pictórica, su formación, son flamencas, flamencos sus maestros, y hasta el eclecticismo de su pintura pudo ya encontrarlo en uno de éstos, el que más acción ejerció sobre el glorioso alumno» (2006: 605). Hace referencia a Otto Vœnius, pintor culto que puede haber legado a Rubens el gusto por las letras, la erudición y la historia (Rooses 1900: 48). La fuente de doña Emilia es aquí un libro del pintor orientalista, novelista y crítico Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois. Belgique, Hollande*, publicado en 1876: «Rubens, pour qui rien ne devait être perdu, trouva donc en entrant chez Vœnius, sept ans après, en 1596, l'exemple d'une peinture déjà fort éclectique et passablement émancipée» (Fromentin 1876: 33). Este libro de viaje artístico es probablemente el que ha calado más hondo en la mirada que dirige doña Emilia al arte de los Países Bajos⁵. Lo que caracteriza este hermoso libro es la profundidad de visión del pintor capaz de penetrar el modo de hacer de sus predecesores gracias a su práctica artística y el estilo limpio y preciso, sin tecnicismos excesivos, con el que caracteriza las obras observadas hasta en sus menores detalles (Castex 1966: 139).

Emilia Pardo Bazán presenta a Rubens como la manifestación suprema de su raza:

El día en que la fuerza, el vigor adquirido y reconcentrado por la moderación y la paciencia, virtudes de la raza, se depositan en un alma, ese día nace Pedro Pablo Rubens. La pintura flamenca es calma, es lentitud, es observación, es sincerísima

⁵ Un ejemplar de la novena edición (Paris. Plon, Nourrit et Cie. 1898) figuraba en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán y se encuentra ahora en la Real Academia Galega con la signatura 23876. Ver también Shapiro (1949: 50) que califica la obra como «a masterpiece of criticism».

reproducción de lo que rodea al pintor; no sé si alguien lo habrá dicho, pero creo notar que todo flamenco es retratista, aunque lo que retrate sea una cacerola; su arte rebasa lo genérico de la copia y llega a lo expresivo, a lo particular del retrato. Este resultado no se obtiene sino trabajando despacio, y la flema, poco a poco cuajada, se vuelve sangre. La explosión de la raza en el ardor y el ímpetu desenfrenado, temperamental, de un sanguíneo: eso es Rubens (Pardo Bazán 2006: 605-606).

En este fragmento resuenan ecos de la *Philosophie de l'art* de Hippolyte Taine quien explica la pintura de los Países Bajos por la historia de la raza germánica: calma, sentido práctico, equilibrio (Taine 1909: 249), nervios distendidos gracias al clima húmedo (250), sentido común, trabajo (251). Según Taine, solo los flamencos y los holandeses han amado las formas y los colores por ellos mismos y gracias a este don han podido tener una gran escuela de pintura. Siempre según el filósofo francés, prefieren el fondo a la forma, la verdad a la decoración, lo real a lo artificioso (265). Taine insiste en la capacidad de reproducción de los pintores de los Países Bajos y su disposición a gozar de las cosas, de modo que representan al hombre contento (268). En las páginas que dedica a Rubens, formula el siguiente juicio sintético: «il a pu [...] amplifier les puissances qu'il trouvait autour de lui et en lui-même, toutes celles qui fondent, entretiennent ou manifestent la vie débordante et triomphante» (Taine 1895: 65). La última frase de doña Emilia también recuerda la definición que da Zola de la obra de arte en un artículo de 1865: «une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament» (Zola 1991: 44).

El artículo concluye retomando, a modo de pregunta retórica, la disyunción expuesta al principio: «¿Voy a admirar cuadros o a enterarme, para enseñanza mía, y quiera Dios que de alguien más, de lo que sucede en Bélgica, nación católica y progresiva, emporio de cultura?» (Pardo Bazán 2006: 606). Aunque la autora termina diciendo que «para todo habrá lugar» y que va a empezar visitando la Abadía de Benedictinos de Maredsous, el lector se queda con la fuerza arrebatadora del arte: «es el opio, es el Leteo, es la esencia de cáñamo indiano, que en su vapor difumina las demás representaciones, embriagando suavemente» (Pardo Bazán 2006: 606). El arte es presentado aquí como vía de escape, a modo de droga, de una vida contemporánea tal vez demasiado penosa.

Amberes. Un museo católico. Una procesión

Después de su visita a los benedictinos de Maredsous y al obispo de Lieja, monseñor Doutreloux, doña Emilia se dirige a Amberes, «el pueblo de Rubens» (2006: 617). Aunque el pintor no nació en la ciudad sino en Siegen, dan testimonio de su presencia su sepulcro, los grandes trípticos de la *Crucifixión* y el *Descendimiento* en la catedral, los retratos de la familia Plantin en el museo del mismo nombre y una serie de obras en el Museo del Estado (ahora Museo Real de Bellas Artes). El adjetivo «católico» le sirve para oponer el museo a los que visitará en Holanda:

A este Museo le llamo un Museo católico, porque predomina en él el sentimiento de la poesía y de la magnificencia religiosa, y de antemano sé el contraste que forma con los Museos protestantes que visitaré, compuestos de representaciones de la vida humana, civil y doméstica (Pardo Bazán 2006: 617).

Este contraste entre los Países Bajos meridionales, católicos, y las Provincias Unidas, protestantes, vuelve una y otra vez en las reflexiones estéticas del siglo XIX, está en Taine (1895: 54-55), y Fromentin empieza su libro destacando la diferencia entre ambas artes: «je viens voir Rubens et Rembrandt chez eux [...]. Il y a là deux arts distincts, très-complets, très-indépendants l'un de l'autre, très-brillants [...]» (Fromentin 1876: 4).

El único artista que doña Emilia destaca del Museo de Amberes es Rubens:

Por conceptos especiales, otros pintores habrán realizado la belleza con más intensidad o finura que Rubens; pero ¿quién reunirá en conjunto, con semejante equilibrio y salud, tal suma de cualidades? La rapidez de su ejecución jamás degenera en debilidad. La abundancia es robustez. La sensualidad, la carne, resplandeciente y rica en Rubens, no triunfa del espíritu.

La trivialidad (el vicio del pincel holandés) es desconocida para ese príncipe de la pintura, gran señor al par que obrero laborioso, incansable. Su naturalismo es dramático, ni bajo ni grotesco. Sabe componer, sabe pensar; pero la inspiración, que acude dócil, ardiente, al momento de llamarla, se sobrepone a ese elemento intelectual que hiela y petrifica las obras plásticas visiblemente «pensadas». Esto y aun mucho más que guarda relación con la técnica, con el manejo del color, puede decirse en elogio de Rubens (Pardo Bazán 2006: 617).

Fromentin destaca igualmente el equilibrio entre la carne y el espíritu en Rubens:

Il est bon dès le premier jour de s'accoutumer à des contradictions qui se font équilibre et qui constituent un génie à part: beaucoup de sang et de vigueur physique, mais un esprit ailé, un homme qui ne craint pas l'horrible avec une âme tendre et vraiment sereine [...] (Fromentin 1876: 47).

El crítico francés opone, como doña Emilia, la vertiente intelectual a la espontaneidad: «une préméditation calme et savante préside à des effets toujours subits» (1876: 64). Su ensayo contiene unas bellas páginas sobre el color en la pintura (1876: 340-346). La vida ordinaria -calificada negativamente por la autora como «trivial»- se convierte en tema de representación pictórica en el siglo XVII y la pintura holandesa constituye el ejemplo paradigmático de esta innovación.

Después de esta introducción general, la autora destaca varios cuadros que le han llamado la atención durante su visita. La impresionan la *Lanzada*⁶ y el *Cristo sobre la paja*, que le infunde «una mezcla de admiración y horror» (Pardo Bazán 2006: 618). Aquí la autora pone al lector sobre la pista de su diálogo intertextual con otros críticos de arte:

A pesar de las severas censuras que le dirigen algunos críticos de arte, la cabeza, el cuerpo y la actitud de Cristo muerto, con los coágulos de sangre que asomando por las fosas nasales manchan el rostro, se me grabaron en la memoria, el genio español no ha concebido nada más terrible (Pardo Bazán 2006: 618).

Aquí uno de estos críticos tiene trazas de ser Eugène Fromentin que no se muestra muy entusiasmado, ya que utiliza los adjetivos «liso, frío y delgado» al describir el cuadro. Su conclusión es que «el conjunto es líquido, corriente, resbaladizo y descuidado»

⁶ Véase el análisis de Fromentin (1876: 97-98).

(Fromentin 1876: 98-99). Émile Montégut, al contrario, pone este cuadro como ejemplo de la «potencia patética» de Rubens y destaca que el cuerpo de Cristo desgarrado es un cuerpo hermoso, que recuerda al espectador el lirio de Jesé de las Escrituras, el horror convirtiéndose en ternura (Montégut: 82-83). La reflexión «el genio español no ha concebido nada más terrible» muestra como doña Emilia busca acercar a sus lectores españoles lo que observa en Bélgica y marca el primer paso de un movimiento comparativo del que encontraremos más ejemplos a continuación.

Doña Emilia opone lo horrible a lo tierno en la obra de Rubens y ejemplifica el segundo aspecto con tres cuadros. Menciona *La educación de la Virgen*⁷ y *La Visitación* (parte del tríptico del *Descendimiento* en la catedral)⁸ y se detiene en *La última comunión de San Francisco*. Aquí también apunta el diálogo con sus lecturas: «cuadro no muy estimado hasta el día, y que ahora ha llegado a considerarse sobresaliente, por el sentido y la emoción, entre los Rubens» (Pardo Bazán 2006: 618). Esa consideración emana del libro de Fromentin, quien afirma que se trata de «un tableau qui n'a [...] qu'une demi-célébrité et n'en est pas moins un étonnant chef-d'œuvre, peut-être de toutes les œuvres de Rubens celle qui fait le plus d'honneur à son génie» (1876: 100) y le dedica un análisis de varias páginas, concluidas con la frase «je vous jure que c'est inexprimablement beau» (1876: 103). La autora califica el cuadro de «página franciscana» (Pardo Bazán 2006: 618), expresión significativa si las hay, teniendo en cuenta que la figura de San Francisco la acompañó a lo largo de su vida y de su obra y que consideraba ejemplar la tolerancia franciscana medieval⁹. Se trata de una obra de encargo «por el cual abonaron al maestro un puñado de florines, una miseria hoy y también quizás entonces» (Pardo Bazán 2006: 618). La observación sobre la modestia aparente de Rubens, que se contentaba de poco dinero, también queda sugerida por Montégut (1869: 84). Tanto Fromentin como Montégut (1869: 91-93) elogian este cuadro en los términos más expresivos. A pesar de que Rubens dirigía un taller importante, en este cuadro, doña Emilia no percibe la huella de otras manos: «todo procede de la mano, en esta ocasión contenida, depurada y como espiritualizada, del propio Rubens» (Pardo Bazán 2006: 618). Es como si doña Emilia se hubiera quedado impresionada por la imposibilidad de expresar la belleza del cuadro, sugerida por Fromentin, porque en su conclusión remite enteramente a este crítico, cuyas consideraciones finales acerca del museo resume¹⁰.

⁷ Fromentin analiza igualmente este cuadro (1876: 99).

⁸ Véase también el análisis de Fromentin (1876: 65).

⁹ De este interés quedan testimonios que van desde el *San Francisco de Asís (siglo XIII)* de 1882, en el que describe la muerte del santo (Pardo Bazán 1882: 240-241) hasta una conferencia pronunciada en 1915, *San Francisco y la guerra*, editada por Cristina Patiño Eirín (2012-2013). Íñigo Sánchez-Llama considera que la reivindicación de la tolerancia franciscana corre pareja, para doña Emilia, con su afán de renovación de la iglesia española para la cual las iniciativas sociales de la iglesia belga podían servir de ejemplo (Sánchez-Llama 2010-2011: 155-156).

¹⁰ Compárese el párrafo de la autora: «nunca -dice Fromentin- fue aquel grande hombre más dueño de sí mismo, de su corazón y de su mano; nunca su concepción tuvo mayor alcance; nunca su noción del alma humana fue más profunda, ni su paleta más rica en color sin exceso; nunca su diseño más puro. En esta obra se transfigura Rubens, si después de haberla mirado no cabe mirar otra cosa: hay que irse del Museo» (Pardo Bazán 2006: 618-619) con la conclusión de Fromentin: «je dirai seulement que ce grand homme n'a jamais été plus maître de sa pensée, de son sentiment et de sa main, que jamais sa conception n'a été plus sereine et n'a porté plus loin, que jamais sa notion de l'âme humaine n'a paru plus profonde, qu'il n'a jamais été plus noble, plus sain, plus riche, avec des colorations sans faste, plus scrupuleux dans le dessin des morceaux, plus irréprochable, ce qui veut dire plus surprenant comme exécutant. Cette merveille est de 1619. Quelles belles années! On ne dit pas le temps qu'il a mis à la peindre -peut-être quelques jours. Quelles journées! Quand on a longuement examiné cette œuvre sans pareille, où Rubens se transfigure, on

Para la autora, el museo católico continúa hasta cierto punto en la calle, porque a continuación relata la procesión en honor de la Virgen celebrada el 15 de agosto, una imagen «con un manto que Rubens se hubiese gozado en pintar» (2006: 620). Además, enfatiza la semejanza entre Amberes y España: «Amberes parece una ciudad española», por el tipo fisionómico, el modo de comportarse los fieles en la iglesia y por la manera en que los flamencos pronuncian la jota, «tiene un sonido tan castellano, que en la calle suelo volverme creyendo que detrás de mí hablan el patrio idioma» (2006: 619). En la conclusión del artículo no se enfatiza la semejanza entre la vida religiosa española y flamenca, sino la diferencia en cuanto a la religión como base de conflicto político: mientras que en Amberes la multitud se inclina respetuosamente cuando pasa el Santísimo, la autora se acuerda de

esas nuestras procesiones novísimas, a la cuales, ni más ni menos que en tiempo de la Liga, se asiste armado hasta los dientes, y donde llueven mojicones, palos y aun tiros... y una vez más el problema de nuestra religiosidad e irreligiosidad peculiares se me presentó como otro aspecto de la «furia española»¹¹, de que aquí se habla todavía a la vuelta de tres siglos (2006: 620).

La contemplación de la vida religiosa actual en Amberes le sirve, pues, a doña Emilia para mirar desde otra perspectiva la española y para sugerir a sus lectores que otro modo de entenderse personas clericales y anticlericales, más tolerante, es posible y recomendable.

Reposo en el pasado. El Museo Plantino

El capítulo siguiente de *Por la Europa católica* es dedicado al Museo Plantin-Moretus, y como su título indica, el enfoque es totalmente histórico. La fuente documental principal utilizada por la autora es el catálogo del museo elaborado por el conservador Max Rooses, pródigo en detalles históricos¹². El capítulo empieza con un párrafo sobre la decadencia de Amberes en las décadas finales del siglo XVI, y remite a la «furia española» con la que terminaba el anterior:

ne peut plus regarder rien, ni personne, ni les autres, ni Rubens lui-même; il faut pour aujourd'hui quitter le musée» (Fromentin 1876: 103-104). Queda claro que la autora no podría discrepar más del juicio de Taine, para el cual «sous le vernis catholique, les mœurs, la pratique, le cœur, l'esprit, tout est païen» (Taine 1895: 61).

¹¹ El saqueo de Amberes por las tropas españolas que llevaban más de un año sin cobrar debido a la quiebra de la hacienda española, se conoce en la historia de Bélgica como la «Furia española». Se produjo entre el 4 y el 7 de noviembre de 1576 y causó varios miles de muertes. El acontecimiento traumático fue explotado en la Leyenda Negra y recuperado por la historiografía nacionalista del siglo XIX, por lo cual no es de extrañar que estuviera presente en las mentes de los interlocutores de Emilia Pardo Bazán. En cuanto a los «mojicones, palos y aun tiros» en las procesiones españolas, la autora parece aludir a sucesos como, por ejemplo, el ocurrido el 2 de febrero de 1901 en Valencia, cuando la ceremonia de consagración de niños al Sagrado Corazón en Valencia se enfrentó a una contramanifestación anticlerical (González Calleja 1998: 336). El año del estreno de *Electra* de Galdós fue altamente conflictivo.

¹² Un ejemplar de la cuarta edición del catálogo, publicado en 1893, figuraba en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán y se encuentra en la actualidad en la biblioteca de la Real Academia Galega, con la signatura 21643.

cayó sobre ella de improviso una granizada de infortunios, de la cual se nos hace responsables a los españoles, al «demonio del Mediodía» especialmente; quedóse despoblada, emigraron sus laboriosos hijos, la entramos a saco, la infligimos los horrores de un asedio que duró más de catorce meses, cerramos su puerto, aniquilamos su industria, redujimos su población a menos de una tercera parte (Pardo Bazán 2006: 621).

Se nota en el tono, no exento de cierta sorna, que doña Emilia no está del todo convencida de la responsabilidad adjudicada a los españoles en el hundimiento económico de la ciudad, que contrasta con la «dinastía pacífica, fundada por el trabajo» de Plantin, que consolidaba su posición (2006: 621). Asocia el Museo con el Renacimiento: «Arte sumo, vigor viril, intensidad científica, acción individual - condiciones del Renacimiento que encuentro en el Museo Plantino-, fuertemente representadas» (Pardo Bazán 2006: 621)¹³. Cuenta el incidente debido al cual Plantin tuvo que abandonar la encuadernación para dedicarse a la tipografía:

Sayas, secretario de Felipe II, hubo de encargarle un cofrecillo para remitir una piedra preciosa destinada al monarca español. Al dirigirse a entregar el cofre, el encuadernador (cosas de aquel siglo) fue acometido, acuchillado y herido gravemente. Curó, pero quedó imposibilitado para la labor en cuero; hubo de consagrarse otra vez a la imprenta y se estrenó publicando un librito sobre «educación de una doncella noble», tema de actualidad (Pardo Bazán 2006: 622).

Tanto la anécdota como el título del primer libro impreso por Plantin en 1555, *Institutione di una fanciulla nota nobilmente*, se encuentran en el catálogo del museo (Rooses 1893: III, IV), así como los datos acerca de la heterodoxia religiosa del impresor (1893: V-VI) y de las cantidades enormes de dinero que le adeudó Felipe II (1893: VII). La autora menciona que los herederos de Plantin, los Moretus, especificaron en sus testamentos que la imprenta tenía que pasar entera al descendiente que la familia jugara más digno (1893: XII), y que así pudieron conservarse la maquinaria, los archivos y las obras de arte a lo largo de más de tres siglos:

Por eso encontramos en el Museo Plantino ese lento y constante acarreo de arte y de recuerdos, que únicamente realizan el tiempo y la paciencia conservadora de muchas generaciones, la famosa pierna fija del compás plantiniano (Pardo Bazán 2006: 623).

Para la autora, el encanto del Museo consiste precisamente en que todo quedó igual, «con su flor de pátina de los siglos XVI y XVII» (2006: 623) y los objetos conservados adquieren su valor precisamente porque pertenecen a un todo orgánico. «Dispersad el Museo y lo habéis matado», afirma. A continuación, la autora lleva a sus lectores de la mano por las diferentes salas, refiriendo sus impresiones acerca de las curiosidades que le despiertan mayor interés. Es crítica con los retratos de la dinastía Plantin-Moretus pintados por Rubens, amigo de Balthasar I Moretus:

¹³ No olvidemos que la autora dedicó unas conferencias a *Los pedagogos del Renacimiento (Erasmus-Rabelais-Montaigne)*, publicadas en forma de libro, en el cual destaca la importancia de la imprenta para el desarrollo cultural renacentista y observa que «Rabelais, siguiendo el ejemplo de Budeo y Erasmo, lo mismo hacía gemir las prensas con las fuerzas de su brazo, que con la sustancia de su cerebro» (Pardo Bazán 1889: 21) y subraya que se trata de una época muy conflictiva debida a las guerras de religión: «daban estas ideas antagónicas por resultado una sociedad mixta y de vigorosos contrastes y acentuado claro oscuro» (1889: 35).

No son obras maestras, ni Rubens hizo jamás obra maestra en el retrato, aunque la aseveración sorprenda, que a los entendidos no les sorprenderá. Ni en el atento estudio de la personalidad, ni en el parecido exacto, traducción de la vida individual, descollaba el mago de Amberes. Retrataba deprisa, a la ligera, de un modo indeterminado, convencional, brillante, engañoso y atractivo, lo más opuesto al método de los excelentes retratistas de Flandes (2006: 623-624).

La frase «aunque la aseveración sorprenda, que a los entendidos no les sorprenderá» apunta a una fuente libresca y efectivamente, se trata de una síntesis del juicio emitido por Eugène Fromentin en el capítulo titulado «Rubens portraitiste». Fromentin dice, por ejemplo: «ses portraits sont faibles, peu observés, superficiellement construits, et partant de ressemblance vague» (1876: 111).

La autora continúa su paseo por la colección de manuscritos, incunables e impresiones antiguas de las que destaca el *Florilegio* de Séneca en la traducción de Juan Martín Cordero, una de las primeras imágenes europeas de una patata y ejemplares del primer periódico de la historia (Pardo Bazán 2006: 624)¹⁴. Visita la tienda y la trastienda así como la oficina de correctores, en la cual destaca la actividad de Arias Montano (Rooses 1893: 57-59), el cuarto de Justo Lipsio, la colección de alfabetos y el sinfín de salas y salitas dedicadas a la función de biblioteca y archivo. El sentimiento con el que sale del museo es el de veneración (Pardo Bazán 2006: 625). Termina el artículo contraponiendo pasado glorioso y presente mejorable:

Si Plantino resucita y le enseñamos nuestro vil libraco de a tres pesetas, sin ilustraciones, sin márgenes, sin colofón, sin frontispicio, con su papel de estraza y sus erratas a docenas, o nuestro periódico de a cinco céntimos, con su tinta que se borra y mancha, ¿qué gesto de desdén haría el prócer architipógrafo, el del «Compás de oro», gran señor y gran intelectual? (2006: 625)

Gante. El Cordero Místico

Doña Emilia dedica dos artículos a Gante. El primero se titula «Gante. Relámpago rojo» y trata de los avances del socialismo y del movimiento cooperativista en la ciudad más industrializada del Flandes de entonces. El segundo, con el título de «Gante. El Cordero Místico», es al mismo tiempo el que termina la serie de contribuciones dedicadas a Bélgica. Es el texto de *Por la Europa católica* que más atención crítica ha recibido, esencialmente porque la autora ha transferido sus impresiones a la novela *La quimera*, en la que el protagonista Silvio Lago queda profundamente impactado por el cuadro. Introduce su visita a la obra dejando en claro hasta qué punto el arte le importa como factor de equilibrio y de consuelo en medio de una modernidad confusa y perturbadora y reivindica su individualismo: «mi romántico individualismo me asalta, sugiriéndome el convencimiento repentino, terrible, de la diferencia del valor de hombre a hombre, de la impotencia de las multitudes para escalar ciertas misteriosas cimas accesibles al individuo» (2006: 643).

La autora construye sabiamente su crónica y estimula la curiosidad del lector insertando breves digresiones. Así enumera sencillamente los momentos y las

¹⁴ Véase el catálogo del museo (Rooses 1893: 47, n.º 124 y 49 n.º 127-128).

curiosidades de Gante que tiene que visitar todo turista que se respeta, describe con ironía los visitantes que la acompañan y menciona sin más los cuadros que se pueden ver en las primeras capillas. Pero cuando está ante el retablo, hace una pausa para recapacitar. En un principio, no le queda nada por aprender en materia de arte, puesto que ha recorrido los museos importantes de Europa, en este viaje ha conocido las pinacotecas belgas y holandesas, y ha visto las obras maestras insuperables de Velásquez, Rafael, Rubens y Watteau. Subraya lo importante que es valorar estas obras en el marco de su género, puesto que las separa una «distancia incalculable» y nacieron de un ideal distinto. Como en «El país de la pintura», destaca lo que más cuenta:

Yo estimo en la pintura lo que en mí causa. [...] Yo percibo la obra de un modo sintético; la siento en mí entera, avasalladora. Realmente ¿qué es el arte sino condensación de nuestra sensibilidad? ¿Se concibe el arte como algo perfecto fuera de y sobre nosotros? ¿Para quién se haría el arte entonces? (2006: 644)

Vuelve a aparecer el término clave de la sensibilidad. El arte es comunicación de almas. A partir de este fragmento reflexivo, la autora pasa a contextualizar y describir el cuadro y vuelve a dialogar con sus fuentes documentales. Menciona la leyenda que les atribuye a los hermanos Van Eyck la invención de la pintura al óleo¹⁵. Cita a un «eminente crítico» -Fromentin, una vez más- para afirmar que con el tríptico de Gante los Van Eyck consiguieron colocar la piedra angular de la pintura¹⁶.

Y ved el signo característico del arte ¿para qué necesita la obra lenta del tiempo; para qué los tanteos penosos, la marcha a tropezones, en tinieblas, que exige el descubrimiento o el adelanto científico? Este tríptico del siglo XV, este primer vuelo caudal de la pintura al óleo, llega a lo más alto (2006: 645).

Doña Emilia retoma la idea ya expresada en «El país de la pintura» del inmediato vuelo a la cima del gran arte, que lo desvincula del ritmo del progreso social. Sin embargo, a continuación esboza el desarrollo de la pintura a partir del siglo XIII a través de los manuscritos iluminados, evocando los místicos franciscanos, la *Divina Comedia* y la filosofía escolástica. Ve en los Van Eyck la fusión del refinamiento aristocrático idealizado con la corriente que llevará al naturalismo de Rubens y Jordaens y al realismo holandés, idea que puede ser inspirada por Émile Montégut, quien relaciona su «perfección minuciosa» con la de los pintores holandeses (1869: 129). No niega que esta evolución fuera lógica -la califica de «fatal derivación»-, pero sí que fuese un progreso, que lo cronológicamente posterior superara forzosamente a lo anterior: «¿quién preferirá, a no ser por antojo del gusto, la impresión causada por el pintor contemporáneo de Carlos V, a la que producen los contemporáneos de Carlos el Temerario?» (Pardo Bazán 2006: 645).

No la convencen igualmente todas las partes del retablo, lo que se puede entender teniendo en cuenta la situación del mismo a principios del siglo XX: los paneles

¹⁵ Esta piadosa tradición figura en los tratados españoles al menos desde el *Arte de pintura* de Francisco Pacheco que data de 1641 (Pacheco 1871: 73).

¹⁶ Dice el crítico francés: «en vingt ans, l'esprit humain, représenté par ces deux hommes, a trouvé par la peinture la plus idéale expression des visages, non la plus noble, mais la première et correcte manifestation des corps en leurs formes exactes, la première image du ciel, de l'air des campagnes, des vêtements, de la richesse extérieure par des couleurs vraies; il a créé un art vivant, inventé ou perfectionné son mécanisme, fixé une langue et produit des œuvres impérissables. Tout ce qui était à faire est fait» (Fromentin 1876: 421).

originales representando a Adán y Eva estaban en el museo de Bruselas y sustituidos por copias donde los progenitores de la humanidad figuran vestidos de pieles de animales: doña Emilia los califica de «figuras simiescas» (Pardo Bazán 2006: 645). Los otros paneles laterales habían sido vendidos y sustituidos por copias del siglo XVI realizadas por Michiel Coxcie (Schmidt 1995: 13-14). La autora decide pasar por alto incluso «el imperial Padre Eterno o Cristo glorioso» y «la deliciosa Virgen» para concentrarse en el panel central: «el cuadro de lo inefable, el Cordero, la divina perspectiva eucarística, la magia indescriptible, suave y arrebatadora, del Misterio de la Sangre» (Pardo Bazán 2006: 645). En su descripción, la autora se muestra sensible a la suave luz que baña el panel al evocar la naturaleza al fondo: «sorprendida en la hora mística de su comunión con la sobrenatural, cuando la acaricia el soplo del espíritu» (Pardo Bazán 2006: 645), variando así sobre el tema del atardecer en el campo belga, ya evocado en el artículo sobre la abadía de Maredsous, que concluye transformando el paisaje en obra de arte en un ambiente de ensueño místico (Pardo Bazán 2006: 610).

Después de ofrecer una descripción concentrada de la estructura y de los personajes representados, nos libra su interpretación:

Es, en breve espacio, la revelación y la rendición; es la Iglesia toda, la militante y la triunfante; es teología pintada, y, como advierte un escritor francés, Emilio Montégut, misticismo celeste, sin mezcla de pasión humana, sin ese elemento dramático que se nota hasta en las castas Anunciaciones... ¡Y qué factura la del cuadro! ¡Qué expresión y verdad en las más insignificantes figuritas, qué respeto, qué unción, qué amor descubren! ¿Cabe superar a Van Eyck? ¿Le superarán los que le sigan? Pregunta con razón Montégut: ¿Dónde están los progresos del arte? ¿No se reducen al charlatanismo, al efectismo, para sorprender y cautivar? (Pardo Bazán 2006: 646)

Efectivamente, Montégut utiliza la expresión de «pintura teológica» (Montégut 1869: 152) y se pregunta literalmente si lo que se llama progreso en el arte no se reduce a charlatanismo (Montégut 1869: 152).

Después de este momento de inmersión en el mundo medieval, la narradora vuelve a tomar tierra. Se siente distinta de los visitantes que la rodean y que califica de «Philister» -el término alemán equivalente a «filisteo» lanzado por Heinrich Heine- porque solo se interesan por las «vicisitudes materiales del tríptico (Pardo Bazán 2006: 646) y concluye con una nota humorística, evocando la solidaridad con un visitante flamenco cuya cara juanetuda y tosca se ilumina de estática satisfacción» al ver que ella tampoco tiene ganas de marcharse y se quedan «inmóviles ambos entusiastas», hasta que no queda más remedio y comunican al sacristán «con unánime impulso, en diferentes idiomas» que lo demás que se enseña en la catedral ya no les interesa (Pardo Bazán 2006: 647).

Conclusión

En los textos sobre arte de *Por la Europa católica*, doña Emilia se muestra crítica ante la idea del progreso en el arte pictórico, un escepticismo que comparte con sus fuentes documentales más importantes y que también había manifestado ya en escritos anteriores.

Meditando sobre los gustos estéticos exquisitos y sofisticados en extremo de Edmond de Goncourt, en un artículo de *Al pie de la torre Eiffel*, la autora concluye que en arte todo es artificial ya que «sobre la imitación de la naturaleza está el poder misterioso de la Idea, hija de la mente humana, la Idea, que se hace carne en el mármol, en el marfil, en el bronce y hasta en el papel» (200). En las crónicas sobre pintura flamenca que acabamos de analizar, es precisamente esta Idea que iba descubriendo. En los cuadros que privilegia, *La comunión de San Francisco* de Rubens y *El Cordero Místico* de Van Eyck, el arte constituye la vía de comunicación con lo trascendental.

Además de estas obras cumbres de arte religiosa, doña Emilia vio en los museos de Amberes y de La Haya otras muchas obras que la interesaban -*El toro* de Paulus Potter y *La lección de anatomía* de Rembrandt, por ejemplo-, pero no las comenta porque no las puede integrar en el objetivo de su relato, que es convencer a sus lectores de que un compromiso activo por parte de la Iglesia para resolver la cuestión social es posible y de que hay que restablecer un diálogo respetuoso entre creyentes y no creyentes a fin de armonizar las relaciones entre Iglesia y Estado. Una de las estrategias de convicción que utiliza es el subrayar no solo las diferencias sino también los parecidos entre Bélgica y España. Así, Amberes resulta ser un museo católico en más de un sentido, puesto que la autora reconoce allí una religiosidad popular contrarreformista que le resulta familiar. El arte de Bélgica, histórico y atemporal gracias a su altísima calidad, forma parte del medio en el que tienen lugar los diálogos y los conflictos de política religiosa y social presentados en *Por la Europa católica*. Aunque la autora presenta la contemplación artística como un respiro ante la conflictividad de la edad presente, el que privilegie unas obras de arte religioso sobre las cuales existe un consenso crítico también podría considerarse como el establecimiento de un terreno común propicio a este diálogo.

Bibliografía

- BEHIELS, Lieve. (2011). «Una visita al taller de Emilia Pardo Bazán. El papel de Eugène Fromentin, Émile Montégut, Jules Destrée y Émile Vandervelden en la elaboración de *Por la Europa católica*». *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*. Enrique Rubio Cremades et al. (coord.). Barcelona. Universitat de Barcelona. PPU. 55-66.
- . (2013). «Claves belgas para la lectura de *Por la Europa católica* de Emilia Pardo Bazán». *Revista de literatura*. 75. 149. 139-162.
- CARRASCO ARROYO, Noemi. (2008). «Emilia Pardo Bazán, lectora y crítica de libros de viaje». *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*. María Cecilia Trujillo Maza (coord.). Vigo. Editorial Académica del Hispanismo. 74-79.
- CASTEX, P. G. (1966). *La critique d'art en France au XIXe siècle. II. Taine et Fromentin*. Paris. Centre de documentation universitaire.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. (2001). «La primera redacción, autógrafa e inédita de los “Apuntes autobiográficos” de Emilia Pardo Bazán». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. 26. 305-336.
- FROMENTIN, Eugène. (1876). *Les maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande*. Paris. Plon.

- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. (1998). *La razón de la fuerza: orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*. Madrid. Editorial CSIC.
- KANT, M. (1919). *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética moral*. Madrid: Calpe.
- MONTÉGUT, Émile. (1869). *Les Pays-Bas. Impressions de voyage et d'art*. Paris. Germer Baillière, libraire-éditeur.
- PACHECO, Francisco. (1871). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Mariano de la Roca y Delgado (ed.). Madrid. Librería de D. León Pablo Villaverde.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1882) *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*. Madrid. Librería de D. Miguel Olamendi.
- . (1889). *Los pedagogos del Renacimiento (Erasmus-Rabelais-Montaigne)*. Madrid. Fortanet.
- . (1891). «Pedro Antonio de Alarcón». *Nuevo Teatro Crítico*. 11. 26-67. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-teatro-critico--17/>
- . (1892). «Pedro Antonio de Alarcón». *Nuevo Teatro Crítico*. 13. 20-54. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/nuevo-teatro-critico--24/html/?>
- . (2006). *Viajes por Europa*. Tonina Paba (ed.). Madrid. Editorial Bercimuel.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2012-2013). «San Francisco y la guerra. Una conferencia inédita: más sobre el franciscanismo de Pardo Bazán». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 9. 75-120.
- ROOSES, Max. (1893). *Catalogue du Musée Plantin-Morétus. Quatrième édition*. Anvers. Imprimerie J.E. Buschmann.
- . (1900). *Rubens. Sa vie et ses œuvres*. Paris. Flammarion.
- ROSTAND, Edmond. (1922). *L'aiglon: drame en six actes, en vers représenté pour la première fois au Théâtre Sarah-Bernardt le 15 mars 1900*. Paris. Charpentier et Fasquelle.
- SÁNCHEZ-LLAMA, Íñigo. (2010-2011). «La interpretación de la modernidad al hispánico modo en la obra ensayística de Pardo Bazán: análisis de una formación discursiva». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 8. 139-166.
- SAURÍN DE LA IGLESIA, María Rosa. (2003). «Modernización religiosa y cuestión social en Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna*. 2. 179-201.
- SCHMIDT, Peter. (1995). *L'Agneau mystique*. Leuven. Davidsfonds.
- SHAPIRO, Meyer. (1949). «Fromentin as critic». *Partisan Review*. 16. 25-51.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2008). «Emilia Pardo Bazán: Relaciones y correspondencias entre la crítica literaria y la crítica de arte». *La Literatura Española del Siglo XIX y las artes*. J.-F. Botrel et al (eds.). Barcelona. Universitat de Barcelona, PPU.
- TAINÉ, Hippolyte. (1895). *Philosophie de l'art. Tome second*. Paris. Hachette.
- . (1909). *Philosophie de l'art. Tome premier*. Paris. Hachette.
- ZOLA, Émile. (1991). *Écrits sur l'art*. Jean-Pierre Leduc-Adine (ed.). Paris. Gallimard.

«El Ángel Verde», el cuento olvidado de José Agustín Goytisolo. Su génesis textual

LAUREANO BONET
(Universidad de Barcelona)

José Agustín Goytisolo escribió solo unos poquíssimos cuentos, teniendo todos ellos como destinatario al público infantil: Asunción Carandell, su viuda, conserva no obstante esbozos, apuntes de alguno más y de índole exclusivamente familiar. Cuatro han visto ya la luz estos últimos decenios: «El lobito bueno», «El príncipe malo», «La bruja hermosa» y «El pirata honrado». En un principio, y por separado, aparecieron en la editorial Laia entre 1983 y 1984, con finas ilustraciones de Juan Ballesta. Más tarde, en el año 2003, han sido reeditados por el también sello barcelonés Edebé, y con gran éxito de público dado que han salido varias reimpresiones de esas cuatro historias reunidas bajo el título de *Cuentos para niños*, la última en el año 2014. Anteriormente este mismo sello los había vuelto a imprimir, de manera autónoma, en la década de 1990, y siguiendo pues las pautas que había establecido Ignasi Riera, asesor literario de Laia.

Existe, empero, un quinto relato que no ha gozado de igual fortuna: su título es «El Ángel Verde». Es conocido solo como texto sonoro y, ello, de manera casi secreta: forma parte de un doble disco compacto -uno en lengua castellana y, el otro, en lengua catalana- que grabó a finales del 2000 K-Industria Cultural pero, con tanta mala fortuna, que al poco tiempo quebraría, siendo escasísima su divulgación: un relato además inédito como texto literario. Se trata del CD *La luna de Juan/La lluna d'en Joan*, colección de diversos cuentos escritos por la dibujante Carme Solé Vendrell, J. A. Goytisolo, Salvador Espriu, Mercè Rodoreda, M. A. Capmany o Pere Calders -por citar unos pocos nombres-. Y que contaba, entre otras, con las voces de Marisa Paredes, Lluís Pascual, Juan Echanove, Rosa Maria Sardà, Anna Lizaran y del cantautor Jaume Escala quien preparó, justamente, el disco para esa empresa barcelonesa.

Estas páginas ofrecerán por primera vez la edición definitiva de «El Ángel Verde», tras un cotejo de los originales que se hallan en los Fondos Personales del poeta, cedidos por Asunción Carandell y Julia Goytisolo a la Universidad Autónoma de Barcelona, y que se conservan en su Biblioteca de Humanidades, al amparo de la Cátedra José Agustín Goytisolo, creada por Carme Riera. Un cotejo, además, que se amplía a la versión sonora del cuento, transcrita por A. Carandell en un documento recientemente descubierto en su archivo, sin olvidar algún otro borrador propiedad de Carme Solé. Dada la dificultad en revisar con precisión todas las variantes redaccionales (las correcciones autógrafas son a veces confusas, y la fecha de las hojas impresas por ordenador resulta en algún caso incoherente) solo recogeremos las que sean más fiables en nuestro recuento del proceso textual de este relato.

El culto por la narrativa infantil que desarrolló J. A. Goytisolo es, en verdad, muy parco si lo comparamos con su escritura poética: únicamente se conocen estas historias que vieron la luz en su madurez. No obstante, nuestro poeta se sintió siempre seducido

por la literatura infantil y, en el ámbito doméstico, solía improvisar canciones, en medio de una atmósfera entre fantasiosa y lúdica, según recuerda su hija: «a mi padre le encantaba regalarme dibujos suyos y, con ellos, inventaba historietas que me divertían mucho» (J. Goytisolo, 8 de mayo de 2016). Al tiempo que Asunción rememora:

José Agustín jugaba con Julia a que él era un lobo muy feroz, y nuestra hija tenía que improvisar algún gesto, algún ademán, para que este lobo se volviese bueno. Y en otro juego se inventó un personaje -encarnado por él- llamado *Pateta* cuyos dedos índice y medio de la mano derecha avanzaban hacia la pequeña Julia, poniéndola nerviosa, hasta que por último José Agustín le hacía cosquillas (Carandell 7 de junio de 2015).

Pero el artista de la palabra surgía siempre en estas fiestas pues «José Agustín le cantaba un poemilla a Julia en el que intervenía él -con el apelativo de *Toté-*, Julia y yo -mi apodo era *Ton-*. Recuerdo muy bien tales versos: “a la una come Julia, / a las dos come *Ton* / a las tres come *Toté* / a las cuatro come el gato / a las cinco... /¡pego... un brinco!”» (Carandell 7 de junio de 2015). Ahora bien, ¿cuándo empezó el interés de Goytisolo por la narrativa infantil en calidad ya de escritor? Una vez más el testimonio de A. Carandell es muy revelador y corrobora lo dicho antes:

En 1974 entré a trabajar en una escuela de Cornellà y conocí las dificultades de adaptación de los niños cuyas familias, procedentes en gran parte del sur de España, se iban estableciendo en la ciudad con muchos sacrificios y no siendo siempre aceptadas por los habitantes autóctonos. José Agustín y yo lo comentábamos a menudo e Ignasi Riera, muy implicado en esta situación política y social -además de vecino en la misma ciudad del Baix Llobregat-, supo estimular a José Agustín quien, finalmente, plasmó tal situación escribiendo «El lobito bueno», un pequeño lobo que se malea por la violencia de los humanos (Carandell 7 de junio de 2015).

La gestación de «El Ángel Verde» es un poco distinta y, en ello, tiene mucho que ver C. Solé Vendrell. No puede hablarse, en puridad, de un cuento que Goytisolo concibiera sin más. Se trata, al contrario, de una *derivación* y, a la par, *variación* con muy sutiles matices del poema titulado también «El Ángel Verde», que Jordi Virallonga dio a conocer en su antología del año 1993 *El Ángel Verde y otros poemas*. Un texto que nuestro autor improvisó poco antes en una velada familiar, a partir de unos comentarios relacionados con *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, que hizo su sobrina Zoraida Carandell Jäger¹. Pero ¿cuándo y cómo empezaría Goytisolo a concebir este relato? Carme Solé brinda una buena pista, si bien no logre fijar el año en que inició Goytisolo sus primeros tanteos:

¹ «Recuerdo muy bien la escena: nos encontrábamos Zoraida y yo en casa de Asunción y José Agustín: mi hija, que había nacido en 1970, estudiaba entonces en la Sorbona, mostrando ya un gran interés en *Sobre los ángeles*, uno de los temas de su futura tesis doctoral. Tendría unos veintitrés años: Zoraida se había sentado en el suelo, a los pies de José Agustín -sentado, a su vez, en un sofá-, y comentó algo sobre este libro de Alberti. José Agustín se inspiró rápidamente, escribiendo casi al instante “El Ángel Verde” en un papel y, acto seguido, nos lo leyó» (Jäger 15 de mayo de 2016). ¿Tal redacción y lectura tuvo lugar a finales de 1992? «Lo más probable es que fuera en Navidad del curso 92-93, porque yo siempre iba a Barcelona entonces. También en verano, aunque no lo creo» (Z. Carandell 9 de mayo de 2016). Hago constar aquí mi gratitud a Asunción Carandell, Julia Goytisolo, Carme Solé Vendrell, Eloísa Jäger, Zoraida Carandell Jäger y Montserrat Gutiérrez (bibliotecaria de la Universidad Autónoma de Barcelona): gracias a su generosidad este trabajo ha logrado llegar a buen fin.

Caminando una tarde por la Rambla de Catalunya se puso a recitar José Agustín «El Ángel Verde». A mí me pareció un tema precioso para un cuento y le animé a escribirlo para después poderlo yo ilustrar. Se entusiasmó y empezó a redactarlo: lo hizo en profundidad y prueba de ello son los manuscritos preparatorios que me fue enviando» (Solé Vendrell 24 de sept. de 2015).

Resulta, ciertamente, muy difícil establecer la secuencia temporal por la que transcurre la preparación de «El Ángel Verde», a partir de la célula constituida por el poema. Un cuento en cuyo texto se nota, asimismo, ciertas huellas de A. Carandell: «le sugerí a José Agustín algún pequeño retoque -en particular de índole ecológica-, a medida que iba pasando al ordenador su cuento, redactado previamente con una máquina de escribir»². Ahora bien, atendiendo a la fecha en que aparece la antología de J. Virallonga y las sucesivas versiones del relato -amen de su grabación en el año 2000-, puede afirmarse que dicha secuencia debió tener lugar entre mediados de la década de 1990 y las últimas semanas del año 2000.

Con el fin de precisar tales cuestiones ofreceré el devenir textual del relato, agregándole algún leve comentario para que el lector contemple su germinación, crecimiento y conclusión. Por otro lado, al término de cada uno de los estadios que conforman dicha «historia» incorporo una sigla que se utilizará después, cuando recojamos las variantes más decisivas en la gestación de «El Ángel Verde». En ese despliegue de los originales autógrafos, o impresos por ordenador (con múltiples enmiendas e interpolaciones), respeto cualquier lapsus ortográfico y los espacios en blanco, casi todos ellos supresiones hechas con títex líquido, e igualmente los subrayados y las letras mayúsculas. La escritura, en fin, se desarrolla así:

1. «El Ángel Verde», composición inserta en la antología *«El Ángel Verde» y otros poemas*, ed. de Jordi Virallonga, Madrid, Libertarias/Prodhui, 1993, p. 43. *P* [=Poema].
2. «El Ángel Verde», borrador autógrafo no fechado que el poeta remite a C. Solé y perteneciente al archivo de esta última. A partir del poema previo, dicho plan constituye «en potencia» lo que será el cuento, por medio de una serie de interpolaciones y tachaduras que irán tomando cuerpo en las sucesivas redacciones. Está compuesto por nueve hojas más una portada sin numerar donde puede leerse: «EL ANGEL VERDE - JOSE AGUSTIN GOYTISOLO - CARME SOLÉ». *B* [= borrador].
3. «El Ángel Verde», original en cinco hojas sin paginar e impreso por ordenador, con correcciones y añadidos autógrafos realizados con bolígrafo azul. En la parte superior izquierda de la primera hoja podemos leer: «30-6-97 José Agustín». Y en el centro, rozando el borde superior de esa página, está inscrita la leyenda autógrafa del poeta, en mayúsculas subrayadas, «ANGEL 2». ¿Cabe hablar de una versión previa, hoy perdida? En realidad «se trata del mismo texto, aunque impreso en nuestro ordenador con distinta letra» (Carandell 7 de junio de 2015). No puede, empero, obviarse la hipótesis de que tal versión careciera de los retoques autógrafos insertos en «ANGEL 2»). Texto perteneciente a los Fondos de J. A. Goytisolo que obran en la Universidad Autónoma de Barcelona. Resulta incuestionable, además, la fecha de la posible primera redacción del cuento: el 30

² El compromiso de Asunción a favor de los *derechos de la naturaleza* -«la casa que nos envuelve y protege»- se deja sentir, efectivamente, en nuestro cuento: «soy militante de Greenpeace desde 1984 y tuve, es verdad, un cierto papel activo en “El Ángel Verde”, sobre todo en su desenlace» (Carandell 7 de junio de 2015).

de junio de 1997. Por otro lado, el párrafo inicial es un revoltillo de enunciados tanto impresos como escritos a mano que esbozan los dos primeros párrafos de las posteriores versiones del cuento. O^1 [= primer original impreso por ordenador].

4. «El Ángel Verde», original impreso por ordenador, copia de O^1 , y que hace suyas las correcciones que allí había: seis hojas numeradas. Se observan nuevas enmiendas e interpolaciones autógrafas, realizadas ahora con lápiz de punta fina. En la parte superior izquierda de la primera página figura el enunciado «30-6-97 José Agustín Goytisolo»: fue compuesto, por tanto, el mismo día que el anterior. Pertenece a los Fondos custodiados por la Universidad Autónoma de Barcelona. O^2 [= segundo original impreso por ordenador].

5. «El Ángel Verde», original impreso por ordenador y que recoge, a su vez, las enmiendas que habían en O^2 , añadiéndole además un par de correcciones autógrafas a lápiz también. Se trata de seis hojas numeradas a partir de la segunda y en la parte superior izquierda, por encima del título de este cuento, figura el nombre y apellido del autor, sin fecha alguna, aunque pudo estar preparado el mismo 30 de junio del 97. No es copia del anterior original según lo confirman algún error de teclado y varias disparidades ortográficas. En la parte superior de la primera hoja consta esta anotación de A. Carandell escrita asimismo a lápiz: «Es idéntico al enviado a Carme Solé V.[endrell]». Texto depositado en los Fondos de la Universidad Autónoma de Barcelona. O^3 [tercer original impreso por ordenador].

6. «El Ángel Verde», fax con el texto del cuento que se remite a Carme Solé: no parece ser copia del anterior original pues exhibe nuevas disparidades ortográficas. En la parte superior izquierda de la primera hoja figura la frase autógrafa «A CARME SOLÉ VENDRELL» y por debajo, y en la parte superior derecha la inscripción, también del puño y letra de Goytisolo, «FAX 265.29.80», perteneciente a la receptora del texto. Y en el lateral izquierdo de la primera página, en doble hilera, de abajo arriba esta nota manuscrita: «CARME: DINTRE D'UNS DIES, REBERÀS LA VERSIÓ CATALANA QUE FARÀ L'ASÚN CARANDELL». ¿Estaba gestándose, ya, el doble disco compacto de los relatos infantiles?

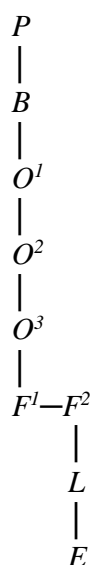
Un texto, en fin, que abarca seis hojas, cerrándose la última con la firma rubricada del poeta y, abajo, esos datos, una vez más manuscritos: «Tel, FAX 200-51-16». Es de destacar que en estas hojas hay unas pocas enmiendas e interpolaciones con el rotulador de punta fina que solía también utilizar Goytisolo, realizadas después de que enviara ese fax a C. Solé. Se trata, por consiguiente, de la «última voluntad» del autor documentada de su puño y letra y que, por desgracia, no recogerá su interlocutora, pese a que hubo sin duda un texto posterior (con nuevos añadidos y correcciones) que se ha extraviado, según lo confirma la grabación que realizará J. Escala en el año 2000. Ahora bien, y como avancé antes, ese texto ofrece una fecha por entero incoherente y que dice así, en letras impresas y en la parte superior izquierda, por encima de la nota manuscrita «A CARME SOLÉ VENDRELL»: «MIE. 27-JUN-00 2:11 JOSE AGUSTIN GOYTISOLO 2005116». O sea, el miércoles 27 de junio de 2000. Todo eso resulta ininteligible dado que nuestro poeta había fallecido el 19 de marzo de 1999. Tal vez el fax (un Panafax UF-F1) «estuviese mal configurado y la cifra “00” indicara el tiempo de la transmisión del texto, según era habitual en tales aparatos y que, por esa mala configuración, no debió activarse» (J. Goytisolo 8 de mayo de 2016). Por otra parte, tal incongruencia aumenta aún más puesto que la presunta fecha «MIER[COLES]. 27-JUN[IO] es anterior a la fecha de O^2 «30-6-97» y, sin embargo, dicho original y el posterior O^3 , contienen variantes que recogerá el presente documento, perteneciente al archivo de Carme Solé. F^1 [= fax 1].

7. El fax con el texto de «El Ángel Verde» recibido por Carme Solé y que carece, por tanto, de las rectificaciones manuscritas realizadas por Goytisolo. Documento perteneciente al archivo de C. Solé Vendrell. F^2 [= fax 2].

8. Grabación y lectura (por parte de J. Escala) de «El Ángel Verde», diciembre de 2000, de acuerdo con la transcripción realizada aquel mismo año por A. Carandell en seis hojas Din A4 y que obra en su archivo³. Tal grabación está contenida en los discos compactos *La luna de Juan* y *La lluna d'en Joan*, editados por la empresa barcelonesa K-Industria Cultural S. L. Abundan en ese texto (y su correspondiente lectura) numerosas enmiendas e interpolaciones, alguna de gran relevancia, lo cual corrobora en efecto que, después de F^2 , hubo un nuevo documento, hoy perdido, que Goytisolo debió de entregar a Carme Solé para hacer una edición en papel del relato o como texto-base para la grabación de *La luna de Juan*⁴ L [= lectura].

9. Texto definitivo del cuento, establecido por Laureano Bonet, basándose en el texto que utilizará J. Escala para su lectura inserta en el CD *La luna de Juan* -y transcrito por A. Carandell-, atendiendo además a las versiones previas de J. A. Goytisolo, según se hace constar en diversas notas a pie de página. E [= edición definitiva].

El «árbol textual» con el que puede visualizarse el desarrollo «El Ángel Verde» (hasta su última, y definitiva, configuración) respondería, pues, a ese esquema:



³ Esa transcripción de la lectura que realizó J. Escala -y descubierto en abril de 2016- se abre con la siguiente rúbrica: «EL ANGEL VERDE de José Agustín Goytisolo / (Incluido en el recopilatorio “La luna de Juan”, de K-INDUSTRIA CULTURAL SL)». Y cierra el relato, en la página 5, con una nota, cuya primera línea dice: «hasta aquí el cuento, tal como lo lee Jaume Escala en “La luna de Juan”». En la página sexta, y última, de dicho documento del año 2000 reproduce A. Carandell el poema «El Ángel Verde», pues - podemos leer previamente- «Carme Solé Vendrell le pidió a José Agustín que le escribiera un cuento a partir del poema».

⁴ En O^1 , y en el penúltimo párrafo del relato, entre el cierre de la frase «en un santiamén» y el comienzo de la que sigue, «pero aquella familia», podemos leer entre paréntesis, y en texto también impreso por ordenador, este enunciado alusivo al Ángel: «(Puede haber descripción cuando Carme lo dibuje alto, fino, varios tonos de verde claro...)». Tal frase, que desaparecerá a partir de O^2 , puede hacer referencia a esa edición en papel del cuento: véase también sobre el particular la nota 55.

Un *stemma* donde a partir de F^1 no disponemos ya de más documentos en que se perciba la mano correctora de J. A. Goytisoló y cuyo breve desarrollo, desde F^2 , correrá a cargo de C. Solé y J. Escala: se rompe, pues, la primera rama generadora de textualidad. Pero es obligado pensar -vale repetirlo- que, cuando el relato estaba en trance de materializarse en discurso sonoro, hubo algún nuevo documento del autor con unos poquísimos cambios textuales, según figuran en L y transcribimos en E : varios de ellos de gran enjundia. La evolución genética de «El Ángel Verde» resulta, por tanto, laberíntica: asemeja un puzle cuyas piezas no encajan por entero. Establecer un recuento de todas las variantes no creo que sea útil -vuelvo a reiterar-, dado que se trata en ocasiones de un mareo de palabras que aparecen, desaparecen, reaparecen, se contradicen unas a otras, y en fases temporales confusas las más de las veces (aunque tal ir y venir de variantes se desplegara quizá en muy pocos días).

Esta historia textual, no se olvide, tiene su origen en el poema «El Ángel Verde»: constituye la chispa inspiratoria del cuento. Para que el lector vea el apasionante juego entre el *tema* y las *variaciones* que se establece por ambas partes pasamos a copiar, ahora, tales versos:

El Ángel era extraordinario
Y tenía las plumas verdes.
Se sentó junto a mí en un banco
del Turó Park. No dijo nada
pero sopló sobre mi frente.
Yo creí que era un ser alado
que se ocupaba solamente
de vigilar el colorido
de las encinas y laureles.
¿Quién eres? dije ¿un ángel puro?
¿Te pintó Rafael Alberti?⁵
Una sombra se acercó al punto:
Era el Guarda. ¿Qué le sucede?
A mí nada. ¿Por qué lo dice?
Porque habla solo. No señor:
Yo preguntaba al ángel éste.
Mejor se vuelva usted a casa
la insolación es mala siempre.
Me levanté y salí del parque.
Conmigo vive el ángel verde.

(Virallonga 1993: 43)

Nos hallamos ante una canción de veinte versos eneasílabos (uno de los metros preferidos por Goytisoló), con acento en la octava sílaba y una estructura más bien polirrítmica en el resto de cada verso. Cabe advertir, además, su acusada narratividad, lo que facilitará la mutación de este poema en relato infantil. *Lo infantil*: el contraste, aquí, es enorme pues en el poema la voz narradora en primera persona proviene de los labios de alguien maduro ya -¿el propio autor? -. O, en otros términos, un «yo» lírico que va contándonos el hallazgo de un «extraordinario» ser de «alas verdes». Esa subjetividad alcanza su plenitud en los versos «Una sombra se acercó al punto: /Era el

⁵ «José Agustín admiraba a Rafael Alberti: se sabía de memoria muchos poemas suyos» (Carandell 7 de junio de 2015). Sin embargo nuestro ángel goytisoliano nada tiene que ver con el poemario *Sobre los ángeles*: estos últimos son, en realidad, metáforas de las «negras simas» del hombre (Alberti 1977: 12).

Guarda [...]»: retazo fraseológico que sobrevivirá en el futuro relato, a modo de esguince intimista. Un esguince que contrasta con el perspectivismo que reina en el cuento: la voz narradora irá relatando *desde fuera* -con voluntad didáctica- las peripecias de un Niño, su Abuelo y el Guarda que vigila el parque y, por supuesto, el Ángel Verde que un día asoma por entre el follaje de ese jardín. Se pasa, así, del discurso homodiegético a otro discurso ya extradiegético, habitual en la narrativa infantil: el relato en «tercera persona» allana la recepción por parte de los ojos, o el oído, de los niños...

El plan autógrafo que Goytisolo remitirá a C. Solé constituye un tesoro para el buen crítico: por un lado, es el eslabón que remite al poema y, por otro, la semilla que -mirando ya al futuro- esboza las líneas esenciales del cuento. Una semilla que contiene en embrión numerosos filamentos tendentes a florecer en tal relato pero que el autor cortará aquí y allá, hasta alcanzar una forma narrativa mucho más sobria.

En muy buena medida, por tanto, las fases en la gestación de «El Ángel Verde» consistirán en una labor de poda puesto que al autor no se le escapa que un cuento dirigido al público infantil ha de librarse de cualquier espesura que dificulte su recepción. Un proceso enunciativo muy enjuto y poblado de unas pocas figuras arquetípicas: «El» Niño, «El» Abuelo, «La Abuela», «El» Ángel, «El» Guarda... La poda que hará Goytisolo con la enorme cantidad de verduras, calles, semáforos, coches, enseres domésticos será implacable. El autor, en suma, ha organizado un «pre-texto», borrador o plan, muy denso para, a continuación, ir suprimiendo aquellas noticias que puedan entorpecer la hechura definitiva de la narración. Es significativo que un referente como el «Turó Park» contenido en el poema se suprima a partir, ya, de ese borrador: un espacio que remite a la ciudad de Barcelona (otro topónimo que desaparecerá también en el cuento), y no exento de alguna resonancia autobiográfica⁶.

De acuerdo con las hojas existentes, el plan que propone el autor está compuesto en cinco partes, si bien las más precisas sean las tres primeras: las otras dos parecen, de hecho, derivación de las anteriores⁷. Los títulos de tales apartados son los siguientes (respetaré siempre la ortografía algo distraída, las letras en mayúscula y subrayadas, en detrimento de las minúsculas, peculiaridad que se extiende por todo el manuscrito): «LUGARES», «FIGURAS», «POSIBLE ARGUMENTO», «ÁRBOLES, ARBUSTOS, CESPED...» y «ANIMALES».

El primer apartado «LUGARES» contiene a su vez estos cuatro subapartados: «EL PARQUE», «LA CALLE», «EL COLEGIO», «LA CASA». El segundo, «FIGURAS» está subdividido en las seis secciones siguientes: «ABUELA», «ABUELO», «NIÑO», «ÁNGEL», «TRABAJO DEL ÁNGEL» y «EL GUARDA». El tercer apartado, «POSIBLE ARGUMENTO» -la porción medular del plan de nuestro cuento- se desarrolla en nueve secciones que irán creciendo en grupos fraseológicos que instauran ya la textualidad *en primer grado* del propio relato. Ello alcanza mayor intensidad si tenemos en cuenta que se trata ya de un apartado «en movimiento»: esa narratividad se visualizará aún más con las numeración que encabeza las diversas secciones y, sobre todo, por el uso de fórmulas verbales en tiempo presente, pretérito y futuro, amén de alguna forma imperativa que añade un aire «dramático» a todos esos enunciados. Pero

⁶ El *Turó Park* está muy cerca del hogar de la familia Goytisolo-Carandell, en la calle Marià Cubí. Nuestro poeta solía acercarse a este parque por la mañana, a leer el periódico, pasear por sus veredas y conceder interviús.

⁷ «Mi padre fue siempre muy preciso en la preparación de sus escritos: no dejaba ningún cabo suelto» (J. Goytisolo 2016).

tal acción «dramática» solo es posible porque está además asentada en los dos anteriores apartados: el espacio (los «LUGARES») y los personajes (las «FIGURAS») que pueblan tal espaciosidad.

El penúltimo apartado «ÁRBOLES, ARBUSTOS, CESPED...» constituye una lista de aquellos vegetales con los que, posiblemente, ornamentar el parque por donde transcurre la acción más esencial de «El Ángel Verde» y algún otro espacio urbano que será después, suprimido: las calles adyacentes a ese jardín. Lo confirman sintagmas tales como «CÉSPED PARA PISAR» y «PLÁTANOS EN CALLES Y PARQUE». Asimismo, el quinto, y último, apartado ostenta una no menor riqueza de detalles: su título «ANIMALES» da paso a un buen número de bichos que pueden agradar, o disgustar, a nuestro Ángel Verde. Ambos apartados son, en fin, una nueva muestra del entusiasmo que sacudía a Goytisoló en su redacción de esos apuntes dirigidos a materializar el cuento que prometió a C. Solé.

Realizaremos ahora la transcripción de este plan, o borrador, respetando la ubicación espacial de los apartados, subapartados y todos aquellos grupos léxicos contenidos en estos últimos. Teniendo en cuenta igualmente las mayúsculas y minúsculas, la distribución de los espacios en blanco, las columnas de vocablos torcidas, los subrayados de palabras o frases. Y sin rectificar tampoco las distracciones ortográficas del autor, o alguna que otra grafía incorrecta. Los lectores podrán, así, percibir la importancia de un plan que contiene *in nuce* las características del ya no lejano cuento. Un borrador, por último, distribuido en nueve hojas autógrafas DIN A4, numeradas todas ellas, salvo la primera.

(Sin paginar)

EL ANGEL VERDE

—
JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

—
CARME SOLÉ

(1)

LUGARES

VISUALIZACIONES PARCIALES
RINCONES, LAGOS, ARENA

EL PARQUE

BANCOS
MULTITUD DE NIÑOS
MUCHAS NIÑAS Y NIÑOS Y MAMÁS
SÓLO UN ABUELO

RUIDOSA

SUCIA (BASURAS)

CACA DE PERRO)

PELIGROSA

LA CALLE SEMÁFOROS
COCHES , MOTOS , AUTOBUSES
AL ANGEL LE GUSTAN LOS AUTOBUSES
BUZONES
RIEGAN Y BARREN

EL COLEGIO NIÑO CON OTROS NIÑOS
y NIÑAS
CLASE { SEÑORITAS MAESTRO } DIRECTORA
PATIO PEQUEÑO | FÚTBOL BALONCESTO

(2)

LA CASA
PEQUEÑA
PRECIOSA
COMEDOR (MESA/^{Redonda} TÓRTOLAS⁸, CUADROS)
COCINA
DUCHA (el Angel también se ducha, pues
le gusta el jabón)

COMEN JUNTOS ANGEL
NIÑO
ABUELA
ABUELO

DIETA DEL ANGEL SOLO BEBE AGUA
COME SOLO COSAS VERDES
ES ELEGANTE Y LIMPIO: ALTO y CASI TRANSPARENTE
LE GUSTAN
A. FRUTAS: CIRUELAS
CHIRIMOYAS
MANZANAS
UVA FRESCA
PERAS

⁸ «En casa solíamos tener tórtolas: nos gustaban mucho a todos» (Carandell, 7 de junio de 2015).

MANGO
LIMA
CAÑA DULCE
HIGOS
AGUACATES
PAPAYAS

B) VERDURAS: ALCACHOFAS
ACEITUNAS VERDES
AJOS TRIGUEROS (TIERNOS)
AJOS
ESPÁRRAGOS FRESCOS
LAUREL
MENTA
HIERBABUENA
HABAS
COL
BRÓCULI
ESPINACAS
ACELGAS
LECHUGA
ESCAROLA
PEREJIL
CALABACÍN
JUDÍAS TIERNAS
BERZAS

MERCADO IBA AL MERCADO CON LA
ABUELA y EL ABUELO

COCINA — GUISABA , LAVABA PLATOS,

CASA — QUITABA EL POLVO, BARRÍA.

(4)

FIGURAS

ABUELA JOVEN y GUAPA y ELEGANTE

ABUELO AÚN JOVEN, LEE LIBROS y PERIODICOS⁹
NIÑO — 10 AÑOS
MUY GUAPO
DELGADO
DEPORTISTA
TRAVIESO
SE DISFRAZA
QUIERE A LAS TÓRTOLAS
“ PERRO (EL ANGEL
DICE NO, CON LA CABEZA,
ENSEÑA CACAS DE PERRO
AL ANGEL NO LE GUSTAN LAS
PALOMAS SUCIAS

ANGEL — VERDE CLARO
ALTO y DIGNO (COMO TORTOLA?)
CASI NUNCA ABRE LAS ALAS

TRABAJO DEL ANGEL | CUIDA TODO LO VERDE
DEL PARQUE
(limpia hojas, corta
hierba — césped—
AYUDA A CRECER SEMILLAS

(5)

EL ANGEL VIVE EN CASA NIÑO y ABUELOS
— NUNCA USA EL ASCENSOR
— LEE LIBROS DE PLANTAS Y ÁRBOLES
CASI NUNCA VUELA
NADIE LE VE (salvo niños y abuelos)
— NO HABLA
— SONRIE O SE PONE TRISTE
— DICE SÍ o NO MOVIENDO LA CABEZA

EL GUARDA

— No le vé al angel
— No le gusta que el abuelo parezca

⁹ ¿Autohomenaje familiar, por medio de varios guiños festivos? Tras la *ABUELA* y el *ABUELO* podrían esconderse Asunción Carandell y José Agustín Goytisolo.

Que hable solo (piensa que el sol
Le trastorna la cabeza)
— Tiene uniforme y un Pito
— MALCARADO : va en moto y pone multas
a los que pisan el césped.
— Abre y cierra las puertas del parque

(6)

POSIBLE ARGUMENTO

- 1) El abuelo va a buscar a su nieto
- 2) al colegio.
- 3) Se van al parque
- 4) El abuelo lee al sol, el niño juega
- 5) UNA MAÑANA SE SENTÓ EL ANGEL
- 6) VERDE JUNTO AL ABUELO.
- 7) ¿QUIÉN ES USTED?
- 8) EL ÁNGEL ERA EXTRAORDINARIO
- 9) EL ABUELO PREGUNTABA . EL ANGEL
- 10) DECÍA SÍ o NO CON LA CABEZA
- 11) EL ABUELO LE PRESENTO AL NIÑO
- 12) EL GUARDA AL ABUELO ¿POR QUE
- 13) HABLA SOLO? ¿SE ENCUENTRA BIEN?
- 14) EL SOL ES MALO PARA LA CABEZA

(7)

— Abuelo al Guarda : No hablo sólo ,
Estoy hablando con el Ángel éste.
GUARDA : Aquí no hay nadie ¿ Cree
Usted en los ángeles.
Mejor váyase a la casa con el
niño , tomese dos aspirinas y
metase en la cama .
¡AH, y cómprese un sombrero

— El ángel sonreía. El abuelo y el Angel
Se levantaron y se fueron con el niño.

— A la Abuela le gustó mucho el Ángel ,
y le hizo una cama para él solo , al

lado del niño y de las tórtolas

— Un día , al despertar , el Angel no
estaba en su cama .

— Había dejado una nota : me han
destinado a otra ciudad , pero volveré
siempre que pueda . Acordaros de mi . Cuando yo vuelva haremos que toda
esta ciudad sea un parque y no se diferencie de eso que llaman el campo.

Y ELLOS ESTÁN SEGUROS DE QUE VOLVERÁ

(8)

ÁRBOLES , ARBUSTOS , CESPED...

BUGANVILLAS.

ENCINAS

ALCORNOCQUES

CÉSPED PARA PISAR

CIPRESES

OLMOS

MORERAS

CHOPOS

ROBLE (1 SÓLO , ENORME)

GERÁNEOS

NOGALES

HIEDRA

NENÚFARES en los lagos

SAUCES LLORONES

TEJO (TEIX)

FRESNOS TUYAS

PINOS PIÑONEROS

CIRERERS D' ARBÓS

LENTISCO

LAURELES

MAGNOLIAS

AVELLANOS

LIMONEROS

ALMENDROS

NARANJOS

ROSALES

MANDARINOS

ADELFA

PALMITOS (Margalló

JACARANDÁS

CLAVELES

CEDROS

CHICARANDA

PLÁTANOS EN CALLES y PARQUE

ACACIAS

HORTENSIAS

ALGARROBOS

BOJ

FICUS

HELECHOS

FUCSIAS

LLEDONER (LATONERO)

PALMERAS

EUCALIPTOS

ANIMALES:

Le gustan al Angel Mariposas
 Gusanos de seda
 Abejas
 Cotorras
 Golondrinas
 Gorriones
 Ratoncillos de bosque

No le gustan Palomas
 perros (sucios)
 gatos (comen nidos)
 gallinas Patos } sucios
 RATAS
 SERPIENTES
 SAPOS

Hasta aquí la transcripción del borrador de «El Ángel Verde» esbozado por Goytisolo en una secuencia que puede situarse entre las últimas semanas de abril y junio del año 1997. No disponemos, por desgracia, de datos suficientes para acotar con mayor firmeza tal temporalidad aunque -como se ha visto ya- la única mención cronológica fiable es la que se halla en la fecha contenida en los originales impresos O^1 y O^2 , a saber, el 30 de junio de 1997.

Acto seguido ofrecemos la versión definitiva de «El Ángel Verde» realizada por nosotros, a partir sobre todo de O^3 , F^1 , F^2 y L , textos muy maduros los cuatro: en particular L , fruto directo del texto extraviado y que el autor debió entregar a C. Solé entre julio de 1997 y comienzos del año 99, poco antes de su fallecimiento¹⁰. No obstante, y con la mira puesta en dibujar el devenir redaccional del relato (teniendo en cuenta sus enmiendas e interpolaciones más sustanciosas), pondré a pie de página las variantes y siguiendo un orden inverso: ello permitirá contemplar la evolución del texto y contemplar sus rasgos más sustanciales. Es decir, un análisis desde E (nuestra edición definitiva, aprobada por A. Carandell) hasta P (el poema iniciático del relato), pasando por las versiones L , F^2 , F^1 , O^3 , O^2 , O^1 y B (como se apuntó ya E y L coinciden por entero, salvo alguna leve distracción ortográfica existente en L y de ahí que esta última no conste en el aparato de variantes). Ahora bien, no nos cansaremos de subrayar la relevancia de la sección «POSIBLE ARGUMENTO» contenida en las páginas autógrafas 7 y 8 de B : se encuentra allí la célula del futuro cuento -incluso, hecho no menos significativo, alguno de sus diálogos-. Esas páginas serán simplemente un ensayo de crítica textual: un intento por revelar cómo J. A. Goytisolo creó un singular cuento, haciendo suyos los cánones de la literatura para niños.

¹⁰ No recuerda hoy C. Solé esta versión definitiva de «El Ángel Verde», ni consta en su archivo. Tampoco A. Carandell, pese a examinar todos los papeles de J. A. Goytisolo que conserva en su domicilio.

EL ÁNGEL VERDE

En una ciudad muy grande y hermosa, junto al mar, había un Parque que hasta hacía poco estaba muy abandonado¹¹, todos los cuidados habían sido inútiles; se necesitaba algún prodigio para que volviera a ser como en épocas pasadas. Cerca del Parque vivía un Niño. Iba cada día a la escuela¹² y en casa de sus abuelos cuidaba las plantas del balcón y se preocupaba mucho cuando no crecían bien¹³. Lo que más le gustaba al salir de la escuela era que su Abuelo le fuera a buscar y le llevara al Parque¹⁴.

Un amanecer de otoño, de eso hacía ya un año, había llegado a la ciudad un extraño personaje. Lo más asombroso de él era la gran variedad de verdes que lucía, y sus alas casi luminosas. Era el Ángel Verde¹⁵. Nada más llegar a la ciudad, se había dirigido directamente al Parque para empezar con ahínco su trabajo: hacerlo revivir¹⁶.

Era un Parque muy grande y, desde que había llegado el Ángel, se iba transformando en un Parque selvático y frondoso, en donde los niños se podían

¹¹ En una ciudad muy grande y hermosa, junto al mar, había un Parque [F^2 , F^1 , O^3] En una ciudad muy grande y hermosa, junto al mar, había un Parque [O^2 ; el autor pone a mano el grafema P , pasando pues *parque* a mayúscula] En una ciudad muy grande y hermosa, junto al mar, había un Parque [O^1] EL PARQUE [B] Turó Park [P]. Esta *ciudad grande, hermosa y junto al mar* hace alusión, por supuesto, a Barcelona. Los referentes geográficos, urbanos de nuestro relato son, por tanto, muy genéricos, y ello con arreglo a las estrategias narrativas de la literatura infantil. No obstante, ese parque es un espacio real latente en el relato y que, en un plano autobiográfico -asimismo secreto- está henchido de algunas vivencias compartidas por la familia Goytisolo. Estrujando un poco más tal hipótesis cabe indicar que los rasgos del *Parque* que el autor sugiere aquí y allá podrían reflejar estos jardines cercanos a su domicilio, concebidos con singular delicadeza por N. Rubió i Tudurí. Así el lago recubierto de nenúfares y lleno de tortugas, el tobogán, la zona de patinaje, las mesas de ping-pong... Aun cuando no debiérase olvidar que «José Agustín fue un gran conocedor del mundo vegetal: lo descubrió bien pronto en los largos veranos que pasaba en la finca familiar Can Golba, no lejos de Arenys de Munt» (Carandell 7 de junio de 2015).

¹² Cerca del Parque vivía un Niño que se llamaba Víctor; iba cada día a la escuela [F^2] Cerca del Parque vivía un Niño que iba cada día a la escuela [F^1 , borra el autor con títex *que se llamaba Víctor*, poniendo al inicio de la larga mancha blanca, y a mano, *que*] Cerca del Parque vivía un Niño ~~que se llamaba Víctor~~; iba cada día a la escuela [O^3] Cerca del Parque vivía un Niño que se llamaba Víctor; iba cada día a la escuela [O^2 , el punto y coma es corrección autógrafa sobre un previo punto y seguido] En una ciudad muy grande y hermosa junto al mar, vivía un Niño que se llamaba Víctor que, iba cada día a la escuela [O^1 , *junto al mar* es interpolación manuscrita, e igualmente *que*, pasando además el autor a mayúscula, y a mano, el grafema inicial n de *niño*].

¹³ en casa de sus abuelos cuidaba las plantas y se preocupaba mucho cuando no crecían bien [F^2] en casa de sus abuelos cuidaba las plantas y se preocupaba mucho cuando no crecían bien [F^1 ; *mucho* es interpolación autógrafa] en casa de los abuelos cuidaba las plantas del balcón y se preocupaba mucho cuando no crecían bien [O^3 , *del balcón* es añadido autógrafa]. Lección inexistente en O^2 y O^1 .

¹⁴ bien. Sus Abuelos vivían muy cerca de su casa y lo que más le gustaba al Niño, al salir de la escuela era que su Abuelo le fuera a buscar y le llevara al Parque [F^1 , *de su casa* es interpolación autógrafa] bien. Sus abuelos vivían muy cerca y lo que más le gustaba al Niño, al salir de la escuela, era que su Abuelo le fuera a buscar y le llevara al Parque [O^3] Sus abuelos vivían muy cerca y lo que más le gustaba ~~hacer~~ al Niño, al salir de la escuela, era que su Abuelo le fuera a buscar y le llevara al Parque [O^2] Sus abuelos vivían muy cerca, y lo que más le gustaba al Niño ~~hacer~~ era, al salir de la escuela, que ~~era~~ que su Abuelo le fuera a buscar y le llevara al Parque [O^1 , *al Niño, era, que* son sucesivas interpolaciones manuscritas y, además, pone también a mano el autor los grafemas A y P , pasando pues a mayúsculas *abuelo y parque*].

¹⁵ había llegado a la ciudad un extraño personaje. Lo más asombroso de él era la gran variedad de verdes que lucía y sus alas casi luminosas. Era el Ángel Verde [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] llegó el Ángel Verde [O^1] ANGEL - VERDE CLARO [B] El ángel era extraordinario / y tenía las plumas verdes [P]. Véase también atrás la nota 4, con el comentario autógrafa de Goytisolo sobre el color de nuestro *Ángel*, inserto en O^1 .

¹⁶ Era el Ángel Verde. Se había dirigido directamente al Parque para [F^2 , F^1 , O^3 , O^2 ; en O^1 no aparece esa lección].

esconder, en donde se respiraba un aire saludable. Los niños y niñas corrían por sus caminos y caminitos, hacían moldes con la arena, bajaban por el tobogán y jugaban al ping-pong¹⁷. Había lagos con nenúfares, peces y tortugas¹⁸. Todo lo demás eran encinas, palmeras, pitósporos, es decir, todo tipo de árboles propios de la región y muchas fuentes de agua fresca¹⁹...

La gente mayor, y los que cuidaban a los niños pequeños, se sentaban en los bancos, al sol en invierno y a la sombra en verano y comentaban el espectacular cambio que se iba produciendo en el Parque.

El Niño era ya mayor, tenía seis años, y jugaba en los columpios o al escondite, o hacía incursiones por la selva con otros niños y niñas²⁰.

El Abuelo se sentaba siempre en su banco preferido, y leía el periódico o hablaba con la gente. Era muy sociable, le gustaba mucho charlar y saber lo que los demás opinaban.

El personaje más importante del Parque, la autoridad visible, era el Guarda. A veces tenía que recordar a los niños que el Parque es como la finca de recreo de todos; que es muy necesario que haya árboles para que podamos respirar mejor, que el verde es bueno para la vista y otros razonamientos que convencían mucho. La mayoría de los niños lo entendía, pero algunos eran más ignorantes o querían estropear las plantas, por diversión²¹. También había algunas personas mayores que, cuando el guarda avisaba a sus hijos, se enfadaban; los muy tontos creían que el Guarda defendía las plantas porque quería el Parque para él solo²².

Todas las mañanas este Guarda abría las puertas del parque para que entraran los jardineros que, durante mucho rato, recortaban y regaban el césped, barrían los parterres y los caminos, recortaban los setos, plantaban flores, limpiaban el lago, cortaban alguna rama seca; y hacían otros muchos trabajos, propios de esta preciosa profesión, que tanto les lucía desde que había llegado el Ángel Verde, del que por cierto no sabían la existencia²³.

¹⁷ Los niños podían correr por sus caminos y caminitos, hacer moldes con la arena, bajar por el tobogán, jugar a ping-pong y patinar. Había [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] Los niños se podían esconder, jugar con la arena, bajar por el tobogán, COLUMPIARSE, jugar al ping-pong y patinar. Había [O^1 , COLUMPIARSE es interpolación autógrafa].

¹⁸ Había fuentes, y lagos con nenúfares, peces y tortugas [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] Había fuentes, y lagos con nenúfares, peces y hasta tortugas [O^1].

¹⁹ Todo lo demás eran encinas, palmeras, pitósporos, todo tipo de árboles propios de la región, bancos, fuentes de agua fresca... [F^2 , F^1] Todo lo demás eran encinas, palmeras, pitósporos, todo tipo de árboles propios de la región, césped, bancos, fuentes de agua fresca... [O^3] Todo lo demás eran encinas, palmeras, pitósporos, todo tipo de árboles propios de la región, césped, bancos... fuentes de agua fresca [O^2 , *fuentes de agua fresca* viene escrito a mano] Todo lo demás eran arboles arboles, plantas muy variadas, césped y caminos y caminitos para ir de un lado para otro [O^1 , *arboles*, en ambos casos, está también escrito a mano].

²⁰ y jugaba en los columpios y a la pelota; o al escondite, con otros niños y niñas [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] y jugaba en los columpios y a la pelota; o a pillar, con otros niños y niñas [O^1].

²¹ algunos eran más ignorantes en este tema, o querían estropear las plantas, por diversión [F^2] algunos eran más ignorantes en este tema, o querían estropear las plantas, por divertirse [F^1 , *divertirse* es corrección a mano encima de *diversión*] algunos eran más ignorantes en este tema, o querían estropear las plantas, por diversión [O^3 , O^2] algunos eran más ignorantes en este tema o querían estropear las plantas por diversión [O^1].

²² para él. [F^2 , F^1 , O^3 , O^2 , O^1].

²³ esta preciosa profesión, y que tanto les lucía desde que había llegado el Ángel Verde, del que no sabían la existencia [F^2 , F^1 , O^3] esta preciosa profesión, y que tanto les lucía desde que había llegado el Ángel Verde, al que no conocían [O^2 , *al que no conocían* es añadidura autógrafa] Después de el Ángel Verde, al que nadie conocía porque no le podían ver [O^1 , este texto autógrafa viene interpolado entre el párrafo que

El parque parecía mágico; todas las plantas: árboles, arbustos, enredaderas, setos, plantitas con flores y césped estaban sanos, brillantes, con miles de verdes diferentes y luminosos²⁴. Se notaba que alguien protegía el Parque, aparte de los jardineros, del agua, de los abonos, del Ayuntamiento y del Guarda²⁵. Era el Parque más acogedor, más divertido, más alegre y misterioso de aquella ciudad. Y casi todo se debía al Ángel Verde²⁶.

Hacia las diez de la mañana empezaba a llegar gente: niños en cochecitos con sus acompañantes, personas mayores que caminaban despacio, algún estudiante con sus libros, y otros hombres y mujeres.

A mediodía llegaban niños y niñas que salían de la escuela y que pronto se iban a comer. Por la tarde, se repetía la misma procesión, y cuando oscurecía se oía el pito del Guarda con el que advertía que iba a cerrar las verjas de las entradas.

Un día²⁷, cuando el Parque ya iba quedando desierto, el Abuelo seguía sentado en su banco, al sol. De pronto notó una presencia extraña: alguien se acercaba sigilosamente a él. Apartó los ojos del periódico y vio a un hermoso Ángel Verde que le saludaba inclinando la cabeza, y se sentaba a su lado²⁸.

-Vaya, pensó el Abuelo, este debe de ser el Ángel que se ocupa de que todo esté vivo y precioso en el Parque²⁹. Este Ángel manda más que el Guarda.

-¿Es usted el que vigila las encinas, los chopos, los setos de laurel, las adelfas y las palmeras?³⁰

El Ángel Verde no habló, pero contestó afirmativamente y señaló también los

describe al Abuelo, sentado *en su banco preferido* y el párrafo donde el autor presenta por primera vez al Guarda, de acuerdo con la estructura textual propia de O^1 , conjunto de párrafos sueltos que después, a partir de O^2 , serán ya definitivamente organizados, siguiendo un hilo narrativo que alcanza su plenitud en F^1 , F^2 y L].

²⁴ El Parque parecía mágico; todas las plantas: árboles, arbustos, setos [F^2 , F^1 , O^3 , O^2]. El Parque parecía mágico, en la época de la que hablamos; todas las plantas: árboles, setos, plantitas [O^1 , el autor corrige a mano *Parque*, poniendo el mayúscula el inicial grafema p].

²⁵ aparte de los jardineros, el agua, los abonos el dinero del Alcalde del Ayuntamiento y el Guarda [F^2] a parte de los jardineros, el agua, los abonos. y el Guarda [F^1 borra, pues, con títex un trozo de ese enunciado] a parte de los jardineros, el agua, los abonos, el dinero del Alcalde del Ayuntamiento y el Guarda [O^3] a parte de los jardineros, el agua, los abonos, el dinero del Alcalde del Ayuntamiento, y el Guarda [O^2 , tanto *Alcalde del Ayuntamiento* como y son interpolaciones manuscritas] a parte de los jardineros, el agua, los abonos, el dinero del ayuntamiento, y el Guarda [O^1 , y es interpolación autógrafa y el grafema G sobre g en *Guarda* es asimismo enmienda manuscrita].

²⁶ más acogeror, mas bonito, más alegre y más misterioso de aquella ciudad. Y todo se debía al Ángel Verde. / Hacia la diez de la mañana [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] Era el Parque más acogeror, mas bonito, más alegre y más misterioso de aquella ciudad. / Un mediodía [O^1].

²⁷ Un ~~mediodía~~, cuando [F^2] Un mediodía, cuando [F^1 presenta borrado con títex *medio* y, sobre tal borradura, una vez seca, el autor volvió a escribir a mano esos cinco grafemas] Un día, cuando [O^4 , O^3] Un mediodía, cuando [O^2 , O^1].

²⁸ vió a un hermoso Ángel Verde que le saludaba inclinando la cabeza, y se sentaba a su lado [F^2 , F^1 , O^3 , O^2 , O^1] UNA MAÑANA SE SENTÓ EL ANGEL VERDE JUNTO AL ABUELO [B] Se sentó junto a mí en un banco [P].

²⁹ éste debe ser el Angel [F^2 , F^1 , O^3 , O^2 , O^1].

³⁰ Abundan en el Turó Park *las encinas, los chopos, los setos de laurel, las adelfas y las palmeras*, junto a los tilos, plátanos, cipreses y un algarrobo centenario -de cuando esos jardines eran terrenos agrícolas-, hoy muerto ya. Ahora bien, no se olvide que se trata de referentes genéricos, muy propios de la jardinería mediterránea.

cipreses, el césped y las flores³¹.

El Abuelo le miró y le dijo:

-Pues le felicito a usted, porque este parque está más bonito cada día que pasa... Ya me parecía a mí que aquí había algo raro³².

El Ángel Verde sonrió, halagado al ver que se reconocían sus virtudes, su poder y su trabajo.

Una sombra se acercó al banco, el Abuelo dirigió los ojos hacia ella... Era el Guarda³³.

-Oiga usted, señor... ¿Se encuentra bien? ¿Le pasa algo?³⁴

-¿A mí?, dijo el Abuelo sorprendido.

-Sí, sí, a usted.

-¿Por qué lo dice?³⁵

-Lo digo, porque está usted hablando solo desde hace un rato³⁶.

-¿Solo? ¡Pero qué cosa...! ¡Yo hablaba con el Ángel este!³⁷

-¡Qué Ángel ni qué demonios! Aquí no hay nadie. Ha tomado usted demasiado el sol. ¿Es usted el abuelo de ese niño tan listo?³⁸

-Pues sí... usted ya nos conoce, venimos cada día.

-Sí, ya lo sé... pero ahora, créame, váyase a casa, la insolación es mala siempre, y más ahora con todo eso del agujero de ozono³⁹...

³¹ no habló, pero contestó afirmativamente [F^2, F^1, O^3, O^2] No habló pero contestó afirmativamente [O^1] EL ANGEL DECÍA SÍ O NO CON LA CABEZA [B] No dijo nada / pero soplo sobre mi cabeza [P].

³² algo mágico... [F^2, F^1, O^3, O^2] algo mágico... [O^1 , los puntos suspensivos son, aquí, un añadido a mano].

³³ Una sombra se acercó al banco, el Abuelo dirigió los ojos hacia ella... Era el Guarda [F^2, F^1] Una sombra se acercó al banco... el Abuelo dirigió los ojos hacia ella... Era el Guarda [O^3] Una sombra se acercó al banco, el Abuelo dirigió los ojos hacia ella... Era el Guarda [O^2 , el autor pone a mano la coma sobre un previo punto y seguido] Una sombra se acercó al banco, el abuelo dirigió los ojos hacia ella... Era el Guarda [O^1 , *Era el Guarda* es adición autógrafa] Una sombra se acercó al punto: / era el Guarda [P].

³⁴ ¿Se encuentra bien? ¿Le pasa algo? [F^2, F^1, O^3] ¿Se encuentra bien? ¿Le pasa algo? [O^2 , el autor tacha, y corrige a mano, el grafema s, pasándolo a mayúscula] ¿se encuentra bien? ¿Le pasa algo? [O^1] ¿Por qué HABLA SOLO? ¿SE ENCUENTRA BIEN? [B] ¿Qué le sucede? [P].

³⁵ ¿Por qué lo dice? [$F^2, F^1, O^3, O^2, O^1, P$].

³⁶ Lo digo, porque está usted hablando solo desde hace un rato [F^2, F^1, O^3] Lo digo, porque está usted hablando solo, desde hace un rato [O^2 , la coma es inserción autógrafa] Lo digo, porque está usted hablando solo desde hace un rato [O^1] Porque habla solo [P].

³⁷ ¿Solo?, ¡Pero qué cosa...! ¡Yo hablaba con el Ángel este! [F^2, F^1] ¿Solo?, ¡Pero que ~~dice~~ cosa...! Yo hablaba con el Ángel este! [O^2 , *cosa* es interpolación autógrafa] ¿Solo?, ¡Pero qué dice...! Yo hablaba con el Ángel este! [O^1] No hablo sólo, estoy hablando con el Ángel éste [B] No señor: / Yo preguntaba al ángel éste [P].

³⁸ ¿Qué Ángel? Aquí no hay nadie. Ha tomado usted demasiado el sol. ¿Es usted el abuelo de ese niño tan listo? [F^2, F^1, O^3, O^2] ¿Qué Ángel? Aquí no hay nadie. Ha tomado usted el sol. ¿Es usted el abuelo del ~~niño~~ ~~Vietor~~? este niño tan listo? [O^1 , *este niño tan listo?* es adición autógrafa] Aquí no hay nadie ¿Cree usted en los ángeles [B].

³⁹ créame, váyase a casa, la insolación es mala siempre, y más ahora con todo eso del agujero de ozono... [F^2, F^1, O^3] créame, váyase a casa, la insolación es mala siempre, y más ahora con todo eso del agujero de ozono [O^2 , *agujero de* es interpolación autógrafa] créame, váyase a casa, la insolación es mala siempre, y más ahora con todo eso del ozono [O^1] Mejor váyase a casa con el niño, tomese dos aspirinas y métese en la cama./¡AH, y cómprese un sombrero [B] Mejor se vuelva usted a casa / la insolación es mala siempre [P]. La preocupación por la capa de ozono empezó a cundir entre la comunidad científica -y la opinión

El Abuelo le miró, asombrado, y se dio cuenta de que ni el Guarda, ni la demás gente veían al mágico Ángel Verde. Cuando ya se levantaban del banco el Niño venía corriendo y se acercó al Ángel⁴⁰. Le saludó y le besó y este le pasó suavemente el ala por la cabeza, enseguida se entendieron, eran dos enamorados de las plantas...

-Puede usted venir a casa a dormir, dijo disimuladamente el Abuelo al Ángel Verde⁴¹, mi mujer sí cree en los ángeles y además le gustan mucho las plantas, como a mi nieto. Venga con nosotros.

El Ángel Verde dijo que sí con la cabeza y sonrió agradecido. Estaba ya un poco cansado de que nadie le viera y de no vivir en familia.

Y el Abuelo⁴², y el Ángel, acompañaron al Niño a su casa y se fueron a la casa de enfrente, con la Abuela, que ya les esperaba y lo sabía todo⁴³. Por cierto que el Ángel Verde subió volando por la fachada, y entró por el balcón, mientras el Abuelo subía en el ascensor⁴⁴. Por la noche cenaron los tres juntos, y con gestos muy expresivos, el Ángel explicó algunos problemas muy serios que afectan a las plantas -las que él no puede vigilar⁴⁵. Luego se fueron a dormir.

El Ángel se tendió en una cama muy larga y blanca que le habían preparado⁴⁶.

pública más sensibilizada por la ecología- a mediados de la década de 1980. Sobre la presencia ecológica de A. Carandell en nuestro cuento véase la nota 2.

⁴⁰ Ángel Verde. Cuando se levantaban del banco el Niño venía corriendo y se acercó al Ángel, le saludó y éste le pasó suavemente el ala por la cabeza, enseguida se entendieron, eran dos enamorados de las plantas... / -Puede usted [F², F¹, O³] Ángel Verde. Cuando ya este se levantaban el Niño se acercó al banco, saludó y besó al ángel y éste le pasó suavemente el ala por la cabeza. El Niño también veía al Ángel. / -Puede usted [O², éste y El Niño también veía al Ángel son interpolaciones manuscritas] Ángel Verde. Cuando ~~Vietor~~ el Niño se acercó al banco del abuelo, saludó y besó al ángel, y éste le pasó suavemente el ala por la cabeza. / -Puede usted [O¹, el Niño es también inserción autógrafa encima de «Vietor», grafía tachada con fuerza].

⁴¹ dijo el Abuelo al Ángel Verde, mi mujer sí cree en los ángeles y además le gustan mucho las plantas, como a mi nieto. Venga con nosotros. El Ángel Verde dijo que sí [F²] dijo el Abuelo al Ángel, mi mujer sí cree en los ángeles y además le gustan mucho las plantas, como a mi nieto. Venga con nosotros. El Ángel Verde dijo que sí [F¹, borra el autor con títex la grafía Verde y antepone a mano una coma] dijo el Abuelo al Ángel Verde, mi mujer sí cree en los ángeles y además le gustan mucho las plantas, como a mi nieto. Venga con nosotros. El Ángel Verde dijo que sí [O³] dijo el Abuelo al Ángel Verde, mi mujer sí cree en los ángeles y, además, le gustan mucho las plantas. Venga con nosotros. El Ángel Verde dijo que sí [O², las segundas y terceras comas son autógrafas] dijo el Abuelo al Ángel Verde. Mi mujer sí cree en los ángeles y además le gustan mucho las plantas... bueno, todas no, ella cree que en estas latitudes no tendría que haber césped, gasta mucha agua... En fin, venga con nosotros. / El Ángel Verde dijo que sí [O¹, En fin, venga con nosotros es adición autógrafa].

⁴² Y el Abuelo [F², O³, O²] El Abuelo [F¹; la grafía El es enmienda autógrafa sobre la previa lección Y el, blanqueada con títex] Y el Abuelo [O¹, la lectura inicial era *abuelo*: el autor corrige y pone en mayúscula el grafema *a*].

⁴³ que ya les esperaba y [F²] que acababa de llegar y [F¹, acababa de llegar es corrección autógrafa sobre una larga borradura con títex del previo enunciado *ya les esperaba*] que ya les esperabas y [O³] que ya les esperaba. Por cierto que [O², O¹].

⁴⁴ el Abuelo subía por con el ascensor [F²] el Abuelo subía con el ascensor [F¹, esta lección presenta, tras *con* una borradura con títex, exhibiendo a su vez la grafía *con* una vigorosa enmienda autógrafa: corrige, sin duda, la primitiva grafía *por*] el Abuelo subía por el ascensor [O³] el abuelo ~~tuvo que subir con~~ el ascensor [O², tras la tachadura, pone el autor a mano *subió*] el abuelo tuvo que subir con el ascensor [O¹].

⁴⁵ Por la noche cenaron los tres juntos, y con gestos muy expresivos, el Ángel explicó algunos problemas muy serios, que afectan a las plantas que él no puede vigilar. Luego se fueron a dormir [F², F¹, O³] Por la noche, cenaron los tres y ~~se acostaron charlaron~~ y se fueron a dormir [O², charlaron y se fueron a dormir es añadido autógrafo] Por la noche, cenaron los tres y se acostaron [O¹].

⁴⁶ El Ángel se tendió en una cama muy larga y blanca que le habían preparado [F², F¹, O³] El Ángel durmió se tendió en una cama muy larga y blanca que le habían preparado la Abuela, que estaba encantada, y el

Por la mañana, muy temprano, fue volando al Parque para estar allí antes de que llegaran los jardineros. Desde un rincón dirigió sus suaves pero precisas órdenes a las plantas y estas se pusieron alegres y ufanas.

-Esto para ti... Ahuécate un poco...

-Esto para aquellas tan escondidas... Pedid a las demás que dejen entrar un rayito de sol...

Y así hasta que lo vio todo a su gusto.

Cuando hubo terminado su trabajo se sentó a esperar al Abuelo y al Niño; se saludaron⁴⁷. El Niño se puso a jugar y el Abuelo y el Ángel se sentaron en el banco. El Abuelo tenía que callarse cada vez que el Guarda pasaba por allí, por miedo a que este le mandara a casa porque, como ya sabéis, el Guarda no veía al Ángel Verde.

Durante mucho tiempo el Ángel siguió cuidando el Parque. No hubo un solo día en que se quedara en la cama. Salía muy temprano a hacer su trabajo de embellecimiento de las plantas. Los jardineros tenían la gran satisfacción de ver crecer toda aquella hermosura. Después de cada mágica sesión, el Ángel Verde se sentaba a esperar al Abuelo que le daba las noticias del día; además, pasaba el ala por la cabeza del Niño⁴⁸ para transmitirle cómo hacer que las plantas crecieran rápidamente.

Así fueron pasando los días, las semanas y los meses hasta que un día el Ángel Verde desapareció inesperadamente y, dentro de su cama, encontraron una pluma verde y una carta que la Abuela leyó, muy despacio y con mucha emoción, al Abuelo y al Niño⁴⁹. Decía así:

«Queridos amigos: Os dejo esta nota para deciros que el Congreso de los Verdes me ha mandado a otro lugar para que cuide un Parque que allí tienen muy descuidado⁵⁰. Yo me tengo que ir, pero algún día volveré pues he sido muy feliz con vosotros⁵¹, os quiero mucho y nunca os olvidaré. Si necesitáis algo mandadme

Abuelo [O^2 , el grafema n es añadidura manuscrita, así como y *el Abuelo*] El Ángel durmió en una cama muy larga y blanca que le habían preparado la Abuela, que estaba encantada [O^1 , *la Abuela, que estaba encantada* es añadido autógrafa].

⁴⁷ y ufanas. Cuando hubo terminado su trabajo [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] y ufanas. Cuando ~~hubo~~ HABÍA terminado su trabajo [O^1 , *HABÍA* es interpolación autógrafa con mayúsculas].

⁴⁸ que le daba las noticias del día. El Ángel, además, pasaba el ala por la cabeza del Niño y le transmitía algún secreto para que las plantas crecieran rápidamente. / Así fueron pasando los días [F^2] que le daba las noticias del día. Además, pasaba el ala por la cabeza del Niño y le transmitía algún secreto para que las plantas crecieran rápidamente. / Así fueron pasando los días [F^1 , borradura con títex de la grafía *Ángel*] que le daba las noticias del día. El Ángel, además, pasaba el ala por la cabeza del Niño y le transmitía algún secreto para que las plantas crecieran rápidamente. / Así fueron pasando los días [O^3] que le daba las noticias del día. El Ángel, además, pasaba el ala por la cabeza del Niño y le recomendaba que respetara las plantas y que tuviera cuidado, pues en el parque hay también muchos peligros. / Así fueron pasando los días [O^2] que le explicaba las noticias del día. El Ángel pasaba el ala por la cabeza de ~~Víctor~~ Niño y le recomendaba que tuviera mucho cuidado pues en el parque hay también muchos peligros. / Así pasaron los días [O^1 , *Niño* es incorporación autógrafa].

⁴⁹ y, encima de su cama, la Abuela encontró una carta, que leyó muy despacio, y con mucha emoción, al Abuelo y al Niño [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] y, encima de su cama, la Abuela encontró una carta, que leyó muy despacio, y con mucha emoción, al Abuelo y al nieto [O^1 , el autor pasa a mayúsculas, y a mano, las iniciales grafías *abuela* y *abuelo*] Había dejado una nota [B].

⁵⁰ otro lugar [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] otro país LUGAR [O^1 , *LUGAR* es corrección autógrafa] me han destinado a otra ciudad [B].

⁵¹ pero algún día volveré [F^2 , F^1 , O^3 , O^2 , O^1] pero volveré siempre que pueda. Acordaros de mi. Cuando yo vuelva haremos que toda esta ciudad sea un parque y no se diferencie de eso que llaman el campo [B].

un telegrama a esta dirección⁵². Ángel Verde, Congreso de los Verdes. Ellos me avisarán⁵³. Os dejo muchos besos y caricias de mis plumas. Os quiere, (firmado) El Ángel Verde».

El Niño, la Abuela y el Abuelo se quedaron muy tristes. No es extraño, debió de ser muy impresionante vivir con un ser tan excepcional, y tiene que ser muy penoso que se te vaya en un santiamén.⁵⁴ Pero aquella familia era muy optimista y después de un rato de desorientación y lamentos⁵⁵, comprendieron la importancia de la misión que tenía el Ángel Verde, pensaron que volvería a visitarles⁵⁶, o que ellos viajarían a otros lugares y le encontrarían haciendo de las suyas... Y también se dieron cuenta de la suerte que habían tenido al conocer al Ángel Verde y de lo mucho que habían aprendido.

Y desde entonces no pasó un día en que no hablaran de él⁵⁷.

Esta es, por tanto, la edición definitiva de «El Ángel Verde», y en la que se han recogido, además, un buen número de variantes para, con ello, aclarar con cierto rigor su devenir redaccional. Ahora -y como último eslabón del presente trabajo-, haremos un brevísimo análisis de ese cuento salido del taller literario de J. A. Goytisolo: simples apuntes dada la considerable longitud del artículo. Alguno, de hecho, ha sido ya sugerido en nuestras notas a pie de página y al calor del juego de las variaciones textuales antes mencionadas.

Es de destacar, sobre todo, el progresivo despojamiento y abstracción de los referentes espaciales que tienen lugar con las sucesivas versiones del cuento: y ello a partir de una cierta concreción que se percibe en el poema que dará origen a aquel. Así el paraje «Turó Park» pasará ya a «Parque» a partir del Borrador: con ese desnudamiento se pierde cualquier alusión a la ciudad de Barcelona -nuestro cuento puede transcurrir en mil ciudades distintas-. Un lugar abstracto, a diferencia de los abundantes datos que ofrecía aquel Borrador dado que si se hace referencia a su frondosa vegetación esta es, en realidad, extensible a otros muchos parques. Y otro tanto ocurre con la casa de los

⁵² escribidme un telegrama a esta dirección [F^2 , F^1 , O^3] escribidme un telegrama ~~con mi nombre~~ y a esta dirección [O^2 , el grafema *a* es añadidura manuscrita] escribidme un telegrama con mi nombre y esta dirección [O^1].

⁵³ esta dirección: Ángel Verde, Greenpeace, el Mundo. El Congreso de los Verdes ya me avisará [F^2 , F^1 , O^3 , O^2 , O^1]. En la lección que ofrece F^1 figura una raya autógrafa del autor que va desde *Greenpeace* hasta el borde inferior de la hoja, concluyendo con un signo de interrogación. Por otra parte, en O^1 de *los Verdes* es también interpolación autógrafa.

⁵⁴ muy tristes, no es extraño, debió ser muy impresionante vivir con un ser tan excepcional, y tiene que ser muy penoso que se te vaya en un santiamén. Pero [F^2 , F^1 , O^3] muy triste, no es extraño, debía ser muy impresionante ~~vivir~~ haber vivido con un ser tan excepcional, y muy PENOSA que después se te vaya en un santiamén. Pero [O^2 ; *haber vivido* y PENOSA son incorporaciones manuscritas] muy tristes, no es era extraño, ~~tiene que~~ debía ser muy impresionante que después se te vaya en un santiamén... (Puede haber descripción cuando Carme lo dibuje: alto fino, varios tonos de verde claro...). Pero [O^1 , *era* y *claro* son adiciones autógrafas y, por otro lado, hay que destacar el comentario entre paréntesis que resalta la entidad de esta primera etapa del cuento como un revoltillo de tanteos, aditamentos y comentarios, si bien el autor estaba ya fijando su hilo narrativo].

⁵⁵ y luego de [F^2 , F^1 , O^3] y ~~después~~ luego de [O^2 , *luego* es corrección a mano] y después de [O^1].

⁵⁶ pensaron que volvería a visitarles [F^2 , F^1 , O^3 , O^2 , O^1] ELLOS ESTÁN SEGUROS DE QUE VOLVERÁ [B].

⁵⁷ hablaran de él [F^2 , F^1 , O^3 , O^2] pensarán en él [O^1 , enunciado está escrito a mano].

Abuelos del Niño: carece de cualquier aderezo identificatorio también. Esa *desnudez* constituye uno de los «ritos» esenciales en el relato infantil (Meek 1983: 9), puesto que este ha de ser conciso, «sobrio» y despojado de «fastidiosas declamaciones» (Roca 1881: XIII).

Desindividualización, asimismo, del personaje infantil que al cabo, y tras alguna duda onomástica, será simplemente «el» Niño, no «un» niño con determinados rasgos de orden fisonómico y temperamental. Nótese, al respecto, el énfasis que pone Goytisolo con las mayúsculas: Parque, Niño, Abuelo, Abuela, Guarda... Unos tipos planos y cerrados, ajenos a cualquier ambigüedad psíquica. Vale también eso para nuestro Ángel, aun cuando este personaje sea más complejo, esté henchido de signos identificatorios, alegóricos y didácticos muy usuales, a su vez, en la cuentística infantil. En resumidas cuentas, con dicha abstracción de los espacios y las figuras alcanza «El Ángel Verde» unos destellos arquetípicos muy habituales en esa tipología narrativa, y valedores de un didactismo que no entra, así, en conflicto con escenarios turbios, inestables, tan propios de la literatura adulta.

Esos *ritos* formales conducen a una simplificación de la trama urdida por el autor: recurso tan específico, igualmente, en las historias para niños. En caso de cotejar, una vez más, el Borrador inicial con las versiones de «El Ángel Verde» veremos que la omisión de los espacios secundarios es, sin la menor duda, hartamente severa en la estrategia narrativa que nuestro poeta va hilando. Así, el Borrador habla de un «colegio» con «otros niños y niñas», un «maestro» y una «directora»: ello podía incitar un desarrollo colateral de sesgo «dramático» que retardara la andadura del relato y su absorción por el lector infantil quien, a diferencia de los adultos, es hondamente «impresionable en la primera fase de su adiestramiento» ante la vida (Reynolds 2011: 112). Se trata, en definitiva, de concebir «una sola y bien delineada trama, sin digresiones ni tramas secundarias» (Nikolajeva 2005: XIV): algo que Goytisolo tiene muy en cuenta.

Nuestro Ángel Verde merece párrafo aparte: constituye el resorte central del cuento y, ello, en diversas direcciones expresivas -es personaje que destila una poderosa expresividad-. ¿Choca, pues, con los requisitos de desnudamiento y simplificación sugeridos arriba? No, por mucho que parezca paradójico: su presencia en el relato -él es el relato- responde sin rodeos a los criterios más exigentes de la literatura infantil. Esa presencia carece de cualquier rugosidad individualizadora que pudiese entorpecer su desciframiento por parte del lector oyente. Pero conlleva, a la par, una cuidadosa preparación pues Goytisolo articula hábilmente el papel que jugará en el cuento, el trasfondo mágico de su figura y la función didáctica que ejerce la simbología que destila «lo verde». Su *cualidad mágica*, hija también de la tradición angelológica, constituye otra clave para que ese desciframiento sea muy placentero: la mente infantil es, ante todo, fantástica, rica en figuras prodigiosas. No hay, por consiguiente, discordancia alguna entre la densidad semántica de nuestro Ángel -muy graduada por el autor- y la golosa absorción que realizarán los niños lectores, tan impresionables siempre.

Existe, empero, un cierto contraste entre el Ángel del poema goytisoliano y el Ángel que protagonizará el relato. El primero exhibe una sacralidad religiosa que el segundo encubrirá en parte: se vuelve más *laico*, aunque sin perder los trazos mágicos de la figura bíblica («lo mágico» es signo que se reitera en todas las versiones del cuento). Confiesa así el protagonista del poema que el Ángel «sopló sobre mi frente», añadiendo que este «ser alado» es «puro», invisible. Justamente en diversas tradiciones religiosas (entre ellas la judeo-cristiana) el *soplo*, o *ruah*, supone creación de vida: «Sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente», puede leerse en la Biblia (Génesis 2,

7). Por otro lado, los ángeles son «espíritus» invisibles y «ministradores» (Hebreos 1, 14), al tiempo que sus alas denotan rapidez, movilidad, deslizándose entre el mundo divino y el mundo de los humanos. *Median*, en fin, entre ambos universos y tutelan a los seres vivos -nuestro Ángel «prote[ge] el Parque», se mueve, cambia de ciudad, siendo un «activista» a favor de la causa ecológica-⁵⁸. Esa sacralidad, sin duda, disminuirá a lo largo de las versiones del cuento: no obstante, se adivina en todo momento⁵⁹. En el Borrador cesa ya tal *soplo* bíblico pero su función por dar vida prosigue: el Ángel «ayuda a crecer las semillas» y, en los textos posteriores, el Parque se vuelve «frondoso» gracias a este ser de alas «luminosas»: un parque, en suma, donde todo está «vivo» e, igualmente, «luminoso». Una vida, además, ensalzada por el color verde que exhala el Ángel, saturando plantas, seres, conciencias: el verde (*vīrīdis*) connota fertilidad y energía.

Nuestro Ángel Verde es, en síntesis, una figura alegórica y, como tal, carece de claroscuros, pese a su recia expresividad. Delimita muy en particular los rasgos morales del cuento encaminados a avivar la conciencia en pro de los derechos de la naturaleza. ¿Choca, quizá, con las premisas fantasiosas tan inherentes a la narrativa infantil? En absoluto, puesto que dichas oscilaciones entre lo imaginario y lo didáctico constituyen la esencia misma de esta modalidad literaria. No se olvide que la escritura infantil es un espacio de aprendizaje y ensueño, poblado de voces e imágenes, cristalizando en él una «alianza especial» entre el autor y el niño (Meek 1983: 9). Más aún: si se quiere eludir cualquier tentación predicadora, el escritor debiera cuidar al máximo tal alianza. Y lo consigue a las claras José Agustín Goytisolo con «El Ángel Verde», un cuento donde la ideología no deseca el discurrir fantasioso que enriquece sus páginas. Con la versión oral del texto (*L*), se suaviza ya esa tentación suprimiéndose el signo identificatorio «Greenpeace», aun cuando su espíritu sobrevuele por ellas⁶⁰. Así *lo verde*, la vida triunfarán, a la postre, en ese juego de contrastes.

Bibliografía

- ALBERTI, Rafael. (1977). «Paraíso perdido». *Sobre los ángeles. Sermones y moradas*. Barcelona. Seix Barral. 12.
- BIBLIA. (1960). Casiodoro de Reina (Trad.) y Cipriano de Valera (Rev.). Buenos Aires. Sociedades Bíblicas en América Latina.
- CARANDELL, Asunción. (7 de junio de 2015). Conversación con Laureano Bonet.
- CARANDELL JÄGER, Zoraida. (9 de mayo de 2016) *Email* a Laureano Bonet.
- GOYTISOLO, José Agustín. (1993). «El Ángel Verde». *El Ángel Verde y otros poemas encontrados*. Jordi Virallonga (ed.). Madrid. Libertarias/Prodhufi. 43.
- GOYTISOLO, Julia. (8 de mayo de 2016). Conversación con Laureano Bonet.
- JÄGER, Eloísa. (15 de mayo de 2016). Conversación con Laureano Bonet.

⁵⁸ Recuérdese que *ángelos* significa justamente «mensajero».

⁵⁹ «José Agustín solía leer la Biblia, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento» (Carandell: 7 de junio de 2015).

⁶⁰ Véase la nota 53 sobre las dudas iniciales del autor por tachar la grafía *Greenpace*.

- MEEK, Margaret. (1983). «L'enfant lecteur». *Les actes de lecture*. Paris. 4. Association Française pour la Lecture. Diciembre. 7-9.
- NIKOLAJEVA, Maria. (2005). *Aesthetic Approaches Children's Literature*. Lanham-Oxford. Scarecrow Press.
- REYNOLDS, Kimberly. (2011). *Children's Literature. A Very Short Introduction*. Oxford. Oxford University Press.
- R.[OCA] R.[OCA], J.[osep] «Andersen y sus cuentos». Andersen. *Cuentos*. Barcelona. Biblioteca «Arte y Letras». I-XIV.
- SOLÉ VENDRELL, Carme. (24 de sept. de 2015). *E-mail* a Laureano Bonet.

La editorial madrileña Perlado, Páez y C.^a. Sucesores de Hernando y el canon literario gallego: Rosalía de Castro, Curros Enríquez, la Biblioteca de Escritores Gallegos y Pérez Lugín (1906-1928)

JEAN-FRANÇOIS BOTREL
(Université Rennes 2)
(<http://www.botrel-jean-francois.com>)

Hasta la publicación en 1906 de *Jardín novelesco* de Ramón del Valle-Inclán y, sobre todo, a partir de 1908, de las Obras Completas de Manuel Curros Enríquez y de las de Rosalía de Castro, la casa Hernando de Madrid no había dado muchas muestras de su interés por las letras gallegas.

Una explicación para esta naciente vocación gallega hay que buscarla, sin duda, por una parte en la asentada fama de eficaz administradora de muchos libros de texto o de las obras de Galdós¹ y también, a partir de una fecha desconocida, de los 43 tomos de la Biblioteca Gallega (1885-1903), y, por otra, en la presencia en Madrid de muchos periodistas y escritores de la diáspora gallega, interesados por la máxima difusión de sus obras desde la capital de España.

Lo cierto es que a partir de 1906 y hasta al menos 1928, después de que Valle-Inclán les hubiera enseñado el camino², los herederos de Curros Enríquez, Manuel Murguía, los editores de la Biblioteca de Escritores Gallegos, Pérez Lugín y algunos escritores gallegos más entablaron relaciones editoriales con Perlado, Páez y C.^a. Sucesores de Hernando o luego la Editorial Páez, según consta en documentos conservados en el archivo de dicha casa³, hasta constituir a partir de una casa editorial de tan rancio abolengo segoviano⁴, una como pequeña República de las letras gallegas en Madrid.

Las Obras Completas de Curros Enríquez

Poco tiempo después de la muerte de Enrique Curros Enríquez, por contrato de 9-XI-1908, sus herederos autorizan una edición de 2.000 ejemplares del tomo 1.º de sus Obras Completas, *Aires da minha terra* y *O divino sainete* al precio de 3 pesetas. La editorial Perlado, Páez y C.^a adelanta los gastos de impresión, resarciéndose en los 50% del precio

¹ Véase Botrel 1993, 1974.

² Véase Botrel 2009.

³ Véase Botrel (1993: 386, nota 1). En 2010, he podido comprobar que, tras dejar sus actividades la editorial en 1985, se ignoraba el paradero de tan valiosa documentación.

⁴ Véase la biografía de Victoriano Hernando en la página web de Pilar Antón Puebla.

que han de cobrar los derechohabientes (o sea: 1. 50 peseta). En los años siguientes se irán publicando, en 1909 el tomo II (*El maestro de Santiago. El padre Feijoo. Poesías escogidas*), en 1910 el tomo III (*Cartas del Norte. La condesita. Poesías escogidas*), en 1911 el tomo IV (*Paniagua y Compañía*), en 1912 el tomo V (*La lira lusitana. La señorita de aldea. De mi álbum*) y por fin, en 1914, el tomo VI (*Eduardo Chao (Exministro de la República). Bosquejo biográfico-político*). Se trata de una edición dirigida y anotada por Adelardo Curros Vázquez (1873-1968), el hijo cantado por Curros en el poema *Ben chegado*, el que había impuesto un «enterro relixioso» (Fortes 2004: II 618) y, en 1918, traducirá al castellano *O divino sainete*. En la advertencia «Al que leyere» del primer tomo, de noviembre de 1908, firmada por Adelardo Curros, se explica el porqué de la solución editorial adoptada: por falta de suficientes medios económicos,

para lo concerniente a la parte material, económica o mercantil de esta empresa, vime precisado a recurrir a los respetables editores de Madrid Sres Perlado, Páez y Ca (Sucesores de Hernando) quienes, con entusiasmo que les honra y yo hago público por ser de justicia el proclamarlo, sacan a luz esta primera publicación de mi padre

y hace constar que «ni a mí ni a mi familia nos ha movido interés alguno de beneficio material en esta labor; los editores corren con el riesgo y ventura de la parte meramente económica» (Curros Enríquez 1908: VII).

El 5-XI-1913, por los Sucesores de Hernando, se liquidan las últimas ventas de los 5 primeros tomos de las Obras completas de Curros Enríquez, 361 tomos en total (325 del 1.º, 14 del 2 y 22 del 5), que importan 1.083 pesetas, cobrando pues los derechohabientes la mitad: 541.50 pesetas.

A continuación, el 12-XI-1913, los herederos de Curros venden a Perlado, Páez y C.^a, los 5.742 ejemplares existentes según el editor (en adelante propietario de la edición) por la cantidad de 5.742 pesetas, siendo las existencias de los distintos tomos las siguientes: t. 1: 1.029 (se entiende que pertenecen a la segunda edición de 1911); t. 2: 661; t. 3: 1.204; t. 4 1.103; t. 5 1.765. En 1916, estarían agotados los 1.029 ejemplares del t. 1.º existentes en noviembre de 1913 ya que el 28-X-1916 los herederos autorizan una 3.ª edición de 2.000 ejemplares del primer tomo de las Obras Completas, constituida por «las producciones denominadas *Aires d'a miña terra* y *O divino sainete*», por lo cual cobran 1.000 pesetas, corriendo los gastos de impresión a cargo del editor.

Menos interesantes aunque sintomáticas de las relaciones existentes entre los herederos de Curros Enríquez y Perlado, Páez y C.^a, son las tensiones reveladas por las cartas enviadas por aquellos: el 8-XI-1918, Adelardo Curros Vázquez, informado (no se dice cómo) de que Perlado, Páez y C.^a «no volverían a editar ningún libro de Curros Enríquez ni para bien ni para mal», les envía un carta notificándoles que

hemos decidido que en lo sucesivo esa casa no administre, mejor dicho, no tenga ninguna relación con las obras de nuestro padre. Con lo que creemos firmemente no habrán salido perjudicados en nada. Ustedes tienen bastante para su negocio con las obras de la Academia⁵ pero como cada uno debe ir a su negocio, dejándose de delirios trasnochados, hemos decidido nosotros ir a lo nuestro,

⁵ Véase Antón Puebla.

y proponen comprarles al editor los ejemplares que quedan de los por ellos vendidos en noviembre de 1913. O se negó el editor o no pasó la carta de amenaza, lo cierto es que las cosas, parece ser que siguieron iguales ya que el 23-XII-1919 los herederos piden un aumento del precio de venta de 3 a 3.50 pesetas y proponen vender por 600 pesetas (tras haber pedido 1.000) una edición de 1.000 ejemplares del 2.º tomo de las Obras Completas del que dicen quedan 200 ejemplares. De esta cantidad recibiría Adelardo las 200 pesetas que necesitaba urgentemente (el 24-XII pide ya un anticipo de 50 pesetas). Seguirán los herederos enviando cartas, una tras otra, con la misma finalidad, pero el editor no parece haberles entregado cantidad alguna: al pedir anticipos o proponer nuevas ediciones los herederos de Curros atribuyen a su obra que no sea *Aires d'a miña terra* y *O divino sainete*, un valor que en opinión de Perlado, Páez y C.^a no tiene.

De hecho, la nueva edición del tomo 2.º (de 1.500 ejemplares) no se hará hasta un año después, por contrato de 15-I-1921, lo cual quiere decir que los 2.000 ejemplares de la primera edición habrán tardado unos diez años en agotarse con un ritmo de venta entre noviembre de 1913 y 1920 de menos de 8 ejemplares/mes. En el contrato, además del número de ejemplares (1.500) se fija el precio de venta en 3.50 pesetas, con los gastos a cargo de Perlado, Páez y C.^a y el pago de 750 pesetas a los herederos quienes, como consecuencia acordada de la elevación del precio del 1.º tomo a 3. 50, también cobrarán 10 céntimos adicionales sobre los 700 (aproximadamente) ejemplares que quedan de la 3.ª edición del tomo 1.º de 1916.

De la primera y única edición hasta hoy del tomo 6.º de las Obras Completas (*Eduardo Chao. Bosquejo biográfico-político*), recibirán los herederos 100 pesetas en concepto de liquidación total de dicho tomo, el 21-III-1921.

Una cuarta edición de 3.000 ejemplares del tomo 1.º vendida a 3.50 pesetas («teniendo en cuenta la carestía cada vez más progresiva que alcanza el papel en el mercado») se autorizará por los herederos el 12-V-1922 mediante una contrapartida de 1.500 pesetas. El 28-X-1922 cobrarán 125 pesetas más al aumentarse en una peseta el precio de venta del tomo 1.º (de 3.50 a 4. 50).

De *Aires d'a miña terra* y *O divino sainete* en ocho años, entre 1908 y 1916, se habrán vendido, pues, 4. 000 ejemplares, o sea: unos 40 ejemplares/mes y entre 1908 y 1922, 6.000 (38/mes): un ritmo de venta superior al de *Fortunata* y *Jacinta* entre 1897 y 1906 (Botrel 1985: 62), para una obra denunciada por el obispo de Orense, cuya última edición se remontaba a 1892 y que sigue teniendo, pues, mucha aceptación en la comunidad gallega y gallegófona.

Años después, en 1943, una nueva edición de *Aires d'a miña terra* por Hernando, será autorizada por la censura franquista y luego intervenida, dado que, según el censor, «el tono de descreimiento en que están escritas casi todas las poesías culmina en media docena de ellas en verdaderas blasfemias que el poeta lanza arrebatado de su vesánico fanatismo anticatólico», citando a continuación cuatro poesías «dignas de *El Motín*, que no se imprimen hoy en ninguna nación culta⁶». Un dictamen a comparar con el de 1880⁷.

⁶ Para esta edición de 1943, Hernando se había hecho con una copia mecanografiada de la advertencia preliminar de la segunda edición de 1881 y de los principales documentos de la causa en ella reproducida, «una de las páginas (¡y quiera Dios que sea la última!) de la intolerancia en España» escribía entonces el editor... (Archivo Hernando).

⁷ Véase el estudio de Benito Montero Pego sobre el proceso penal a Curros Enríquez (2004). En su estudio titulado «Presencia de Curros y Doña Emilia», José Manuel González Herrán (2004: 125-126) recuerda cómo esta, en la reseña que de *Aires d'a miña terra* hiciera en la *Revista de Galicia* recomendó la obra pero

Las Obras Completas de Rosalía de Castro

Desde su muerte en 1885, las obras de Rosalía de Castro habían quedado sin reeditar. Tras haber aceptado, en carta del 19 de diciembre de 1908, las condiciones ofrecidas por la casa editorial Perlado Páez y C.^a (2.000 pesetas por una edición de *Cantares gallegos* y *Follas novas*), el 2-I-1909, Manuel Murguía por sí y en representación de sus hijas como dueños exclusivos de la propiedad literaria de la obra de Rosalía venden por 2.500 pesetas los derechos de edición de 2.500 ejemplares de *Cantares gallegos*, *Follas novas*, *En las orillas del Sar* y *El Caballero de las botas azules* para una publicación en colección de 2 o 4 tomos; con la garantía de que no se harán nuevas ediciones hasta agotarse esta.

En 1909, se publica, en papel de escasa calidad, el tomo 1.º (*En las orillas del Sar*, con Prólogo de Manuel Murguía) y después, también en 1909, el tomo 2.º (*Cantares Gallegos*), el tomo 3.º (*Follas novas*, con Prólogo de Emilio Castelar) y, en 1911, el tomo 4.º (*El Caballero de las Botas azules. Cuento extraño*).

En 1911, según el catálogo del Patrimonio Bibliográfico Español, se publica, con el sello de la Editorial Páez, una nueva edición de *Cantares*, *Follas* y *En las orillas del Sar* como tomos 1.º, 2.º y 3.º respectivamente de las Obras Completas, modificando, pues, el orden inicial⁸.

De confirmarse de que se trata efectivamente de una nueva edición, esto supondría que la primera edición de 2.500 ejemplares de los tres primeros tomos se haya agotado en dos años o sea con un ritmo de venta de entre 104 y 70 ejemplares al mes, parecido al de la 5.ª serie de los Episodios Nacionales (Botrel 1984: 60), de la segunda edición de la *Sonata de estío* de Valle-Inclán (Botrel 2009) o de *La sed de amar* de Felipe Trigo entre 1910 y 1919, pero tres veces inferior al de *El amor de los amores* de Ricardo León (Botrel 2000).

La Biblioteca de Escritores Gallegos (1910-1913)

Sobre los iniciadores y verdaderos editores de dicha Biblioteca y la propia Biblioteca, Carlos Gegúndez López (2010 y 2013) ya ha suministrado amplias informaciones y huelga repetir⁹.

Valgan no obstante algunas puntualizaciones y observaciones a raíz de la documentación conservada en la editorial.

Se conoce que Antón del Olmet y Canitrot iniciaron por cuenta propia esta Biblioteca cuya administración (en comisión) encargan desde el primer tomo (*Las Mieles del Rosal* de Valle-Inclán) a Perlado, Páez y C.^a, según se deduce de un documento de 30-I-1912.

«con salvedades», precisando en una nota que «La lectura de esta obra ha sido prohibida por el Reverendo obispo de Orense a sus diocesanos».

⁸ De esta edición la Biblioteca nacional de España no conserva ejemplares. Según el Catálogo del Patrimonio Bibliográfico Español, sí se conservan en la Biblioteca Pública de Pontevedra, pero resulta que en paradero desconocido. Una crítica de la edición de 1909 de *En las orillas del Sar* se puede encontrar en la de X. Alonso Montero (Castro 1975: 21-24). En su edición de *Cantares gallegos* de 1975 Carballo (1975: 32-33) solo se refiere a la 3.ª y a la 4.ª ed.

⁹ Doy las gracias a Olivia Rodríguez González quien me permitió conocer estos estudios.

No se precisan las condiciones, pero se puede suponer que serían las vigentes para tales casos (Botrel 2009). De ahí el pie editorial; pero la impresión de este primer tomo y de los sucesivos se entiende que la costearon los propios Antón del Olmet y Canitrot encargándola a distintas imprentas (Antonio Marzo para el tomo 1.º, Imprenta artística Española, para el tomo 5.º, Imprenta Editorial de González para el tomo 14.º, etc.). De ahí tal vez, que solo a partir del tomo 2.º cobre la Biblioteca la coherencia formal de una colección, con sus cubiertas con retratos (fotográficos los más) de los autores¹⁰.

Como es sabido, la idea de Luis Antón del Olmet y Prudencio Canitrot era ofrecer en sucesivos volúmenes publicados mensualmente, «una escogida colección de obras literarias debidas a la pluma de los más renombrados escritores galaicos, realizando al mismo tiempo que una obra de cultura, otra estimable, de facilitar al público por un precio reducido (dos pesetas) bellas páginas de interés, de supremo arte y de amenidad extraordinaria» (Valle-Inclán 1910: 156). Un proyecto precisado en el tomo 6.º (Insúa 1910: 159): «dar periódicamente volúmenes firmados por los más insignes escritores gallegos», sin «carácter exclusivo, alternando a la vez en ella el pensador, el sociólogo y el historiador, siempre y cuando el carácter eminentemente gallego del asunto sea digno de figurar en el catálogo de esta Biblioteca».

En el proyecto de estos dos gallegos afincados en Madrid está también dirigirse, desde la capital, a «aquél público culto que vive en América y que cada día tiene más a orgullo llamarse español, conservando las tradiciones de la raza» (Antón 1910: 155), inclusive la diáspora gallega. De ahí que recurriera a una editorial con capacidad de difundir la biblioteca con puntos de venta en Madrid, Galicia, La Habana y Buenos Aires. A pesar de que según afirman los editores la edición del primer tomo (*Las Mieles del Rosal*) se agotó en pocos días (Antón 1910: 155), no parece ser que la Biblioteca haya alcanzado los anunciados objetivos ni que sus resultados económicos se correspondieran con lo esperado.

Se sabe (Gegúndez 2010) que la Biblioteca, que en un principio había de ser de periodicidad mensual, solo pudo publicar 12 tomos durante los dos primeros años, y que la programación editorial fue más bien dificultosa. En cuanto a las ventas, del documento de 30-XII-1912 de cesión a Perlado, Páez y C.^a de 6.050 ejemplares (por 1000 pesetas) de 6 de los 12 tomos publicados hasta la fecha¹¹, se deduce que fueron más bien modestas. El desglose de las existencias para los tomos 2.º, 3.º, 4.º 5.º, 10.º y 11.º, es el siguiente: Joaquín de Arévalo *El santiño* (t. 12): 950; Luis Antón del Olmet, *El encanto* (t. 2): 800; Prudencio Canitrot, *Ruinas* (t. 4): 500; Manuel Murguía, *Desde el cielo* (t. 3): 900; Sofía Casanova, *El Pecado* (t.10): 900; Eduardo Dieste, *Leyendas de la música* (t. 11): 900; Manuel Linares Rivas, *Mientras suene la gaita* (t. 5): 1.100¹². Se desconoce el número de ejemplares de la tirada inicial pero el que queden 950 ejemplares del último tomo publicado en 1911 y 1100 de *Mientras suene la gaita*, obra de un dramaturgo con éxito en la época («el único dramaturgo gallego») permite pensar que no pasaría de 1000 o 1500, según los títulos. En noviembre de 1913, reanudada la publicación de la Biblioteca, del tomo 13.º -de hecho el 14.º-, *Trinos de gorrión* de Manuel Soriano, se hace una tirada de 1000 ejemplares vendida a Perlado, Páez y C.^a por 600 pesetas, el 6 de noviembre.

¹⁰ Con un formato 19.5 x 12, distinto del de *Las Mieles del Rosal* (17.5 x 12). En las cubiertas es donde consta el vínculo de la Biblioteca con la Librería de los Sucesores de Hernando.

¹¹ El valor (0.16 peseta) atribuido a cada ejemplar cuyo precio de venta era 2 pesetas, indica, muy a las claras, que se trata de un precio de saldo.

¹² En esta relación faltan *Las Mieles del Rosal* (t. 1), *Los días mejores* (t. 6), *La Tristeza de la paz* (t. 7), *Pote aldeano* (t. 8), *Las dos primas* (t. 9) de los que solo se puede conjeturar que estarían agotados.

En 1913, en el prólogo a *Suriña* de Manuel Amor Meilán ofrece Antón del Olmet un como balance de una empresa que les han valido a sus dos responsables

muchos duelos y quebrantos, y no supo dejarnos hacienda. Aún así, teníamos fe lírica, en el arte y en el público. Luchamos con entusiasmo, sin decaer, en este montón de cuartillas gallegas, por el ideal y la región. Hemos publicado libros de firmas ilustres. Hemos tenido el orgullo de insertar en esta Biblioteca libros de autores muy jóvenes, que ya van teniendo gloria. Hemos realizado algo, humilde como nuestro, en bien de la amada Galicia. Después, la Biblioteca decayó y casi renunciamos a proseguirla (Amor 1913: 7-8).

A Perlado, Páez y C.^a, no le iría tan mal la Biblioteca ya que según Antón del Olmet, fue el mismo editor, Gabino Páez, quien, después de la muerte de Canitrot, le animó a que «siguiera dirigiendo la Biblioteca» (Amor 1913: 8). Solo se publicarán dos tomos más, *Suriña* y *Trinos de gorrión*¹³. En 1919, quedan aún ejemplares anunciados por Pueyo.

Pérez Lugín y los demás

Sobre las relaciones de Pérez Lugín con Perlado, Páez y C.^a solo se sabe que el autor de *La Casa de la Troya*, cuyas novelas se solían publicar bajo el sello editorial de Pueyo (Buil Pueyo: 2010), también encomendó a la casa Hernando alguna edición de *La Casa de la Troya* como la 7.^a, la primera de *Currito de la Cruz* (en 1929: Pueyo), la 4.^a de *La corredoira y la rúa* (en 1923) y de fijo, pero *post mortem*, la primera y única de *Arminda Moscoso. Obra póstuma* (1928). Un ejemplar correspondiente al Depósito legal se conserva en la Biblioteca Nacional de España, y lleva la firma de Elvira Sanz, viuda de Pérez Lugín.

En el catálogo de Literatura de 1931 de la Casa Hernando, todavía se anuncian la «Biblioteca de Escritores Gallegos», las Obras de Curros Enríquez (ya no las de Rosalía) y las de Alejandro Pérez Lugín.

¿Una República madrileña de las letras gallegas?

A posteriori, sin que haya existido por parte de los Sucesores de Hernando una explícita intención editorial, se puede observar que sí desempeñó un papel bastante relevante en pro de la emergencia de una cuasi república de las letras gallegas.

La primera lista de «escritores gallegos» -los únicos escritores identificables a partir de su origen geográfico en las obras administradas o editadas por la casa Hernando- se encuentra en 1910 en el tomo 1.º de la Biblioteca de Escritores Gallegos.

¹³ A propósito de la función desempeñada por la colección editorial (Rivalan, Nicoli, 2014) en el caso de Galicia, para aquella época, convendría tomar en cuenta, además de la Biblioteca gallega (43 títulos publicados entre 1885 y 1903 y una casi fallida Biblioteca Galicia y otra que existió en 1921-1922 donde se publicaron *Vento mareiro* de Ramón Cabanillas y *La leiga de Vilquirime* de Germán Rodríguez García.

Cuando se publica *Las Mieles del rosal*, la editorial Perlado, Páez y C.^a tiene a la venta, además de los cuatro tomos de las Obras Completas de Curros Enríquez y de los tres primeros de las de Rosalía de Castro, tres de Prudencio Canitrot y tres de Luis Antón del Olmet, *Más que amor* de Sofía Casanova, *Elementos de gramática castellana* de V. García de Diego, *Por los agros celtas* y *Hablando con santos* de Basilio Álvarez, *Romancero prosaico* de Javier Valcarce, *La ciudad encantada* de José Pan de Araluce (Micromegas), *Ventureiras*, poesías de Ricardo Barros Pintos, *Britanos y Galos* de Francisco Tettamancy y *Bayona* de Ulpiano Nogueira. Lo cual indica que la identificación, a posteriori, de una línea gallega es al menos un argumento comercial, como pasivo, cara a una clientela atraída por la dimensión identitaria. El *Jardín novelesco* de Valle no se menciona y tampoco la edición de 1906 de *Sonata de Estío*, seguramente porque se agotaron las ediciones y pasaron a ser editadas en otras editoriales (Botrel 2009).

Una definición más argumentada y nítida para fines editoriales de la galleguidad de determinados escritores, hay que buscarla en las presentaciones que de algunas obras de la Biblioteca de Escritores Gallegos hacen Canitrot y Antón del Olmet.

Interesa, por ejemplo, el que para justificar la publicación de *Mieles del Rosal*, el primer tomo de la Biblioteca, tengan los editores que afirmar (Valle-Inclán 1910: 12) que «Valle-Inclán es gallego, [...] gallegos son la mayoría de sus personajes, de sus narraciones, de sus complejidades, [...] ha escrito las legendarias tierras del Noroeste, y [...] se ha metido en el alma de aquellos bravíos hidalgos que viven en los Pazos y en las orillas de las rías». Al poner a Valle-Inclán «a la cabeza» de la Biblioteca, obviamente no basta con afirmar, como para que se trata de «preclaro literato gallego» como Manuel Amor Meilán; hay que explicar de alguna manera la galleguidad del «gran pontevedrés».

Luego, al hilo de los prólogos a los sucesivos tomos de la Biblioteca se van encontrando más justificaciones y precisiones sobre la legitimidad de la atribución del marbete «gallego». Algunas remiten a una visión esencial del ser gallego. Empezando con la autodefinición de Antón del Olmet, en el texto liminar de *El encanto de sus manos* (Antón 1910: 16), significativamente titulado «Soy gallego» como «gallego voluntario»: «se puede ser gallego por dos causas: por nacimiento fortuito o por libérrima voluntad. Yo lo soy por la segunda causa». Pero lo que mejor parece caracterizar a dichos escritores como gallegos, es su sensibilidad por las cosas y las costumbres de Galicia: «Todos los asuntos de sus cuentos son de la tierra, y tiene el sabor y el color de las cosas que acontecen bajo el cielo gallego», escribe, por ejemplo, Canitrot a propósito de la colección de nueve narraciones de Sofía Casanova publicadas bajo el título *El pecado* (Casanova 1911: 15) y a Manuel María Puga (Picadillo), el autor de *Pote gallego*, se le presenta como un «perfecto escritor de [...] costumbres gallegas, o mejor dicho rurales» (Puga 1911: 13). Lo gallego, también es lo que se puede respirar (el «aroma de las campiñas gallegas» en *Los días mejores* de Alberto Insúa) u oír (las sinfonías «campestrales» de Joaquín de Arévalo, «enamorado ardiente de Galicia»).

Unas sensaciones que, en algunos casos, solo pueden llegar a compartir otros gallegos, como el que el apellido de Sofía Casanova «en los oídos de nosotros los gallegos, suen[e] a blanco caserío», escribe Canitrot (Casanova 1911: 9).

Esta ruralidad parece ser que, al menos para Antón del Olmet, quien, en *El veneno de la víbora* se refiere a las «costumbres de nuestra región», pudo remitir a una visión estereotipada de Galicia. Como la Galicia imaginada por Luis Antón del Olmet en sus primeros años madrileños:

Era una hembra zafia, opulenta, con dos senos ubérrimos, capaces de nutrir a una generación. Era un hombrón achaparrado, en cuyos lomos hercúleos yo había visto trasladar mi baúl a lo largo de una calle madrileña. ¡Galicia! Allá en el fondo de mi espíritu, era un pedazo de tierra no vista jamás, era el sonido suave de una gaita no oída nunca (Fernández Flórez 1910: 7).

Pero, después de una noche de Carnaval en La Coruña y un encuentro con W. Fernández Flórez, esta misma Galicia quedó como metamorfoseada:

¡Galicia! ¡De qué modo tan distinto te contemplo! ¡Eres una mujer elegante, bellísima, sagaz, con toda la rotunda hermosura de una diosa, con toda el alma sutil de una francesa de boulevard! ¡Y eres un hombre menudo, de faz angulosa y ojos vivaces, que en una noche de Carnaval, te apareces al cortesano presumido y lo saludas con tu ingenio sutil [...] (Fernández Flórez 1910: 12).

Una rectificación oportuna, sin duda. Pero también es verdad que esta visión tradicional o más bien convencional también puede quedar literariamente superada cuando la retina de algún escritor gallego, como Luis Rodríguez Santos,

impresionada por la luz que baña los países tropicales donde ha residido, encuentra en su país norteño una remembranza de aquellos donde abrió sus ojos a la vida y al arte» y «sabe ver a través de las brumas que encelajan el dulce paisaje gallego, los toques rudos que brillantan y destacan en el suelo perennemente verde de la amada patria. Dijérase que Galicia se muestra sembrada de gemas y de rosas sangrientas y no de maizales y pinares,

escribe Canitrot, al destacar ese peculiar sincretismo, encontrado en *Las dos primas* (Rodríguez 1911: 12).

También interesa observar que esta producción de escritores gallegos, trátese de una producción en castellano o en gallego, se adscribe a la categoría de «literatura regional» dentro de una literatura nacional o española. Este es el caso de Murguía, «patriarca de las letras gallegas» que «no quiso nunca salirse de los límites que marca la literatura esencialmente regional» (Murguía 1910: 9) o de *El Pecado* de Sofía Casanova del cual se dice que es su primer libro «genuinamente regional» (Casanova 1911: 15).

No todos los autores incluidos en la Biblioteca son merecedores de tales apreciaciones y justificaciones: son meramente escritores gallegos como todos aquellos cuya publicación en la Biblioteca solo quedó anunciada o contemplada. En el primer tomo de la Biblioteca además de Valle-Inclán, se anuncian como colaboradores a los siguientes escritores «galaicos»: la Condesa de Pardo Bazán, Sofía Casanova, Manuel Murguía, Alfredo Vicenti, Manuel Linares Rivas, Basilio Álvarez, José Pan de Soraluce, Antonio Rey Soto, Prudencio Canitrot, Víctor Said Armesto, Alfredo Tella, Luis A. del Olmet, Javier Valcarce García, Alberto Insúa¹⁴, Javier Vales Failde, Enrique Amado, Aurelio Ribalta, Wenceslao Fernández Flórez, etc., etc. Esta lista se irá completando con Juan Barcia Caballero, Waldo Álvarez Insúa, Manuel Lugris Freire, Florencio Vaamonde, José Canalejas, Manuel Amor Meilán, el Marqués de Figueroa, Manuel

¹⁴ Interesa señalar que a la hora de incluir en su Biblioteca de Autores Gallegos, una obra de Alberto Insúa («autor galante, erótico triunfador»), Canitrot y Antón de Olmet se cuidan de precisar que *Los días mejores* «no es un libro pornográfico, ni siquiera un libro atrevido», sino que se trata de «páginas envueltas en el candor de los 20 años y traen aroma de las campiñas gallegas».

Portela Valladares, Luciano Taxonera, Julio Camba («El hidalgo de Tor»), Alfredo Vicenti, Eugenio López Aydillo, Ramón Fernández Mato, Lisardo R. Barreiro, y algunos más, no anunciados, pero efectivamente publicados en la Biblioteca: Manuel María Puga, Eduardo Dieste, Joaquín de Arévalo, Manuel Soriano¹⁵.

A esta lista posiblemente habría que añadir gran parte de los 16 autores u autoras naturales de Galicia que participaron en el concurso de novelas organizado por la Biblioteca en 1911, cuyos lemas algunos intencionadamente gallegos solo se desvelarán para Rianjo (Eduardo Dieste) y Agnus dei qui tolis peccata mundi miserere nobis (Joaquín de Arévalo). Sus novelas cuyo asunto había de ser de «marcado sabor gallego», se titulan: *El señor Serpaio* (Rosiña), *Alma gallega* (¡Salve Galicia!), *¡Jamás!* (El gaitero), *Leyendas de música* (Rianjo), *El rumor de los pinos* (El dómene), *El santiño* (Agnus dei qui tolis peccata mundi miserere nobis), *El camino viejo* (Galicia), *Amores de aldea* (Todo por y para Galicia), *La corredora* (¿Triunfaré?), *Sabelina* (¡Ahí va!), *Alma rústica* (Las del ala), *El regato canta* (Filomena), *Visión macabra* (El cantar de los cantares), *Noche de luna* (¿Yo?), *Floraminda* (Amargura).

Conste, pues, que una casa editorial, sin pretenderlo, desde su propia lógica comercial, pudo contribuir a configurar, al menos nominalmente, una como república de las letras gallegas en el campo literario español y, cara a Galicia y a su diáspora y los demás españoles, un incipiente canon literario gallego, con un cuantioso elenco de más de cuarenta autores de probada galleguidad.

Todos, menos tal vez Alfredo Tella, serán recordados, años después, en el «panteón» de la *Gran Enciclopedia Gallega*¹⁶.

Bibliografía

- AMOR Y MEILÁN, Manuel. (1913). *Suriña*. Madrid. Imprenta de Juan Pueyo (Biblioteca de Escritores Gallegos, 12).
- ANTÓN DEL OLMET, Luis. (1910). *El encanto de sus manos*. Madrid. Imprenta de Antonio Marzo (Biblioteca de Escritores Gallegos, 2).
- ANTÓN PUEBLA, Pilar. (2016). «Victoriano Hernando. Vida de un maestro y editor», Publicación [en línea](#) [última consulta, 31-12-2016].
- . (2015). *Hernando y la Real Academia Española*. [Disponible en internet](#) [última consulta, 19-1-2019].
- BOTREL, Jean-François. (1974) «Sobre la condición de escritor en España: Galdós y la casa Editorial Perlado, Paez y Cía., sucesores de Hernando (1904-1920)». *Letras de Deusto*. 4. n.º 8. julio-diciembre. 261-270.
- . (1984). «Le succès d'édition des œuvres de Benito Pérez: essai de bibliométrie. I». *Anales de Literatura Española*. N.º 3. 119-157; II. *Anales de Literatura Española*. 1985. N.º 4. pp. 29-66.

¹⁵ En 1919, en una lista de 67 «Obras de autores gallegos» anunciadas por la Librería Pueyo, están además Javier Boveda, Javier Bugallal, Filomena Dato Muruais, Alfredo Nan de Allariz, A. Pérez Lugin y Jaime Solá.

¹⁶ Véase Rivalan (2016: 137-142).

- . (1993). «Nacimiento y auge de una editorial escolar: la Casa Hernando de Madrid (1828-1902)». *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. J. F. Botrel. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Pirámide. 385-470.
- . (2000). «Ricardo León: éxito editorial y crematística». *Homenaje a José María Martínez Cachero*, t. II. Oviedo. Universidad de Oviedo. 263-275.
- . (2009). «Valle-Inclán y el negocio de sus libros: la venta de *Jardín novelesco*, la publicación de *Sonata de estío* (1906) y algunos datos más». *Anuario Valle-Inclán*. 9. 53/751-65/763.
- BUIL PUEYO, Miguel. (2010). *Gregorio Pueyo (1860-1913). Librero y editor*. Madrid. CSIC. Instituto de Estudios Madrileños. Ediciones Doce calles.
- CASANOVA, Sofía. (1911). *El pecado*. Madrid. Imprenta de Alrededor del Mundo. (Biblioteca de Escritores Gallegos, 10).
- CASTRO, Rosalía. (1975). *Cantares gallegos*. Ed. de Ricardo Carballo Calero. Madrid. Cátedra.
- . (1985). *En las orillas del Sar*. Ed. de X. Alonso Montero. Madrid. Cátedra.
- CURROS ENRÍQUEZ, Enrique. (1908). *Aires d'a miña terra. O divino sainete*. Madrid. Librería de los Sucesores de Hernando. (Obras Completas de Curros Enríquez, 1).
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. (1910). *La tristeza de la paz*. Madrid. Imprenta Artística Española. (Biblioteca de Escritores Gallegos, 7).
- FORTES LÓPEZ, Ana Belén, Xosé Anxo GARCÍA LOPEZ. (2004). «Curros Enríquez: cronobiografía». *Actas do I Congreso internacional «Curros Enríquez e o seu tempo» (Celanova, 13-15 de setembro do 2001)*. X. Alonso Montero, H. Montiagudo, B. Tajes Marcote (eds.). Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega. T. II. 581-619. Publicación [disponible en internet](#).
- GEGÚNDEZ LÓPEZ, Carlos. (2010). «O feito diferencial galego como máximo expoñente da literatura rexional». A *Biblioteca de Escritores Gallegos. Madrygal*. 13. 63-71.
- . (2013). *Canitrot. Cen anos de esquecemento*. Santiago de Compostela. Alvarellos Editora.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2004). «Presencia de Curros y Doña Emilia (cincuenta años después)». *Actas do I Congreso internacional «Curros Enríquez e o seu tempo» (Celanova, 13-15 de setembro do 2001)*. Ed. X. Alonso Montero, H. Montiagudo, B. Tajes Marcote. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega. T. II. 123-153. Publicación [disponible en internet](#) [última consulta, 17-2-2020].
- INSÚA, Alberto Álvarez. (1910). *Los días mejores*. Madrid. Imprenta Artística Española. (Biblioteca de Escritores Gallegos, 6).
- MONTERO PREGO, Benito. (2004). «O proceso penal a Manuel Curros Enríquez (1880-1881)». *Actas do I Congreso internacional «Curros Enríquez e o seu tempo» (Celanova, 13-15 de setembro do 2001)*. X. Alonso Montero, H. Montiagudo, B. Tajes Marcote (eds.). Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega. I. 187-218. Publicación [disponible en internet](#) [última consulta, 17-2-2020].
- PUGA, Manuel. (1911). *Pote aldeano*. Madrid. Imprenta Artística Española. (Biblioteca de Escritores Gallegos, 8).

- RIVALAN-GUÉGO, Christine y Myriam NICOLI (dir.). (2014). *La collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*. Rennes. PUR.
- (dir.). (2016). *Gran Enciclopedia Gallega (1974-1991). La forja de una identidad*. Gijón. Trea.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1910). *Las Mieles del Rosal*. Madrid. Imprenta de Antonio Marzo. (Biblioteca de Escritores Gallegos, 1).

La circulación de lo local. Santiago a (cuasi) vista de pájaro, por Neira de Mosquera

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA
(Universidade de Santiago de Compostela)

Una de las líneas de trabajo en que también se ha distinguido José Manuel González Herrán a lo largo de su fecunda trayectoria ha sido la referida a la representación literaria de la que ha sido su ciudad de adopción, Santiago de Compostela. El detonante para ese interés no solo ha tenido que ver con su larga e intensa relación vital con esta ciudad y sus habitantes, sino asimismo, de forma algo más vicaria y en modo alguno exclusiva, con la experimentada a través de la mediación estética de Emilia Pardo Bazán, una las referencias literarias predilectas de José Manuel y ella misma vinculada de forma destacada con la ciudad. Pueden recordarse al respecto algunos trabajos, como la introducción a la edición del *Pascual López*, realizada junto a Cristina Patiño, el penetrante e informativo artículo «Dona Emilia en Compostela» o el estudio crítico que antecede a la reciente edición del *San Francisco de Asís*. Precisamente, doña Emilia apuntaba de manera velada en su novela santiaguesa de 1879 al autor del que nos ocuparemos aquí cuando ponía en boca de Pascual, en el momento de presentar la ciudad en los primeros párrafos del relato:

Aquí venía como de molde recordar los antiguos peregrinos, que en otros siglos se postraban ante el bizantino Apóstol, rígido y severo bajo su pesada esclavina de purísima plata; las leyendas, las consejas más o menos tradicionales que cada callejuela de Santiago puede narrar, desde aquella que vio caer a un arzobispo bajo el puñal de los asesinos cuando en sus manos llevaba la Sagrada Forma, hasta la que presencié la agonía del inocente *Ome Santo*. Pero así me curaba yo de leyendas como de lo que ahora acontece en la China (Pardo Bazán 1996: 59).

Esas leyendas o consejas «más o menos tradicionales» -muy vinculadas, en efecto, a la topografía y toponimia de Compostela- tenían en su mayor parte un pergeñador muy concreto, no otro que Antonio Neira de Mosquera. En buena medida, puede decirse que fue él quien inauguró la representación moderna de Santiago como escenario literario, y de ello dejarán constancia a través de sus propias obras, entre otros nombres ilustres, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro o Gonzalo Torrente Ballester. Con todo esto tiene mucho que ver el texto a que nos referimos en este trabajo. Se trata de un artículo que merece una atención particular, aunque esquive deliberadamente, como veremos, la alusión a esas leyendas o consejas. El título de su primera versión, aparecida en 1842, fue «Santiago desde la Torre del Reloj», y consistía en una presentación de la ciudad desde un observatorio tan significado como esta torre catedralicia -conocida también como torre de la Trinidad o la Berenguela- que marcaba el tiempo de la ciudad (Neira 1842)¹.

¹ A partir de ahora las referencias al artículo se indicarán con el término *Recreo* y la indicación de la página correspondiente. En las citas se moderniza la ortografía y la puntuación. Está accesible en la Hemeroteca Virtual de la Real Academia Galega, en [el siguiente enlace](#) [última consulta: 17-1-2017].

La presente aproximación a Neira de Mosquera se inscribe en una investigación de más alcance, que es en realidad un estudio de caso centrado en la emergencia moderna de un espacio literario y cultural concreto, de un «espacio de representación» en el sentido que le da Henri Lefebvre a esta expresión². El espacio es Compostela, lugar de notable relevancia simbólica y, en particular, una «ciudad literaria» merecedora de una investigación específica desde presupuestos teóricos y metodológicos lo suficientemente ambiciosos. De manera particular, la investigación se ha venido centrando en un período concreto, el comprendido entre 1842 -cuando Neira publica por vez primera el texto al que hacemos referencia- y 1926 -año en el que Ramón Otero Pedrayo dedicaba en su *Guía de Galicia* un apartado a «Compostela en la literatura», postulándola como ciudad literaria, y señalando a Neira como el iniciador de «la interpretación romántica de Santiago» (Otero 1965: 567)-. Con la inevitable dosis de arbitrariedad, el marco temporal propuesto no solo asume la hipótesis de Gonzalo Torrente Ballester (1989: 11-12) respecto a que el Santiago del imaginario social -y, añadiríamos, turístico- es básicamente una creación decimonónica, sino que acota un período en el que puede seguirse la evolución desde el romanticismo al modernismo literario, que es el de la constitución simbólica de las literaturas española y gallega como entidades nacionales.

En este lapso, se desarrolla un corpus literario apreciable, en el que pueden destacarse nombres como, además del de Neira de Mosquera, Fernán Caballero, Murguía, Rosalía, Pardo Bazán, Armada y Figueroa, Valle-Inclán, Pérez Lugín o Prudencio Canitrot. No hay duda de que se trata de un corpus complejo y desigual desde el punto de vista canónico, lingüístico, ideológico y estético, pero, quizá por ello, muy efectivo en la constitución simbólica de un lugar. Invita además a una ampliación de la perspectiva hasta abarcar una producción que, en ocasiones, entra de lleno en ese «matadero de la literatura» de inspiración hegeliana, al que Franco Moretti (2000) se ha referido para llamar la atención sobre todas esas obras menores y desasistidas de atención y prestigio que componen el grueso del archivo literario. También incita, como veremos, a adoptar una perspectiva interdiscursiva, que permita incluir textos como las guías turísticas o distintas formas de la llamada literatura artística o, de manera complementaria, medios como la fotografía, la pintura o el grabado. Se indagará así en un marco de confluencias y tensiones estéticas e ideológicas, a lo que se suma la interferencia de sistemas y entornos literarios diferentes, desde el definido por concepciones nacionales o regionales de lo literario hasta, como no podía ser de otra manera, el horizonte de la literatura europea.

En efecto, una de las primeras consideraciones panorámicas de la tradición literaria que hace de Compostela un escenario de ficción se encuentra en una guía turística, cierto que muy particular, como lo es la *Guía de Galicia* aparecida en 1926 de la mano de Ramón Otero Pedrayo. Bajo el epígrafe «Compostela en la literatura», el polígrafo orensano comentaba muchos de estos textos, si bien con excepciones tan llamativas como las que afectan a las novelas compostelana de Rosalía de Castro (sobre todo *Flavio* y *El primer loco*)³. Pero queda sobre todo en la mente del lector el dictamen de Otero a propósito de la ausencia, entre todos estos relatos, de «la gran novela del inagotable Santiago», que debería situar a la ciudad del apóstol en un plano similar a «la Brujas de Rodenbach, al Aigues-Mortes de Barrés, a la Pisa de Péladan, a la Lubeca de T. Mann,

² Es el proyecto de investigación «La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales» (FFI2013-41361-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

³ Para esta cuestión, con un análisis en particular de *El primer loco*, véase Cabo (2016).

al Toledo galdosiano y a la Orihuela de Miró, para solo citar algunas ciudades de egregia representación literaria» (Otero 1965: 567). Sugería el orensano un déficit de representación que hurtaba a Compostela su lugar en un sugerente entramado de ciudades literarias europeas provinciales y alejadas del cosmopolitismo de las grandes capitales.

Estas consideraciones de Otero Pedrayo no solo hacen evidente un proceso de patrimonialización, en el que la mimesis literaria se percibe como un medio de puesta en valor de un lugar, ligándolo a una cultura y un trasfondo discursivo, sino que, de modo menos directo, sugiere la convergencia de la literatura, en especial la novela, con las guías turísticas en la proyección hacia el exterior de un determinado ámbito⁴. Ambas formas se complementan en la tarea de traer ese espacio a la condición de representable, de hacerlo presente en un marco cultural definido. Muchas veces las novelas son, en efecto, maneras de presentar una ciudad hacia fuera, señalándosela a la mirada ajena, como hacen las guías. Ello da lugar a muchas cuestiones respecto a las maneras de construir y hacer comunicable lo local en contextos que lo exceden. En este sentido también, se vuelve pertinente destacar que buena parte de los relatos mencionados suscitan la representación de la ciudad a partir de la figura, y en buena parte la visión, del que viene de fuera: el viajero, el desplazado y, de manera llamativa, el estudiante o el profesor, que normalmente llega desde un ámbito foráneo para pasar un tiempo crucial de su vida en la ciudad. Se trata de una forma nuclear de exotopismo, reforzado por la idea de transitoriedad, en la que también coinciden las guías con esta ficción emergente que hace de la mimesis de una ciudad seña de identidad básica.

Las ilustraciones históricas o las imágenes pintorescas, marcadas por un sentido de lo peculiar y lo auténtico con las que las guías tratan de asentar el atractivo de un lugar, no están lejos de procedimientos usuales en cierta ficción literaria. James Buzard se ha referido a ello con el término *autoethnography*. Identifica así aquellas representaciones de una identidad local que se legitiman por la autoridad cultural de haber sido confeccionadas desde el interior de esas identidades, aunque se orientasen hacia un horizonte ajeno (el de la capital del estado, por ejemplo) a su objeto de representación y su objetivo fuese a menudo corregir, más que confrontar, los prejuicios o estereotipos de esta perspectiva externa con una visión autovindicativa y al tiempo conciliadora. Uno de los rasgos de la ficción autoetnográfica incide, de hecho, en las tensiones entre el interior de la cultura representada y su exterior, que se traduce en la diferencia entre el espacio representado y el espacio simbólico en el que aquel se representa. Por ello es tan significativo que muchos de los protagonistas de las novelas sobre Santiago tengan una relación solo provisional con su entorno o que con frecuencia los autores de las novelas (Pardo Bazán, Armada, Canitrot, Rodríguez Carracido o Pérez Lugín) representen bien, con distintos matices, la figura del intermediario entre la identidad local, casi siempre parte de su pasado, y la centralidad de un campo cultural y político identificado con Madrid. Como ha subrayado Buzard (2005: 41), la cultura objeto del proyecto autoetnográfico se convierte a menudo en una «commodity for export» hacia esa posición de centralidad simbólica⁵.

Ligado a la llamada generación provincialista, forjada en buena medida en las reuniones de la Academia Científico-Literaria de Santiago de Compostela, Neira fue,

⁴ Se retoman a continuación consideraciones desarrolladas más ampliamente en Cabo (2017).

⁵ Resulta muy sugestivo comparar la situación aquí apuntada con la que perfila Joseba Gabilondo (2016: 197-205) en el epígrafe «Foundational Fictions and Tourism (Trueba, Loti, Navarro Villoslada)» de su *Before Babel. A History of Basque Literatures*.

como queda dicho, uno de los grandes protagonistas de la literaturización de esta ciudad. Desde el punto de vista de la literatura española, concebida a la manera de un entramado homogéneo y más bien plano, su posición ha quedado muy a menudo menospreciada al calificarlo de «Fígaro en miniatura» o considerarlo mero epígono de Mesonero Romanos (Peñas Ruiz 2011: 163). Esto es, un costumbrista marginal, carne para ese matadero de la literatura a que se refería Moretti. No obstante, a otra escala, Neira se revela como un referente sustantivo, sin el cual apenas se entienden aspectos fundamentales de, por ejemplo, la obra de Rosalía de Castro ni de ese proceso de literaturización de un lugar como Compostela, que implica el esfuerzo por proyectar ese espacio en el horizonte de la literatura nacional española. Ciertas parcelas de la escritura de Neira resultan, bajo ese prisma, una clave muy reveladora para entrar en una dimensión casi siempre desatendida de la cultura literaria en su alcance más amplio, como es el trabajo de detalle en la elaboración de una memoria colectiva y de una topografía imaginaria.

Antonio Neira de Mosquera cultivó distintas formas de escritura: el periodismo en primer lugar, pero también el teatro, la novela histórica, la prosa satírica y, entre otras modalidades, una peculiar manera de cuadro histórico, cuya fórmula definió el propio Neira como «un sistema simultáneo de escribir la historia con las galas de la fantasía y los apuntamientos de los archivos y de las bibliotecas, proporcionando al fondo de las crónicas la forma de las leyendas» (Neira 2000: 229). La plasmación de este formato se concentra en sus populares *Monografías de Santiago*, publicadas en Compostela en 1850. En ellas desenvuelve un proyecto muy afín a lo que Maurice Halbwachs definió, en el segundo de sus textos fundamentales sobre la memoria colectiva, como topografía legendaria (Halbwachs 2015). A esa topografía compostelana es, de hecho, a la que se refería el narrador de Pardo Bazán en la cita que incluíamos al comienzo de este estudio. Neira fue sin duda uno de los principales agentes en el intento de desarrollo de una memoria colectiva centrada en el escenario de la ciudad de Santiago y sus alrededores más próximos, muy viva para varias generaciones de compostelanos y visitantes a la ciudad. Esta articulación de espacios y memoria sería decisiva para la modelización de esta ciudad como escenario literario. No se olvide, como observaba Jean-Pierre Cléro (2014: 283) a propósito del pensamiento de Halbwachs que, cuando abordamos las topografías de la memoria, «se trata menos de un pensamiento de lugares tomados en su realidad material -aunque esto no se excluya- que de un pensamiento de nombres de lugares y de la topología muy particular que intima en el espíritu de los hombres, a este respecto situados de forma diversa».

El texto que ahora comentamos tiene características peculiares. Puede, en efecto, ser considerado autoetnográfico, en la medida en que se posiciona en la transición entre ámbitos culturales y simbólicos diferentes a través de la mediación de un santiagués muy vinculado al entorno ideológico del provincialismo, como era el caso de Neira. La propia historia editorial de esta pieza ilustra de manera significativa un espacio simbólico de transición entre entornos bien diferenciados, aunque en permanente retroalimentación, que provisionalmente podríamos vincular con lo local y lo nacional. Se trata, como señalábamos más arriba, de una pieza singular, que ocupa una posición no menos singular en la escenificación de Santiago como lugar literario. El artículo muestra a través de sus versiones algunos contextos determinantes de la circulación decimonónica de la imagen de Compostela. Ilustra además algunas de las pautas estéticas propias de la articulación moderna de los espacios urbanos, esta vez desde la perspectiva de un escenario en buena medida periférico y con un encaje conflictivo en el contexto del moderno estado nacional.

Para situar adecuadamente la cuestión, debe recordarse que Neira de Mosquera, tras una primera etapa santiaguesa, en la que dirigió *El Recreo Compostelano* entre enero de 1842 y septiembre de 1843, y plasmó las líneas fundamentales de su perfil como escritor, se trasladó a Madrid, donde se integró en los ambientes culturales del romanticismo madrileño y fue redactor de distintos medios de prensa y colaborador destacado de foros tan significados como *El Semanario Pintoresco Español*, en donde cuenta con más de cuarenta colaboraciones, o, fuera ya del medio capitalino, *El Correo de Ultramar*, publicación parisina que se destinaba sobre todo al público hispanoamericano. De regreso a Compostela en marzo de 1848, dirigió la *Revista Literaria del Diario de Santiago* entre octubre y diciembre de ese mismo año y luego fundó y dirigió en esta ciudad *El Eco de Galicia* entre 1851 y 1852. Pasó los últimos meses de su vida en A Coruña, hasta que, ya muy grave de una dolencia pulmonar, falleció el 2 de julio de 1854.

Primeramente «Santiago desde la Torre del Reloj» apareció en dos partes entre los números 9 y 10 de la publicación periódica *El Recreo Compostelano*, correspondientes al 11 y 26 de mayo de 1842. Abría el primero de los números (*Recreo*: 129-132), y se continuaba en las páginas centrales del siguiente número (*Recreo*: 148-151), donde aparecía datada la escritura en abril de ese mismo año. Esta era la versión de que daba cuenta Otero Pedrayo en su reseña de la literatura de escenario santiagués. Pero, posteriormente, Neira retomaría su descripción en un artículo incluido en la sección «España pintoresca» del número correspondiente al 14 de abril de 1844 del *Semanario Pintoresco Español*⁶. Y aún más adelante, cuando Neira ya había fallecido, sería recogida en buena parte, siguiendo con algunas licencias la versión de *El Recreo Compostelano*, en la guía *El viajero en la ciudad de Santiago* de Félix Moreno Astray (1865: 155-163), junto a otras descripciones de Santiago. Las variantes y contextos de circulación del texto son un aspecto más del interés que esta pieza tiene desde el punto de vista de la presentación y proyección literaria de Compostela en la época contemporánea.

«Santiago desde la Torre del Reloj» proponía en lo fundamental una descripción de la ciudad desde la torre catedralicia que mejor funcionaba como hito referencial urbano, a pesar de no formar parte de la fachada principal. Es, como deja claro el título del artículo en esta primera versión, la atalaya desde la que se marcaban las horas de la ciudad, y su imagen se impone a quienes recorren en dirección al templo la Rúa do Vilar o atraviesan lugares tan significados como la plaza de la Quintana. El artículo, aparecido en un período de ámbito local, comienza resaltando el hiato, o incluso la inconmensurabilidad, entre las imágenes del pasado histórico de Compostela y la visión que la ciudad ofrecía al espectador contemporáneo. El esfuerzo por percibir desde la torre los perfiles de los Santiagos de distintos momentos históricos y personalidades ilustres del pasado (Alfonso el Magno, Sisnando, Almanzor, Gelmírez...) se frustra ante la evidencia del «Santiago de nuestros días, ciudad tortuosa, ancha, desgarrada, contrahecha y desenclavijada» (*Recreo*: 130). En la visión de este Santiago se demorará la pluma de Neira. Aunque se sugiera la relevancia de la profundidad histórica de la ciudad, y del tiempo materializado en los lugares -verdaderas cristalizaciones de un tiempo ido- como fundamento de una memoria colectiva, la pluma de Neira se detiene

⁶ Las referencias a este artículo se indicarán a partir de ahora como *Semanario* y las páginas pertinentes. Está accesible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y puede consultarse en [este enlace](#). Esta segunda versión es la que incluía Benito Varela Jácome como parte de los «Dispersos de temas compostelanos», complemento de su edición de las *Monografías de Santiago* (Neira de Mosquera 1950: 291-296). En esto como en otras cosas siguió a don Benito la edición introducida por Daniel Buján.

en la imagen presente de la ciudad en 1842 y en su efecto sobre la imaginación del escritor, plasmado en un esfuerzo de estilo patente.

En cierto modo, ese pasado que se resiste a ser actualizado en la visión del observador tiene su correlato en la significativa advertencia que, al principio del artículo, declara la omisión deliberada de las notas que presumiblemente harían patente la información archivística o legendaria que dotaría de un sentido distinto a la contemplación de la ciudad: «Sobre este artículo tenemos que decir: necesitaba notas, pero el autor no ha querido ponérselas» (*Recreo*: 129)⁷. Tras este gesto, marcado por la tensión entre el presente y un pasado solo implícito, se impone la visualidad sometida a la distancia de la perspectiva elevada y un ejercicio de representación marcado, entre otros factores, por un notorio afán de nominación toponímica, quizá como principal exponente de un pacto de referencialidad muy poderoso que se propone al lector. Calles, barrios y monumentos son señalados e identificados a través de sus nombres, al tiempo que se sitúan los unos en relación a los otros dentro del marco englobante de la ciudad percibida desde la altura.

Resulta significativo que en esta primera aparición del artículo de Neira, cuyos destinatarios eran lectores locales y, por tanto, habitantes del entorno objeto de esta aproximación corográfica, el punto concreto desde el que se realiza la observación quede tan claramente de manifiesto. En cierto modo, el artículo destinado a los lectores de *El Recreo Compostelano* constituía tanto un ejercicio de apropiación estética de la ciudad desde su propio centro como una apelación a sus habitantes a reconocerse como parte de un lugar percibido como entorno peculiar. Con seguridad, esta teatralización de una mirada global sobre un entorno concreto constituía la apuesta fundamental del ejercicio descriptivo realizado por Neira. De hecho, se subraya en esta versión la tensión entre la perspectiva de conjunto, por mucho que no sea ni armónica ni geométrica, y el efecto desestabilizador que se deriva de la atención a lo concreto y singular: «Y si rompemos por un momento este conjunto tan poco armónico, tan poco geométrico; si estas mil formas, estos mil caprichos, estas mil capas, estas mil cristalizaciones las miramos una por una, la perspectiva se oscurece, se borra» (*Recreo*: 131).

Con respecto a esta primera versión compostelana, la segunda -esto es, la aparecida en el *Semanario Pintoresco Español*, que abría el número correspondiente al 14 de abril de 1844-, presentaba modificaciones importantes, comenzando por el propio título. Ahora este reza: «La Ciudad de Santiago», que, al optar por una denominación mucho más neutra, evita subrayar el efecto de perspectiva, desde una torre muy concreta de la catedral, tan patente en la publicación santiaguesa de 1842. Los cambios introducidos responden bien al nuevo contexto de circulación del artículo, orientado en esta ocasión a un lectorado amplio y sin duda mucho más diversificado que en la primera ocasión. Además se hace obvio que estos nuevos lectores carecían en su mayoría de un conocimiento de primera mano de la ciudad que se sometía a su mirada, la cual se entendía como una variante local más de un amplio patrimonio monumental y cultural, juzgado sobre todo desde el prisma de la nación española. Por ello la publicación revisada del artículo se entiende como la presentación de un espacio particular, y particularizado, en un foro que implicaba su inscripción en un ámbito valorativo nacional que no se puede obviar. Los cambios introducidos, pues, implican sobre todo

⁷ Cabe suponer que estas notas tendrían un contenido semejante a los artículos que componen las *Monografías de Santiago* de Neira de Mosquera, donde asegura haberse guiado por «una investigación profunda sobre las verdades del tiempo, [de modo que su autor] explica las ruinas por el impreso y el manuscrito» (Neira 2000: 5).

una contextualización en dos sentidos distintos, al menos.

El primero tiene que ver sobre todo con las características del nuevo medio en que el texto se publica. Como es bien conocido, el *Semanario Pintoresco Español* fue una de las principales revistas españolas del momento, editada en Madrid. Probablemente, estamos ante la publicación periódica de trayectoria más amplia y con mayor número de lectores habituales de la primera mitad del siglo XIX. Fundada por Ramón Mesonero Romanos, tuvo una larga vida editorial, entre 1836 y 1857. Adoptó una nítida perspectiva nacionalizadora en lo simbólico y patrimonial. Por ello, es bien significativo que, sin llegar a declarar de forma explícita la publicación previa del texto en el periódico compostelano que había dirigido, Neira subraye con distanciamiento que su descripción parte de una experiencia situada en el pasado -frente a su presente de colaborador en Madrid del *Semanario Pintoresco Español*-, que dependía de su contacto directo e intenso con la realidad local que ahora proyecta en un nuevo entorno y que su visión estaba mediada por modelos estéticos muy definidos y quizá no del todo asimilados. Este distanciamiento forma parte del ejercicio de negociación simbólica de la escritura autoetnográfica. Pasajes como el que sigue ilustran suficientemente el afán por redefinir una situación que remitía a apenas dos años antes:

Hubo una época de devaneo arqueológico en la que subía yo por las escaleras de una torre, o gateaba por los tejados de una iglesia a caza de inscripciones y de imágenes, y en estos tiempos benditos, con los humos románticos que despedía *Nôtre Dame de Paris*, he escrito un cuasi Santiago, a cuasi vista de pájaro. Esta descripción, si bien abunda en imágenes de relumbrón y pensamientos de alquiler, conserva un fondo de verdad descriptiva, un fondo de exactitud local, que me obliga á presentarla aquí, para que mis lectores formen una idea de la ciudad de Santiago por este *croquis* de brocha gorda (*Semanario*: 114).

De hecho, la colaboración de Neira cobra sentido como incorporación de Santiago a un repertorio patrimonial, vinculado a la sección de la revista con el título «España pintoresca», construido -lo veremos enseguida- a partir de un doble ejercicio descriptivo, verbal y visual a un tiempo. Supone la inscripción del artículo en una de las muchas formas de literatura panorámica del momento, en este caso topográfica o corográfica, en la medida en que implica una serie o conjunto de fragmentos que apuntan selectivamente, con afán descriptivo y caracterizador, a una realidad global o nacional⁸. En efecto, la sección fija «España pintoresca» dedicaba en cada número del *Semanario* un amplio espacio a la presentación de un lugar, monumento o vista urbana, a veces también ámbitos regionales o elementos naturales, concebidos como detalles valiosos de un espacio inclusivo calificado como español, componiendo así una serie representativa. Adquiere sentido de este modo «el fondo de exactitud local», al que ahora se apela y que, como es evidente, no era necesario aducir en la primera aparición, publicada en Santiago: *local* es un adjetivo ausente en 1842.

El valor local y pintoresco requiere de una contextualización más precisa también que entonces, por ello se amplifica y se aborda de modo mucho más directo la historia gloriosa de la ciudad como centro de peregrinación y, lo que no es menos importante, se sugiere la decadencia del presente y su marginalidad en la reconfiguración política y administrativa del nuevo Estado liberal. Se hace esto último de manera sutil al final del

⁸ Sobre la pertinencia del concepto de *literatura panorámica*, que remite a Walter Benjamin, resulta muy ilustrativo el trabajo de Ana Peñas Ruiz (2012).

artículo mediante la contraposición de algunos de los grandes nombres medievales ligados a la ciudad -entre ellos el inevitable Gelmírez- con el estatuto contemporáneo de Santiago como mera cabeza de partido judicial y sede universitaria (*Semanario*: 115). El contraste con su pasada condición, destacada al principio del artículo, es elocuente: «como cabeza del antiguo reino de Galicia, era la llave del Occidente de España, y gozaba de una consideración muy grande, y digna de su riqueza monumental y literaria» (*Semanario*: 114). Pero también a este respecto las variantes entre la primera y la segunda versión son significativas y revelan aspectos llamativos del proceso de negociación simbólica a que aludíamos más arriba. Si en ambos casos se mencionan, en las líneas finales, algunos de los nuevos espacios ciudadanos, que en cierto modo rompían con la fisionomía medieval y barroca, la valoración de estos elementos es muy distinta. Lo que en la publicación madrileña parece celebrarse como apertura al presente e, implícitamente, como promesa de incorporación efectiva al Estado liberal, era en la versión santiaguesa un elemento de conflicto entre distintas percepciones y una amenaza a la belleza peculiar, ni geométrica ni armónica, de Compostela. Quizá se conecte con el distanciamiento estético y deíctico que se establecía, según veíamos, en la parte inicial de la versión del *Semanario* respecto a la versión original del artículo. Compárese:

Yo bien sé que para el que está acostumbrado al Santiago de las Casas Novas, al Santiago-Alameda, le será un poco duro creer en el Santiago a vista de pájaro, pero esta ciudad tan lujosa y monumental pierde de esta suerte su hermosura... (*Recreo*: 151)

Este es el Santiago de nuestros días, y gracias a las continuas mejoras que recibe, entre las que merece particular distinción la hermosa y despejada alameda, llegará muy pronto a desterrar de una vez la *fisonomía* antigua que tenía en muchas calles y edificios (*Semanario*: 115).

La segunda dimensión contextualizadora que nos encontramos en la revisión de 1844 apela fundamentalmente al trasfondo estético y literario de la estrategia descriptiva. De una parte, de manera consecuente con su inscripción en una serie panorámica, se enfatiza más la dimensión visual del propio texto, mediante el recurso a un vocabulario muy familiar en este tipo de escenas. Recuérdense la caracterización de la descripción en el preámbulo de la versión del *Semanario* como «croquis de brocha gorda» (*Semanario*: 114)... En su forma inicial, la descripción no reclamaba de manera tan directa esta consideración visual, tan definitoria de los artículos de costumbres, que ahora, en una serie que incluye en su título el adjetivo *pintoresca*, se hace patente. Entonces era un «Santiago a vista de pájaro» (*Recreo*: 151) y ahora, en 1844 y en Madrid, se convierte en «un cuasi Santiago, a cuasi vista de pájaro» (*Semanario*: 114). Pero en esta segunda aparición del texto se insinúa la procedencia de esta opción descriptiva: la mención inmediata de *Nôtre Dame de Paris* (1831) no solo señalaba un modelo prestigioso (el capítulo de la novela de Victor Hugo titulado «Paris à vol d’oiseau»), sino que apuntaba a una tradición descriptiva moderna en las que las visiones desde la altura adquieren un sentido preciso.

La interacción con la representación estrictamente visual, o más exactamente gráfica, es asimismo destacable. En este un aspecto definitorio de la segunda versión, acogida en una publicación que destacó por su uso sistemático de las ilustraciones en forma de grabados, habitualmente xilografías. En lo que se refiere a la incorporación de referentes gráficos, no está de más recordar que en el *Seminario Pintoresco Español* se publicarían un total de cuarenta y nueve xilografías de vistas y edificios gallegos, lo que lleva a

afirmar a Juan David Díaz López (2014: 386) que «estamos ante la mayor colección de vistas de Galicia, realizada para una misma publicación, anterior a la irrupción de la fotografía». Efectivamente, en *El Semanario Pintoresco Español* el texto de Neira va precedido de un grabado xilográfico a media página que reitera una imagen canónica de Santiago: una vista desde la robleda de Santa Susana, al sudoeste de la ciudad, que contaba con una tradición surgida de una mirada exógena unos pocos años antes. Su origen se remonta, en concreto, a un bosquejo realizado por el viajero inglés Richard Ford, autor de la célebre guía *Handbook for Travellers in Spain*, en su visita a Santiago en 1832, y que se popularizaría a partir del dibujo del pintor y dibujante escocés David Roberts, transformado en un grabado que sería reproducido en numerosas publicaciones europeas posteriores⁹. De nuevo en manos británicas, pasaría esta perspectiva unas décadas más tarde al medio fotográfico merced a Charles Thurston Thompson en 1866 (Fontanella 1996: 17).

En el caso concreto de la xilografía del *Semanario Pintoresco Español*, parece evidente que el grabado parte de un dibujo, o quizá de la extraordinaria litografía resultante, del notable dibujante y pintor compostelano Ramón Gil Rey, colaborador frecuente en el *Semanario* y coetáneo estricto de Neira: ambos habían nacido en Santiago el año 1818 y coincidieron en distintas empresas culturales de la ciudad, a menudo de la mano del impresor y litógrafo José Núñez Castaño. Se titulaba la litografía «La ciudad de Santiago, tomada al Este de la robleda de Santa Susana»¹⁰. Esta clase de grabados, como luego las fotografías, será una vía decisiva para la proyección de ciertos hitos icónicos y patrimoniales en un imaginario nacional e internacional.

Sin embargo, la perspectiva del escritor en la mirada que proyecta sobre Santiago difiere de la adoptada en la ilustración del *Semanario Pintoresco Español*, que, como acabamos de ver, presenta la ciudad desde uno de sus bordes exteriores, acogiendo a una perspectiva en pleno proceso de consagración europea. Díaz López insiste en la relevancia de la decisión de presentar la ciudad como un conjunto, reafirmando así una identidad icónica muy precisa¹¹. Recuerda, de hecho, que la mano de Gil había producido unos años antes una acuarela, fechada en 1832 -pero en realidad unos años posterior-, que ofrecía otra visión de conjunto de la ciudad, en aquella ocasión desde lo alto de la torre de la capilla de El Pilar, localizada en una de salidas de la ciudad, al suroeste del punto de vista adoptado por Ford y Roberts. En ella, el recién construido paseo de la Alameda, ejemplo destacado para Neira de las intervenciones modernizadora sobre el paisaje urbano santiagués, se interponía en primer plano entre la posición del artista y la ciudad¹². El afán por popularizar la imagen de la ciudad a través de los medios impresos o esta coincidencia en confrontar el nuevo diseño de un paseo moderno, ligado al ocio público, frente al Santiago concebido entonces como tradicional (resultado en realidad de modificaciones profundas y continuadas desde la Edad Media), muestran

⁹ Roberts tuvo una relación muy productiva con Jenaro Pérez Villaamil, también relacionado con la escritura de Neira de Mosquera (Cabo 2015). Roberts fue uno de los mayores responsables de la difusión de la imagen romántica y orientalista de España. La versión en litografía de su dibujo, realizada por William Willis, formó parte de las ilustraciones incluidas en *The tourist in Spain and Morocco*, de Thomas Roscoe (1838: 108).

¹⁰ Puede consultarse un [ejemplar digitalizado](#) en el fondo de la Biblioteca Nacional de España.

¹¹ Sobre la escasa tradición de representaciones corográficas sobre Santiago y el precedente más próximo, que es la realizada por el arquitecto compostelano López Freire en 1799, véase Taín (2013).

¹² La acuarela de Ramón Gil forma parte de la colección del Concello de Santiago de Compostela. Puede verse en [este enlace](#). Aunque proyectado en 1831, se había iniciado la construcción de la Alameda el 9 de febrero de 1835 y fue desarrollándose en los años siguientes, dando lugar al primer gran ensanche urbano. Véase, en especial, Pablo Costa Buján (2016: 27, 108). También Bravo Pintos (2014).

algunas afinidades entre Gil y Neira, compañeros de generación y participantes ambos en las reuniones de la Academia Científico-Literaria compostelana. En este sentido, la xilografía inspirada en Ramón Gil y el artículo de Neira pueden considerarse complementarios a partir de sus diferencias: la una, representación gráfica de Santiago desde fuera de los límites de la ciudad antigua; la otra representación literaria de la Compostela desde su mismo corazón, pero adoptando el punto de vista privilegiado que le ofrece la torre de la catedral mejor integrada en el entramado urbano, con perspectiva sobre los cuatro puntos cardinales.

La tercera aparición de la descripción de Santiago de Neira nos lleva a mediados del decenio de los años 60, cuando había transcurrido ya algo más de una década desde el fallecimiento del escritor. Se trata del uso del texto de Neira que haría otro santiagués, Félix Moreno Astray (1865: 155-163) -perteneciente a una generación posterior a Neira y relacionado con Murguía y Rosalía en estos años-, tomando la versión de 1842 como referencia, en *El viajero en la ciudad de Santiago*. El artículo retorna, pues, a Compostela, tanto por la versión que se reproduce como por el lugar en que se vuelve a publicar. No obstante, la recuperación de «Santiago desde la Torre del Reloj» no se orienta ya tanto a los lectores locales como a los foráneos, en cuanto sirve para orientar, y sobre todo ilustrar, al forastero acerca de la laberíntica trama urbana dentro de la lógica de una guía concebida en un contexto local. Se entiende como una revisión estética sobre los estratos históricos aun visibles de la pasada grandeza histórica de Santiago, con el subrayado ahora muy explícito -apuntado por Neira en la versión de 1844- de la decadencia de su antigua posición como cabeza política de Galicia tras las reformas administrativas y territoriales del Estado liberal. Moreno Astray pone el énfasis en el traslado de la Audiencia a A Coruña en tiempo de Felipe II y de nuevo, tras un efímero retorno en el reinado de Fernando VII, en la regencia de María Cristina de Borbón el año 1832.

Resulta sintomático que la descripción de Neira aparezca al final del capítulo «El Santiago del siglo XVII» como contraste de la corografía que iniciaba el capítulo sobre la sede compostelana del *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas* (1645) de Gil González Dávila. Como había hecho Neira, sobre todo en la versión madrileña, Moreno Astray se esforzará por subrayar los emergentes elementos modernos en la ciudad, ya no la Alameda en su caso, sino el proyecto de ferrocarril, que aún se haría esperar. Una vez más se aprecia, por tanto, la ansiedad ante la desubicación de Santiago en el contexto gallego y español y, aunque de manera menos explícita, también la tensión entre, de un lado, el pasado, al que se mira como soporte de identidad y de estimación de lo propio, y, de otro, el futuro, identificado con la modernización, la transformación social y la posibilidad de integración en entornos ideológicos y sociales mucho más amplios.

Además, el uso que Moreno Astray hace de la corografía literaria de Neira supone su inserción en el proceso de turistificación de la ciudad, iniciado por guías británicas o francesas. Todos estos aspectos van a tener un papel decisivo en la proyección literaria de Compostela (Cabo 2017). Pero destaquemos ahora simplemente que la funcionalidad propia de las guías explica sin duda la modificación de la disposición gráfica del texto en la versión de *El viajero en la ciudad de Santiago*: la división en párrafos singulariza las referencias a puntos de interés, de acuerdo con la lógica de las guías y su opción por los elencos de elementos de posible visita o contemplación por el forastero. Esta opción por la singularización de los elementos contraviene la valoración que había hecho el propio Neira al advertir que el poner el foco sobre elementos particulares era tanto como perder de vista la perspectiva que unifica un conjunto tan poco armónico en un sentido

clásico (véase más arriba). Neira revelaba una conciencia que cabe conectar con la técnica de la perspectiva aérea de que se reclamaron dibujantes como el propio Roberts en estos mismos años, como modo de unificar elementos diversos sin recurrir a líneas marcadas. No obstante, la práctica editorial de Moreno Astray contribuye a percibir cuáles son los hitos referenciales que construyen la retícula descriptiva de Neira: puntos de altura sobresaliente, torres y campanarios, ligados al pasado histórico y monumental santiagués, que dejan en el silencio o la indistinción a la «gente» o los «innumerables hombres» (*Recreo*: 150) que pululan entre los edificios por las cien calles y plazas de la ciudad.

El ejercicio descriptivo de Neira de Mosquera abre un horizonte de representabilidad literaria para Santiago. Hay motivos fundados para considerar este texto como un hito que no solo anticipa un corpus singular de la ficción narrativa y poética posterior de escenario santiagués, sino, sobre todo, algunos de sus ejes esenciales desde el punto de vista ideológico y estético. Presenta por primera vez con afán de globalidad la ciudad en un momento que constituye una encrucijada que puede entenderse a través de la reconfiguración de los ejes cronotópicos de la modernidad europea. Y en ese sentido liminal cobra sentido especialmente lo que la descripción tiene de articulación cartográfica de un espacio. No obstante haberse desdibujado en la versión del *Semanario Pintoresco* las referencias al punto de vista marcado localmente desde la Torre del Reloj de la Catedral, sigue siendo perceptible la lógica cartográfica que la define a partir de la mirada sobre la ciudad desde lo alto. Es una estrategia descriptiva opuesta a la que se derivaría del recorrido o la ruta por la ciudad, predominante en las novelas subsiguientes o en algunos poemas extraordinarios de Rosalía. Edward Casey (2002), uno de los pioneros en el análisis contemporáneo de las interacciones entre escritura, cartografía y pintura, insistía en que la descripción como ejercicio de escritura tiene numerosas concomitancias con la cartografía. El texto de Neira de Mosquera ilustra algunas de ellas. Como descripción supone, por ejemplo, todo un ejercicio de distribución o disposición de puntos o lugares en un espacio más amplio, siguiendo una lógica implícitamente diagramática. Conjuga, además, como lo hacen muchos mapas, símbolos, iconos e índices, por cuanto no solo establece relaciones entre elementos, sino que define semejanzas formales y visuales, además de apuntar indicialmente hacia referentes concretos.

Destacan, por otra parte, tres aspectos adicionales en el ejercicio fundacional de Neira de Mosquera: el afán por designar nominalmente los lugares estimados relevantes; la ostensibilidad como característica que define puntos de referencia que pueden ser señalados desde la posición del observador; y el claro propósito orientacional. El espacio se organiza en cuarteles descriptivos de acuerdo con los puntos cardinales desde la torre catedralicia, convertida en centro de la deixis descriptiva y desde allí la mirada del poeta traza una línea en su recorrido óptico por la ciudad que es definida como una «espiral» (*Recreo*: 150). Sin embargo, el recorrido visual del observador solo se califica de este modo en la versión original, y no en la muy revisada, y moderada, del *Semanario Pintoresco Español*. En sentido contrario, la versión del *Semanario* -donde, en efecto, se moderan algunos alardes figurativos de la descripción original- habla, como se ha visto, de un «cuasi Santiago»: no, pues, un Santiago pleno y tangible, sino un simulacro verbal y estilizado desde un alarde perspectivístico de la ciudad.

En esta aproximación a Santiago, no se visita ni practica el espacio, sino que se contempla desde una posición de privilegio y se presenta como un ámbito para ser saturado con el lenguaje, vehículo de su profunda estetización del lugar referencial. Hay otro rasgo significativo. Sobre todo en la segunda y tercera versiones del texto, describir

es también inscribir el espacio en un entorno más amplio. La descripción que hace Neira implica una intensa elaboración imaginaria, que no se explica solo por la relación formal con un referente. Tiene que ver con la conexión muy específica del texto (de los textos, en las distintas versiones) con contextos y circunstancias de deixis muy distintas, entre lo local, lo nacional y la mirada del visitante. Se revela de este modo un principio de movilidad descriptiva de gran significación, en la medida que el ejercicio topográfico fluctúa entre marcos distintos que alteran sustancialmente su función y condicionan algunas variaciones formales. Se trata de un Santiago calificado como «estevado y monstruoso» (*Recreo*: 130; *Semanario*: 114), carente de «la hermosura y proporción de las ciudades modernas» (*Semanario*: 114); por tanto, peculiar y deforme, regido por una estética anómala y cercana en muchos pasajes a la categoría estética de lo grotesco, en su sentido romántico.

La visión de la ciudad que proyecta Neira de Mosquera concuerda plenamente con la que ha señalado Jean Starobinski, en un artículo clásico centrado en la poesía de Baudelaire, como contrapuesta a la propia del *flâneur*: la del poeta que se sitúa para ver la ciudad desde lo alto y a lo lejos, distanciándose de los universos de la religión y el trabajo para asentar la mirada estética. Tiene que ver, por otra parte, con la práctica descriptiva urbana atendida por Victor Hugo -uno de los primeros teorizadores del grotesco moderno- en estos años, en la que la perspectiva elevada, desde una torre o un campanario, se convierte en motivo reiterado, mucho más allá del capítulo de *Nôtre Dame de Paris* ya señalado. Como ocurre a menudo en las descripciones románticas, el poeta contemplador de modo tácito se señala a sí mismo como espectáculo. Santiago, sometido a esa mirada desde lo alto, surge como una retícula de hitos visuales marcados por la altura -torres, muy a menudo- que los hace resaltar sobre una realidad anónima e informe. Este es uno de los gestos decisivos de Neira: la opción de representar la ciudad de acuerdo con los cánones y los conflictos de la modernidad cosmopolita del momento, lo que por sí mismo relativiza el principio de localidad del referente¹³.

Estamos, pues, ante un ejercicio descriptivo que abre su objeto a contextos de referencialidad muy diversos. Es un gesto estético de notable intensidad, aunque a pequeña escala, que provoca la circulación de lo local a través de medios diferentes y entre públicos distintos. No solo se aprecia como esta identificación de Santiago como objeto estético depende de una coyuntura histórica e ideológica precisa, la de la articulación del nuevo Estado liberal, sino que la atención hacia lo representado como local se desarrolla en la medida en que esa localidad se vuelve cuestionable por cuanto se somete a la necesidad de ser representada por y para otros, aquellos que no se identifican del todo con ella. Del mismo modo, la peculiaridad representativa de un lugar como el viejo Santiago histórico solo parece hacerse evidente desde el margen que señala a la modernidad y lo sitúa en un estado de aparente suspensión inanimada. Además, hace evidente, por su propia naturaleza descriptiva, la interacción profunda entre los discursos gráficos y visuales en un entramado destinado a la compleja y no poco paradójica empresa de delimitación y proyección de la localidad desde y para contextos que la exceden. «Santiago desde la Torre del Reloj» es un texto singular de un autor menor, ligado a la proyección de un lugar literariamente menor también, pero es mucho lo que ese análisis detenido puede mostrar sobre ciertos mecanismos y dinámicas de la representación moderna [...].

¹³ Para mejor contextualizar la modernidad de Neira, resultan muy útiles las consideraciones de Chenet-Faugeras (1994 y 2012).

Bibliografía

- BRAVO PINTOS, Minia. (2014). «Transformaciones de Santa Susana y la Alameda en Santiago de Compostela: ciudad y patrimonio». *Quintana*. 13. 139-155.
- BUZARD, James. (2005). *Disorienting fiction. The autoethnographic work of nineteenth-century British novels*. Princeton. Princeton University Press.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. (2015). «Compostela como espacio de representación: el Pórtico de la Gloria. Apuntes de filología espacial». *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Antonio Chicharro (ed.). Granada. Editorial Universidad de Granada. 297-312.
- . (2016). «Topografía y alegoresis en *El primer loco*, de Rosalía de Castro». *Revista de Estudios Hispánicos*. 50. 220-241.
- . (2017). «Guías de viaje y novelas en la construcción literaria de Compostela: las estudiantinas como ficciones autoetnográficas». *Bulletin of Hispanic Studies*. 94. 9. 971-986. <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.59>.
- CASEY, Edward. (2002). *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis. University of Minnesota.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. (1994). «L'invention du paysage urbain». *Romantisme*. 83. 27-38.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. (2012). «Victor Hugo et le Paysage Europe: dépayser le paysage?». *Paysages européens et mondialisation 2 - Éléments de géographie littéraire*. Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet (dirs.). Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire*. [Disponible en internet](#).
- CLÉRO, Jean-Pierre. (2014). «Halbwachs y el espacio de ficción de la ciudad». *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva*. Maurice Halbwachs. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas: 271-295.
- COSTA BUJÁN, Pablo. (2016). *Periferias y (des)bordes. Evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela, 1778-1950*. Santiago de Compostela. Teófilo Ediciones y Consorcio de Santiago.
- DÍAZ LÓPEZ, Juan David. (2014). «La ciudad redescubierta. El paisaje urbano en la Galicia del *Semanario Pintoresco Español*». *La ciudad y la mirada del artista. Miradas desde el Atlántico*, Alfredo Vigo Trasancos (dir.). Santiago de Compostela. Teófilo Ediciones. 381-415.
- FONTANELLA, Lee. (1996). *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.
- GABILONDO, Joseba. (2016). *Before Babel. A History of Basque Literatures*. Barbaroak. <http://www.barbaroak.com/>
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2012-2013). «Dona Emilia en Compostela». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 9. 121-142.
- HALBWACHS, Maurice. (2015). *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- MORETTI, Franco. (2000). «The Slaughterhouse of Literature». *Modern Language Quarterly*. 61. 1. 207-227.

- MORENO ASTRAY, Félix. (1865). *El viagero en la ciudad de Santiago. Reseña histórica, descriptiva, monumental, artística y literaria de esta antigua capital del reino de Galicia*. Santiago de Compostela. Tip. de José M. Paredes.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio. (11 y 26 de mayo de 1842). «Santiago desde la Torre del Relox». *El Recreo Compostelano*. 9-10. 129-132 y 148-151.
- . (14 de abril de 1844). «La ciudad de Santiago». *Semanario Pintoresco Español*. IX. 1113-1115.
- . (1950). *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos*. Estudio preliminar y edición de Benito Varela Jácome. Santiago de Compostela. Bibliófilos Gallegos.
- . (2000). *Monografías de Santiago*. Santiago de Compostela: Ara Solis- Consorcio de Santiago.
- OTERO PEDRAYO, Ramón. (1965). *Guía de Galicia*. Vigo. Galaxia.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1996). *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela. Ara Solis y Consorcio de Santiago.
- . (2014). *San Francisco de Asís (siglo XIII)*. Edición de Javier López Quintáns, estudio crítico de José Manuel González Herrán, apéndices de Cristina Patiño Eirín. Alvarellos Editora y Consorcio de Santiago.
- PEÑAS RUIZ, Ana. (2011). «Márgenes del costumbrismo en *Las ferias de Madrid (1845)* de Neira de Mosquera». *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Ana Baquero *et al.* (eds.). Murcia. Universidad de Murcia. 159-183.
- . (2012). «Aproximación a la literatura panorámica española, 1830-1850», *Interférences littéraires/Littéraire interferences*. 8. 77-108. [Disponible en internet](#) [última consulta, 18-1-2017].
- ROSCOE, Thomas. (1838). *The tourist in Spain and Morocco. Illustrated from drawings by David Roberts*. Londres. Robert Jennings.
- STAROBINSKI, Jean. (1990). «Les cheminées et les clochers». *Magazine littéraire*. 280. 26-27.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel. (2013). «Corografías de Santiago de Compostela: La vista de la ciudad monumental del arquitecto Juan López Freire, hijo (1799)». *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 60. 126. 295-335.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1989). *Santiago de Rosalía de Castro*. Barcelona. Planeta.

Rafael Dieste, hombre de teatro.

Agenda e intervención en los años de la Segunda República

ARTURO CASAS
(Universidade de Santiago de Compostela)

*A José Manuel González Herrán,
querido amigo, admirado profesor*

Es clara la continuidad de la dedicación pública de Rafael Dieste (1899-1981) desde el estallido de la Guerra Civil hasta el momento de su salida de España hacia el exilio en febrero de 1939. Lo muestran de forma suficiente su intervención en la coordinación de proyectos como los de las revistas *Hora de España*, *El Combatiente del Este* y *Nova Galiza*. También la publicación de obra dramática como *Nuevo retablo de las maravillas*, *Al amanecer* o *El moro leal. Marionetas en batalla (Para un guiñol antifascista)*. Pero en las páginas que siguen retrotraeré la atención. El propósito es observar de manera específica lo relativo a Dieste como hombre de teatro en los años prebélicos de la breve Segunda República.

La crítica especializada ha señalado que en el escritor gallego comparecen dos vocaciones básicas: por una parte, la publicista; por otra, la de autoconstituirse en indagador de sensibilidades, posiciones, adscripciones... de índole varia, si bien ante todo filosóficas, ético-políticas y estéticas. Su producción literaria y teatral se construyó a menudo, en efecto, como presentación de problemas morales, estéticos o políticos que los lectores o espectadores debían ocuparse en escudriñar y acaso resolver por sí mismos. La suya es, en este sentido, una obra *de intervención*. Obra no dirigista ni sometida a las leyes de la propaganda partidaria, pero sí enraizada con toda evidencia en un programa cívico, laico, de condición mayéutica, destinado a mostrar alternativas éticas que sus personajes se ven obligados a dirimir en planos reflexivos o emocionales como ciudadanos frente al curso de los acontecimientos históricos o ante el día a día de su vida en comunidad. Lo particular del caso es que la mayor parte de esos problemas y alternativas fueron en origen conflictos y dudas personales, íntimos, según contribuyen a demostrarlo obras como *A fiestra valdeira*, de 1927, *Viaje y fin de don Frontán*, de 1930, las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, de 1943, o incluso ensayos como *El alma y el espejo*, de 1948.

Esta segunda vocación a la que me refiero condujo al autor, por cierto, a familiarizarse con una función que acabó por trascender de la literatura y el pensamiento al terreno mucho menos controlable de las diferencias y los desencuentros políticos. Me refiero a su actuación como mediador entre posiciones no coincidentes, incluso enfrentadas, dentro del espacio propio de los valores democráticos y la defensa de la convivencia civil. Contémplese al respecto su intervención en el espacio galleguista

durante la dictadura de Primo de Rivera pese a no sentirse ni declararse nacionalista. O la registrada durante la guerra en la fundación y dirección de proyectos de filiación próxima al comunismo a pesar de que difícilmente se le podría etiquetar siquiera como marxista. En este orden de cosas, resulta llamativo que las obras de su autoría adscritas a lo que se ha dado en llamar *teatro de urgencia*, pensadas para combatir al fascismo, se ubiquen sin excepción en espacios controlados por el ejército insurrecto. No puede ser casual la opción. Hay que entenderla como un intento de acceso, creo que no solo táctico, al conocimiento de la lógica del enemigo. Un conocimiento puede que sarcástico, en parte caricaturesco..., pero en algún modo eficaz en términos políticos y de concienciación sobre los intereses enfrentados en una guerra como la española. Se localizaba en ese tipo de escenarios también una de las piezas aún perdidas, *El toro antifascista*, centrada en las masacres efectuadas en la plaza de toros de Badajoz en agosto de 1936. Lo cierto es que incluso en ese terreno Dieste supo evitar el trazo grueso. Que algunos de los personajes afectos a la sublevación -por ejemplo, el Marqués de Piedraquemada, en *Al amanecer*, o el moro leal en la farsa homónima- aparezcan caracterizados como poseedores de una cierta nobleza de espíritu tuvo que resultar un poco extraño para público y observadores políticos. Más aún en el marco general de un teatro farsesco y de títeres, cuyas funciones principales se atribuían a las urgencias de la agitación y la propaganda.

No parece raro que en plena guerra posiciones de esa clase resultaran distorsionadas en ocasiones. De ahí y de sus correlatos en la vida real, por ejemplo por su buena sintonía con militantes trotskistas, habrían arrancado algunas desconfianzas que desde los aparatos de los partidos, en especial del Comunista, tendieron a marginar a un intelectual que propugnaba el debate de ideas y la atención a las razones y las lógicas de los demás. Esta última clave, correspondiente a un título de Pirandello, como podría serlo a la producción de cierto Unamuno o al *Quijote* cervantino, supuso sobre todo una firme predisposición a no aceptar que ningún discurso silenciase al resto afianzando hegemonías no sujetas a cuestión.

Ello explica a mi parecer asimismo su intensa participación en las Misiones Pedagógicas, e incluso su pretensión, varias veces reiterada, de que la labor de los misioneros fuera de ida y vuelta: que fueran maestros, sí, pero al tiempo alumnos atentos a las voces del pueblo, y en ese sentido también una especie de comisionados ambulantes para levantar acta de problemas sociales concretos después trasladables a las autoridades de la República. Este fue justamente el eje de una memoria presentada a comienzos de 1936 a Fernando de los Ríos, con apoyo explícito de Carmen Muñoz, María Zambrano y Antonio Sánchez Barbudo, entre otros. La idea era promover una comunicación directa entre las clases populares y los futuros núcleos dirigentes del país, acompañada de mayor compromiso presupuestario y mayor implicación de distintos órganos del Estado. Fernando de los Ríos acogió favorablemente esa propuesta de reconducción de las Misiones y mantuvo con Dieste varias entrevistas. La Memoria mencionada constituiría un elemento relevante, hoy extraviado, para calibrar en qué medida el núcleo más próximo al escritor recibió y asimiló algunas críticas sobre ante el supuesto tono paternalista, caritativo y arqueologizante de la labor del Patronato de Misiones.

Dieste tomó parte activa en las Misiones Pedagógicas en dos momentos distintos. El primero comenzó en enero de 1933 y concluyó en el verano de 1934. El segundo se localiza en el año 1936. El escritor sorteó por tanto las dificultades económicas que sufrió el Patronato durante el ejercicio del año 1935, cuando el gobierno de la CEDA lo dejó sin la asignación que el Ministerio de Instrucción Pública venía otorgándole: menos

de medio millón de pesetas en 1931 y en torno a tres cuartos de millón a partir de entonces. Su entrada en las Misiones derivó de una conversación con Pedro Salinas, director entonces de la Sección de Literatura Contemporánea de la Junta para Ampliación de Estudios. La incorporación efectiva se produjo a comienzos de 1933. Se inició con un periplo alavés, al lado de Antonio Sánchez Barbudo y María Zambrano, entre otros compañeros.

Durante el año y medio de su primera etapa Dieste viajó por buena parte del territorio peninsular, asumió la dirección del Teatro Guñol de Misiones y se encargó de coordinar colegiadamente, con Ramón Gaya, Luis Cernuda y Sánchez Barbudo, el Museo del Pueblo, a través del cual llegaban a villas y cabeceras de partido reproducciones de las grandes obras de la pintura española presentes en el Museo del Prado, con copias debidas a artistas como el propio Gaya, Eduardo Vicente y otros. Además, colaboró estrechamente con José Val del Omar en varios órdenes, por ejemplo como guionista de cortometrajes. Fruto probable de esa experiencia cinematográfica y del oficio ganado fue la redacción a finales de 1934, ya en Amberes, de un guion para cine a partir de un texto previo de su hermano Eduardo. E incluso las previsiones de colaboración en este mismo terreno con Carlos Velo y con el propio Cossío durante los últimos meses de vida del pedagogo e historiador. Además, Dieste dirigió en ese tiempo el grupo de teatro *El Torreón*, con el que colaboraron Eugenio Granell, Lorenzo Varela y Arturo Souto; publicó un libro con varias de las farsas escritas expresamente para su representación en Misiones, *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* (volumen al que, además de la obra referida expresamente, se adscriben otras tres: *Duelo de máscaras*, *Curiosa muerte burlada* y *La amazona y los excéntricos*); escribió otras piezas farsescas más con el mismo destino, algunas de ellas hoy perdidas; y, tras casarse con la inspectora de enseñanza Carmen Muñoz, emprendió viaje a Francia y Bélgica para disfrutar de la beca otorgada por la Junta para Ampliación de Estudios a fin de investigar la escenografía y el teatro europeos del momento.

La segunda etapa, bastante más breve, está marcada sobre todo por la publicación del ensayo *La vieja piel del mundo*, su nombramiento como director del Teatro Español y del grupo *Nueva Escena* y su participación en *El Mono Azul*. La incorporación de Dieste a las Misiones Pedagógicas no es un dato biográfico más. En 1980, en un homenaje al poeta Lorenzo Varela, llegó a declararse *representante* de la que llamó *generación de las Misiones Pedagógicas*, «movida por Cossío» e integrada además de por él mismo y Varela por María Zambrano, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Urbano Lugrís, Ramón Gaya, Xosé Otero Espasandín, Cándido Fernández Mazas, Eduardo Vicente, Luis Cernuda, José Val del Omar, Miguel Prieto, Javier Farias, Antonio Ramos, Carmen Muñoz y otros (Otero Urtaza 1982: 144-146; Dieste 1983: 104; Dieste 1990: 95-117). Y no solo esto, por cuanto nuestro autor establece en el primero de los lugares referidos una directa continuidad entre el grupo de Misiones y el grupo de *Hora de España*.

Resulta esclarecedora, por otra parte, su indicación explícita sobre los intelectuales que consideraba referentes de aquel núcleo de intervención cultural, artística y política. De nuevo en palabras de Dieste serían Giner de los Ríos, Cossío, Luis Santullano, Pedro Salinas, Antonio Machado, Unamuno y Ortega¹.

¹ Pensando estrictamente en el propio Dieste, tendríamos que sumar el nombre de su hermano mayor, el parlamentario, diplomático y polígrafo uruguayo Eduardo Dieste, posible modelo, por otra parte, de más de un personaje de los que habitan los mundos literarios de su hermano menor, empezando por el protagonista de *Viaje y fin de don Frontán*.

El decreto ministerial que el 29 de mayo de 1931 creó el Patronato de Misiones articulaba no solo el funcionamiento ambulante de los grupos y su implicación orgánica con la red educativa estatal sino también los medios de los que se debía servir: biblioteca, gramófono, proyector de diapositivas, cinematógrafo... A mediados de 1932 se incorporaron el Coro y el Teatro, sucesivamente dirigido este por Eduardo Marquina y Alejandro Casona. En octubre de 1932 se sumó el Museo del Pueblo. Y un año después el Teatro de Fantoques o Teatro Guiñol, promovido y dirigido por Dieste. Tal vez considerado de inicio un complemento del grupo de Teatro, su autonomía fue sin embargo más que notable.

Lo más seguro es que el Teatro Guiñol funcionara bajo estrecha corresponsabilización, con un reducido grupo de actores orientados por Dieste con apoyo de Gaya, Val del Omar y Urbano Lugrís. La experiencia previa de este último, que había trabajado con el Guiñol de Salvador Bartolozzi, el ingenio escenográfico de Val del Omar y el oficio artesano de quienes se ocupaban de la elaboración y vestuario de los títeres fundamentaron el éxito del proyecto, al que también habrían contribuido -interesa destacarlo- las discusiones teóricas, estéticas y técnicas que precedían o seguían a cada representación. Acaso haya sido esto mismo lo que atrajo al Guiñol a personalidades en principio poco proclives a esa clase de espectáculo, como las de Ramón Gaya o Luis Cernuda. Pero tan importante como lo anterior fue el propósito de servicio y la renuncia a convertir al público en elemento pasivo de la función. En la conferencia «Algunhas das miñas experiencias teatrais» (Dieste 1990: 175-211), apuntó el orador la tendencia general entre la gente de teatro de aquel tiempo a *embobar* al público, predisposición fatal de lo que consideraba su *corrupción* y base de su desaparición última como partícipe del acto teatral. Su convicción queda clara en estas palabras:

O teatro non é un fenómeno estritamente cultural, é un fenómeno amatorio, é un fenómeno de comunicación, de comunicación entre as xentes que escoitan a poesía e de comunicación do poeta con todas elas; pero non para seducir ou para aparecer dun xeito narcisista diante dunha multitude, senón, ao contrario, para servir unicamente de oficiante desa unidade. E esa unidade ten que ser unha unidade inocente (Dieste 1990: 193).

Nuestro autor fue uno de los principales proveedores de textos dramáticos para su representación por el Teatro Guiñol. Ya en *Viaje y fin de don Frontán*, su farsa trágica de 1930, había mostrado interés por el medio. La obra incorporaba una escena guiñolesca, metaficcional y metaescénica, y en su conjunto se aproximaba a los fundamentos estéticos y teatrales del teatro farsesco y aun de ciertas fórmulas del teatro expresionista alemán y escandinavo. Se conservan solo siete de las piezas de Dieste representadas por el Teatro de Fantoques: *Quebranto de doña Luparia* (cuyo título se alteraría en 1945, pasando a ser *La perdición de doña Luparia*), *Curiosa muerte burlada*, *La amazona y los excéntricos* (luego titulada *El circo embrujado*), *El gato de Siloc* (posteriormente, *Simbiosis*), *Farsa infantil de la fiera risueña*, *El falso faquir* y *La doncella guerrera*². De la producción dramática de la etapa republicana prebélica el

² Las tres primeras se ha indicado ya que forman parte del volumen de 1934 *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*. Son accesibles, como el resto de la serie, en compilaciones posteriores (Dieste 1979 y 1981). He hecho referencia también a *El toro antifascista*, hoy perdida. Consta asimismo el extravío de *El dragón y la paloma*, o *El dragón y su paloma*. Finalmente, en una conferencia del profesor Anxo Serafín Porto Ucha durante las II Jornadas de Historia da Educación, celebradas en Foz en el año 2003, se dio noticia de dos títulos más que no me consta que hayan sido localizados, *Equívocación fatal* y *El extranjero*.

autor dejó de escenificar únicamente *Duelo de máscaras*. Al margen de ese panorama quedaría nada más *Revelación y rebelión del teatro*, de carácter inapropiado para una representación con títeres.

Las cuatro obras integradas en *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* suponen una profundización en los hallazgos y orientación del *Don Frontán* de 1930. Comparten una notable intencionalidad metateatral, ejercitada sobre la asimilación popular de géneros como la tragicomedia, el entremés, la mojiganga..., e incorporan tipos y mitos que forman parte de las tradiciones hispánica y europea. Con ello, el autor abundó en una característica ya palmaria en su primera farsa, donde según Estelle Irizarry (1980: 176-187) se insinúan seis mitos diferentes: el de Edipo, el del viacrucis, el del hijo pródigo, el del Segismundo calderoniano, el de don Quijote y el del peregrino jacobeo. En el volumen de 1934 los mitos adaptados serían los de don Juan -*Duelo de máscaras*-, Trotaconventos o Celestina -*Quebranto*-, el viejo desconfiado que pone a prueba a su joven manceba -*Curiosa muerte burlada*- y el del enamorado bobo -*La amazona y los excéntricos*, «comedieta de circo», donde se asiste además a una reelaboración de los esquemas de la *commedia dell'arte*. El prisma farsesco se interpone en esta colección de piezas breves, con tendencia acusada al diálogo entrecortado que incorpora ecos, voces sin rostro, visiones y apariciones.

Las otras cuatro obritas representadas por el Teatro de Fantoques poseen igualmente su singularidad. *Simbiosis*, la más extensa y compleja, constituye un punto de inflexión al introducir lo que Aznar Soler (en Dieste 1981, I: 44-46) analiza como denuncia de ciertos tipos o sectores sociales -el prestamista avaro, el juez prevaricador, el guardia fanfarrón- que, bajo el amparo institucional y la respetabilidad pública consecuente, tejen una red de corrupción. Algo semejante ocurre en la *Farsa infantil de la fiera risueña*, si bien en un orden estético disímil, pues del realismo expresionista se pasa a una leve parodia de lo maravilloso y lo pastoril que no prescinde del absurdo ni de otras claves típicas de la farsa, en especial la reconversión exagerada de ciertos registros lingüísticos con fines de deformación grotesca. *El falso faquir* es la más lúdica de las piezas teatrales diesteanas. Sus diálogos entrecortados y vivos, los juegos de palabras y burlas, la reiteración de estereotipos histriónicos, lo extravagante de la fábula o el disparate continuado son marcas de un teatro caricaturesco. En cambio, *La doncella guerrera*, encargo directo de Cossío a Dieste, ofrece la particularidad de ser una adaptación dramatizada del romance tradicional homónimo.

Las dos obras que en perspectiva actual considero más relevantes entre las escritas por el autor en el período 1931-1936 son *Revelación y rebelión del teatro* (1935)³ y *La vieja piel del mundo* (1936)⁴. Aun correspondiendo a géneros distintos, el dramático y el ensayístico, tienen bastante en común. Ambas fueron escritas durante los meses en los que Dieste viajó a Bélgica y Francia beneficiado por la beca mencionada, un tiempo que le dio ocasión para aproximarse al pensamiento teatral y escenográfico de Stanislavski, Dullin, Meyerhold, Appia, Copeau, Baty, Jouvet y Craig, entre otros. Pero el elemento de unión más evidente entre *Revelación* y *La vieja piel del mundo* es su concentración en el debate teatral para desde ahí irradiar en un sentido hermenéutico que aspira a comprender los elementos esenciales al espectáculo, al mito y en otro plano a la cultura occidental.

³ Recogida por Aznar Soler en su compilación del teatro breve del autor (Dieste 1981, I: 59-94).

⁴ El texto, al que he dedicado dos estudios (Casas 2012 y 2013), se sumó en 1981 al volumen *El alma y el espejo*, compilatorio de la ensayística del autor.

Revelación y rebelión do teatro apareció en el séptimo y último número de la revista *P.A.N.* Consta que Dieste consideró escribir de entrada un texto crítico sobre las propuestas escenográficas de Edward G. Craig, de quien en España en aquel momento habían dado noticia escasos críticos y dramaturgos, entre ellos Rivas Cherif, Sender y Aub. Al ensayo crítico pensaba sumar más adelante algunos más de naturaleza semejante sobre Appia, Meyerhold y otros teóricos del teatro. Ocurrió sin embargo que la discusión con Craig se reorientó en forma de pieza dramática con carácter marcadamente hipertextual y metateatral, en la que los textos originales del teórico británico funcionan como base para la reescritura. En los textos publicados a partir de 1905, año de aparición de *The Art of the Theater*, Craig había optado ya por una manifestación dialogada de sus teorías; pero lo que construye Dieste en 1935 va más allá y alcanza la categoría de drama. Sobre todo porque los personajes que dialogan -El Espectador, El Director, El Lector, El Profesor, Un Actor de Vanguardia..., incluso *Gordon Craig*- están contruidos como auténticos personajes y porque el texto se orienta a la acción dramática.

Dieste comparte con Craig la idea entonces no tan común de que el hecho teatral solo puede ser comprendido como totalidad que trasciende el texto dramático y alcanza entidad plena a través de la representación escénica. Ambos repudiaron la dependencia comercial del teatro de su tiempo y se aproximaron a una estética antinaturalista en la que la austeridad simbólica de los decorados y la importancia de los elementos visuales, lumínicos y espacio-arquitectónicos del escenario cobraba preeminencia (en Dieste sin ir tan lejos como en Craig). Por esa vía, este último postuló la que llamó *supermarioneta*, construcción teórica destinada a suplir al actor como soporte de la acción teatral. Un aspecto importante en el que difieren es en la desconsideración por parte de Craig hacia texto y autor dramáticos -llega a postular que este es prescindible- y en definitiva en la idea de que el verdadero y casi único creador teatral es el director⁵.

La última obra en la que nos detendremos es *La vieja piel del mundo*. Comparte con *Revelación* no solo la referencia al teatro sino también la presencia del mito, en este caso en particular el de Dionisos. El ensayo, nacido de la memoria correlativa a la beca de la Junta para Ampliación de Estudios para investigación sobre teoría teatral, tiene como una de sus líneas vertebradoras nuevamente el diálogo crítico con un texto anterior, en este caso *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), de Friedrich Nietzsche. De hecho, su subtítulo fue *Sobre el origen de la tragedia y la figura de la historia*. Con todo, si en el misterio polemístico Dieste se ocupaba en general del fenómeno teatral, ahora estamos ante un libro mucho más abierto y plural.

La vieja piel del mundo culmina de modo no totalmente declarado la construcción del pensamiento estético y etopolítico de Dieste hasta la Guerra Civil. Puede decirse que con esta obra aspiró a promover una *razón histórica* superadora de los esquemas positivistas y naturalistas respecto a la historia. A la vez, desarrolló una parábola sobre la discordia ideológica ante la cartografía moral y política de una Europa devastada por las guerras. Quiso introducir además un balance crítico del método dialéctico, que Dieste, siempre atento a la exploración de la alteridad, quería abrir hacia lo dialógico y lo no conclusivo.

El poeta Manuel Altolaguirre (1937) reconoció en el libro una escritura fundacional en el terreno de la prosa del 27. Y es así, en particular por el giro hermenéutico que comparece (Casas 2012). De Nietzsche adapta Dieste numerosas pautas estilísticas

⁵ Para mayor detalle sobre todo ello véase Casas (1997: 324-347).

encaminadas a la consecución de un lenguaje poético propicio al pensar filosófico, pero centralmente la defensa de una *reflexión trágica* y de una cultura construida desde lo trágico que, en lo argumentativo, supuso una profesión de confianza en la capacidad iluminadora de mitos y símbolos.

Centrándonos ya en la dimensión teatral, las conclusiones apuntan a que el origen de la tragedia está no tanto en una afirmación dionisiaca de la vida, ni tampoco en la asimilación por Dionisos de la esfera de lo apolíneo, como en el afán de encontrar sentido al tiempo histórico. La polaridad nietzscheana Apolo/Dionisos reaparece transformada por nuestro autor como *el destino personal frente a la historia universal*, entendida esta como la conjunción transitiva de las vidas de los seres humanos con las propias de los mitos. La historia de la humanidad, fijémonos, no sería por tanto equiparable a la historia universal, sería únicamente una parte de ella. Y correspondería a Hermes, o Mercurio -en definitiva al espíritu comunicativo, al *espíritu de mediación*- ponerla en relación con la existencia mítica. Si Nietzsche habló de Apolo y Dionisos, respectivamente, como la materialización del principio de individuación y del ansia de converger con los demás en una comunión de renuncia o de ebriedad (del signo que fuere), Dieste entendió ineludible complementar esa dialéctica bajo una comprensión mediadora, aporética y hermenéutica iluminada por la figura de Mercurio. De ello cabría esperar, también, otro teatro.

Bibliografía

- ALLTOLAGUIRRE, Manuel. (1937). «*La vieja piel del mundo*, por Rafael Dieste». *Hora de España*. 1. 59.
- CASAS, Arturo. (1997). *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela.
- . (2012). «El ensayo hermenéutico en la primera mitad del siglo XX. Dieste, Zambrano y el grupo de *Hora de España*». Túa Blesa *et al.* (eds.). *Pensamiento literario español del siglo XX*, vol. 6. Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 27-48.
- . (2013). «Filosofía de la historia en la ensayística de Rafael Dieste: *La vieja piel del mundo* (1936)». J. L. Mora García *et al.* (eds.). *Crisis de la modernidad y filosofías ibéricas. Actas de las X Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico*. Madrid. Fundación Ignacio Larramendi. 83-117.
- DIESTE, Rafael. (1934). *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*. Madrid. Yagüe.
- . (1935). «Revelación y rebelión del teatro. Misterio polemístico en una jornada». *P.A.N. Revista epistolar y de ensayos*. 7. 153163. Se recoge en *Teatro, I* (1981). 59-94.
- . (1936). *La vieja piel del mundo*. Madrid: Signo, 1936. Edición revisada en la compilación de ensayos *El alma y el espejo*. Madrid. Alianza (1981). 201-280.
- . (1979). *Viaje, duelo y perdición. Tragedia, humorada y comedia*. Madrid. Peralta. Libros Hiperión. Es edición facsimilar de la bonaerense del mismo título: Atlántida (1945).
- . (1981). *Teatro, I y Teatro, II*. Estudios introductorios, en los dos volúmenes, de Manuel Aznar Soler. Barcelona. Laia.

- . (1983). *Testimonios y homenajes*. Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona. Laia.
- . (1990). *Encontros e vieiros. Once charlas sobre plástica, teatro e literatura*. Edición y prólogo de Arturo Casas. Sada. Ediciós do Castro.
- IRIZARRY, Estelle. (1980). *La creación literaria de Rafael Dieste*. Sada. Ediciós do Castro.
- OTERO URTAZA, Eugenio. (1982). *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. Sada. Ediciós do Castro.

El epitafio de Juan de Mena: enigmas y vicisitudes*

JUAN CASAS RIGALL
(Universidade de Santiago de Compostela)

En la iglesia parroquial de Torrelaguna, a un lado del altar mayor, se dice que descansa en paz Juan de Mena, en un nicho con tres lápidas inscritas, entre las que descuella la más antigua:

FELIZ PATRIA DICHA BVEN[A]
ESCONDRIJO DE LA MVERTE
AQVI LE CVPO POR SVERTE
AL POETA JVAN DE MEN[A]

Muchos pormenores de la historia de este epitafio, solo en parte paralela al agitado curso de los restos del poeta, pueden reconstruirse con notable precisión desde el siglo XVI. Sin embargo, detalles importantes permanecen enigmáticos, y más en relación con las sucesivas traslaciones de los supuestos huesos de Mena, una serie que incluye episodios rocambolescos, como iremos recordando. Dado que, por esencia o accidente, los itinerarios de los despojos del poeta y su epitafio han discurrido por vías paralelas u oblicuas a lo largo de los años, conviene reconstruirlos de manera autónoma para facilitar su traza.

* * *

En cuanto a la biografía de Mena, la fuente más antigua, el *accessus* de Hernán Núñez (1499: ff. iv^v-v^r) en la primera edición de su *Laberinto* comentado, aporta diversos datos valiosos. El deceso del poeta tuvo lugar en Torrelaguna a los cuarenta y cinco años, esto es, en 1456, «segund veo ser común opinión, de dolor de costado», y fue enterrado en la iglesia parroquial de la localidad próximo al altar mayor -el espacio reservado a personas principales-, a expensas del Marqués de Santillana¹.

Valerio Francisco Romero, discípulo de Núñez, ha sido tradicionalmente invocado como autoridad complementaria por el *Epicedio* a su maestro, anexo a la célebre compilación de refranes del Comendador Griego (Núñez 1555). Sin embargo, aunque

* Este trabajo se enmarca en la actividad del grupo de investigación FFI2013-42357-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Debo agradecer las valiosas informaciones sobre Mena en Torrelaguna recibidas de don Óscar Jiménez Bajo y don Iván Bermejo Jiménez, respectivamente alcalde y cura párroco de la villa.

¹ Los textos de Núñez y el Brocense pueden verse en Casas (2016). Aquí y en las demás citas he introducido ligeros ajustes ortográficos.

Ticknor (1851: 403 n.), Amador (1865, VI: 94 n.) e incluso Menéndez Pelayo (1890: 140-143) le concedan crédito, lo cierto es que Romero no añade ninguna noticia sobre Mena que no hubiese anticipado Núñez, y se contenta con parafrasear el antedicho *accessus* al *Laberinto*, en particular a propósito de la muerte del poeta.

Por la misma época, las *Quincuagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo incorporan un detalle novedoso sobre las causas del fin de Mena: aunque hay opiniones diversas, predomina la hipótesis del accidente, «e los más concluyen que una mula le arrastró o cayó d'ella» (Avalle-Arce 1974, I: 280-281). De nuevo, Ticknor y Amador asumen la idea, en tanto que Menéndez Pelayo (*ibidem*), más cauto, apunta a una probable especie inspirada en el poema burlesco de Mena «sobre un macho que compró de un fraile», un mulo viejo, testarudo y torpón («¿Cuál diablo me topó?», ID2813).

Todavía en el siglo XVI, el segundo editor de Mena, Francisco Sánchez de las Brozas (1582), apenas aporta datos sobre la biografía del poeta, aunque al menos evita calcar lo consabido. Con respecto al lugar de entierro, el Brocense coincide en un detalle esencial con Hernán Núñez: la sepultura de Mena está frente al «altar de la Madalena», es decir, ante el altar mayor, consagrado a María Magdalena, aunque Sánchez sitúa impropriamente el ara «en el monasterio de Sant Francisco», otro edificio de Torrelaguna, y no en la iglesia parroquial. Según veremos, las fuentes del Brocense en este punto y el modo como extracta sus noticias suponen un proceso tan oscuro como curioso.

En el siglo XVII no se suman novedades de relieve. Los añadidos, en su caso, son simples apósitos ficcionales al relato de la muerte de Mena y sus circunstancias. Así, Pedro de Salazar y Mendoza (1625: 103) repite datos de Núñez y Romero, pero incorpora una adjetivación de singular fortuna posterior: al parecer, el enterramiento de Mena patrocinado por el Marqués de Santillana fue «muy suntuoso», epíteto que después harán suyo Tomás Antonio Sánchez (*vid. infra*), y a su zaga los citados Amador y, con reservas, Menéndez Pelayo.

El caso de Nicolás Antonio (1696: 266) ilustra aún mejor este proceso de literaturización. Aunque, en lo que concierne a la biografía meniana, las únicas fuentes pertinentes declaradas en la *Bibliotheca Hispana vetus* son Romero y Salazar, se incorporan otras notas que tienen todo el aire de relleno apócrifo: Mena habría muerto en Torrelaguna cuando supuestamente se encaminaba a la corte de Juan II para presentarse ante el rey en calidad de secretario.

En todo el conjunto reseñado, entre 1499 y 1696, resulta llamativo un silencio, y es que, salvo el Brocense, nadie cita ni menciona el epitafio de Mena. Tal circunstancia es natural entre quienes trabajan con datos de segunda mano -Romero, Salazar y Nicolás Antonio-. El caso de Fernández de Oviedo es más delicado, hasta el punto de que Amador (*ibidem*) interpretó su testimonio como prueba de que hacia 1555 la tumba de Mena solo era un recuerdo, que el cronista de Indias pretendía avivar con un nuevo epitafio rimado. Una vez más, Menéndez Pelayo (*ibidem*) sopesa la idea, pero, sin descartarla, se muestra más prudente al plantear otra alternativa: a mediados del siglo XVI, el sepulcro de Mena, con su epitafio, o se había perdido, «o a lo menos no tenía noticia de él persona tan andariega y de tan infatigable curiosidad como Gonzalo Fernández de Oviedo». En buena ley, cabe añadir otra opción: del discurso del cronista no se desprende siquiera que desconociese el monumento fúnebre de Mena, pues simplemente expresa la voluntad de honrar al poeta con un epitafio de su pluma.

En último término, el vacío más significativo corresponde a Hernán Núñez: el más cumplido biógrafo de Mena, que proporciona múltiples detalles sobre la familia del

poeta, sus años de formación en España e Italia, su matrimonio y también su muerte, nada dice acerca de un epitafio en su sepulcro. Hay bajo esto otras tres lecturas posibles: que Núñez desconociese la lápida, que no la considerase relevante, o bien que el epitafio sea posterior al siglo XV.

El caso es que la primera noticia conocida sobre el epitafio de Mena, que nos lega el Brocense, data de 1582:

Patria feliz dicha buena
Escondrijo de la muerte
Pues que te cupo por suerte
El poeta Juan de Mena.

Con respecto a la inscripción hoy conservada, al margen de la inversión sintáctica en «Patria feliz», destaca la variante del tercer verso -«pues que» frente a «aquí»-. A primera vista, estas divergencias no resultan inesperadas, porque, según se desprende de la ya señalada confusión de la iglesia parroquial con el convento de franciscanas de Torrelaguna, es obvio que el Brocense no se informó *in situ*, sino que obtuvo los datos de segunda mano.

A mayor abundamiento, conservamos documentación previa al impreso de 1582 que permite reconstruir la llamativa circunstancia del prólogo del Brocense a su Mena comentado. En 1579 el humanista enviaba un borrador a Juan Vázquez del Mármol para su evaluación. En carta de 21 de septiembre, el Brocense solicita de su amigo noticias sobre la biografía del poeta: «si v. md. supiese algo de la vida de Juan de Mena, suplico me lo avise. Yo tengo memoria dónde está enterrado, y no la hallo presente, y así va el prólogo en blanco» (Gallardo 1889: 453). La sorpresa de Vázquez debió de ser mayúscula al advertir que el Brocense olvidaba el *accessus* del *Laberinto* por Hernán Núñez, de 1499, y así se lo hizo ver a su colega, que respondió avergonzado a 20 de mayo de 1580: «no sé (como v. md. dice) qué pudo ser la causa por que en estas nuevas falté. Yo determino de ponerla como allí está si a v. md. ansí le parece» (Gallardo 1889: 453-454). El despiste del Brocense se debió a que Núñez había suprimido el *accessus* al *Laberinto* en su edición revisada de 1505, la versión estampada desde entonces. Lo extraño es que, pese a su palinodia, el Brocense no llegase a aprovechar los datos de Núñez, aunque al menos incorporó aquel vago recuerdo sobre el lugar de enterramiento de Mena, aun de modo confuso, y añadió el texto del epitafio, con variantes seguramente derivadas de un proceso memorístico propio y ajeno.

Las alusiones al epitafio de Mena y su inscripción se asientan definitivamente a finales del siglo XVIII gracias a Tomás Antonio Sánchez y Antonio Ponz, cuyas respectivas obras de inmediato serán de cita obligada en las historias literarias decimonónicas.

El primero, en los preliminares de su célebre *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, incluía la carta-proemio del Marqués de Santillana a don Pedro de Portugal, con una biografía de don Íñigo en donde se hacía eco de la muerte de Mena y la mediación del Marqués en su sepelio. En este marco, Sánchez (1779: xxii) aporta noticias precisas sobre el emplazamiento del epitafio -en la primera grada del presbiterio de la iglesia parroquial de Torrelaguna, en las inmediaciones del altar mayor, en donde Núñez y el Brocense situaban la tumba de Mena- y sobre su texto, cuya transcripción coincide con la lápida conservada hoy.

Por aquellos años, Antonio Ponz (1781: 38 y 67 n.), que conocía la *Colección de poesías castellanas*, cita también el epitafio con una mínima variante -«Patria feliz» en vez del correcto «Feliz patria»-, que se permite subrayar imputando un falso error a Sánchez. Al margen de la anécdota, una valiosa noticia confiere relevancia al testimonio de Ponz: según él, la lápida que se podía contemplar a finales del siglo XVIII ya no era, en puridad, la original, pues, en vista de su erosión, había sido remozada años atrás: «Estaban muy gastadas las letras y el señor don Pedro González, obispo de Ávila, [...] la hizo renovar no ha muchos años».

La advertencia de Ponz, pese a su carácter aislado, es totalmente verosímil. Que un obispo de Ávila interviniese en la parroquia de Torrelaguna, entonces perteneciente a la diócesis de Toledo, es caso extraordinario. Pero Pedro González, numerario de la RAE, era torrelagunense, y se distinguió por el mecenazgo en su villa natal. Así, el retablo principal de la parroquia, atribuido al taller de Narciso Tomé en el segundo tercio del siglo XVIII, fue donación suya (Medranda y Vargas 2007: 31-34). Dado que su episcopado abulense duró de 1743 a 1758, año de su muerte, entre estas fechas se produciría otra de sus promociones en Torrelaguna, la *renovatio* del epitafio de Mena; en concreto, es probable que tal actuación tuviese lugar en torno a 1744, cuando, según consta en la inscripción de un pilar de la iglesia, se levantó el suelo y muchas lápidas fueron removidas (Medranda y Vargas 2007: 34).

Obsérvese cómo, en todo caso, el relato de Ponz no determina la naturaleza exacta de la intervención sobre la vieja lápida de Mena, que el obispo de Ávila «hizo renovar». Esto puede significar que fue replicada sobre una nueva piedra o que, sin más, la inscripción original fue relabrada en su soporte primitivo. Esta es, con toda probabilidad, la obra que se conserva hoy, con el surco de las letras pintado en negro y rojo en época posterior.

Si reconsideramos, a esta luz, las variantes del epitafio según el Brocense, cabe la posibilidad de que esta restauración dieciochesca haya alterado el texto. No obstante, el siglo XVIII, con un nuevo concepto filológico asentado en la distancia histórica, proporciona con frecuencia copias cuidadas de textos antiguos -así, el manuscrito Ibarreta de las obras de Berceo (Archivo del Monasterio de Silos, ms. 110)-. Ya que, como hemos comprobado, el Brocense trabajaba con datos de segunda mano, resulta más plausible atribuir la desviación a su testimonio.

El año 1869 marcará la disociación secular de los restos de Mena y su epitafio. Por este tiempo, el poeta cordobés es elegido para integrar el primer panteón de hombres ilustres de España, con sede en el exconvento madrileño de San Francisco el Grande, desamortizado por la ley de Mendizábal, al lado de Garcilaso, Ercilla, Quevedo y Calderón, entre los literatos cuyos restos fueron supuestamente localizados.

El proyecto de un panteón secular de ilustres había sido promulgado por una ley de 6 de noviembre de 1837, promovida por el gobierno liberal. En 1841 Espartero encarga a la Real Academia de la Historia establecer la nómina de eximios dignos de tal honor. Sin embargo, la llegada al poder de los conservadores detiene la tramitación. Décadas después, con la Gloriosa, se recupera la iniciativa y, para impedir nuevas demoras, se impone un plazo exiguo a la ejecución del panteón, para celebrar la inminente constitución de 1869.

Por ello, el proceso se desarrolla con premura. Sabemos que la exhumación de Juan de Mena tiene lugar el 3 de junio de 1869, pues la caja de cinc en que por entonces se depositaron sus huesos incluía una breve nota, que, de acuerdo con diversos testimonios, debe de conservarse aún hoy en su nicho:

En esta arca se hallan los restos del poeta Juan de Mena, que fueron exhumados de una de las sepulturas junto a las gradas del altar mayor de la parroquia de Torrelaguna para ser trasladados al Panteón Nacional, el tres de junio de 1869².

Apenas diecisiete días después, tras la fastuosa ceremonia de inauguración del panteón a 20 de junio, los restos de Mena y otros trece prohombres quedaron depositados, al parecer de modo poco ceremonioso, en una capilla lateral de la vieja iglesia de San Francisco. Pero el simbólico edificio, de vocación liberal y laicista, tuvo breve vigencia: desde 1874, los gobiernos conservadores y la monarquía restaurada inducen la decadencia y, en 1883, su cierre definitivo, de modo que, entre esos años, los restos ilustres son devueltos progresivamente a sus lugares de origen (Boyd 2004).

Así pues, los huesos de Mena regresaron a Torrelaguna, aunque no a su primitiva ubicación. De acuerdo con el testimonio de Ortega (1921: 829), en el primer cuarto del siglo XX las cenizas del poeta estaban en una urna en el archivo parroquial. Después, algunos autores sitúan el segundo lugar de entierro de Mena en la capilla de San José de la misma iglesia de Torrelaguna, fundada por un prócer de la villa, en donde el poeta habría sido inhumado antes de 1936³. Pero, con la guerra civil, los restos de Mena fueron objeto de otra pintoresca traslación, para acabar de nuevo en Madrid, ahora en el Museo Arqueológico Nacional. Las crónicas, sin salirnos siquiera de las páginas del *ABC*, difieren al explicar el extraño viaje. De este modo, Romano (1944: 14ab) recrea el proceso como una profanación instigada por «los rojos»; en contraste, el académico García Sanchiz (1945: 9a) ofrece una lectura más razonable: al comenzar la contienda, «temeroso entonces un patriota de que se profanaran esas reliquias, trájolas a Madrid, en cuyo Museo Arqueológico se custodiaron durante la Cruzada».

De acuerdo con ambos articulistas, al finalizar la guerra, el arcipreste de Torrelaguna Bienvenido Herranz reclama la devolución de los restos de Mena, objetivo que logra hacia 1940⁴. Después, el sacerdote logra el auxilio de la RAE para otorgar al poeta un nuevo enterramiento -el tercero como mínimo- digno de su nombre. El episodio consiguiente se conoce con precisión, pues conservamos copia del acta que el bienintencionado clérigo se encargó de levantar a propósito de la solemne ceremonia celebrada en la iglesia de Torrelaguna el 3 de julio de 1945 (*vid.* apéndice). Aquel día, una comisión de la RAE integrada por Julio Casares y Armando Cotarelo, junto con el médico forense de Torrelaguna, las fuerzas vivas y una representación de notables -que incluía al celeberrimo exboxeador Paulino Uzcudun⁵-, son testigos de la apertura del arca funeraria de Mena, de cuya osamenta se hace cumplido inventario. En la caja se localiza asimismo la citada nota de la exhumación de 1869. Tras el relato de la peripecia

² El texto procede del acta preparatoria de la inhumación de 1945 (*vid.* APÉNDICE). Con escasas variantes lo citaba poco antes Romano (1944: 14a).

³ Localizan el sepulcro de Mena en tal emplazamiento Fuentes (1955: 137) o, en tiempos recientes, Leralta (2002: 243-244). El detalle coincide con un apunte de García Sanchiz (1945: 9a): «el mausoleo [primitivo de Mena] desapareció no se sabe cómo, y los restos del gran cordobés pasaron a una capilla que era fundación de un magnate, y allí han permanecido hasta el año 36».

⁴ Romano (1944: 14b) fija la devolución de los restos de Mena a Torrelaguna en 1940. Parece menos fiable la aseveración de Lorenzo (1976), según quien el arca seguía en el Museo Arqueológico aún en 1941, no solo por la circunstancia cronológica tardía, sino por otra afirmación complementaria muy imprecisa («y estos años, quizá el centenario de su muerte, ha sido devuelto a Torrelaguna»).

⁵ Tras su retirada, el púgil donostiarra Paulino Uzcudun (1899-1985) se radicó en Torrelaguna, localidad natal de su esposa. Su adhesión al bando sublevado durante la guerra civil le granjeó el favor del gobierno franquista, lo que, unido a la memoria de sus glorias deportivas, explica la alta consideración de que fue objeto en su villa adoptiva, en donde residiría hasta sus últimos días.

de los restos de Mena durante la guerra civil, el acta se concentra en la descripción de una nueva lápida dedicada por la Academia y en el panegírico del poeta a cargo de Cotarelo, acto previo al sepelio, que tendría lugar días más tarde en un hueco practicado en una pilastra del templo, aledaña a la capilla de San Felipe.

Obsérvese que, tras este recorrido histórico, hemos perdido el rastro del antiguo epitafio de Mena desde la alusión de Ponz en 1781. Cabe suponer, no obstante, que la lápida -ya renovada por obra del obispo Pedro González a mediados del siglo XVIII- estaría aún en su emplazamiento antiguo en 1869, cuando debió de ser removida en las obras de localización de los restos de Mena con destino al panteón de ilustres. Según Ortega (1921: 829), por el tiempo de su *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*, la inscripción estaba en paradero desconocido; y tampoco consta que hubiese sido recuperada para el sepulcro de Mena en la capilla de San José.

Sin embargo, el testimonio del citado García Sanchiz siembra algunas dudas al respecto. Este había conformado con Cotarelo y Casares la comisión académica constituida para atender la solicitud del arcipreste Herranz sobre las nuevas honras de Mena. Aunque, de acuerdo con el acta del clérigo, García Sanchiz no estuvo presente en la conocida ceremonia, había sido el encargado de acordar con el sacerdote un lugar de entierro apropiado dentro de la iglesia de Torrelaguna:

Lo que se piensa es colocar el estuche metálico en una cavidad que se haga en una pilastra de sillería, contemporánea del poeta, y cubrir la singular hornacina con una lápida y su leyenda. Lo exiguo del envase rechaza el depósito de este en el suelo, donde aún se empequeñecería más, salvo si se le dedicara un mausoleo, y acaso se incurriría entonces en otra desproporción, aparte de las dificultades presentes en cuanto a fabricar. Quede el enterramiento en una variedad de los murales, que cuentan con una rica tradición en Castilla, y si no, recuérdese la catedral de Burgos (García Sanchiz 1945: 9b).

Según estas noticias, la solicitud de Herranz a la Academia incluía un nuevo epitafio, «que debieran idear los epigrafistas del insigne instituto» (García Sanchiz 1945: 9a). Con este propósito, en su artículo García Sanchiz defendía sutilmente «Fin me demandan mis largos tormentos», verso epilodal de una versión ampliada del *Laberinto* probablemente apócrifa, y es de suponer que esta fue su propuesta en la Academia, que no prosperó, pues finalmente la lápida resultó más prosaica:

†

AQUI YACEN LOS RESTOS
DEL POETA
JUAN DE MENA
DEDICOLE ESTA LAPIDA
LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
MCMXLV

Transcurrida una década, con motivo del quinto centenario de la muerte de Mena, García Sanchiz reescribe para *La Vanguardia* su viejo artículo del *ABC*, con adaptaciones, como la imputación de este poco sentido epitafio al ya difunto Cotarelo: «Su traza y colocación corrieron a cargo de don Armando Cotarelo, y creo que se limitó a grabar en el mármol unas palabras documentales» (García Sanchiz 1956: 5b).

Pero lo más interesante del primer testimonio de García Sanchiz es que, en un momento de su relato, parece describir el antiguo epitafio de Mena como presente ante sus ojos en 1945. La escena se recrea así. En la iglesia de Torrelaguna, el arcipreste, el alcalde y una comitiva local se hincan de rodillas frente al presbiterio -el primitivo lugar de la tumba de Mena-, en donde dedican plegarias a la memoria del poeta. Y continúa García Sanchiz (1945: 9c; cursiva mía):

Contemplar la arqueta con los huesos es asomarse a un abismo de siglos. *El grupo leyó la auténtica*, dirigiéndose después a la pilastra en cuya caña se abrirá la hornacina. Yérguese junto a una puerta, de manera que la lápida reciba la luz. No se ha decidido aún el texto conmemorativo.

El estilo del académico resulta de construcción poco académica, pues falta el antecedente de *auténtica*. ¿La *auténtica* qué? El contexto posterior apunta a la lápida con su inscripción antigua, la *renovatio* del siglo XVIII en realidad, que, como acabamos de ver, Ortega declaraba perdida en 1921. García Sanchiz habla de lectura, no de declamación memorística, en cuyo caso podría pensarse en la evocación de las transcripciones de T. A. Sánchez o Ponz; y, además, es seguro que visitó la iglesia por ese tiempo, porque el encargo de la Academia le exigía examinar el lugar. Con todo, no es descartable que se esté dejando llevar por una fantasía poética.

Tal vez el lapsus sea imputable a Ortega al considerar extraviada la lápida en los años 20, aunque, como estudioso local de Madrid y su comarca, resultaría extraña su desinformación. O acaso el epitafio fue sometido a un azaroso vaivén guadianesco. El caso es que, con certeza, en torno a 1955 se ignoraba su paradero. Por ese tiempo, inminente el quinto centenario de la muerte de Mena, Rafael Fuentes dedica una monografía encomiástica al poeta, en cuyo apéndice, «ya casi terminado este libro», incluye dos nuevas recibidas de José Balza, párroco de Torrelaguna, con fecha 7 de agosto de 1955: una copia del acta de la ceremonia de 1945 y la noticia del redescubrimiento del epitafio (Fuentes 1955: 142). De acuerdo con esto, la vieja lápida estaría exenta y oculta bajo otros objetos en el batisterio antiguo de la iglesia. Así, más de diez años después, el hallazgo permite sustituir la fría inscripción académica de 1945 por el epitafio redescubierto, sobre el que, por no postergar definitivamente el acto ilustrado por Cotarelo y Casares, se añade un nuevo letrero en el mismo pilar de la capilla de San Felipe: «Al Poeta Jvan De | Mena La Real A-|cadEmia Española En MCMXLV»⁶.

El penúltimo capítulo de esta historia está bien documentado. Su contexto, de vigente actualidad, es el análisis forense de restos ilustres. En nuestro país, el pionero del método fue José Manuel Reverte Coma: responsable del examen de los despojos de Ramón Llull, el Príncipe de Viana o Blanca I de Navarra, entre otros, ha sido director del equipo que, desde la Escuela de Medicina Legal de la Universidad Complutense de Madrid, continuaría esta labor con el análisis de los restos de Quevedo y Cervantes, como casos mejor conocidos.

En la primavera de 1984 le llegó el turno a Mena. El principal objetivo forense era dilucidar si la muerte del poeta resultó de una mala caída, según una de las antiguas versiones, que presumiblemente habría provocado fracturas óseas. Sin embargo, según la noticia de *El País* (8 de junio de 1984), el simple examen ocular de los huesos fue decepcionante: el arca funeraria contenía un amasijo de restos de distintos individuos,

⁶ Aunque no he conseguido documentar la fecha exacta de estas obras, es lógico pensar en algún día de 1956, entre los actos conmemorativos del centenario del fallecimiento de Mena.

incluso con despojos animales. En concreto, el análisis subsiguiente determinó que los huesos pertenecían a dos adultos, un niño y una vaca, lo que hace dudoso que siquiera algún fragmento corresponda a Mena (Reverte 1991a: 108; 1991b: 48). Pero si volvemos la vista a 1869, al tiempo en que con tanta precipitación se había intentado exhumar al ilustre poeta, nada de esto debe sorprender. Reverte alentó la idea de excavar en otro punto de la iglesia, pero el proyecto no ha prosperado.

En la actualidad, desde 1996 los improbables huesos de Mena son honrados en un nuevo emplazamiento, un lienzo de la capilla del Evangelio o del Cristo de la iglesia de Torrelaguna, celebrado por tres lápidas⁷. Una parece labrada para la ocasión, con la leyenda «† | aquí yacen los restos | del poeta | JUAN DE MENA | † 1456», que sigue parcialmente el texto de la placa académica de 1945. En el arco ciego superior, se recuperaron la posterior lápida conmemorativa de la RAE, y, a su lado, el célebre epitafio cuyo rastro hemos seguido hasta aquí, la piedra redescubierta en agosto de 1955.

En definitiva, el antiguo epitafio de Mena en Torrelaguna no responde plenamente al original, pues a mediados del siglo XVIII fue cuando menos restaurado, acaso duplicado por iniciativa del obispo Pedro González. Con anterioridad, la única referencia a la lápida primitiva se halla en la edición anotada del Brocense, impresa en 1582, más de un siglo después de la muerte de Mena.

* * *

El análisis literario de la inscripción, obviado o ceñido al juicio impresionista por la crítica decimonónica, proporciona algún indicio sobre la época de su ejecución, en todo caso no por completo concluyente. Ticknor (1851: 405) había atribuido, sin más, la lápida al Marqués de Santillana: dado que don Íñigo sufragó el entierro de Mena, era lógico considerarlo autor del epitafio rimado. La idea, sin embargo, fue puesta en entredicho por Amador (1865: 95), reticente al denostar el texto como «copla grosera y desmañada», en tanto que Menéndez Pelayo (1890: 144) ni siquiera contempló las hipótesis contrapuestas, y se limitó a tachar de «pedestre» la inscripción, de verso «ridículo».

En el fondo, ni tan torpe es el epitafio en el patrón lírico de la época, ni tan excelso poeta es el Marqués como para descartar aquí su mano. En primer lugar, aunque el latín fuese entonces la lengua usual de la inscripción fúnebre, el romance no discuerda, al estar dedicada la lápida a un seglar y, además, el poeta castellano por excelencia, tal vez de parte de otro autor vernáculo. En el corpus del Marqués se conservan composiciones funerarias como la *Defunción de don Enrique de Villena* (ID0305), el *Planto de la reina Margarida* (ID0301) o el soneto V (ID0058). Aunque no sean epitafios poéticos en sentido estricto, don Íñigo conocía sin duda la tradición, ya recreada en el *Cancionero de Baena* por autores como Álvarez de Villasandino⁸ o Pérez de Guzmán, a quien pondera el Marqués en el *Proemio e carta* por la pieza epitáfica «Hombre que vienes

⁷ De acuerdo con las informaciones que logró recabar, Óscar Jiménez Bajo, alcalde de Torrelaguna, me indica que esta última ceremonia debió de celebrarse el 23 de abril de 1996 (comunicación personal, 24-V-2016).

⁸ Villasandino descuella por la serie de epitafios para Enrique II (†1379; «Mi nombre fue don Enrique», ID0513), Juana Manuel († 1381; «Reina doña Juana, atal fue mi nombre», ID1195), Juan I († 1390; «Aquí yaze un rey muy afortunado», ID1196) y Leonor († 1382; «Aquí yaz' doña Leonor», ID1198) (Dutton y González Cuenca 1991).

aquí de presente» (ID0286), en la muerte del almirante Diego Hurtado de Mendoza († 1404), padre de Santillana⁹.

Por lo demás, varios elementos literarios del epitafio de Mena insertan su molde en la tradición cancioneril, en particular los perfectos octosílabos consonantes, la redondilla por estrofa e incluso los parónimos *suerte* y *muerte* en posición de rima, habitualísima opción de los poetas de cancionero, el Marqués incluido¹⁰. Disuena en apariencia el descarte del verso de arte mayor, la alternativa del citado Pérez de Guzmán, el solemne modelo del *Laberinto* que Santillana también había cultivado, en teoría más noble y decoroso para una lápida cuatrocentista. Con todo, la mayor longitud de un verso anisilábico -en torno al dodecasílabo, pero de medida variable, pues lo preceptivo es el pie acentual dactílico- es un inconveniente para el epigrafiado lapidario, y más si consideramos la correspondiente estrofa canónica, la copla de arte mayor, de ocho versos, cuyo resultado supondría un volumen pétreo de dimensiones considerables.

En cuanto al léxico, hay, si acaso, un elemento un tanto inesperado en torno a 1456, la voz *escondrijo*. Corominas (1980, s. v. *esconder*), con la documentación de que disponía, fijó el primer registro del término en 1570 (Cristóbal de las Casas, *Vocabulario*), como derivado del antiguo *escondedijo* a través de una hipotética forma disimilada **esconderijo*. Aunque nuestra mayor información lexicográfica obliga hoy a matizar estos datos, un hecho esencial permanece, y es que el vocablo *escondrijo* apenas está documentado hasta la década final del siglo XV.

De acuerdo con *ADMYTE* y el *CORDE*, *escondrijo* figura en el testimonio N de los *Proverbios morales* (263a) de Sem Tob, redactados a mediados del siglo XIV; sin embargo, *escondrijo* es aquí variante única y errónea, frente a *consejo* (C), *conde fijo* (M) y *rincones* (E), muestras de un probable proceso de difracción a partir de *condesijo*, según la hipótesis de Alarcos (Díaz-Mas y Mota 1998: 169 n.); además, aquel manuscrito es copia tardía, de hacia 1480¹¹. En lo que conocemos, los únicos autores que con seguridad emplean *escondrijo* antes de 1456 son Diego de Valencia -en un poema del *Cancionero de Baena* datable en 1405 (ID1258; Dutton y González Cuenca 1991: 152)- y Enrique de Villena -en *Los doze trabajos de Hércules* (1417) y su traducción glosada de la *Eneida* (1427-1428)-, además del anónimo de un sermón apócrifo incorporado al corpus de san Vicente Ferrer, compuesto antes de 1416¹². Aunque Nebrija prefiera aún *escondedijo* (*Vocabulario español-latino*, s. v.), esta forma decae a principios del siglo XVI y desaparece en su segunda mitad, al tiempo que *escondrijo* progresa gracias a una nómina que incluye a Garcilaso, san Juan de la Cruz o fray Luis de León.

⁹ «Fernand Peres de Guzmán, mi tío, cavallero docto en toda buena doctrina, ha compuesto muchas cosas metrificadas, y entre las otras aquel epitafio de la sepultura de mi señor el almirante don Diego Furtado, que comiença “Hombre que vienes aquí de presente”» (Gómez Moreno 1990: 63).

¹⁰ Típica también en el género amoroso, el Marqués la emplea en contexto funeral en los *Proverbios* («¿por qué tememos / esta muerte, / como sea buena suerte?», vv. 785-787) o el *Bías contra Fortuna* («ca la muerte / es una general suerte», vv. 942-943) (Kerkhof y Gómez Moreno 2003).

¹¹ Se trata de un fragmento del *Cancionero de Barrantes*; para su datación y confuso decurso histórico, vid. Casas (2016) con la bibliografía básica.

¹² Por cronología, más dudoso es el caso del Tostado, pues los testimonios del *Breviloquio de amor e amición* en que se documenta *escondrijo* son de finales del s. XV (S y E) o ya del s. XVI o incluso XVII (*MH*) (*PhiloBiblon*, texid BETA 1607). Con respecto a los demás autores citados, por desafortunada casualidad, las remisiones del *CORDE* deben corregirse, pues, a propósito de *escondrijo*, los *Proverbios morales* de Sem Tob se presentan como anónimos, la autoría del poema de Diego de Valencia se otorga a Villasandino y el sermón apócrifo se atribuye a san Vicente Ferrer.

En suma, por más que la voz *escondrijo* tampoco se documente en la obra conocida del Marqués de Santillana, cumple no rechazar de plano su potencial uso por don Íñigo, pues figuraba en el *Cancionero de Baena* y había sido empleada por un autor tan caro al Marqués como Enrique de Villena, e incluso aparecía en una obra atribuida a Vicente Ferrer, cuya canonización celebró Santillana en su «Remoto a vida mundana» (ID0306).

Cabe evaluar, con todo, este leve indicio de composición tardía en el contexto histórico del epitafio: aunque resulte natural pensar que la lápida fuese labrada en el tiempo mismo de la muerte de Juan de Mena, el proyecto de Gonzalo Fernández de Oviedo de ofrecer un epitafio al poeta en torno a 1555 ilustra la posibilidad de una inscripción extemporánea.

En este sentido, debe considerarse que la fábrica de la iglesia de Torrelaguna se prolongó desde principios del siglo XV hasta el primer cuarto del siglo XVII, de donde la combinación de elementos góticos, renacentistas y barrocos. Así, la cabecera del templo se edifica en tiempos del arzobispo Juan Martínez Contreras († 1434), pero su relevo lo toman figuras eminentes como los cardenales Mendoza († 1495), hijo del Marqués de Santillana, y Cisneros († 1517), o el arzobispo Alonso III de Fonseca († 1534). En particular, el patrocinio de Cisneros, natural de Torrelaguna, impulsa la villa desde 1512, pues, además de su contribución a las obras de la iglesia, por su iniciativa se fundan el hospital y el monasterio franciscano, y se emprenden obras públicas como el acueducto y el almacén de grano (Medranda y Vargas 2007: 46-55).

En este marco de sucesivas fases y reformas de la iglesia torrelagunense promovidas por Mendoza, Cisneros y Fonseca, la hipótesis de un epitafio de Mena grabado no en 1456, sino a finales del siglo XV o en el curso del siglo XVI explicaría su aparente desconocimiento por Hernán Núñez y tal vez el uso del término *escondrijo* en su texto.

Pero, en fin, una última tentativa aclaratoria, el examen de la inscripción epítáfica en cuanto a tal, aportará matices correctores. Porque en la tradición del epitafio medieval y renacentista, la lápida de Juan de Mena, poco canónica desde el punto de vista formal, presenta un contenido análogamente llamativo, por lo que dice y por lo que calla¹³.

Entre los formantes de la inscripción, la usual fórmula *hic iacet* apenas aflora en el *aquí* del tercer verso, y esto solo en la *renovatio* del siglo XVIII, pues falta el detalle en la versión del Brocense. Al lado del imprescindible nombre del difunto, la lápida solo añade la intitulación de «poeta», pero no de veinticuatro de Córdoba, ni secretario y cronista regio, más relevantes desde una perspectiva cortesana pero no literaria.

En cuanto a los tópicos funerales, falta cualquier referencia expresa a la salvación del alma, elemento común del epitafio medieval (Martín 2011). Además, a primera vista extraña la omisión de la *immatura mors* en un fallecimiento tan inesperado, y que, pese al término *patria*, tampoco se haya recurrido al motivo del muerto y enterrado lejos de su tierra, la Córdoba de Mena. Sin embargo, de acuerdo con los conceptos medievales de «buena» y «mala muerte», el epitafio probablemente intenta silenciar las circunstancias del fallecimiento del poeta: fuese por enfermedad o accidente, su deceso

¹³ Entre la abundante bibliografía sobre el epitafio, para la tradición grecolatina es útil el repertorio de motivos de Lattimore (1962). Sobre las inscripciones medievales, *vid.* Favreau (1979). En el ámbito hispánico, es fundamental el *Corpus inscriptionum Latinarum*; para las edades antiguas y altomedieval, *vid.* Mariner (1952) y Suárez (2003), y para el período bajomedieval, el catálogo palentino de Alonso y Palacios (1992) y el estudio de Santiago (2003). Para el siglo XVI, *vid.* Pascual (1993) sobre las letras latinas y Ponce (2014) sobre la poesía romance. El reciente estudio de Llamas (2016: 19-116) sobre la poesía funeral de Quevedo presenta un rico panorama poético hasta el siglo XVII.

se produjo de modo insospechado y a todas luces súbito, lo que dificultaría la preparación del moribundo para aceptar el trance, disponer su testamento -en donde se estipulaban las ofrendas y ceremonias religiosas debidas para descanso del alma- y recibir los sacramentos de la penitencia, el viático y la extremaunción. En un caso límite, esta «mala muerte» podía excluir el cuerpo del difunto de terreno sagrado. Por ello, es comprensible que la lápida de Mena evite hurgar en la herida¹⁴.

Como alternativa, se prefiere para idea central otro modelo más neutro, de sentido diverso en los textos del Brocense y la *renovatio*. En ambos casos, el motivo es lógicamente compatible con una visión cristiana, aunque no desarrolla un concepto expresa y específicamente cristiano.

En la transcripción de Sánchez de las Brozas, el sepulcro es invocado como «patria feliz, dicha buena» por la fortuna de albergar el cuerpo del poeta («pues que te cupo por suerte / el poeta Juan de Mena»). El detalle, que no es característico del epitafio hispánico medieval, entronca con antiguos ejemplos griegos en donde la tumba, personificada, alardea por acoger a autores eximios como Homero o Hesíodo (*cfr.* Rodríguez y González 1999: 148-150).

La versión de la *renovatio*, conceptualmente más compleja, proyecta nuevas sombras de trivialización sobre el texto del Brocense, que, según apuntábamos atrás, no por más antiguo parece genuino. En este caso, la nueva *patria* del finado, el sepulcro, merece los epítetos de *feliz y dicha buena* por constituir un *escondrijo de la muerte*, esto es, un protector refugio. Tal resguardo, en buena ley católica, no puede pretender que la tumba sea cobijo contra la muerte, sino la guarida que esta propicia para el cuerpo difunto¹⁵. La idea hunde sus raíces en el mundo precristiano, de ahí el relativo elemento gentil. Antiguos epitafios griegos y latinos celebran la fortuna de un buen sepulcro para el cuerpo (Lattimore 1962: 227-228). De acuerdo con el concepto difundido por Homero, la muerte supone la separación del cuerpo y el alma, que viaja al Orco; pero el mayor temor del héroe es que su cadáver sea pasto de las aves y los perros, y no honrado por los suyos e incinerado, con sus restos depositados en un túmulo: a falta de esa ceremonia, el espíritu no encontrará descanso. Más tarde, la prelación concedida al alma por Heráclito o Platón conduce a minusvalorar el destino del cuerpo, pero, en Roma, todavía Ennio entiende como maldición suprema el cadáver insepulto, para escándalo de Cicerón (*Tusculanas* I, 44, 107). Ya el cristianismo primitivo protege y venera el cuerpo difunto, de donde las catacumbas. Porque el dogma de la resurrección de la carne, según el patrón de la propia resurrección de Cristo, asegura la reunión de cuerpo y alma en el Juicio Final. Por ello, la fórmula *requiescat in pace* se dirige al espíritu, pero se inscribe en el sepulcro físico¹⁶.

Esta versión del epitafio de Mena, en consecuencia, aun fuera de los cauces más

¹⁴ Sobre las concepciones en torno a la muerte y su evolución en Europa, *vid.* Vovelle (1983); aunque centrado en el suicidio, véase también Andrés (2015: 147-196). En el dominio hispanomedieval, contamos con los panoramas de Martínez Gil (1996) y Guance (1998), que, desde la óptica literaria del siglo XV, pueden complementarse con Lawrance (1998) y Morrás (2002).

¹⁵ Bien distinto es este otro contexto. Cuando el *Discurso de todos los diablos* de Quevedo se estampa con dos pasajes reescritos y el nuevo título de *El peor escondrijo de la muerte* (Gerona: Garrich, 1628), el sintagma es evidente alusión al infierno, y *escondrijo* vale aquí por «lugar oculto y retirado», que el adjetivo *peor* determina del modo más negativo.

¹⁶ Los usos funerarios de la *Ilíada* son centrales en el estudio de Redfield (1975). La misma tradición es evocada por Virgilio (*Eneida* VI, 325-328). Aunque se orienta hacia el culto político a los muertos, Rader (2003: 45, 54-56, 77-101 y 141-163) presenta los fundamentos generales y la evolución de las costumbres sepulcrales desde la Antigüedad al mundo cristiano.

trillados, tampoco deja de ser religiosamente ortodoxa. Sin embargo, la ascendencia de su tópico central, afín a un antiguo concepto grecolatino, ilustra también el sincretismo cultural del humanismo. Y, en este caso concreto, no hay que aguardar al siglo XVI, pues los romanceamientos cuatrocentistas de Homero y Virgilio difundían ya el principio gentil, cristianizable. De ello se ocuparon Enrique de Villena con su *Eneida* y Juan de Mena en su traslación de la *Ilias Latina*, así como, de otro modo, el Marqués de Santillana, que encargó a su hijo, el futuro cardenal Mendoza, la traducción castellana de la versión latina de la *Iliada* por Pier Candido Decembrio¹⁷.

Con estos mimbres, no es de extrañar que el motivo del infamante cuerpo sin sepultura aflore en la obra del propio don Íñigo, dentro del *Bías contra Fortuna* (c. 1448), entre las amenazas que la diosa profiere contra el sabio estoico:

En el profundo del Huerco,
ado tú non cuidas, Bías,
assí como bozerías
impiden el passo al puerco,
te faré penar çient años,
denegado
que non sea[s] sepultado,
por que non queden tus daños.

(vv. 1217-1224;
Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 511)

Paganismo y cristianismo se abrazan aquí, como en todo el poema del Marqués, y de modo implícito en el epitafio de Mena, que se funda en la antítesis benéfica del caso, la noble sepultura del cuerpo.

* * *

En suma, la falta de subrayado cristiano en la lápida de Mena contradice la hipótesis de Cisneros o un prelado como promotor. Si no hay, según hemos visto, ningún argumento concluyente para atribuir su texto al Marqués de Santillana, con menor motivo se debe descartar tal opción de raíz. Que Hernán Núñez no cite el epitafio en torno a 1499 no implica que la lápida no existiese. En cuanto al escrito, el término *escondrijo*, con ser poco común a medidados del s. XV, está documentado, y sus formantes literarios, por métrica y estilo, son plenamente característicos de la poesía de cancionero. Por último, el principal motivo epitáfico de la *renovatio*, versión de aire genuino, entronca con un tópico de raíz clásica que el mismo don Íñigo recreó. Si, de acuerdo con las fuentes antiguas más solventes, el Marqués sufragó el sepelio de Mena, no resulta inverosímil que compusiese también su epitafio.

¹⁷ Acometida o no personalmente por Pedro González de Mendoza, conservamos la traslación de los cantos I-IV y X desde la versión de Decembrio, y los parlamentos del canto IX según el texto latino de Leonardo Bruni (Serés: 1997).

Bibliografía

- ADMYTE II. *Archivo Digital de Manuscritos y Textos españoles*. Madrid. Micronet. 1999. 1 cederrón.
- ALONSO, Paula y Ángeles PALACIOS. (1992). «Inscripciones medievales en la ciudad de Palencia». *Codex Aquilarensis*. 7. 157-236.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José. (1865). *Historia crítica de la literatura española. Tomo VI*. Madrid. Fernández Cancela.
- ANDRÉS, Ramón. (2015). *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona. Acantilado.
- ANTONIO, Nicolás. (1696¹). *Bibliotheca Hispana vetus*. Francisco Pérez Bayer (ed.). Madrid. Viuda de Ibarra. 1788².
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (ed.). (1974). *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*. Chapel Hill. University of North Carolina. 2 vols.
- BOYD, Carolyn. (2004). «Un lugar de memoria olvidado: el Panteón de Hombres Ilustres en Madrid». *Historia y política*. 11. 15-40.
- CASAS RIGALL, Juan. (2016). «El *accessus* a Juan de Mena en tres comentaristas del *Laberinto de Fortuna* (anónimo del *Cancionero de Barrantes*, Hernán Núñez y el Brocense)». *Bulletin Hispanique*. 118. 431-451.
- COROMINAS, Juan. (1980-1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos. Madrid. 6 vols.
- Corpus inscriptionum Latinarum. II. Inscriptiones Hispaniae*. Publicación en línea accesible [en este enlace](#).
- DÍAZ-MAS, Paloma y Carlos MOTA (Eds.). (1998). *Sem Tob de Carrión. Proverbios morales*. Madrid. Cátedra.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (Eds.). (1991). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid. Visor.
- FAVREAU, Robert. (1979). *Les Inscriptions médiévales*. Turnhout. Brépols.
- FUENTES GUERRA, Rafael. (1955). *Juan de Mena, poeta insigne y cordobés modesto*. Córdoba. Tipografía Artística.
- GALLARDO, Bartolomé José. (1889). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formados con los apuntamientos de..., coordinados y aumentados por D. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón. Tomo IV*. Madrid. Rivadeneyra-Tello.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico. (1945). «Los restos de Juan de Mena». *A.B.C.* (Madrid). 20 de mayo. 9.
- . (1956). «Horario y minuterio de las conmemoraciones». *La Vanguardia*. 3 de abril. 5.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (ed.). (1990). *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*. Barcelona. PPU.
- GUIANCE, Ariel. (1998). *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*. Valladolid. Junta de Castilla y León.
- KERKHOF, Maximiliaan y Ángel GÓMEZ MORENO (eds.). (2003). *Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. Poesías completas*. Madrid. Castalia.
- LATTIMORE, Richmond. (1962). *Themes in Greek and Latin Epitaphs*. Urbana. University of Illinois Press.

- LAWRANCE, Jeremy. (1998). «La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media». *Actas del XII congreso de la AIH*. Aengus Ward (ed.). Birmingham. University. 1-26.
- LERALTA, Javier. (2002). *Madrid: cuentos, leyendas y anécdotas. Volumen II*. Madrid. Silex.
- LORENZO, Pedro de. (1976). «Feliz patria, dicha buena...». *ABC* (Madrid). 8 de septiembre. 35.
- LLAMAS, Jacobo. (2016). *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*. Vigo. Academia del Hispanismo.
- MARINER BIGORRA, Sebastián. (1952). *Inscripciones hispanas en verso*. Barcelona. CSIC.
- MARTÍN LÓPEZ, M.^a Encarnación. (2011). «La salvación del alma a través de las inscripciones medievales». *IX Jornadas científicas sobre documentación: la muerte y sus testimonios escritos*. J. C. Galende y J. de Santiago (Dirs.). Madrid. Universidad Complutense. 255-279.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando. (1996). *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo. Diputación provincial.
- MEDRANDA, Beatriz y Mónica VARGAS. (2007). *Historia de Torrelaguna*. Torrelaguna. Ayuntamiento.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1890). *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. II*. Enrique Sánchez Reyes. Santander (ed.). Aldus. 1944.
- MORRÁS, María. (2002). «*Mors bifrons*: las elites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano». *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Eds. J. Aurell y J. Pavón. Pamplona. EUNSA. 157-195.
- NÚÑEZ, Hernán. (1499). *Las .ccc. del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa*. Sevilla. Pegnitzer, Herbst y Glockner.
- . (1555). *Refranes o proverbios en romance*. Salamanca. Juan de Cánova.
- ORTEGA RUBIO, Juan. (1921). *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*. Madrid. Imprenta Municipal.
- PASCUAL, Joaquín. (1993). «El epitafio latino medieval en España». *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. J. M.^a Maestre y J. Pascual (Coords.). Cádiz. Universidad-CSIC. Vol. 2. 727-747.
- PHILOBIBLON. (2016) bancroft.berkeley.edu/philobiblon.
- PONCE, Jesús. (2014). «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos». *e-Spania*. 17. <https://e-spania.revues.org/23300>.
- PONZ, Antonio. (1781). *Viage de España. Tomo décimo*. Madrid. Ibarra.
- RADER, Olaf B. (2003). *Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexandre dem Großen bis Lenin*. München. C. H. Beck. Traducción de M.^a Condor. 2006 *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*. Madrid. Siruela.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2016). *CORDE. Corpus diacrónico del español*. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- REDFIELD, James M. (1975). *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. Chicago. University Press. Traducción de A. Desmots. 1992 *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada*. Barcelona. Destino.

- REVERTE COMA, José Manuel. (1991a). «La antropología médica y forense al servicio de los estudios arqueológicos». *Ciencias y técnicas al servicio de la investigación arqueológica*. Madrid. Fundación Giner de los Ríos. 126-140. Recogido en J. M. Reverte Coma. 2001 *Los huesos hablan. Antropología forense histórica*. Madrid. Universidad Complutense. 99-111.
- . (1991b). *Antropología forense*. Madrid. Ministerio de Justicia.
- RODRÍGUEZ, Cristóbal y Marta GONZÁLEZ (trads.). (1999). *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina*. Madrid. Akal.
- ROMANO, Julio. (1944). «La sepultura del gran poeta nacional Juan de Mena». *ABC*. (Madrid). 18 de noviembre. 14.
- ROMERO, Valerio Francisco. (1555). *Epicedio en la muerte del maestro Hernán Núñez*. Vid. Núñez (1555, ff. 132^r-142^r).
- SALAZAR Y MENDOZA, Pedro. (1625). *Crónica del gran cardenal de España don Pedro González de Mendoza*. Toledo. Ortiz de Saravia.
- SÁNCHEZ, Tomás Antonio. (1779). «Noticias para la vida de don Íñigo López de Mendoza». *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV. Tomo I*. Madrid. Sancha. i-xxxiii.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco. (1582). *Las obras del famoso poeta Juan de Mena nuevamente corregidas y declaradas por el maestro [...]*. Salamanca. Lucas de Junta.
- SANTIAGO, Javier de. (2003). «La epigrafía bajomedieval en Castilla». *II Jornadas científicas sobre documentación de la Corona de Castilla (siglos XIII-XV)*. J. C. Galende (Dir.). Madrid. Universidad Complutense. 247-276.
- SECCIÓN DE CULTURA. (1984). «Exhumados los restos del poeta Juan de Mena para su análisis científico». *El País* (Madrid). 8 de junio. 15.
- SERÉS, Guillermo (ed.) (1997). *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La Ilíada en romance y su contexto cultural*. Salamanca. Ediciones Universidad.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana. (2003). «¿Del pergamino a la piedra? ¿De la piedra el pergamino? (Entre diplomas, obituarios y epitafios medievales de San Isidoro de León)», *Anuario de Estudios Medievales*. 33. 365-415.
- TICKNOR, George. (1851). *Historia de la literatura española por..., traducida al castellano con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia. Tomo I*. Madrid. Rivadeneyra.
- VOVELLE, Michel. (1983). *La Mort et l'Occident de 1300 á nos jours*. Paris. Gallimard.

Apéndice

Copia del acta para la inhumación de los restos de Juan de Mena en 1945¹⁸

En la villa de Torrelaguna, de la provincia de Madrid, ante mí, don Bienvenido Herranz Martínez, cura arcipreste de la iglesia de Santa María Magdalena, han comparecido en el día de hoy los individuos de número de la Real Academia Española excelentísimos señores académicos don Julio Casares, secretario perpetuo; don Armando Cotarelo y Valledor, censor, que constituyen la comisión designada por dicha Academia para presenciar el enterramiento de los restos del poeta Juan de Mena, que se hallan actualmente depositados en la sacristía de dicha iglesia. También concurrieron los señores don Florentino Viviani Moreno, alcalde; don Dionisio Márquez Bascones, jefe de línea de la Guardia Civil; don Arsenio Plaza Ballesteros, médico titular y forense; don Federico Herranz Sanz, secretario del Ayuntamiento; don Gerardo Vera Marrón, don Paulino Uzcudun Eizmendi y otros. Abierta la caja de cinc que contiene los expresados restos, se procedió al inventario de los mismos, que es el siguiente: fémur izquierdo completo, fémur derecho incompleto, ilíaco izquierdo, costillas varias, parietal, temporal derecho, omoplato incompleto, parte del maxilar inferior y del superior, con dos molares, y algunos metatarsianos y metacarpianos. También se halló en la expresada caja un documento, cuyo texto es el siguiente: «En esta arca se hallan los restos del poeta Juan de Mena, que fueron exhumados de una de las sepulturas junto a las gradas del altar mayor de la parroquia de Torrelaguna para ser trasladados al Panteón Nacional, el tres de junio de 1869».

El que suscribe manifestó que la referida arca había sido sacada de la iglesia en unión de varias imágenes y otros efectos durante la dominación roja, terminada la cual se hallaba todo ello depositado en el Museo Arqueológico Nacional. Allí le fue entregado al que suscribe, que volvió a colocar las imágenes en el lugar que antes ocupaban, y tomó bajo su custodia la caja con los restos, en espera de poder procurarles un enterramiento decoroso y definitivo; que, enterada de ello la Real Academia Española, se ofreció a costear los gastos de tal enterramiento, para lo cual, de acuerdo con el que suscribe, se eligió una pilastra de la iglesia, en cuyo espesor se ha practicado el hueco necesario para el alojamiento de la referida caja; que la Academia, por su parte, ha mandado esculpir una lápida de mármol, que cubrirá el nicho y cuya inscripción es la siguiente: «Aquí yacen los restos del poeta Juan de Mena. Dedicole esta lápida la Real Academia Española. MCMXLV». A continuación el excelentísimo señor don Armando Cotarelo pronunció elocuente panegírico de Juan de Mena, encaminado principalmente a explicar al vecindario de Torrelaguna quién fue ese insigne poeta cuyos restos le ha cabido a este pueblo la honra de albergar definitivamente. Evocó felizmente la época en que floreció tan glorioso ingenio y puso de relieve la altísima significación de su obra en la historia de nuestras letras. Acto seguido, y en presencia de todos, se abrió por última vez la caja que contiene los restos y, comprobada la existencia de cuanto se menciona en el inventario antes copiado, se incluyó en ella el documento de que también se da traslado. También se incluirá en el último momento una copia literal de esta acta, que firman todos los presentes.

Torrelaguna, 29 de junio de 1945.

De todo lo cual, yo, el infrascrito cura arcipreste, doy fe.

Bienvenido Herranz. Firmado. Hay varias firmas.

Concuerta con su original. Y lo firmo, fecha 3 de julio de 1945.

Bienvenido Herranz. Firmado.

¹⁸ *Apud* Fuentes (1955: 139-141), con ligeros ajustes ortográficos modernos.

Entre realidad y ficción. La loca del aire en un cuento de Emilia Pardo Bazán*

ROCÍO CHARQUES GÁMEZ

Antes de comenzar a analizar el cuento «Aire» de Emilia Pardo Bazán conviene realizar, en un primer momento y de manera sintética, la contextualización de este relato dentro del corpus cuentístico de la escritora. Como es sabido, la mayoría de los cuentos de Pardo Bazán, más de seiscientos textos según los críticos, aparecen por primera vez en prensa, y posteriormente la autora los reúne en colecciones, aunque cabe puntualizar que no todos ellos se incluyen en estos volúmenes¹. Pese a que muchos se editan en un primer momento en la prensa española, hay otros textos de Pardo Bazán que aparecen en la prensa de otros países. Como botón de muestra podemos citar sus colaboraciones en el *Diario Ilustrado*, de Lisboa; en las *Matinées Espagnoles* y la *Revue des Revues*, de París; en la *Fortnightly Review* británica; en la *Revista Ilustrada de Nueva York*; en la *Revista Católica*, de Nuevo México; o en *Little's Living Age*, de Boston². El cuento que nos ocupa es enviado por doña Emilia al otro lado del Atlántico, concretamente a una revista argentina. Al respecto queremos subrayar que en fechas recientes el vaciado de la prensa hispanoamericana ha dado a la luz otros textos dispersos de la autora coruñesa, aunque debemos matizar que muchos trabajos se han tomado directamente de la prensa española sin contar con el permiso expreso de la autora³. Se suman, hasta este momento, ochenta y nueve relatos breves inéditos aparecidos en la prensa americana. Entre las cabeceras donde ella colabora habitualmente destacan el *Diario de la Marina*, de La Habana (a partir de 1909), así como *Caras y Caretas* (desde 1905) y *La Nación* (desde 1909), ambos de Buenos Aires⁴. Y es en el número de *Caras y Caretas* de Buenos Aires del 9 de mayo de 1908 donde se recoge «Aire», texto que viene acompañado de los dibujos de Peláez⁵ y Méndez Bringa⁶. La reciente edición de los cuentos de Pardo Bazán en este rotativo argentino nos lleva a interesarnos por el análisis de este texto. En efecto, en 2014 José Manuel González Herrán edita *El vidrio roto. Cuentos para las*

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación «Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán» (FFI2013-44462-P).

¹ González Herrán (2014: 8) anota que se recopilaron doscientos treinta como mínimo.

² Freire (2003: 119).

³ Freire (2005: 24).

⁴ González Herrán (2014: 9).

⁵ Juan Peláez (Asturias, 1881-Buenos Aires, Argentina, 1937). Ilustrador de *Caras y Caretas*. El Archivo de Ilustración Argentina, en [la entrada de la revista](#), ofrece los siguientes datos sobre Peláez: «dibujante y pintor español, nacido en Asturias en 1881 y fallecido en Buenos Aires en 1937. Realizó estudios en la Academia San Fernando de Madrid. En 1904 se radicó en Argentina, donde en 1922 obtiene el Premio Único a Extranjeros en el Salón Nacional. Actuó también en *Plus Ultra* y el diario *La Nación*».

⁶ Según el [fichero de datos de la BNE](#), Narciso Méndez Bringa (Madrid, 1868-*ibidem*, 5 de julio de 1933) fue un ilustrador, dibujante pintor español. Obtuvo segundos premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1906 y 1910. Ángeles Quesada Novás (2016: 684-686) dedica unas páginas a este ilustrador en su trabajo «Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán».

Américas. Argentina, con los cuentos de la autora aparecidos en este país. La lectura y relectura del cuento «Aire» no deja de abrir nuevas vías de análisis y de interpretación que lo convierten, desde nuestro punto de vista, en uno de los cuentos pardobazanianos más sugerentes. El primer aspecto que queremos analizar y al que dedicaremos una mayor atención es el de la reelaboración de un suceso verídico. A continuación, haremos referencia a otras cuestiones, como la del feminismo, que llamaron nuestra atención en una primera lectura, pero cuyo interés quedó relegado después de las siguientes relecturas del cuento. Terminaremos con una referencia al tema de la locura en el cuento, asunto repetido en otras obras de la insigne escritora.

Tejedora de historias, cual Aracne mitológica, Pardo Bazán hilvana trozos de vidas, de episodios recreados, de sucesos contados, de noticias esparcidas por los diarios. Marina Mayoral (2008) analizó este aspecto de la escritora gallega e insistió en la recreación literaria que de todo este acopio de materiales lleva a cabo doña Emilia. La misma escritora en su prólogo a la colección de relatos *Cuentos de amor* (1898), indica como fuente primaria de muchas de sus historias la vida real, pero en él también se defiende de posibles ataques que le reprochen falta de imaginación⁷. Al respecto Marina Mayoral sostiene que este hecho no resta originalidad a la producción literaria de nuestra escritora, quien sabe convertir y transformar la materia bruta en un nuevo producto cuyos puntos de contacto con el original son a veces imperceptibles. De hecho, sigue comentando Mayoral, la autora de *La madre naturaleza* cree que los sucesos de la prensa son escuetos y dejan en el tintero lo más interesante de la historia. «Para doña Emilia las noticias de prensa dejan una sensación de vacío, de esterilidad y de cansancio porque falta el hilo conductor que les dé sentido» (2008). Por el contrario, en sus relatos la autora profundiza en los aspectos psicológicos, en los móviles internos de los protagonistas, en los antecedentes y las conclusiones, algo que la prensa olvida. En definitiva, la diferencia entre el hecho verídico y el narrado por doña Emilia es tal que el suceso en el que se inspira resulta casi irreconocible⁸.

El relato «Aire» parece nacer de un suceso real, tal como anota la propia autora al pie de página. Este no es un caso aislado porque, como vimos, otros textos pardobazanianos también se inspiran en hechos reales. En cambio, en este cuento interesa notar un cierto juego metatextual. En efecto, en el mismo cuerpo textual del relato, la voz narradora aborda la cuestión de la *mimesis*, de la representación de la realidad. El narrador-personaje ha visitado un manicomio acompañado del director del mismo y ha conocido el caso de Cecilia Bohorques, internada por sufrir el delirio de creer ser aire. Esto viene provocado por una frase machacona que su novio le repite cada vez que no consigue satisfacer sus deseos libidinosos. «¡Tú no eres nadie; eres más fría que el aire!», le increpa. Pocos días después, el narrador nos comunica que ha leído en la prensa la noticia del suicidio de la muchacha acontecido en un momento de poca atención de sus

⁷ «Tres de ellos “no son míos por el asunto, y cinco o seis tampoco son patrimonio de mi inventiva, sino narraciones de casos auténticos y reales”; precisando más, menciona [la autora] las fuentes de “La sirena” (un apólogo de Leopoldo Trenor), “La cabellera de Laura” (un ejemplo moral del padre Juan Laguna), “Mi suicidio” y “Cuento soñado” (ambos “pensamientos que me sugirió platicando el ilustre y venerable Campoamor”), así como la casual coincidencia de “La perla rosa” con un cuento de León de Tinseau; finalmente, “Los buenos tiempos” y “Sor Aparición” serían ejemplos de los que llaman “cuentos verdaderos”, esto es, basados en “casos auténticos y reales”» (González Herrán y Villanueva 2005: XVIII).

⁸ Por ello declara Marina Mayoral (2008): «La distancia entre lo que se vive y la ficción es un territorio casi inexplorado. Las transformaciones que sufren los sucesos reales en el proceso de la ficción son un misterio. Los cuentos que hemos analizado y que, en principio, partían de hechos reales que habían llamado la atención de la escritora derivaron todos hacia temas o conclusiones muy alejadas del suceso real».

vigilantes. Esta manera de presentarnos el trágico desenlace subraya el tono que podríamos calificar de objetivo o, más concretamente, de aparentemente objetivo, puesto que el narrador del cuento es uno de los personajes y además ha conocido a la demente⁹. Como correlato de esto, podemos apreciar que se marca también una distancia. La sensación que se despierta en el lector durante la lectura de estas páginas es la de un zoom que se acerca o aleja de su objeto de estudio, es decir, de Cecilia. Esto es así porque la presentación de la chica se realiza al comienzo por el relato del médico, después el narrador la conoce en persona y finalmente sabe de su final por la prensa. La lectura en el periódico del trágico acontecimiento por parte del narrador evidencia un distanciamiento, ya que no se vive el suceso en primera persona ni se conoce tampoco por un testigo directo, sino a través de un medio que busca la objetividad. A pesar de esto, la objetividad que pretende instaurar el relato no hace sino insistir en su contrario, la subjetividad. ¿Por qué? La forma de presentar la ficción literaria, que se inspira en un suceso real, provoca que los límites entre realidad y ficción parezcan a veces borrarse. El juego llevado a cabo es sutil, pero plantea la cuestión de los límites de la realidad. La lectura atenta del texto puede provocar en el lector la impresión de que la lente con la que se estudia este caso da la vuelta. El zoom que nos aproxima o distancia de Cecilia simula girar su lente de lo textual a lo extratextual. En efecto, el lector lee en la nota del comienzo que la historia está extraída «de un suceso *real*», mientras que el narrador lee en el periódico la noticia del suicidio titulada «suceso novelesco...». La *mise en abîme* nos subyuga en el juego de reflejos de un espejo que repite la misma imagen. El suceso real tomado por la autora (el suicidio) pasa a suceso novelesco dentro de la ficción. Mas si esta nota, que pudiera ser gratuita, no llega a convencer del interés en la cuestión de la ficción y la realidad que se esconde en estas páginas, podemos citar un par de ejemplos más que pueden sostener esta tesis.

La explicación de los antecedentes de la paciente por parte del director del manicomio al narrador, nos presenta el caso de Cecilia desde un punto de vista objetivo, científico. De hecho, se describe su andadura vital, además de las causas y señales de su delirio, y se propone una clasificación de la locura. Según el médico, Cecilia formaría parte de los casos de «locura del aire», con pronóstico poco alentador. Y he aquí que asoma la nota literaria, en el momento de exponer los amores de la joven con el hijo del médico que, dicho sea de paso, es una figura que representa la ciencia (de nuevo un juego entre la objetividad y la subjetividad). La historia amorosa es vista como una «novela en acción»¹⁰ (p. 88). Los comentarios sobre el noviazgo se hacen empleando el campo léxico de la literatura, como cuando el director apostilla que el chico quería «llevar la novela a su último capítulo» (p. 88). Este episodio romántico es el que explica, según el director del manicomio, la causa de la locura de Cecilia. Si nos fijamos en el contexto médico de la época, veremos que no existía un consenso acerca del origen de la demencia. Como apunta Javier Plumed en su trabajo «La etiología de la locura en el siglo XIX a través de la psiquiatría española» (Plumed 2004), uno de los aspectos claves de estos años es «la falta de un consenso teórico que definiera las relaciones entre la mente y el cuerpo», lo que provoca la aparición de dos escuelas: la espiritualista y la

⁹ Ángeles Quesada nos advertía que en este relato que trata el tema de la pasión femenina aparece, como en «Sor Aparición» y «Cenizas», un relator que conversa con un narrador y que emite un comentario «coadyuvando a la intensificación del drama relatado como conocedor de primera mano de los mismos» (2005: 68). Además las intervenciones del relator no son siempre objetivas y la subjetividad va impregnando la historia narrada (*ibid.*).

¹⁰ Citamos el texto editado por González Herrán (2014) indicando entre paréntesis la página correspondiente.

organicista. Por un lado,

los autores espiritualistas consideraban que la enfermedad mental era una enfermedad del alma -de acuerdo con la dicotomía cartesiana que partía de una rígida separación entre alma y cuerpo-, por lo que el estudio de los fenómenos psicológicos debía ser independiente del sustrato material. Por el contrario, los autores organicistas establecían un paralelismo directo entre los trastornos orgánicos y los fenómenos mentales patológicos (70).

El personaje del director del centro psiquiátrico sería un seguidor de la primera escuela ya que el estado del alma es el que predispone a la paciente a la locura. A propósito de esta apreciación, podríamos recordar la relevancia que Pardo Bazán atribuye al tratamiento del aspecto subjetivo de los personajes. Estos disponen no solo de un cuerpo sino también de un alma. Tanto el mundo externo como el interno de los personajes atraen su interés y deben aparecer en sus obras, ambos mundos son reales e indivisibles. Nombremos un par de ejemplos. En *La cuestión palpitante* (1882) declara que lo real «comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma» (Pardo Bazán 2002: 367). También en su prólogo a *La dama joven* (1885) puede leerse esta declaración esclarecedora en este punto: «vida es la vida orgánica, y vida también la psíquica [...]. Reclamo todo para el arte [...]» (Pardo Bazán 1907: VIII). Asimismo, puede citarse su admiración por Paul Bourget, al que califica de «relojero del alma»¹¹. Retomemos nuestra argumentación para concluir que la presentación del hecho que provoca la pérdida de razón de la chica se hace con una terminología literaria, como una representación de la literatura en el mundo real. El hecho verídico que relata este cuento no deja de mostrar aspectos literarios, mundos ficcionales que se entremezclan con la realidad. ¿Lo real es novelesco? ¿Lo novelesco puede convertirse en real?

Pero el eslabón que cierra nuestra tesis lo constituye el espacio dedicado a la lectura de la noticia del suicidio en la prensa, pues el narrador apostilla que este debería calificarse más que de suceso novelesco, de *vital*, «porque la vida es la grande y eterna noveladora» (90). Recuérdese, de paso, que para Emilia Pardo Bazán la novela es traslado de la vida, según leemos en su prólogo a *Un viaje de novios* (1881)¹², lo que no quiere decir que sea inferior a esta. El círculo se cierra sobre sí mismo: la realidad crea una ficción, es la madre de la novela, y esta ficción se presenta a sí misma como realidad que es capaz de engendrar una ficción¹³. Qué decir tiene que en estas páginas se transparenta la huella cervantina, una de las influencias más notorias de doña Emilia.

¹¹ *Nuevo Teatro Crítico* (1892: 82). En otro momento, Pardo Bazán escribe: «hace tiempo que pienso y escribo que el realismo, para realizar debidamente su programa ha de abarcar materia y espíritu, tierra y cielo, admitiendo lo humano y lo sobrenatural» (citado por Etreros 2003).

¹² «La novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico -al cabo, estudio- [...]. La novela es traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales» (1971: 58-59). Cit. en el trabajo de Cristina Patiño (2003).

¹³ José Manuel González Herrán hace hincapié en este aspecto en su comentario al capítulo XII de *Insolación*: «de digresión entre metaliteraria y moral califiqué antes los párrafos que abren el capítulo. Que la autora era consciente de lo complejo de tales cuestiones lo prueba su vacilación en la terminología empleada: “la Novela puede guardar un discreto mutismo; y no faltará a su elevada misión...”, leemos en la versión publicada. Pero en las galeradas corregidas que se conservan en el Archivo de la Real Academia Galega había escrito “la Historia puede guardar un discreto mutismo; y no faltará a su misión...”. Interesante debate *retórico* (en el que ahora no puedo entrar) sobre el uso, sentido de uno u otro término (Novela/Historia), escritos ambos con mayúscula, como corresponde a su importancia» (2012: 318).

Además, estas palabras nos evocan el discurso del *Quijote* sobre la Historia y la Poesía, claro eco, por su parte, de la *Poética* de Aristóteles (capítulo IX). En la segunda parte, en el capítulo III, el personaje cervantino Sansón Carrasco distingue estas dos: «el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (Cervantes 2008: 569).

Pero la ficción no bebe únicamente de la realidad. Hay otro modelo en el cuento aparte de esta y es la literatura. De hecho, los personajes citan ejemplos de locura pasional extraídos de la mitología y la literatura. Se menciona, por un lado, a Fedra, hija de Minos y Pasífae, que se suicida tras acusar de violación a su hijastro Hipólito, hijo de Teseo, por no ser correspondida en sus amores; a Mirra, enamorada de su padre, al que engaña para tener relaciones, y transformada en árbol por los dioses; también se cita a Hero y Leandro, que se encuentran furtivamente por las noches cuando el joven Leandro atraviesa a nado las aguas que los separan. La última historia acaba trágicamente cuando Hero se arroja a las olas tras descubrir el cadáver inerte de su amado Leandro¹⁴. Por otro lado, aparece el nombre de Ofelia, el famoso personaje de *Hamlet*, de Shakespeare. La joven enamorada del heredero de la corona de Dinamarca, pierde la razón tras la muerte de su padre a manos de Hamlet y termina ahogándose en un lago. Ofelia viene a colación en el cuento de Pardo Bazán porque el médico sitúa el caso de Cecilia dentro del tipo de locuras poéticas, las «refinadas, las delicadas, las finas...» (89), según el director del manicomio. A este tipo de demencia le ha dado el nombre de *locuras del aire*. Enseguida el narrador nombra al famoso personaje femenino de *Hamlet* para ejemplificar esta clase de enajenación. El director aprueba esta referencia y confiesa su admiración por Shakespeare, gran conocedor del alma humana. Además, lo parangona a los médicos que se dedican al estudio y curación de las enfermedades mentales: «como la de Ofelia, justamente... Aquel gran médico alienista que se llamó -o no se llamó- Guillermo Shakespeare, conocía perfectamente el diagnóstico y el pronóstico...» (89). Al igual que el personaje de Shakespeare, Cecilia busca unirse al aire y convertirse en su propio elemento. Si en el caso de Ofelia, esta se funde con el agua, en el de Cecilia, esta lo hace con el aire. De este modo, en *Hamlet*, narra la Reina la muerte de su hija (acto IV, escena VII):

A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento (citado en Osorio Vargas 2008).

De ningún modo estamos negando la influencia de la realidad en el cuento, sino más bien observamos que la ficción la modula, que ambas se ejercen una influencia mutua. De esta forma, Shakespeare, gran conocedor del alma humana, es el referente del personaje científico, que se apoya en él para su taxonomía de la locura. Es este un rasgo común de la época y llama la atención la influencia de la ficción en la realidad, más concretamente, en el discurso científico y en sus prácticas.

Si volvemos la vista, una vez más, al contexto histórico del XIX, podemos advertir el renacimiento y recuperación de la obra de Shakespeare, cuyo rastro se advierte incluso

¹⁴ La información sobre estos mitos puede consultarse Antonio Ruiz de Elvira (1995): Fedra (377-379), Mirra (461), Hero y Leandro (489).

en el campo de la medicina. Julia Montilla nos ofrece otra panorámica del contexto médico de entonces con su estudio dedicado a las *Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. En él, cita a Hugh Welch Diamond, el primero en utilizar la fotografía para tratar la demencia. Este psiquiatra era, de hecho, un aficionado a la fotografía y, como director del pabellón femenino del Surrey County Lunatic Asylum, en Springfield, emplea esta técnica para curar a sus pacientes. Montilla explica que los retratos hechos por este médico

están basados en las teorías de fisiognómicas que defendía su predecesor Sir Alexander Morison, quien en su tratado *The physiognomy of mental diseases* (1843) apunta que su estudio es necesario en el caso de la enfermedad mental porque no solo permite distinguir los aspectos característicos de las diferentes variedades, sino que además advierte de su proximidad en aquellos que tienen una predisposición. Como era habitual Morrison relacionó la apariencia del rostro con el estado de la mente (Montilla 2012: 52).

La mayoría de las fotografías son de mujeres, y el tipo de la suicida viene representado por una joven caracterizada como Ofelia¹⁵. Es revelador el hecho de que la iconografía del personaje, de moda también en la representación pictórica, como en la obra de John Everett Millais, se había introducido en la realidad. Montilla expone al respecto que una

forma de expresar la angustia psicológica por parte de las jóvenes era emular el personaje; cuando no lo hacían los directores de los asilos (armados de cámaras) les imponían el vestuario, los gestos, los accesorios y la expresión ofeliana. Hasta tal punto saturó el carácter la imaginación popular, que el personaje ficticio y la loca real se convirtieron en uno en la fotografía de Diamond. El médico caracterizó a la joven paciente enigmática con flores y hojas, en alusión alegórica a su sexualidad, le impuso un vestuario y hasta una pose. Frente al supuesto registro objetivo fotográfico de la sinrazón, la aplicación científica del alienista se revela conducida por preocupaciones estéticas. En las tomas del psiquiatra se hace evidente que su naturalidad era producto de un complejo código intertextual. [...] En su concepción y organización estas tomas descienden de las tempranas tipologías de la fisiognomía y la frenología del siglo XIX. Lo remarcable en el trabajo del médico/fotógrafo es que tipificó una tendencia en la práctica psiquiátrica del momento, constituyéndose como un lugar en el que, como apunta John Tagg, los discursos de la psiquiatría, la fisiognomía, la fotografía científica y la estética se solapaban (Montilla 2012: 55).

El cuento también nos proporciona la fisonomía de la joven suicida Cecilia. Esta vez es el narrador el que realiza esta caracterización. La descubre en su habitación cuando él entra acompañado del director del establecimiento psiquiátrico:

¹⁵ «La utilización de este prototipo se debe a la recuperación de las obras de Shakespeare a finales del siglo XVIII. Las primeras representaciones teatrales de *Hamlet* se dan en la década de 1780. El texto y la tradición de su puesta en escena no muestran a una loca perdidamente enamorada sino a una figura verbalmente impertinente y sexualmente delineada. Estas características harían que el prototipo ocupara temporalmente el hueco que dejaban los rebeldes lunáticos. Su proximidad a los atributos del violento enajenado contribuirá a la introducción de Ofelia en la cultura visual del momento procurando una imagen femenina de igual peso. Otro factor que explica su recuperación será el interés en la creación de un mercado para los temas británicos, lo que llevó a artistas y empresarios a establecer las “Galerías shakespeareanas”» (Montilla 2012: 54).

Era la demente una muchacha delgadita y pálida; sus facciones aniñadas, menudas, serían bonitas si las animasen la alegría y la salud; pero es lo cierto que hay muy pocas locas hermosas, y Cecilia no lo era sino por la expresión realmente divina de sus grandes ojos negros cercados de livor azul (p. 89).

La joven se encuentra absorta en sus pensamientos mirando por la ventana. El cuadro anticipa la idea suicida de la chica pues «miraba al través de la reja, con ansia infinita, el espacio azul del cielo y el espacio verde del jardín» (89). Asimismo, la descripción del encuentro se enmarca en una escena pictórica, donde el cromatismo cobra su importancia (el azul del cielo y el verde del jardín) -huella, tal vez, de la influencia del gusto por el color de los hermanos Goncourt, tan admirados por Pardo Bazán. También el estatismo en el que se encuentra la pálida joven, en la habitación de su celda, y los toques de color del exterior nos recuerdan al ambiente de los cuadros prerrafaelistas. Tras la descripción de la postura de la chica, tras su representación «pictórica», el suicidio se anuncia también por las palabras que esta profiere.

Llegados a este punto conviene advertir que tenemos aquí dos escritores de importancia capital en la trayectoria literaria de doña Emilia: Shakespeare y Cervantes. Ambos son fundamentales en su formación literaria, forman parte de sus primeras lecturas, tal como atestigua en sus *Apuntes autobiográficos* (1886). No es cuestión de detenernos en este aspecto analizado por otros estudiosos sino de recordar esta huella que se transparenta a veces de manera explícita, como con la mención en este cuento del autor de *Romeo y Julieta*, y otras de forma implícita pues, aunque no se cita a Cervantes enseguida puede pensarse en su magisterio, de sobra repetido por la escritora coruñesa. No es únicamente que podamos rememorar al celeberrimo don Quijote de la Mancha como personaje que ha perdido la razón, sino que una cuestión como la de los límites de la realidad o el juego de los límites entre lo intratextual y lo extratextual hacen su aparición en este relato, tal como hemos indicado anteriormente.

Cambiando de tercio, los críticos feministas de Emilia Pardo Bazán podrán saborear una píldora de sus dardos contra el *statu quo* que sufre la mujer y las barreras que le impone la sociedad. Al principio del cuento, el médico expone brevemente la historia de la paciente. Su trayectoria nos puede hacer pensar, por momentos, en Feíta la protagonista de *Memorias de un solterón* (1896). La jovencita Cecilia debe salir adelante al quedar huérfana de padre y madre. Intenta ganarse el sustento honradamente dando clases de piano, pero no está preparada para ello. Más adelante se ofrece como dama de compañía de señoritas. En cambio, no es admitida en las casas porque no es francesa ni inglesa. Consigue, por fin, ganarse la vida gracias a sus cualidades con la aguja. Pronto se la disputan como costurera. Los ecos de trabajos de Emilia Pardo Bazán como el dedicado a *La mujer española* (aparecidos en *Fortnightly Review*, en 1889) nos vienen a la mente esta vez. En ellos trataba de la española de las diferentes clases sociales, y cargaba sus tintas especialmente contra la de clase media. En el cuento se observa esa crítica hacia los obstáculos que debe sortear la mujer para sobrevivir sin tener que depender de nadie. La censura a la veneración ciega por lo extranjero se pone de manifiesto en estas líneas, donde se subraya el absurdo por preferir lo externo a lo nacional sin tener motivos para ello. En varios textos de la autora encontramos esta crítica, como por ejemplo en «La mujer española» donde censura esta preferencia en el apartado dedicado a la aristócrata: «todo para ser elegante y correcto ha de venir de Francia, Alemania o Inglaterra» (citado en Mayoral 2003: 107). En cambio, en «Aire» no aparece ninguna censura explícita al ínfimo nivel educativo que tiene la mujer en

España. No obstante, esta podría advertirse en la causa del delirio de Cecilia. ¿Es la falta de otra meta aparte de la de ser esposa y madre, del destino relativo de la mujer, el que provoca esta demencia?¹⁶ ¿Estaba preparada intelectual y moralmente Cecilia para afrontar una situación agresiva con un hombre? Sin que sea este uno de los textos donde se ejemplifique la lucha de Emilia Pardo Bazán por los derechos de la mujer, la nota feminista hace su aparición en este momento, sin que llegue a desarrollarse posteriormente. ¿Qué habría dicho doña Emilia si hubiera leído el texto? Qué decir que pensamos en su crítica a la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós, donde declara que en ella se apunta el desarrollo de una trama bien diferente, de defensa de un tipo de mujer nueva, pero que después la obra se encamina hacia otros derroteros¹⁷. Como se sabe, la novela de Pardo Bazán *Memorias de un solterón* se ha interpretado como una respuesta al libro de Galdós. En «Aire» no se menciona nada acerca de la educación recibida por Cecilia, por eso mismo se deduce un tipo de instrucción rudimentaria, la típica de aquel entonces, dedicada a formar futuras madres y esposas católicas. «Esta instrucción hace de la mujer una presa fácil para los seductores -esto sucede a Camila Barrientos en *La prueba* (1891) o a Rosa y Argos en *Memorias de un solterón* (1896)» (Charques Gámez 2003: 87). Poco importa en este momento que no haya desarrollado esta temática, puesto que el cuento no pierde en absoluto su interés. En cambio, podríamos matizar esta afirmación si consideramos que la locura de Cecilia nace de las palabras que su novio le profiere cuando no logra sus propósitos deshonestos. En este momento es cuando podríamos apuntar una crítica, pues se evidencia un episodio de malos tratos, cuestión que Pardo Bazán aborda en otros relatos, como en «Los huevos arrefalfados», por citar solo un ejemplo¹⁸. Pero en lugar de malos tratos físicos, en «Aire» encontramos un caso de maltrato psicológico. Doña Emilia no desarrolló esta idea y quizás la apuntó sin darse cuenta de ello. La lectura actual del relato puede llevarnos a esta interpretación, que se apoya en los argumentos recién esgrimidos. Pronto las claves de lectura giran hacia otros derroteros y retoman la senda por la que se internó en un principio, esto es, la descripción de un caso de locura, punto que trataremos muy someramente a continuación.

Este tipo de personaje, el demente, asoma en otras obras de ficción de nuestra autora y es una temática tratada también en su obra no ficcional (López Quintáns 2013b). Suele nombrarse al respecto la influencia de la temática decadentista en Pardo Bazán. Por ejemplo, Javier López Quintáns en su edición del cuento «Anacronismo», publicado en *La lucha. Órgano del partido liberal de la provincia de Gerona* el 18 de agosto de 1893, sintetiza la aparición de este personaje en la cuentística de la escritora. La temática de la locura de este relato le conduce a realizar un balance de la aparición de dicho asunto en los cuentos de Pardo Bazán, que según López Quintáns (2013a), «es común en la producción pardobazaniana». Entre ellos, cita el cuento «El ruido», donde además se pone de manifiesto el interés por el vínculo entre genio y locura. En efecto, esta problemática de actualidad en aquel momento le interesaba a doña Emilia, tal como

¹⁶ Dice Ángeles Quesada (2005: 69) que en este relato, como en otros de Pardo Bazán, la mujer es víctima «de un mundo en que se sobredimensiona el papel del amor ideal, en que se induce a creer que es la meta única para la consecución de la felicidad».

¹⁷ En el *Nuevo Teatro Crítico*, en mayo de 1892, Pardo Bazán analiza esta novela. «El hecho de que la trama [de *Tristana*] sea sencilla no conlleva que no sea interesante. Desaprueba esta opinión y además censura aquella, que su amigo Altamira adopta, que minusvalora las obras de temática amorosa y ve sólo como importantes las que se centran en asuntos sociales, políticos, etc. Incluso puede que de los asuntos amorosos se extraiga más contenido -declara doña Emilia-» (Charques Gámez 2003: 57).

¹⁸ Eduardo Ruiz-Ocaña (2004); Patricia Carballal Miñán (2012).

puede advertirse en su obra periodística como, por ejemplo, en sus artículos del *Nuevo Teatro Crítico* (Charques Gámez 2011). Es más, el relato citado por López Quintáns sale a la luz también en esta revista (marzo de 1893). En lo que concierne a esta temática de la locura, López Quintáns no olvida nombrar la influencia de sucesos reales en el quehacer literario de nuestra autora, así como su interés en el tratamiento de personajes perturbados en trabajos no propiamente literarios. De hecho, en sus textos periodísticos -continúa subrayando López Quintáns- «advertimos el interés por figuras a las que la locura conduce a una solución drástica, pues muchas veces ponen fin a una vida desequilibrada». El suicidio como salida para acabar con el sufrimiento del artista se evidencia en cuentos como «El ruido», al que Quintáns agrega el artículo de «La vida contemporánea» de *La Ilustración Artística*, del 25 de enero de 1897. Otros personajes desquiciados asoman en sus cuentos. Véanse, por ejemplo, «La calavera» (*Nuevo Teatro Crítico*, número 29, 1893) y «Los hilos» (*Cuentos sacroprofanos*, 1899), donde también se evidencian motivos finiseculares. «Eximente» (*Blanco y Negro*, número 714, 1905), «El clavo» (*La Ilustración Española y Americana*, número 140, 1913), «El esqueleto» (*Blanco y Negro*, número 474, 1900), «La turquesa» (*Blanco y Negro*, número 961, 1909) constituyen ejemplos de la obsesión por un objeto. La locura de los personajes puede arrastrarles a cometer crímenes incluso con su familia, como en «La lógica» (*El Imparcial*, 6 de diciembre de 1897) o en «Delincuente honrado» (*El Imparcial*, 12 de abril de 1897). Otros relatos mencionados son «Aire», nuestro objeto de estudio, y «Los cinco sentidos» (*La Ilustración Española y Americana*, número 20, 1908). En un primer momento, esta temática nos atrajo, pero ha quedado relegada a un tercer plano conforme realizábamos las relecturas de este texto que nos han llevado a otros derroteros.

Si recopilamos todos los temas y conclusiones que hemos ido desgranando en estas páginas, queremos subrayar el gran interés del relato en lo que respecta al juego metaliterario. Este cuento es muy sugestivo en este aspecto y permite completar las lecturas de la obra no ficcional de Pardo Bazán en las que expone sus ideas sobre literatura. En los primeros párrafos nos ocupábamos de estas ideas sobre la interrelación entre lo objetivo y lo subjetivo, el cuerpo y el alma, así como entre la realidad y la ficción. En cuanto a la técnica narrativa, tenemos un narrador personaje, un narrador testigo que relata lo que le ocurre a Cecilia Bohorques. Este es otro de los recursos más utilizados por doña Emilia en su obra. Pero tenemos otras voces que nos relatan la historia, pues esta pasa de boca del director del manicomio, a la del narrador, después a la noticia de prensa para finalizar, de nuevo, con la narración por parte del narrador. Localizamos además la presencia de la influencia explícita de la no ficción (la noticia de prensa) y de la ficción (mitología y Shakespeare), pero también la influencia implícita de Cervantes al presentar el tema de los límites entre realidad y ficción (presentes, a su vez, en *Hamlet*), entre Poesía e Historia, que nos remiten, a su vez, a la cuestión de la *mimesis* y, por tanto, a Aristóteles. Además, destacamos el interés de la artista coruñesa por el tema del amor, más concretamente de la locura de amor. En este cuento se trata de un tipo de amor loco que lleva al suicidio de una jovencita. Como vimos, la locura resulta un asunto recurrente dentro de la producción de la escritora. Se adivina, por otro lado, su interés por el «buceo del alma», por el análisis psicológico de sus personajes y por la descripción cromática o pictórica. Resulta pues un cuento donde se reconoce el trazo de la pluma de la escritora y donde, además, se apunta una crítica feminista que, aunque esbozada, deja adivinar su preocupación por esta cuestión candente, por desgracia todavía hoy, que le interesó y plasmó en sus textos de ficción y de no ficción.

Bibliografía

- CARBALLAL MIÑÁN, Patricia. (2012). «“Rabeno” de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual». *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS): Culture of Communication-Communication of culture Culture de la communication-Communication de la culture = Cultura de la Comunicación - Comunicación de la Cultura*. Pilar Couto-Cantero, Gonzalo Enríquez Veloso, Alberta Passeri, José María Paz Gago (coords.). A Coruña. Universidade da Coruña. 1559-1567. [Disponible en internet](#).
- CERVANTES, Miguel de. (2008). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Perú. Punto de lectura.
- CHARQUES GÁMEZ, Rocío. (2003). *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*. Universidad de Alicante. Centro de Estudios sobre la Mujer.
- . (2011). *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- ETREROS, Mercedes. (2003). «Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán. El ejemplo de *La piedra angular*». *Anales de Literatura Española*. 9. 1993. 31-43. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. (2003). «La obra periodística de Emilia Pardo Bazán». *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Ana María Freire López (ed.). Fundación Pedro Barrié de la Maza. 117-132.
- . (2005). «Emilia Pardo Bazán: Periodismo y Literatura en la prensa». *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.). 19-31.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2012). «*Insolación* (1889), Emilia Pardo Bazán. Capítulo XII: un comentario de texto». *Aún aprendo. Estudios de literatura española*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 313- 324.
- . (2014). «Introducción». *El vidrio roto. Cuentos para Américas*. Argentina. Madrid. Editorial Galaxia. 7-20.
- y Darío VILLANUEVA. (2005). *Emilia Pardo Bazán. Obras completas, VIII. (Cuentos)*. Madrid. Biblioteca Castro. XI-XXIX.
- HEMINGWAY, Maurice. (1983). *Emilia Pardo Bazán, The Making of a Novelist*. Cambridge. Cambridge University Press.
- «Juan Peláez». *Archivo de ilustración argentina. Siglos XIX y XX. Dos siglos de ilustración*. [Disponible en internet](#) [última consulta, 21-1-2020].
- LÓPEZ QUINTÁNS, Javier (2013). «Tres cuentos recuperados de Emilia Pardo Bazán: “Anacronismo”, “El casamiento del diablo” y “Profecía para el año de 1897”». *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*. 25. [Publicación en línea](#).
- . (2013b). «Raros, extravagantes y diferentes en los trabajos críticos de Emilia Pardo Bazán». *Estudios Hispánicos*. 21. 113-120.
- «Méndez Bringa, Narciso». Ficha en el Fichero de datos de autoridades de la BNE, [en línea](#).
- MAYORAL, Marina. (2003). «Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina». *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Ana María Freire López (ed.). Fundación Pedro Barrié de la Maza. 103-114.

- . (2008). «Pardo Bazán: de la noticia a la ficción». En *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. Actas del II Simposio (A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005)*. Ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Valera. A Coruña. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. 2006. 225-250. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MONTILLA, Julia (2012). «Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX». *Encuentros. Artes por la integración*. A Coruña. Diputación da Coruña. 87-134. Se cita por la versión [disponible en internet](#).
- OSORIO VARGAS, Jorge. (2008). «El juego del mundo en *Hamlet*». *Polis. Revista Latinoamericana*. 19. Se cita por la versión [disponible en internet](#).
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1892). «Ojeada retrospectiva a varias obras francesas». *Nuevo Teatro Crítico*. Julio. 52-109.
- . (1907). *La Dama joven*. Barcelona. Biblioteca «Arte y Letras».
- . «Aire». (1908). *Caras y Caretas*. 9 de mayo.
- . (1971). «Prólogo». *Un viaje de novios*. Mariano Baquero Goyanes (ed.). Barcelona. Labor.
- . (2002). «*La cuestión palpitante* (selección)». Adolfo Sotelo Vázquez. *El Naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca. Ediciones Almar.
- . (2014). «Aire». José Manuel González Herrán (ed.). *El vidrio roto. Cuentos para Américas*. Argentina. Madrid. Editorial Galaxia. 87-90.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2003). «Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 71. 137-167. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PLUMED, Javier. (2004) «La etiología de la locura en el siglo XIX a través de la psiquiatría española». *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*. 4. 2. 69-91.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles. (2005). *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- . (2016). «Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán». En *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Ed. Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián. Santander. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria. 2011. 677-690. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. (1995). *Mitología clásica*. Madrid. Gredos.
- RUIZ OCAÑA, Eduardo. (2004). «Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres». *Didáctica. Lengua y Literatura*. 16. 177-188.

Elegía y musas de Leandro Fernández de Moratín

SANTIAGO DÍAZ LAGE
(UNED)

El 16 de noviembre de 2000, el profesor José Manuel González Herrán llegó a clase y nos pidió que dejásemos sobre las mesas solo un papel, un bolígrafo -o lo que necesitásemos para escribir- y la antología de poesía española del siglo XVIII con la que aquellos días estábamos trabajando: teníamos toda la hora para comentar la «Elegía a las musas», de Leandro Fernández de Moratín. Según su costumbre, al terminar la clase nos dijo que, si alguien consideraba que no había acabado su comentario, podía escribir un par de páginas más en casa y entregarlas al día siguiente. Hoy, siempre alumno suyo, quiero volver a ejercer esa prerrogativa.

Entonces yo conocía a Moratín hijo como dramaturgo, e ignoraba que aquella elegía era, para otro cántabro ilustre, una de las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana. En efecto, como no olvida la crítica (Arce 1981: 486-487), Marcelino Menéndez Pelayo (1908) fue de los primeros en reivindicar la altura de la poesía de Moratín, afirmando que, «considerado como lírico», «es superior a su fama, y nadie puede negarle sin injusticia uno de los primeros lugares entre los más limpios y elegantes imitadores de la musa latina e italiana» (2012: 981). Ya en la primera versión de «La poesía horaciana en España», publicada en la *Revista Europea* durante el verano de 1877, se encuentran juicios similares: en la entrega del 29 de julio, centraba su elogio en el poema que nos ocupa y, a propósito de los versos 24 a 44, escribía: «nadie había manejado en España como él el verso suelto, y hoy mismo nada hay que exceda a pasajes como este de la bella *Elegía a las musas*» (Menéndez Pelayo 1885, ii: 148-155; y 1952, vi: 383). En el artículo con que saludó la publicación de «La poesía horaciana en España», luego insertado como prefacio a la edición en libro de *Horacio en España*, otro clásico, Juan Valera, reivindicó la altura lírica del joven Moratín:

En cambio, el señor Menéndez Pelayo hace justicia a otros líricos españoles, hartos olvidados o desdeñados por el mal gusto del vulgo: tales son, principalmente, Cabanyes y Moratín el hijo. Las odas del último y sus epístolas y sátiras ofrecen el más acabado modelo que hay en castellano de dicción poética de versificación elegante y de concisión y tersura. Claro está que falta a Moratín aquella fantasía creadora y aquella alteza de sentimientos y de ideas que hacen los grandes poetas; mas no carecen ni de gracia ni de ternura sus composiciones; no son *nugae sonorae* (Valera, en Menéndez Pelayo 1885: xxix).

Además de señalar una evidente coincidencia de gusto y de criterio entre ambos lectores, estos juicios ponen de relieve una de las formas de pervivencia del elemento clásico, o neoclásico, en la segunda mitad del XIX: no era apreciado por *el vulgo*, ni predominante entre las gentes de letras contemporáneas; quizá por eso era el foco de afinidades estéticas profundas, que trascendían las contingencias del día y las diferencias

aparentes. Defendiendo las poesías de Menéndez Pelayo desde el diario *El Día*, en marzo de 1883, Leopoldo Alas había escrito que «La galerna del Sábado Santo» «es una joya de la poesía castellana; tiene la sobriedad y la grandeza de la elegía a las Musas, de Moratín, con ser más simpático el asunto y más natural la forma» (Alas 2003: 789). Quizá recordaba entonces la impresión que le habían causado, siendo estudiante, los artículos de su condiscípulo sobre «La poesía horaciana en España», que pudo leer, entre otros lugares, en la Biblioteca del Ateneo al regresar a Madrid tras las vacaciones de verano de 1877; pero la elección del término de comparación trasluce una cierta complicidad y, si no me engaño, señala una clave significativa de la obra de Alas, que tantas veces recuerda las «máscaras alegres» de Moratín: *La derrota de los pedantes* resuena en muchos de sus artículos y en sus folletos literarios y, como veremos más adelante, todavía un año antes de su muerte volverá sobre la «Elegía a las musas» al hilo de la *translatio* de los ilustres restos del poeta.

No habían pasado tantos años, aunque en la historia literaria las épocas puedan parecer distintas y distantes. Moratín compuso la «Elegía a las musas» ya en Burdeos, probablemente hacia 1821 o 1822, es decir, tres o cuatro años antes de la publicación, en París, por Auguste Bobée, de sus *Obras dramáticas y líricas* (Fernández de Moratín 1825). Por lo que sé, no se conoce ninguna versión del poema anterior a esta edición, de la que derivan todas las posteriores; solo un fragmento publicado por Jesús Pérez Magallón «que se encuentra en media hoja suelta en el manuscrito que contiene las notas que Moratín escribió para sus poesías sueltas», y que empieza con los versos «esta que os vuelvo ahora/[...] lira luciente» (Fernández de Moratín 1995: 610-611 y n. 1)¹. Si en el resto del apunte la conexión es menos clara, como luego tendremos ocasión de comprobar, ese comienzo, fragmentario y probablemente truncado, parece caracterizar ya el gesto de la «Elegía a las musas»: todavía no está conseguida la gradación de dones y rasgos que en esta permite reconocer al trasunto biográfico del poeta e identificar el final del poema con el final del libro y el final de la obra; pero, de dar por buena la conexión entre ambos textos, la propia ubicación de la hoja que contiene el borrador - acaso fortuita- parece vincular directamente la redacción de la elegía con la formación de las *Poesías sueltas* como proyecto de libro. En este asunto quisiera detenerme hoy, más para analizar el intento que para aprehender la intención del poeta, en el contexto de una reflexión más amplia sobre la condición del escritor en la España de los siglos XVIII y XIX.

La «Elegía a las musas» funciona como epílogo, casi colofón, de la colección de las poesías sueltas de Moratín hijo: sueltas pero inscritas, gracias a este poema valedictorio, en una trayectoria vital y literaria «en la que los puntos de partida y arribo quedan perfectamente señalados» (Pérez Magallón 1995: 93). El punto de arribo es el gesto que pone fin al canto, pero también la publicación del libro que el lector tiene entre sus manos: en la última estrofa del texto, en las páginas finales del volumen, la imagen de la tumba que se abre para acoger al poeta, resignado a ser enterrado en tierra extraña, parece aludir también a su último monumento bibliográfico. En la concatenación del volumen que se cierra y el sepulcro que se abre se cifra una concepción peculiar de la relación entre vida y obra, en que la conclusión consciente y deliberada de esta, encarnada en el libro, pertenece también al autor.

¹ En adelante, sigo siempre la edición de la poesía completa de Leandro Fernández de Moratín que cuidó Jesús Pérez Magallón (Fernández de Moratín 1995). Las citas se identifican indicando entre paréntesis, en el cuerpo del texto, la página correspondiente.

Sin duda, el sentido conclusivo de la elegía se ve un poco mitigado por la ubicación de las poesías sueltas al cabo del tercer volumen de las *Obras dramáticas y líricas*. Pero es que la historia editorial de las poesías de Moratín atravesó varias fases que quizá no terminaron, al menos inmediatamente, como él hubiera deseado (Pérez Magallón 1995: 85-94): en su correspondencia prodiga las alusiones al proyecto de publicar una colección de su obra en verso no dramático, que durante bastante tiempo revistió, en su concepto, la forma de un libro independiente. La recopilación de las poesías sueltas desvela una faceta del autor que hasta entonces no había tenido plasmación editorial, aunque sí había conocido, como es sabido, una cierta difusión manuscrita, principalmente privada: la publicación de aquellos frutos de su labor callada culmina una trayectoria muy expuesta al público, iluminando un espacio hasta entonces velado. En carta a Juan Antonio Melón fechada en Burdeos el 2 de febrero de 1822 anuncia que tiene ya concluida «la colección de *Obras sueltas*», y advierte:

Aquí no hay que pensar en imprimirlo; en España tampoco (a lo menos por mi cuenta); sólo puede hacerlo el que tenga mucho dinero, y no le importe nada adelantarle ahora, para cobrarlo con ganancia segura mucho tiempo después. Yo vendería este manuscrito (con cesión de la propiedad) por diez o doce mil r^s y no menos. Esto habrá de ser a un particular, porque tratar de buscar un librero que los dé, es cosa perdida.

Prada me ha exhortado siempre a que pusiera en orden estas poesías, y en Barcelona quería pagar la impresión; yo no quise admitirlo, sin publicar primero las de mi padre. Satisfecho ya este deseo, imagino que sólo él pudiera comprar el tal manuscrito, suponiendo que aunque él se preste a costear la impresión, como hizo con las otras, no quiero admitirlo; porque, en vista del poco despacho que tienen ahora los libros, me parecería una especie de engaño meterle otra vez en costear una impresión que ha de tardarse mucho en vender. Por la mitad del dinero puede adquirir el manuscrito, y queda a su voluntad el imprimirlo ahora, si gusta, o dejarlo para después (Fernández de Moratín 1973a: 483).

Moratín parecía entonces decidido a vender el manuscrito y la propiedad de su obra lírica, y no a imprimirla por su cuenta ni a asociarse con un editor, librero o impresor. Sabiendo que si enajenaba el manuscrito cedía el derecho a editar la obra en las condiciones que decidiese el impresor, según los usos corrientes en el antiguo régimen tipográfico (Martínez Martín 2009: 37-72), se repliega a la posición privada del autor cuyo imperio sobre la obra acaba en el original destinado a la imprenta: al desgajar la obra de su publicación, dejando esta a la voluntad del impresor o del particular que pudiera adquirirla, rebaja sus condiciones para facilitar la venta -esta parece ser una de sus prioridades- sin exponerse a las incertidumbres del negocio, pero, como contrapartida, pierde la garantía de ver su obra publicada próximamente. Melón quedaba encargado de tantear al rico financiero e impresor Manuel García de la Prada: «le dirás, si llega el caso, que yo te he dicho que al que me envíe a Burdeos diez o doce mil r^s, le enviaré, con escritura de cesión, la colección de mis *Obras sueltas*, que compondrá un volumen igual a las de mi padre, y además mi retrato, grabado en París (si lo quiere para adornar el libro), por el mismo dinero que me haya costado allá» (1973a: 484). Las gestiones no prosperaron: o alguien convenció a Moratín para que no enajenase los derechos de propiedad de sus textos, o este no perdía la esperanza de ver sus obras plasmadas en una nueva edición. Por otra carta a Melón, del 12 de abril de 1822, sabemos que entonces ya buscaba quien imprimiese en Madrid una colección más

amplia de sus obras, basada en el modelo de las póstumas de su padre, «en aquella misma forma de letra», «con la sola diferencia de ser fundición nueva de Didot» (Fernández de Moratín 1973a: 498). De la carta se desprende que la edición iba a comprender varios volúmenes independientes, aunque compuestos e impresos con un diseño editorial similar, para formar colección: el primero de ellos sería *El viejo y la niña*:

Dile que esa impresión es un ensayo, y que si resulta bien en la ejecución, y la venta se presenta tal qual, seguiremos imprimiendo las restantes comedias, y una colección de poesías sueltas, que será lo último. Todo esto se anunciará en un papel suelto, quando se publique *El viejo y la niña* (Fernández de Moratín 1973a: 498).

Sigue Moratín describiendo con precisión las características de los libros que habrían de contener sus obras: ya en este proyecto de serie, o de pequeña biblioteca, la colección de poesías sueltas habría de ser lo último, el broche que cerrase la edición y, con ella, diese por concluida la obra. Melón no tardaría en emprender las gestiones, y en su siguiente carta, apenas un mes más tarde, añade Moratín algunas precisiones para que se le transmitan al impresor madrileño Tomás Alván:

Estoy muy de acuerdo con Ustedes en quanto a publicar una suscripción de todas mis obras corregidas, en que no se lleve dinero adelantado: la dificultad está en hallar dinero para publicar la primera entrega; y no hay quien me quite de la cabeza que lo que más me convendría sería vender la propiedad de todas ellas (Fernández de Moratín 1973a: 501).

La colección de sus poesías la tasa ahora en cuatro mil reales, igual que *El viejo y la niña*, *La mojigata* y *El sí de las niñas*. La reducción del precio seguramente se debe al carácter y el alcance de la edición proyectada, más ambiciosa y, al tiempo, menos arriesgada para el autor, que no perdía la propiedad de sus obras. Moratín incluso anuncia que ya tiene hechas varias láminas, a saber, «una portada para las comedias, y además una lámina para cada pieza (exceptuando *la Escuela de los maridos* y *el Médico a palos*, que sería menester rehacerlas), y, por último, el retrato del autor para las *Poesías*» (*ibid.*). Este último detalle es significativo porque, al menos desde el Renacimiento, el retrato del autor era un elemento clave en la composición editorial de los poemarios, trasuntos o compendios de un recorrido plasmado en la obra y de una figura autorial a la que también contribuían los textos y paratextos contenidos en el propio libro: un examen de la composición del poemario, en la línea de los trabajos de Pedro Ruiz Pérez sobre autores y libros de los siglos anteriores, podría descubrir las diversas figuras del autor que se esbozan en estos proyectos².

Moratín, que conocía el negocio, había previsto las contingencias que plantearía la recopilación de sus obras y, trazando la pauta para lo sucesivo, le advierte a Melón que la lámina de *El viejo y la niña* debería ser «la ventaja de los suscriptores», y que «lo que se venda a los demás no debe llevarla, reservándola para unos mil ejemplares que deberían reservarse para venderlos en tomos, cuando todo esté impreso» (*ibid.*). Vemos, pues, que no se mantiene ajeno a lo que el siglo llamaría la parte material del libro: de la serie a la colección, de cada volumen, considerado como *entrega*, a los tomos que

² Por su proximidad al tema aquí tratado, la referencia más relevante puede ser Ruiz Pérez (2017), aunque hubieran podido traerse a colación otros estudios suyos.

habrían de formar, Moratín concibe la edición casi como un monumento que fija su trayectoria y la plasma en una forma destinada a la permanencia -pretensión que compartirán, como sabemos, otros muchos escritores del XIX. No es imposible que la experiencia de cuidar la edición póstuma de las obras de su padre haya condicionado sus meditaciones sobre la fama, la posteridad y el fin que corona la obra, meditaciones que parecen llevar al extremo la secular asociación del libro con la permanencia: como en el arte, también en sus relaciones con la imprenta se considera el joven Moratín «no indigno sucesor de nombre ilustre».

Pero no parece que existiesen entonces mecenas ni público capaces de comprometerse con el proyecto ni de avanzar dinero para financiar la publicación de aquella primera entrega, y las cartas de Moratín en los meses siguientes indican que la edición ha quedado en suspenso. La dirigida a José María Blanco White que exhumó hace años Vicente Lloréns (1960), fechada el 25 de noviembre de 1822, contiene algunos detalles más sobre las estrecheces en que vivía entonces nuestro autor: Moratín, que había conocido épocas de cómodos mecenazgos y de cargos bonancibles, no olvidaba en su exilio de Burdeos las dificultades que entrañaba el vivir de la actividad literaria o de la propia obra (Álvarez Barrientos 1995: 40-41, y 2007), y recibía con sincera pero discreta gratitud el socorro que Blanco le había conseguido del Literary Fund de Londres:

Recibí la favorecida de V. del 19 del corriente y con ella una libranza de veinte libras esterlinas, que he cobrado en casa de Mr. Ch. Tillemann. La delicadeza con que V. ha procedido en esto, ha sido tanta, que en cualquier estado de fortuna me hubiera quitado la libertad de rehusar su beneficio, a menos de incurrir en la nota de grosería o ingratitud. De consiguiente, le doy a V. las debidas gracias por su favor, tanto más estimable cuanto más inesperado y menos merecido. Hágame V. el gusto de dárselas de mi parte a esa sociedad de hombres ilustrados y sensibles que para honor de la humanidad se ocupan en reparar por los medios que les son posibles las injusticias de otros hombres, y los reveses de la fortuna (*Apud* Lloréns 1960: 3; y en Fernández de Moratín 1973a: 528-529).

Más adelante volveré sobre la caracterización que hace Moratín de aquella sociedad de socorros mutuos, cuyas relaciones con los círculos de exiliados españoles en Inglaterra y en Francia merecerían un estudio detenido³. A tenor del párrafo siguiente, Blanco le había propuesto también que colaborase -es de suponer que con alguna pieza breve- en el «nuevo periódico español» que había recibido el encargo de fundar en Londres, *Variedades, o El Mensajero de Londres*, propiedad del editor Rudolph Ackermann (Ruiz Acosta 2016: 215-224; Durán López 2015). Moratín declina la oferta explicando que en aquel momento no podía disponer de sus «obras sueltas en verso» porque tenía previsto publicar en Francia «una colección de mis comedias, a las cuales debe acompañar la de mis poesías sueltas» que, como es sabido, eran en su mayor parte inéditas (*apud* Lloréns 1960: 3). Si bien advierte que varios librereros franceses habían visto ya aquella colección, «que está para concluirse», y habían mostrado interés por comprarla, no excluye -por dejar la puerta entornada- que pudiera ser más fácil hallar en Londres un librero dispuesto a «adquirir la propiedad de esta obra» que cerrar el trato

³ En la página web del Royal Literary Fund se encontrará cumplida información sobre [su historia y sus funciones](#). Más cerca de nuestro asunto, véase ahora Murphy (2019), donde se edita por primera vez la carta en la que Blanco White solicita la ayuda a James Christie.

con alguno de aquellos; pero todo indica que las gestiones no fructificaron, quizá debido a las condiciones en que solían trabajar los editores e impresores londinenses que por aquellos años publicaron a autores españoles (Taylor 2016).

Más cerca ya del público, otros documentos nos permiten seguir perfilando el complejo proyecto poético y editorial en que se inscribe la «Elegía a las musas». En la edición de las *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, impresa «de orden y a expensas del Gobierno de S. M.» en 1867 y 1868, se publican por primera vez algunos materiales destinados, si no a aquella edición ya tan perfilada en 1822, a otra semejante, en todo caso anterior a la de *Obras dramáticas y líricas* que publicó Auguste Bobée en París en 1825. Entre ellos aparece un prefacio manuscrito «Al lector» que, cotejado con el prólogo a esta última, ofrece informaciones muy relevantes para nuestro caso: el pasaje sobre las poesías sueltas del prólogo a las *Obras dramáticas y líricas* (1825: xxxix-xlii) parece basado en los siguientes párrafos, recuperados en las *Obras póstumas*:

El autor de las poesías que contiene esta colección no ha solicitado nunca la gloria de poeta lírico, sabiendo cuán difícilmente se obtienen dos coronas en el Parnaso. Demasiado célebre ya por sus obras dramáticas, hubiera condenado las demás a perpetuo olvido, si el ver algunas de ellas impresas, y otras manuscritas divulgadas ya entre los aficionados a este género de lectura, no le hubiera precisado, en cierto modo, a corregirlas y darlas a luz, reunidas con algunas otras, para que no adquirieran más imperfecciones que las que tuvieron en su origen.

Aunque no heredó el talento poético de su padre, sintió desde su primera edad una vehemente inclinación a la poesía. Puede decirse que las Musas le arrullaron en la cuna. A los nueve años ya componía versos; y en la serie de su vida, en que ha gozado largas épocas de tranquilidad y salud constante, ha escrito muchas obras líricas, o para desahogo de su imaginación y sus afectos, o para corresponder agradecido a los que estimaban en algo las producciones de su pluma. Así es que esta colección, reducida por él mismo a un solo volumen, pudiera haberse dilatado hasta cuatro o cinco, si no hubiera consumido el fuego lo que le pareció menos estimable. Sin embargo, al presente tomo podrá seguir en adelante otro de obras póstumas; y alguno de sus buenos amigos se encargará de darle a la prensa, cuando nada le importen al autor ni la detracción ni los elogios (Fernández de Moratín 1867-68, III: 211).

Como ya señala una nota al pie, resulta evidente que Moratín se refería aquí a una colección más completa de su obra lírica, y no a los pocos poemas recogidos en las *Obras póstumas*, que son los excluidos de la edición parisina de 1825. No debe sorprendernos que un autor tan dado a medir y a pesar las dimensiones de sus textos imaginase, creyendo cerca su fin, la edición de algunas de sus obras póstumas, consecuencia del fin de sus cuidados: el despojamiento de la colección parece ser el correlato de la disciplinada labor de lima que acompañaba a la composición de cada verso, de cada texto. De las coronas del Parnaso a los presagios de la muerte, en estos párrafos del prefacio a un libro nunca editado aparecen -más presentes que en el prólogo a las *Obras dramáticas y líricas*- varios elementos que los versos iniciales de la elegía también evocan, como si en ambas instancias textuales se estuvieran plegando las velas de la obra.

Contemplada en este contexto vital y editorial, la «Elegía a las musas» se presenta, no como simple reelaboración de un tópico, sino como gesto valetudinario de un poeta que abandona la práctica literaria y el oficio de escribir, considerados en términos que, desde el punto de vista de una poética histórica, no podrían ser más concretos. La

trayectoria y la obra se separan aquí de la biografía, y el poema, que anuncia el fin de la obra, suspende la identificación posible del sujeto lírico, el poeta, el autor y el escritor: estas dimensiones se desgajan del individuo que cuenta con seguir viviendo, el tiempo que sea, sin mayor proyección pública (Lázaro 1960).

Desde los primeros versos del poema sabemos que el yo lírico es trasunto del propio autor, que prolonga y dilata la fama de un «nombre ilustre»: el contemplar la propia trayectoria a la luz de su genealogía, que pudiera parecer síntoma de la conciencia del declive, es más bien indicio de que la obra se proyecta ya hacia una temporalidad distinta de la de la vida, hacia la posteridad. El poeta devuelve la corona que la tradición clásica había asociado con la gloria literaria, y rinde junto a ella, al retirarse, los atributos simbólicos de los tres géneros que cultivó (cfr. Lapesa 1996: 321-322): «esta corona, adorno de mi frente, / esta sonante lira y flautas de oro / y máscaras alegres». Vemos, pues, que en la versión última de la elegía se evoca una única corona, y no las dos que se mencionaban en el prólogo a las *Obras dramáticas y líricas* y en el prefacio reproducido en las póstumas: al fin y al cabo, la corona es un galardón que reconoce el mérito y la fama, en tanto que la lira, las flautas y las máscaras son más bien atributos e instrumentos del oficio literario que se identifican con distintos géneros. Una cosa es la labor, otra sus frutos, otra más el reconocimiento que puedan obtener: el afán de la escritura se asocia con el oficio, regido por la tensión, no siempre fácil de conciliar, entre el designio poético, la voluntad y las condiciones de su desempeño.

Al cotejar el prefacio de las *Obras póstumas* con el texto que Pérez Magallón considera primer apunte de la «Elegía a las musas» y con la versión definitiva de esta, se comprueba que la relación entre la vida, la obra y la fama es más compleja de lo que pudiera parecer a primera vista. En el apunte parece -es difícil fundar hipótesis en versos tan fragmentarios- que el poeta solo devuelve la lira en que se puede cifrar, de forma genérica, su dedicación al oficio literario o, más en particular, a la poesía lírica; esta ambigüedad sugiere que en el apunte y en la elegía se plasman, por decirlo así, dos *renuncias* diferentes, una circunscrita al cultivo de la poesía lírica, que es tentador relacionar con el proyecto editorial de las poesías sueltas, y otra, de mayor alcance, que fija y concluye las trayectorias hasta entonces coincidentes, o superpuestas, de la vida y de la obra. El mérito y la fama dependen de la obra; y al rendir los instrumentos del oficio, el poeta ya deja que la obra lo sobreviva, aunque él no muera.

Quizá aquel esbozo editado por Pérez Magallón tuviese una función técnica o mnemotécnica similar a la descrita por Russell P. Sebold en su estudio de la *inventio* y el arte del poeta lírico (2003: 413-471): seguramente el gesto de rendir la lira compendia el «pensamiento o visión mental momentánea» (Sebold 2003: 435) del poema que había de clausurar la trayectoria del autor, y bastaba para recordar su posible desarrollo ulterior, apenas bosquejado, por lo demás, en los versos que se nos han conservado. Sin embargo, algunos detalles indican que su planteamiento no era idéntico al de la elegía, y el estudio de sus diferencias permite interpretar con mayor precisión el significado de esta: la alusión a la envidia de los versos tres y cuatro, exclusiva del apunte, no tiene referentes claros, pero los siguientes, en tercera persona, evocan la áspera iniciación poética de nuestro autor, siguiendo a su Virgilio: «él me inspiró, y lo seguí por nuevo / rumbo y difícil, y al pisar la cima / del Helicón sombrío / mi frente coronó de yedra y flores» (610). Aunque parece lógico suponer que el poeta se refiere aquí a su padre, los versos inmediatos vuelven, sin solución de continuidad, sobre el tema de la envidia, en términos que no acaban de concordar con esa interpretación. Sea como fuere, teniendo en cuenta que la corona de hiedra se identificaba desde Virgilio

con la poesía lírica y bucólica, y que la asociación se había mantenido en el Renacimiento y el Clasicismo españoles, cabe suponer que el fragmento era simple esbozo de un poema más largo en que se irían desgranando los símbolos de cada uno de los géneros cultivados, o que quizá estaba pensado para clausurar simbólicamente una única faceta de la obra de Moratín, y no toda su trayectoria.

El estado del texto no permite saber con certeza si la *narratio* ulterior se iba a vertebrar, como parece, sobre la relación de episodios o asuntos asociados simbólicamente con las nueve musas del Helicón, para definir por vía negativa el intento poético del autor: «no envidie más, que el humilde verso mío / mal hubiera cantado / atroces culpas que elocuente anima / Melpómene sangrienta, / mal de Gradivo airado / los bélicos furores, / ciudades que alarmó llama violenta, / cubierto en humo el piélago sonante, / y entre ruinas y horrores / en carro de oro el vencedor triunfante» (610-611). A mi juicio, estos versos sugieren que el fragmento, de haberse desarrollado en forma más extensa, hubiera podido seguir un desarrollo de *recusatio* y *excusatio* similar al que ensaya Propercio en los primeros poemas del segundo libro de sus elegías; de rechazo, la propia forma de mentar los asuntos del canto, asimilándolos con la musa trágica y los furores de Marte, parece confirmar que el fragmento iba a tratar de acontecimientos actuales, tal vez las mismas convulsiones y catástrofes a las que finalmente alude la «Elegía a las musas». Posiblemente el poeta estaba ensayando una disposición enumerativa similar a la del soneto «Las musas» (249-250): los versos que siguen a la referencia a Melpómene culminan en la exclamación con que se interrumpe abruptamente, tras una alusión a Clío, el texto transcrito por Pérez Magallón: «mas hoy, ¡oh, cuánta ofrece / digna materia al verso, / cuánta a la trompa de la [...] Clío». En la «Elegía a las musas», los tumultos que «la patria mía / abandonaron a civil discordia» no son motivos para la inspiración trágica o épica, sino causas de turbación, obstáculos para el poeta que, exiliado en tierra extraña, contempla la poesía lírica como espacio en que puede prolongar su actividad fuera de sus circuitos habituales de comunicación literaria, o lejos de su público.

Aunque la interpretación más común tiende a ver en ellas encarnaciones del numen o del talento o la natural disposición del poeta, conviene recordar que, por su vinculación con distintos géneros, las musas son también encarnaciones, si no de reglas, sí de principios artísticos; otros poemas de Moratín sugieren que guardan relación con la condición del escritor y con su proyección hacia un público: por ejemplo, ya el romance «Más vale callar», que Pérez Magallón (308-315, 308 n. 1) data entre 1797 y 1812, sugiere una cierta tensión entre el *vos* a quien se dirige el poeta, respondiendo a su requerimiento, y el público ignorante que debiera alimentar sus sátiras, tensión en la que se manifiesta el conflicto entre el mecenazgo y la profesionalización que marca la experiencia de Moratín y, en menor medida, de otros escritores de su generación (Álvarez Barrientos 2007). Por su dedicación al teatro, Moratín seguramente pudo comprender las distintas facetas del público contemporáneo mejor que quienes se centraron en otros géneros, apreciando la compleja interacción de su innegable dimensión económica con las dimensiones estéticas y culturales en las que quizá aspiraba a intervenir de forma más directa⁴. Parece probable que, además de las

⁴ Con esta distinción pretendo designar dos dimensiones de los fenómenos literarios que en su discurrir histórico son simultáneos y posiblemente inextricables. Para los propósitos del presente trabajo, baste con decir que al hablar de las dimensiones poética y estética me refiero más específicamente a distintos aspectos de la relación entre el autor, el texto, su plasmación editorial y el lector, mientras que, al hablar de la

derivadas de los cargos que ejerció, Moratín percibiese siquiera ocasionalmente retribuciones procedentes tanto de la enajenación total o parcial de sus textos como de la representación de estos en distintos teatros: si en algunos pasos de su trayectoria parece que el mecenazgo de tal o cual prócer marca, o compromete, su posición como escritor público (y también como ciudadano), en otros momentos es su relación con el público, más o menos receptivo a sus obras, la que puede entrar en conflicto con las ideas consagradas en los selectos ámbitos de la sociedad literaria y de la corte. La articulación de una teoría y una práctica dramáticas susceptibles de convertirse en escuela de las costumbres nacionales parece condicionada por esa misma dualidad.

La alusión a las musas vuelve a ser crucial en la «Epístola al Príncipe de la Paz, dedicándole la comedia *La mojigata*», que suele datarse en torno al momento del estreno, en 1804, de la versión autorizada de la obra, ampliamente difundida en años anteriores sin el consentimiento del autor. Sin confundirlo con una exposición o un manifiesto, el poema sitúa la comedia en unas coordenadas significativas: mediante la evocación de la trayectoria del autor, también en sus reveses y sus cambios de rumbo, se expone una concepción compleja del oficio literario que, por un lado, conjuga la dependencia de un mecenas con la exposición al público y, por otro, caracteriza la práctica artística por medio de las claves poéticas y estéticas que la musa encarna. La tensa relación de Moratín con las reglas del arte vuelve a ponerse de manifiesto en los versos que dedica a explicarle a su valedor su retorno al género cómico: «animado del más sublime ardor, sonando Clío/la trompa que marcial ira difunde», había querido «de España celebrar los altos triunfos»; pero Talía, airada, le había quitado «la cítara y flautas pastoriles» y «el clarín de Marte», instándolo a seguir «por el rumbo solo / que te indica mi voz, si honor procuras/que a pesar del silencio de la muerte /haga tu nombre eterno» (Fernández de Moratín 1995: 322). El género, en cuanto configuración artística, ocupa un lugar crucial entre el temperamento del escritor y sus perspectivas de sobrevivir a la muerte, porque el primero está sujeto al favor de las musas -que propician unos talentos u otros, unas disposiciones u otras- y en las segundas incide la obediencia del escritor a su dictamen.

«Y el canto acabe, /que fuera osado intento repetirle»: en la «Elegía a las musas» una cadencia, o una decadencia, ha señalado el final del canto -acción que abarca y abraza la obra- que ya no puede continuar, sino solo repetirse. La renuncia parece señalar la muerte del autor, no del hombre, que ya en la *propositio* del poema se acoge con serenidad a la tradición: las musas prefieren el ímpetu de la juventud, como también recuerda *Clarín* en *Apolo en Pafos*, e Inarco Celenio ya había visto «cómo la edad ligera, /apresurando a no volver las horas, /robó con ellas su vigor al numen». La formulación incide en lo que la inspiración tiene de asentimiento, de don, volviendo al significado etimológico de *numen*: «sé que negáis vuestro favor divino /a la cansada senectud, y en vano / fuera implorarle; pero en tanto, bellas /ninfas, del verde Pindo habitadoras, /no me neguéis que os agradezca humilde / los bienes que os debí». La acción de gracias marca el final del canto, que se vuelve sobre sus orígenes antes de detenerse para siempre: a las musas les debe el autor haber conseguido dilatar la fama de su nombre ilustre, pero no solo eso: «sólo / pudo bastar vuestro amoroso anhelo / a prestarme constancia en los afanes /que turbaron mi paz, cuando insolente, /vano saber, enconos y venganzas, /codicia y ambición la patria mía /abandonaron a civil discordia».

dimensión cultural, adopto una perspectiva más amplia sobre la inscripción de esos elementos en el devenir general de la vida social.

El poeta no recuerda aquí sus éxitos dramáticos ni las controversias literarias en que había intervenido, ni tampoco su instalación en distintos cargos más o menos próximos al poder, sino la convulsa historia reciente de su país y las circunstancias que lo llevaron al exilio (cfr. Lapesa 1996). Los tumultos y la violencia, «iras, desorden esparciendo y lutos», desconciertan la serenidad y el ocio necesarios al arte, y el yo lírico solo se atribuye el mérito de haber mantenido, gracias al «amoroso anhelo» de las musas, una cierta «constancia en los afanes / que turbaron mi paz»: si en el prefacio «Al lector» incluido en la edición de *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín* declaraba que a lo largo de su vida había escrito «muchas obras líricas, o para desahogo de su imaginación y sus afectos, o para corresponder agradecido a los que estimaban en algo las producciones de su pluma», huelga decir que no fueron los años de la Restauración fernandina los más pródigos en las «largas épocas de tranquilidad y salud constante» que él asocia con el género lírico. «¿Quién pudo en tal horror mover el plectro? / ¿Quién dar al verso acordes armonías, / oyendo resonar grito de muerte?»: la violencia de los años anteriores había venido a trastornar un estado previo que se concebía, si no como natural, sí como relativamente estable, y el regreso de Fernando VII había desencadenado, a su vez, distintas formas de represión y persecución contra los partidarios del régimen josefino y, más generalmente, contra los sospechosos de afrancesamiento y los liberales. Más allá de las referencias concretas que aparecen en el poema, la concatenación de aquellas dos formas de violencia es el rasgo esencial de la época que desemboca en el presente: igual que las aves quedan «en el espanto mudas» y huyen en desbandada «del blando nido», así «agitaron los tardos años» la existencia del poeta, que solo «en región extraña» pudo «hallar dulce descanso y vida». Sobre «el oprimido ánimo» ejerce la distancia del exilio, como vemos, un efecto dúplice, erizado de ambigüedades.

La concesión final del poeta, resignado a descansar en tierra extraña, contrasta con la fortuna de sus restos mortales, cuyas tribulaciones ha reconstruido Jean-François Botrel en un estudio reciente (2017). Leandro Fernández de Moratín no murió en Burdeos, como auguraba en su elegía, sino en París, en 1828: se había instalado allí en 1825, siguiendo a la familia de Manuel Silvela, quien costearía su entierro en el cementerio del Père Lachaise. La decisión de repatriar los restos del pobre poeta la toma un gobierno moderado un cuarto de siglo más tarde, siendo Presidente del Consejo de Ministros Francisco de Lersundi, pocos días después de haber dispuesto el traslado de los restos de Juan Donoso Cortés, fallecido en París en 1852, cuando era Ministro Plenipotenciario cerca del Emperador de los Franceses. El decreto de 15 de julio de 1853, publicado en la *Gaceta de Madrid* el día 21, argumenta que «el sencillo monumento» que «encierra» a Moratín en París, «debido a una fiel amistad, parece como un triste y perdurable padrón de nuestras discordias políticas, como un recuerdo al mundo de que el hombre benemérito allí sepultado, fue a morir en tierra extranjera porque no le ofrecía su patria seguridad bastante para vivir en ella». Pocas líneas más adelante, justo antes de aludir a la «antigua deuda nacional de aprecio y gratitud a la memoria del célebre Inarco Celenio», añade: «tiempo es, Señora, de que cese la expatriación con que durante largos años expió aquel hombre de buena voluntad los errores de una época azarosa».

Cuando leí por primera vez esas líneas, no pude evitar recordar la carta en que Moratín le agradecía a Blanco White la ayuda prestada, desde Londres, por el Literary Fund, «esa sociedad de hombres ilustrados y sensibles que para honor de la humanidad se ocupan en reparar por los medios que les son posibles las injusticias de otros hombres, y los reveses de la fortuna». Al subsumir estos factores -que Moratín nombraba discreta

pero precisamente- en «los errores de una época», el decreto del 15 de julio de 1853 brinda a la Corona la oportunidad de redimirse *reparando* en el plano simbólico, a tres décadas de distancia, aquellas injusticias de la Restauración absolutista que estaba en los orígenes del régimen presente: como señala Botrel (2017: 228), sabiendo que los moderados se encontraban en una coyuntura difícil, «caracterizada, según Bahamonde y Martínez [1994: 303], por una fuerte inestabilidad gubernamental y la necesidad de conciliarse a los progresistas», no se puede descartar que en la decisión de «asociar la figura de un conservador reaccionario y católico absoluto y de un josefino afrancesado convicto» hubiese cierto «oportunismo político y económico y segundas intenciones». Muy intencionadamente, el decreto expresaba también la voluntad de que «en plazo no lejano puedan hacerse también extensivos los efectos de esta propuesta a otros varones eminentes, cuyas cenizas, no menos venerandas, fueron esparcidas por el viento de las revoluciones y el hado adverso de España en todos los ángulos del mundo»: los tres nombres mencionados son los de Hernán Cortés, Fray Luis de Granada y Juan Meléndez Valdés, «restaurador de nuestra lírica moderna», quien «expulso por las agitaciones políticas, como lo fue Moratín, duerme desde 1817 el triste sueño del desterrado en el convento de Montpellier». Aquellos hombres ilustres estaban llamados a descansar en un panteón en el que se conciliarían, de cara al presente y al futuro, los elementos disgregados a lo largo del tiempo por la civil discordia.

Los restos de Donoso y de Moratín fueron recibidos con gran solemnidad en Madrid el 10 de octubre de 1853, pero permanecieron durante varias décadas en la cripta de la iglesia de san Isidro a la espera de que se habilitasen los monumentos que habían de acogerlos: a pesar de los intentos de fundar un Panteón nacional en 1869, solo en 1900 se enterraron los zarandeados huesos de ambos, junto con los de Juan Meléndez Valdés y los de Francisco de Goya, trasladados en 1866 y 1899 respectivamente, en el mausoleo que en 1887 se había erigido a tal efecto en el cementerio de san Isidro (Botrel 2017: 227-233).

En este contexto tercia el artículo de *Clarín* al que aludí al principio, publicado en *Madrid cómico* el 26 de mayo de 1900⁵. Empezaba recordando con honda simpatía al «pobre *afrancesado*» que había acabado sus días «lejos de la patria, cansado de la vida, enfermo por culpa de mucho trabajo intelectual», y traía a colación dos pasajes, a mi juicio, intencionadamente seleccionados de la «Elegía a las musas»: cita la estrofa inicial, pero omite su primer verso, que alude al galardón que simboliza el reconocimiento y la fama logrados por el poeta, y empieza directamente por el segundo, centrado ya en los instrumentos de los distintos géneros de su oficio; y de la estrofa final solo reproduce la última oración, eludiendo las referencias a la tumba ya dispuesta para el poeta y a su esperanza de dedicar su «postrer suspiro» a su patria. Diríase que *Clarín*, consciente de los quebrantos del trabajo intelectual, quiso centrar su evocación en las dimensiones más humildes del esforzado mérito del autor y poner de relieve la discordancia entre sus sencillos deseos, las circunstancias que acompañaron a su fallecimiento -que él identifica con las descritas en el poema- y los fastos presentes.

En concreto, el aparatoso traslado de los restos de Goya desde Burdeos le recuerda a *Clarín* los últimos versos de la «Elegía a las musas», que son la clave de su meditación sobre la fortuna del ilustre poeta y el mudable significado de su figura y su obra, tan

⁵ Cito por el tomo correspondiente de las obras completas de *Clarín*, editado por Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel (Alas 2006). La publicación original en *Madrid cómico* puede verse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, [en este enlace](#).

sujeto a las fluctuaciones de la política y la historia: «de las cenizas de Moratín cuidó», dice, «no la musa celeste, sino su buen amigo Silvela; y ahora, mandando en España otro Silvela, descendiente de aquel, que es, vienen a Madrid los huesos de don Leandro con una gran partida de ellos, todos *ilustres*, pero que, así, en montón, desmerecen» (Alas 2006: 738). El 11 de mayo de 1900 se inhumaba aquella partida de huesos ilustres en el mausoleo del cementerio de san Isidro y, si no me equivoco, al día siguiente se inaugura la gran exposición de obras de Goya en la sede del Ministerio de Instrucción pública⁶: si la entrada en Madrid de los restos del pintor, en las primeras semanas de abril, había pasado inadvertida, según algunos periódicos, la concatenación de ambos actos de homenaje al pintor de Fuendetodos, un mes más tarde, recibió gran atención en la prensa del día, no solo en España sino también en Alemania, Francia e Inglaterra, como se comprueba con solo hojear los textos exhumados por Jesusa Vega con ocasión de la exposición *Goya 1900* (Vega 2002). *Clarín*, perspicaz y experto lector de libros y periódicos, medita en Oviedo y desde el *Madrid cómico* sobre el efecto de aquellos actos en la fama y la valoración pública de cada uno de los ilustres homenajeados, tan dispares por su valía y su mérito, pero también por la índole de su arte:

Moratín debió venir *solo*, sin competencia de hombres *ilustres*. Este desagravio póstumo de postliminio funerario, resulta casi una ironía, haciéndolo como se hizo. ¿Qué diría don Leandro, quisquilloso como buen literato, si pudiera ver que le sacan de entre *flores* y mirtos de tierra extranjera para traerle a la suya en prosaica remesa de *hombres célebres* y cantarle el responso de que Goya valía más que él, y de que él según sus amigos tenía un carácter que no se le podía aguantar. Para ese viaje, se diría, mejor me dejaban a orillas del Garona opulento (Alas 2006: 738-739).

El recuerdo de la «Elegía a las musas» se impone en este «Palique» a la accidentada historia de la *translatio*, iniciada casi medio siglo antes, que Alas parece no conocer. Sus reflexiones sobre el «desaire» que para la memoria de Moratín era la constante comparación con Goya -sin negar la diferente altura artística de cada uno de ellos- ponen de manifiesto, con la inevitable dosis de simplificación, un aspecto muchas veces ignorado de las relaciones entre la pintura y la literatura: «la hermosura de Goya la aprecian todos, está pintada, entra por los ojos. El mérito de Moratín lo pueden apreciar bien muy pocos. Goya es de fama universal, porque no está *en español*, no hay que traducirle; le entienden hasta los chinos. A Moratín sólo le puede *saborear* el que comprenda y sienta el buen castellano» (Alas 2006: 739). Los breves juicios de *Clarín* sobre la importancia de Moratín «en la historia de la vida intelectual española» son, como casi siempre, un dechado de acuidad y justeza: aunque la historia de sus restos mortales había venido a asociar los nombres del pobre afrancesado y del encumbrado Marqués de Valdegamas, el carácter y el efecto de sus obras no podrían ser más diferentes, porque «la parsimonia, la medida de un Moratín no pueden extraviar a un pueblo; como pueden verbigracia las exageraciones líricas y poéticas de un Donoso Cortés» (Alas 2006: 739). Cuando toda la prensa compara a Moratín con Goya, *Clarín* decide compararlo con Donoso Cortés, «para que alguna vez salga Moratín ganando» (Alas 2006: 740).

⁶ Ambos acontecimientos son bien conocidos desde que a comienzos del presente siglo se celebró en Madrid la muestra *Goya 1900*, cuyo catálogo (VV. AA. 2002) contiene un completo estudio de su desarrollo y sus circunstancias y una amplia antología de textos que dan idea de las reacciones de la prensa contemporánea. Debo esta referencia a la generosidad de Jesús Rubio Jiménez: quede aquí constancia de mi gratitud.

Considerada en su contexto, esta semblanza, fundada en el recuerdo de la «Elegía a las musas», permite apreciar el intenso poder simbólico de la figura del poeta exiliado que, resignado a su suerte, da por clausurada su obra -tras promover y diseñar, con resultados solo en parte satisfactorios, su última plasmación editorial- y renuncia a su existencia como autor. En un artículo publicado en 1894 en *El Liberal*, dentro de la serie «Plutarco del pueblo», Francisco Silvela recordaba las penalidades que había atravesado Moratín al permanecer en Madrid tras la Restauración absolutista y lo cerca que había estado de poner fin a sus días:

La Providencia quiso librar a España de tal vergüenza, y a Moratín de tan triste agravio para su buena memoria, y en aquel día de luto, tomadas ya todas sus disposiciones para despedirse de la vida, recibió noticias de haberse fallado favorablemente su juicio de purificación; pero ese alivio a sus penas llegaba tarde; su corazón estaba lastimado para siempre; puso a fondo perdido su patrimonio, que le produjo en renta vitalicia seis mil francos, y se retiró a Burdeos a la casa de su amigo y admirador D. Manuel Silvela, de sus propias ideas e inclinaciones literarias y políticas, y con él se trasladó luego a París, donde murió, con tal horror a las amarguras sufridas, que por no caer en la tentación de escribir, no consentía en tener tintero en su aposento (Silvela 1894).

En la *Derrota de los pedantes*, «desahogo de su contrariedad» tras regresar a España «bajo las impresiones del ambiente de cultura y liberalismo respirado en Francia», según el propio Silvela, Moratín presenta a Demócrito y a Hipócrates «reclinados junto a un sepulcro ya destruido», conversando «profundamente a la sombra de unos cipreses mustios sobre la física del cuerpo animal, la brevedad de la vida, los acerbos males que la rodean, y los cortos y falaces medios que ofrece el arte para dilatar su fin» (Fernández de Moratín 1973b [1789]: 65). Aunque un poco lejana en el tiempo, me parece una estampa adecuada para concluir estas meditaciones en torno a la «Elegía a las musas», en que Moratín se resignaba a dar por perdidos los medios del arte que ya no le traían, al parecer, ningún consuelo.

Bibliografía

- ALAS, Leopoldo, llamado *Clarín*. (2006). *Obras completas X: Artículos (1898-1901)*. Ed. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (1995). «Los hombres de letras». En Joaquín Álvarez Barrientos, François López e Inmaculada Urzainqui (1995). 19-61.
- . (2007). «Mecenazgo y escritura en los tiempos de Leandro Fernández de Moratín». En Teresa Nava Rodríguez (ed.). 99-117. [Disponible en internet](#) [última consulta, 17-12-2017].
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, François López e Inmaculada Urzainqui. (1995). *La República de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ANDRÉS, Ramón. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona. Acantilado.

- ARCE, Joaquín. (1979). «Cultura clásica y lírica neoclásica (Moratín y Cabanyes)». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2. 13-24.
- . (1981a). *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid. Editorial Alhambra.
- . (1981b). «La lírica de Moratín y el ideal neoclásico». *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme. Piován Editore. 23-36.
- BAHAMONDE, Ángel y Jesús A. MARTÍNEZ (1994). *Historia de España: siglo XIX*. Madrid. Cátedra.
- BOTREL, Jean-François. (2017). «De muertos y huesos ilustres: los literatos y las honras fúnebres (España, siglo XIX)». En Carole Fillière y Maud Le Guellec (eds.). *«Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée»: écriture et combat dans l'Espagne des XVIIIe et XIXe siècles: hommage à Françoise Étienvre (= Hispanismes, hors-série, 1)*. 216-236.
- DOWLING, John. (1971). *Leandro Fernández de Moratín*. New York. Twayne Publishers.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando. (2015). *Versiones de un exilio: los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823-1830)*. Madrid. Escolar y Mayo.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. (1825). *Obras dramáticas y líricas de D. -, entre los Arcades de Roma, Inarco Celenio. Única edición reconocida por el autor*. 3 tomos. Paris. Imprenta de Augusto Bobée.
- . (1867-1868). *Obras póstumas de D. -, publicadas de orden y a expensas del Gobierno de S. M.* Madrid. Imprenta y Estereotipia de M. de Rivadeneyra.
- . (1973a). *Epistolario de -*. Ed. René Andioc. Madrid. Castalia.
- . (1973b [1789]). *La derrota de los pedantes. Lección poética*. Ed. John Dowling. Barcelona. Labor.
- . (1995). *Poesías completas (poesías sueltas y otros poemas) de -*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona. Sirmio-Quaderns Crema.
- LAPESA, Rafael. (1994). «Comentario de la *Elegía a las musas* de Leandro de Moratín». En Berta Pallares, Pedro Peira y Jesús Sánchez Lobato (eds.). *Sin fronteras: Homenaje a María Josefa Canellada*. Madrid. Editorial Complutense. 321-328.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. (1960). «Moratín, resignado». *Ínsula: revista bibliográfica de ciencias y letras*. 161. 1 y 12.
- LLORENS, Vicente. (1960). «Moratín y Blanco White». *Ínsula: revista bibliográfica de ciencias y letras*. 161. 3 y 13.
- . (2006). *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra*. Madrid. Castalia.
- LÓPEZ, François. (1995). «El mundo del libro». En Joaquín Álvarez Barrientos, François López e Inmaculada Urzainqui (1995). 63-123.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009). *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid. Marcial Pons Historia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1885). *Horacio en España: solaces bibliográficos de D. - . Doctor en filosofía y letras, Catedrático de Literatura en la Universidad de Madrid, individuo de las Reales Academias Española y de la Historia*. 2 tomos. Madrid. Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- . (1910 [1908]). *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana. Escogidas por don M. Menéndez Pelayo*. Madrid-Lisboa- Paris-Lausanne-Berlin-London-

- Glasgow. Victoriano Suárez Ferreira Limitada-A. Perche-Edwin Frankfurter Wilhelm Weicher-Gowans & Gray (3.^a ed.). La primera edición se publicó en Madrid, por Victoriano Suárez, en 1908.
- . (1952). *Bibliografía hispano-latina clásica*. 10 vols. Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- . (2012 [1883-1891]). *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander. Publicaciones de la Universidad de Cantabria- Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- MURPHY, Martin. (2019). «Blanco White and the “Unfortunate Spaniards”». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 25. 641-647. [Disponible en internet](#) [última consulta, 21-12-2019].
- NAVA RODRÍGUEZ, Teresa (ed.). (2007). *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín* (Anejos de *Cuadernos de Historia Moderna*, VI).
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. (1993). «Moratín, neoclásico de una armonía ya imposible». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. XVII: 2. 343-356.
- . (1995). «Introducción». En Fernández de Moratín (1995). 17-147.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. (2017). «Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*. 35. 100-126.
- RUIZ ACOSTA, María José. (2016). *La prensa hispánica en el exilio de Londres (1810-1850)*. Salamanca. Comunicación Social
- SEBOLD, Russell P. (2003). *Lírica y poética en España, 1536-1870*. Madrid. Cátedra.
- SILVELA, Francisco. (1894). «Plutarco del pueblo. Moratín». *El Liberal* (30-3). 1.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1967). «Clarín y la crisis de la crítica satírica». *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán)*. Madrid. Editorial Gredos. 139-177.
- TAYLOR, Barry. (2016). «El mundo del libro de los españoles emigrados en Londres: bibliotecas, tertulias e impresores». En Ruiz Acosta (ed.). 25-43.
- VEGA, Jesusa. (2002). «Goya 1900. Visión crítica». En VV. AA. (2002). I. 117-296.
- VV. AA. (2002). *Goya 1900: catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura.

Galdós y Fernando VII

TONI DORCA
(Macalester College)

El rechazo visceral a Fernando VII que encontramos en la obra de Benito Pérez Galdós se explica solo en parte por su antipatía hacia la dinastía de los Borbones. En efecto, los juicios que un nutrido grupo de narradores y personajes vierte contra el monarca absolutista no responden únicamente a una aversión de nuestro escritor, sino que se encuadran dentro de una construcción ideológica que surge durante el Sexenio Absolutista (1814-1820) y se consolida en la historiografía liberal del medio siglo.

La fabricación de la imagen de Fernando VII corre parejas con los acontecimientos que jalonan la agitada historia de España en la primera mitad del siglo XIX. El proceso se inicia hacia finales de 1807 a raíz de la conjura de El Escorial, cuando la opinión pública exculpa al por entonces príncipe de Asturias de su participación en el fallido golpe de estado contra Carlos IV. Todo se achaca a una maniobra de Godoy destinada a desprestigiar al heredero a ojos de sus padres. La gestión que el partido fernandino hace de la crisis da como resultado la creación del mito del «príncipe virtuoso e inocente», asediado por un «ambicioso valido» (La Parra 2011) que quiere robarle la corona. La propaganda a favor del Príncipe de Asturias y en contra del Príncipe de la Paz da sus frutos en el motín de Aranjuez del 17 de marzo de 1808, que provoca la caída de Godoy y, dos días después, la abdicación de Carlos IV en su hijo mayor. La entrada triunfal de este en Madrid el 24 de aquel mes es acogida con júbilo por una multitud que pronto comienza a designarlo con el calificativo de «El Deseado».

La creencia del pueblo en la bondad de Fernando VII se robustece con la sublevación de los madrileños contra Joachim Murat el 2 de mayo de 1808, convirtiéndose en el soporte emocional de una guerra de liberación que se libra en nombre del soberano legítimo más incluso que de la nación (Álvarez Junco 2003: 74). Restituido en 1814, Fernando VII deroga inmediatamente la Constitución de Cádiz y se erige en monarca absoluto. Continúa disfrutando, pese a ello, de la adhesión del pueblo llano, y ni siquiera los liberales -a muchos de los cuales ha encarcelado u obligado a exiliarse- le retiran su apoyo. La necesidad de justificar una conducta tan manifiestamente contraria a la promesa que hizo a la Regencia¹ de respetar el orden de 1812 obliga a retocar el mito, añadiéndole un elemento nuevo: la perniciosa influencia de los miembros de la camarilla que abusan de la magnanimidad de su amo en beneficio propio.

No obstante lo dicho hasta aquí, los ataques se van haciendo frecuentes dentro y fuera de España a medida que avanza el Sexenio Absolutista. La prensa en el exilio, en particular el periódico *El Español Constitucional* que se imprime en Londres a partir de 1818, lleva a cabo una implacable crítica que va desmontando la supuesta candidez de

¹ Así lo expresa en una carta fechada el 10 de marzo de 1814 en Valençay: «en cuanto al restablecimiento de las Cortes, de que me habla la Regencia [...] merecerá mi aprobación, como conforme a mis reales intenciones» (Vayo 1842: 375).

Fernando. Con el desastroso fin del Trienio en 1823, ni siquiera los liberales más ingenuos -y algunos lo fueron mucho- pueden ya sostener la falacia de un gobernante atrapado en las redes de corrupción tejidas por sus colaboradores. Emerge así una segunda imagen, contraria a la anterior, que se termina imponiendo: la del «rey felón». Los elementos que la componen inciden en las fallas morales que desvirtúan al primogénito de Carlos IV: el miedo, la cobardía, la lujuria y, sobre todo, la doblez. Paralelamente, la facción realista que irrumpe durante la Década Ominosa empieza a alejarse de Fernando VII por juzgarlo demasiado blando en la defensa del absolutismo. Los realistas lo repudian a su muerte y se niegan a aceptar la validez del testamento que dispone que su hija Isabel lo suceda. El número de sus detractores ha crecido por todas partes durante los postreros años de su reinado, lo que propicia este cambio de perspectiva en el imaginario colectivo.

El paso de rey deseado a rey denostado se institucionaliza con la victoria de los cristinos en la Primera Guerra Carlista, antesala de las transformaciones sociales, políticas y económicas que tienen lugar en la era isabelina. El liberalismo de cuño burgués asentado en el poder siente pronto la necesidad de consensuar una idea de España que fomente el progreso en todos los ámbitos. A tal efecto, se impulsa una serie de iniciativas culturales cuyo denominador común es la voluntad centralizadora que las preside. La popularización de las llamadas «historias generales» en la segunda mitad de la centuria tiene un papel esencial en esta tarea de nacionalización. Sus cultivadores suelen estructurar el relato a modo de «teleological journey» (Boyd 1997: 71), supeditando la narración de los hechos a un punto de llegada previamente establecido que coincide con la plenitud de la nación española alcanzada en el presente. El máximo representante del género es Modesto Lafuente, autor de la monumental *Historia general de España* en 30 volúmenes que ven la luz entre 1850 y 1867. En consonancia con su doble fe en «la dirección y el orden providencial» y en «la progresiva tendencia de la humanidad hacia su perfeccionamiento» (1850: 3), Lafuente subraya la trayectoria ascendente que culmina, tras algunas caídas ignominiosas, con la pacificación y unificación del país a partir de 1833: «el gran cambio, si revolución no quiere llamarse, que había de transformar y regenerar la nación española en el reinado que siguió al de Fernando VII, no podía ya ser detenido» (1866: 463).

Lafuente merece destacarse también por ser una de las fuentes más utilizadas por Galdós en la composición de los *Episodios nacionales* (Hinterhäuser 1963: 59). Se da además la circunstancia de que los tomos XXVII, XXVIII y XXIX de su *magnum opus*, correspondientes al reinado de Fernando VII, aparecen entre 1865 y 1866. Apenas dos años después, en 1868, Galdós empieza a escribir *La Fontana de Oro*, recreación histórica del Trienio Liberal para cuya documentación se apoya tanto en Lafuente como en los tres tomos de *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España* (1842) atribuida a Estanislao de Cosca Vayo².

El Galdós de la década de 1860 se familiariza, pues, con la historia española de los años 1808 a 1833 a través de los historiadores afiliados al liberalismo moderado con quienes por entonces comulga³. Es verosímil sostener asimismo que el estímulo intelectual de estos influye en su decisión de comenzar su carrera con una novela

² Nos hemos ocupado por extenso de este asunto en Dorca (2017).

³ A los mentados Vayo y Lafuente debería añadirse el conde de Toreno, autor de la clásica *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1835-1837).

histórica que tiene por trasfondo la época de Fernando VII⁴. Por último, el novel escritor hace suya la visión del monarca codificada por la historiografía liberal, la cual se plasma sucesivamente en *La Fontana de Oro* (1870), *El audaz* (1871) y las dos series de *Episodios nacionales* que redacta entre 1873 y 1879.

Las primeras referencias a Fernando VII en *La Fontana de Oro* hacen hincapié en su habilidad en el arte del disimulo. Su adlátere Coletilla indica lo bien que su señor finge llevarse con los liberales, cuando en realidad los «odia» (2010: 325) por haberle restringido su autoridad. Otro de sus espías, el Doctrino, refiere que el soberano promueve secretamente el desorden en los clubes y la calle porque tiene la certeza de que la «anarquía» (2010: 325) ha de redundar en el desprestigio del gobierno y conducir a la caída del mismo.

Al testimonio de estos personajes sigue una extensa digresión del narrador extradiegético en el capítulo 41, titulado justamente «Fernando “el Deseado”». Se recalca allí la gran cantidad de retratos que existen sobre el rey, en los cuales se funden prosopografía y etopeya: «la más antipática fisonomía» refleja el carácter «más vil que ha podido haber en un ser humano» (2010: 401). Se alude también a la enormidad de la «nariz borbónica», flagrante «símbolo de doblez» (2010: 402). Por si la acumulación de superlativos no bastara a dar idea de la antipatía que le despierta el monarca, el narrador traza una minibiografía de quien denomina «el monstruo más execrable que ha abortado el derecho divino» (2010: 402). La lista de descalificaciones es apabullante: maestro consumado del embuste desde el motín de Aranjuez (2010: 402); mal hijo por conspirar contra su padre (2010: 402); siervo de Napoleón mientras sus compatriotas luchan por él (2010: 402); vengativo a su regreso (2010: 403); rodeado de hombres «soeces, despreciables e ignorantes» (2010: 403); perseguidor de «la virtud, el saber, el valor», siendo los rasgos de su personalidad la «necedad», la «dobleza» y la «cobardía» (2010: 403). Su actuación durante el Trienio suscita igualmente la repulsa del narrador, en especial el que reclamara la mediación de la Santa Alianza y procediera después al nombramiento del sanguinario Francisco Tadeo Calomarde como ministro de Gracia y Justicia. No satisfecho con las tropelías que comete en vida, deja una herencia «peor que él mismo» (2010: 403) en forma de un conflicto dinástico del que brota una «espantosa guerra» (2010: 403) civil.

En el desenlace de la novela se da la última pincelada a su persona: la ingratitud con que paga la fidelidad de sus servidores. Cuando Coletilla lo visita en 1824 para felicitarlo por el éxito de la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, Fernando -que no perdona a su subordinado que fracasara el complot que dirigió en 1821- no solo se niega a recibirlo, sino que ordena a un lacayo que lo vapulee. «Así pagan los tiranuelos» (2010: 433), sentencia el narrador como colofón.

El audaz. Historia de un radical de antaño (1871) es una novela histórica *sui generis* por cuanto la trama gira en torno a un conato de rebelión en 1804 contra Godoy en Toledo que nunca ocurrió en tal fecha y lugar. Tiene por protagonista a Martín Muriel, un revolucionario español *avant la lettre* que decide recurrir a la violencia por ver en ella la única manera de terminar con la corrupción y la injusticia. Desgraciadamente, se alía con el partido fernandista al suponer que las intenciones de este se cifran, como las

⁴ No hay que descartar tampoco la concurrencia de «vivencias y recuerdos familiares» (Pérez Vidal 1987: 324): un tío materno, Benito, lucha en el bando patriota en la Guerra de la Independencia, es llevado prisionero a Francia, permanece allí durante el Sexenio Absolutista, vuelve a España tras el golpe militar de Riego, se exilia a Francia en 1823, regresa otra vez y acaba participando en la Primera Guerra Carlista.

de él, en una transformación radical de la sociedad. No concibe que un bando quiera librarse de Godoy con el propósito de restablecer el Antiguo Régimen, ya que de ser así habría que despreciarlo más que al propio valido. Al final, tiene que reconocer la estrechez de miras de «este ridículo movimiento» (2003: 392) que carece de «cualquier idea elevada» (2003: 394) y que, habiendo dado la espalda al «pueblo» (2003: 394), no representa en absoluto «la causa nacional» (2003: 394). La censura del colectivo se extiende luego a los individuos que lo componen: «todos los que conozco son, o ambiciosos vulgares, o malvados hipócritas» (2003: 418). Los comentarios de Muriel anticipan una de las tesis de la primera serie de *Episodios nacionales*: los enemigos de Godoy, y Fernando más que ninguno, son unos oportunistas a los que mueve únicamente la sed de poder.

El contraste entre el prestigio adquirido por Fernando y el descenso en picado de Godoy se hace evidente en el episodio *La corte de Carlos IV*. Según arguye el padre Salmón, la entrada en la península de las tropas de Napoleón obedece a dos razones: salvar a los españoles de «la tiranía de un necio valido» y sentar en el trono «al augusto Príncipe en cuya sabiduría y prudencia fiamos» (2005a: 174). El narrador-protagonista, Gabriel Araceli, está convencido de que la inmensa mayoría de la población comparte la opinión del religioso, pues no en vano «todas las clases sociales» (2005a: 175) profesan abiertamente su cariño al futuro rey. Así se demuestra con motivo de la conspiración de El Escorial: casi nadie cree en la culpabilidad de Fernando, que le ha sido arrancada a la fuerza a fin de «ponerle en ridículo a los ojos del país entero» (2005a: 232). Gabriel, en cambio, señala que la admisión del delito en una carta firmada de su puño y letra revela la cobardía de Fernando: ha mentado, ha delatado a sus colaboradores y ha pedido perdón a sus padres «como un niño de seis años que ha roto una escudilla» (2005a: 232). Solo el amolador Chinitas suscribe su dictamen, puesto que tampoco a él le cabe en la cabeza que alguien que acaba de cumplir 23 años no asuma las consecuencias de una confesión por escrito.

En el episodio siguiente, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, se dedican varias páginas a describir la calurosa bienvenida que se da a Fernando al entrar en Madrid para su coronación. Hay gente en la calle de todas las esferas, predominando «la manolería y chispería» (2005b: 333) de ambos sexos. Gabriel insiste en que el pueblo ama a su rey con locura: de ser aquel «pagano», lo pondría «en la jerarquía de sus dioses más queridos» (2005b: 334). No sorprende, por tanto, que los madrileños se subleven contra Murat una semana después, ni que lo hagan invocando por doquier el nombre del soberano: «¡Viva España y el rey Fernando!» (2005b: 366); «¡Viva Fernando! ¡Viva España! ¡Muera Napoleón!» (2005b: 368); «nuestros hermanos pelean abajo por la patria y por el rey» (2005b: 375).

Las apariciones de Fernando son mucho más frecuentes en la segunda serie de *Episodios nacionales*, lógico si se tiene en cuenta que ha concluido su exilio en Valençay y ya vuelve a reinar. La restauración del absolutismo en 1814 le ha restituido además todos los privilegios inherentes a su condición. Su mayor presencia en la narración lo convierte en un actor más de la trama, a quien vemos departir con sus cortesanos, dictar órdenes, asistir a funciones y divertirse en los momentos de ocio. El enfoque en la vida cotidiana muestra al hombre de carne y hueso que se oculta bajo la vestimenta real, hecho que subraya los defectos que lo incapacitan para el gobierno de la nación⁵. El narrador extradiegético, los narradores intradieгéticos -Juan Pipaón y

⁵ En palabras de Alfred Rodríguez, «the man that emerges explains the failure of the king» (1967: 95).

Genara Baraona-, así como el testimonio de algunos personajes, coadyuvan asimismo en la tarea de impugnar directa o veladamente la conducta de Fernando VII y, con él, el régimen que preside. Solo al final de su vida, cuando la enfermedad que lo aqueja y la inquina de los realistas humanizan al otrora monstruo, el vituperio deja espacio a una cierta compasión.

El episodio *Memorias de un cortesano de 1815* da completa información del modo de ser y operar de Fernando VII. El narrador Pipaón se topa con él de noche en una calle y procede a una minuciosa descripción de su semblante, donde sobresalen unos ojos «negros, grandes y hermosos» y una nariz «desenfrenadamente grande» (2006a: 194). El tamaño de unos y otra delata las «pasiones violentas» (2006a: 194) que lo consumen: los primeros están «llenos de fuego, de no sé qué intención terrible» (2006a: 194); la segunda, «crápula», desprende «una especie de voluptuosidad» (2006a: 194). La impresión general, más ambigua, recalca la amalgama de elementos encontrados que se dan cita en aquel «rostro híbrido»: hay en él «majestad» e «innobleza», «hermosura» y «ridiculez» (2006a: 194) a partes iguales. Algunas de las facciones recuerdan la perfección de «las grandes razas», otras apuntan hacia «la degeneración» (2006a: 194). Y si su «mandíbula inferior» tiene una remota filiación con Carlos V, los «ojos truhanescos» y las «patillas cortas» (2006a: 194) aproximan su retrato al de un majo. La cara de Fernando, nunca mejor dicho, es el espejo de su enrevesada alma.

Pipaón y los miembros de la camarilla brindan al lector otros detalles: solamente habla si le conviene -«[a]l buen callar llaman Fernando» (2006a: 179), dice Pedro Collado- y no hay manera de saber lo que piensa, de ahí el apodo de «Disimulo I» (2006a: 172) que le endosa Pipaón; su humor es variable pero previsible, y sus colaboradores saben si tiene un día bueno o malo fijándose en el movimiento de sus manos (2006a: 206); dada su inconstancia a la hora de abordar los acuciantes problemas del país, Araceli lo compara con los dictadores de Paraguay que reúnen al «tirano» y al «payaso» (2006a: 225) en una sola persona; finalmente, aun cuando Pipaón se afana por convencer a la joven Presentación de que el rey la ama de verdad, ella y el lector adivinan que en realidad lo consume la lascivia (2006a: 230).

Las irrupciones en la ficción de Fernando corroboran lo que ya sabemos acerca de su falta de principios: le gusta seducir a muchachas durante sus correrías nocturnas con el duque de Alagón (2006a: 193), lo cual no le impide participar al día siguiente en una ceremonia religiosa con gran devoción (2006a: 196-198); nunca dice a sus cortesanos a quién va a otorgar su favor ni por cuánto tiempo: «no tuvo realmente favorito, no dio su confianza a uno solo ... jugaba con todos» (2006a: 222); exige un «plan vasto» (2006a: 217) que aplaste la rebelión de las colonias, sabedor de que la independencia de las mismas ya no se puede frenar: «hay que despedirse de las Américas» (2006a: 218).

Al igual que en *La Fontana de Oro*, los episodios que novelan el Trienio ponen de manifiesto la hipocresía del monarca en sus relaciones con el partido liberal en el poder. Los fieles a la Constitución de Cádiz como Patricio Sarmiento comentan que las quejas de Fernando por los insultos que recibe de la ciudadanía carecen de fundamento. ¿Por qué no puede esta expresar públicamente su descontento si su soberano da señales notorias de menospreciar la carta magna que ha jurado?: «Observe puntualmente la Constitución; sea amigo del pueblo; ame la libertad como la amamos todos, y entonces no habrá más que aclamaciones y flores» (2006b: 379). Sarmiento se hace pocas ilusiones de que llegue a abrazarla alguna vez: «seguirá oponiéndose a la plantificación lógica del sistema constitucional» (2006b: 382).

El colmo de la desfachatez es la famosa coletilla que añade Fernando a su discurso de apertura de las Cortes del 1 de marzo de 1821, en la que achaca -así lo cuenta el marqués de Falfán de los Godos a Salvador Monsalud (2006b: 432)- a la pasividad de sus ministros la sarta de improperios que le sueltan diariamente los oradores de las sociedades patrióticas. A Salvador no le importa demasiado el suceso, ensimismado como está en asuntos amorosos, mas el narrador extradiegético no lo pasa por alto. Refiere de nuevo el incidente y condena la insinceridad del rey, que juega a «hacerse el tonto» (2006b: 439) cuando sabe perfectamente que la acción que ha llevado a cabo obliga al gobierno a presentar la dimisión. A renglón seguido, advierte que quienes estén en desacuerdo con él desconocen «hasta dónde llegaba la malicia del astuto *Rey neto*» (2006b: 439).

La tensión entre unos estadistas que intentan con poco éxito que se aplique la ley y un monarca que se dedica a ponerles obstáculos crece en la primavera de 1822, hasta que en el episodio *7 de julio* se hace insostenible. Aprovechándose de que los moderados que están al frente del ejecutivo no se entienden con los exaltados que tienen mayoría en el Congreso, Fernando estrecha la alianza con la Guardia Real, cuyos individuos ejercen de «propagandistas muy celosos del absolutismo» (2006c: 533). El rey los protege y los azuza, convirtiéndoles en el brazo ejecutor de las conspiraciones que por entonces se traman en palacio. Los resultados no satisfacen, sin embargo, las expectativas de sus promotores: la Guardia Real se declara en rebeldía pero es derrotada por la Milicia Nacional en las jornadas del 7 de julio, con la consiguiente desazón de un monarca que contaba con la victoria de los sublevados. Ni que decir tiene que este se desentiende de los vencidos y conmina a las tropas gubernamentales a que los capturen en su huida: «¡A ellos, a ellos!» (2006c: 582). Pese a su implicación en la revuelta, la mayoría de la población lo exime de cualquier responsabilidad en lo ocurrido. Su prestigio permanece incólume, si bien cambia el apodo con que se le designa: en lugar de los epítetos «*Deseado* y *Suspirado*», se pone de moda llamarlo «el *seducido* monarca, nuestro *seducido* Fernando» (2006c: 562). Benigno Cordero, que ha defendido valientemente el orden constitucional con las armas, no puede admitir la complicidad de su rey en la insurrección de la Guardia Real. A su juicio -manifiestamente equivocado, como él mismo tendrá ocasión de comprobar en sus propias carnes⁶-, Fernando «desea nuestro bien», así que no se lo debe considerar un «enemigo del sistema» (2006c: 591). La culpa, cómo no, recae en su entorno, en «la multitud de pillos que le rodean» (2006c: 591).

El episodio *Los Cien Mil Hijos de San Luis* narra en forma autobiográfica cómo una mujer de convicciones absolutistas se desengaña de la causa al tratar de cerca a sus líderes. La mujer en cuestión, Genara Baraona, se ha separado de su marido e instalado en Bayona, donde ha entrado en contacto con el general Eguía y con José Morejón. Ya levantando partidas realistas -Eguía-, ya negociando que la Constitución de Cádiz se sustituya por una Carta constitucional al estilo de la de Luis XVIII -Morejón-, los emisarios de Fernando VII en el país vecino se afanan por conseguir lo que este más anhela: «deshacerse de los revolucionarios por cualquier medio y a toda costa» (2006d: 607).

Genara traba amistad con otro de los hombres de confianza del rey, Antonio Ugarte, quien percibe enseguida las excelentes dotes para el espionaje de su amiga y la contrata como correo entre Francia y España. Parte hacia Madrid en febrero de 1822 y es presentada en palacio por el confesor de Su Majestad, Víctor Sáez. Allí tiene ocasión de

⁶ Benigno es encarcelado por su participación en los hechos del 7 de julio en el episodio *El terror de 1824*.

observar a los miembros de la familia real y a los cortesanos, sin que ninguno de los dos grupos la impresione por la brillantez de su intelecto. La opinión que le merece Fernando es ambivalente: le agradan su astucia y conocimiento del prójimo, aunque echa de menos que no se atreva a enfrentarse a sus enemigos a pecho descubierto. Si no le atenazara tanto el miedo, «ningún tirano antiguo ni moderno le habría igualado» (2006d: 612).

La belleza y elegancia de Genara despiertan la voracidad sexual del monarca, bajo cuya fachada de respetabilidad dice ella que se oculta «el sátiro» (2006d: 612). Un segundo encuentro entre ambos acontece en junio de 1823 en Sevilla, adonde se ha trasladado la corte huyendo de la invasión comandada por el duque de Angulema. Mientras se alegra de las noticias que le trae Genara sobre el avance de las tropas de la Santa Alianza, Fernando admira los encantos de una interlocutora a quien pretende rendir con «la concupiscencia de sus voraces ojos» (2006d: 672). Se ha empeñado en conquistarla como sea, llegando su osadía al extremo de pedirle que se aloje en el alcázar con el resto de la corte. Genara, que discierne de inmediato las intenciones de su soberano, se desembaraza hábilmente de él con una mezcla de firmeza y descortesía.

El desenlace de *Los Cien Mil Hijos de San Luis* anticipa la conducta que va a observar Fernando tras su liberación en Cádiz. Justo antes de que esta se produzca, Víctor Sáez alaba la magnanimidad de un soberano cautivo que acaba de firmar un documento en que se compromete a «perdonar a todo el mundo», sin acordarse «de los que le han ofendido» (2006d: 710). Genara duda de que Sáez esté en lo cierto, máxime cuando en el momento de desembarcar para ser entregado a sus salvadores, el monarca dirige una «mirada terrible» (2006d: 711) al almirante Valdés que pilota la nave⁷. La avispada mujer lee en esta mirada el anuncio de todo un programa político, el de «la venganza» (2006d: 711), que entra en funcionamiento con la imposición de nuevos castigos a los liberales.

La inteligencia de Genara ha de permitirle más adelante sacar partido de las flaquezas de Fernando. En el episodio siguiente, *El terror de 1824*, se insinúa que ha accedido a las peticiones del Borbón a cambio de la vida de Solita Gil de la Cuadra. Solo así se explica que el rey inste al Superintendente de Vigilancia Pública, Francisco Chaperón, a ser «inexorable» (2006e: 821) con todos los prisioneros salvo con Solita. Chaperón sospecha que la nieta de Baraona se ha salido con la suya pagando en especies: «¿Qué filtros ha dado usted a nuestro soberano para tenerle tan propicio?» (2006e: 821). Esta concesión, dispensada por alguien reacio a practicar la generosidad en estado puro, dice mucho acerca de la volubilidad de Fernando en asuntos de honra. Así pues, manda poner en libertad a una condenada por un delito de lesa nación no porque sea inocente, que le trae sin cuidado, sino por gozar de Genara.

La postrera etapa del reinado de Fernando VII, conocida como Década Ominosa, se caracteriza por una pérdida paulatina del predicamento que tenía entre sus seguidores. El primer aviso lo lanza Monsalud en el episodio *Un voluntario realista*, al pronosticar que las revueltas de los *malcontents* o agraviados en Cataluña van a destruir el régimen: «Este asqueroso tumor que le ha salido dará con su podrida existencia en tierra» (2006f: 878). La toma de Manresa a finales de agosto de 1827 hace prorrumpir en denuedos a un narrador extradiegético que, ante la bajeza de miras de los sublevados, siente «mucha lástima» (2006f: 712) por un rey contra el que «una parte del Reino» se ha alzado

⁷ Ella confiesa que no vio la mirada, pero sí lo hizo una persona que «estaba muy cerca» (2006d: 711) y en cuyo testimonio cree.

«tomando su nombre» (2006f: 892). No obstante sofocarse la rebelión por la fuerza, la oposición del ala más reaccionaria del absolutismo continúa en diversos frentes y se instala inclusive en la misma corte.

La decadencia física del soberano llama la atención del narrador extradiegético del episodio siguiente, *Los apostólicos*, quien no puede menos que calificarlo de «viejo a los cuarenta y cinco años» (2006g: 985). Las dolencias van mermando sus fuerzas a pesar de los exquisitos cuidados que le dispensa su consorte, la reina María Cristina. El narrador lo reprueba todavía con severidad -«la moral más perversa que ha informado un alma humana» (2006g: 1100)-, bien que amortigua un poco su ira al notar el lamentable aspecto de su persona. En cualquier caso, quien tanto hizo sufrir al prójimo recibe ahora una dosis de su propia medicina: «le tocaba a él también un poco de potro» (2006g: 1100). Los síntomas que en septiembre de 1831 parecen anunciar el pronto fallecimiento del monarca multiplican las intrigas palaciegas en torno a su sucesión, que a juicio de los apostólicos debe recaer en el infante don Carlos. Un rey moribundo, cansado y carente de voluntad acepta las condiciones que se le imponen y promete derogar la Pragmática Sanción: «¿En qué forma se ha de hacer?» (2006g: 1102).

Los buenos augurios de los apostólicos se ven empañados por el inesperado restablecimiento de Fernando (2006g: 1103), al que se une el juramento de fidelidad a María Cristina que hace un nutrido grupo de jóvenes de la aristocracia y el ejército (2006g: 1104). El conflicto entre cristinos y realistas se agudiza en el episodio que cierra la serie, *Un faccioso más y unos frailes menos*. Monsalud notifica a sus amigos que la enfermedad del soberano se ha recrudecido de manera alarmante, lo cual hace presagiar «una guerra sangrienta» (2006h: 1172) si antes no se resuelve la cuestión de los derechos sucesorios. El todavía monarca, con las facultades mentales intactas, maquina su venganza más refinada: privar de la corona a don Carlos, la persona a quien «más quiso en el mundo» y que ahora se ha convertido en «el martirio de su pensamiento» (2006h: 1175). A tal efecto, ha invalidado el decreto derogatorio de la Pragmática Sanción y propuesto *de facto* a su hija Isabel como heredera del trono. Poco le falta incluso para simpatizar con los liberales⁸, «harto» como está de la gente y la ideología con las que simpatizó durante décadas: los «clérigos», el «absolutismo», las «camarillas», el «hermano» (2006h: 1176). El antiguo «vicioso» descubre al término de su vida «los deleites puros de la familia» (2006h: 1176), pasando horas felices junto a María Cristina y las niñas Isabelita y Luisita Fernanda hasta que el 29 de septiembre de 1833 le llega su hora. La indiferencia de sus compatriotas al hacerse pública la defunción contrasta con el amor que le prodigaron cuando era príncipe de Asturias, durante la Guerra de la Independencia y a su regreso a España en 1814. El narrador, siempre perspicaz, recapitula la trayectoria política de Fernando en una oración que podría servir de epitafio: «no ha habido rey más amado en su juventud ni menos llorado en su muerte» (2006h: 1178).

A modo de apéndice, vamos a hacer un salto en el tiempo y detenernos en un artículo que publica el diario *El País* en su edición del 19 de abril de 1907. Se trata de un discurso de Galdós a los republicanos de Madrid en el Casino de la calle de Pontejo, dos días antes de unas elecciones generales en las que sale elegido diputado a Cortes en representación de una coalición de partidos republicanos. El novelista se felicita de que

⁸ El narrador extradiegético asegura que si Fernando «no se dejaba arrastrar públicamente al liberalismo, sabía tener secretas alegrías cada vez que el gobierno mortificaba a la gente apostólica» (2006h: 1176).

las clases populares hayan recuperado su protagonismo en la sociedad y la política⁹, al tiempo que exhorta a sus correligionarios a aprender del pasado. En este sentido, el conocimiento de la historia española del siglo XIX le parece indispensable por cuanto ilumina la nefasta «herencia de Carlos IV» (1982: 55) materializada en sus hijos Fernando VII y Carlos María Isidro. Aferrados en vida a preservar los usos y costumbres del Antiguo Régimen, los hermanos ejercen póstumamente su influencia en un grupo de «personas vivas» (1982: 55) que se obstinan en repetir sus yerros. Galdós reclama por ello la completa erradicación de su legado como paso previo para emprender la reforma de España: «es preciso que, definitivamente y de esta vez para siempre, queden estos muertos execrables donde no puedan inmovilizar ni corromper nuestra existencia» (1982: 55).

Casi tres décadas después de haber novelado el período 1813-1834 en la segunda serie de *Episodios nacionales*, nuestro autor vuelve a acordarse de aquellos años en un parlamento de final de campaña dirigido a sus incondicionales. Es más, reitera y amplía lo que ya expresó en *La Fontana de Oro* cuatro décadas antes, a saber: la alargada sombra de Fernando VII -y, en menor medida, Carlos María de Isidro- ha alterado y continúa alterando el normal desarrollo de la nación. Hora es ya de soltar de una vez por todas tan onerosa carga.

Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, José. (2003). *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus.
- BOYD, Carolyn P. (1997). *Historia patria. Politics, Nationalism, and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton. Princeton University Press.
- DORCA, Toni. (2017). «El Trienio Liberal en *La Fontana de Oro*». *La historia en la literatura española del siglo XIX*. José Manuel González Herrán et al. (eds.). 233-246.
- HINTERHÄUSER, Hans. (1963). *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*. José Escobar (Trad.). Madrid. Gredos.
- LAFUENTE, Modesto. (1850). «Discurso preliminar». *Historia general de España*. Tomo I. Madrid. Establecimiento Tipográfico de Mellado. 1-282.
- . (1866). *Historia general de España*. Tomo XXIX. Madrid. Imprenta del Banco Industrial y Mercantil.
- LA PARRA, Emilio. (2011). «La metamorfosis de la imagen del rey Fernando VII entre los primeros liberales». Alicante. Biblioteca Virtual de Cervantes. Puede leerse en [este enlace](#).
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1982). «Palabras de Galdós». *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*. Víctor Fuentes (ed.). Santa Cruz de Tenerife. Cabildo Insular de Gran Canaria y Universidad de La Laguna. 53-56.
- . (2003). *El audaz. Historia de un radical de antaño*. Edición, introducción y notas de Íñigo Sánchez-Llama. Madrid. Libertarias.

⁹ «El pueblo español vive, o despierta, o resucita; el pueblo español se nos presenta de nuevo en pie, con la noble arrogancia cívica, con todo el espíritu de libertad y reivindicación que palpita en nuestra historia, desde Viriato hasta Prim» (1982: 53).

- . (2005a). *La corte de Carlos IV. Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*. Ed. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona. Destino. 129-261.
- . (2005b). *El 19 de marzo y el 2 de mayo. Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*. Ed. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona. Destino. 265-390.
- . (2006a). *Memorias de un cortesano de 1815. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 143-242.
- . (2006b). *El Grande Oriente. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 373-495.
- . (2006c). *7 de julio. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 499-603.
- . (2006d). *Los Cien Mil Hijos de San Luis. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 607-713.
- . (2006e). *El terror de 1824. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 717-842.
- . (2006f). *Un voluntario realista. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 845-968.
- . (2006g). *Los apostólicos. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 971-1106.
- . (2006h). *Un faccioso más y unos frailes menos. Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Dolores Troncoso (ed.). Barcelona. Destino. 1109-1253.
- . (2010). *La Fontana de Oro*. Madrid. Alianza.
- PÉREZ VIDAL, José. (1987). *Galdós: años de aprendizaje en Madrid, 1862-1868*. Santa Cruz de Tenerife. Vicepresidencia del Gobierno de Canarias.
- RODRÍGUEZ, Alfred. (1967). *An Introduction to the «Episodios Nacionales» of Galdós*. Nueva York. Las Américas.
- TORENO, Conde de. (2008). *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Edición, introducción y notas de Richard Hocquelllet. Pamplona. Ugoiti Editores.
- VAYO, Estanislao de Cosca. (1842). *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España*. Tomo II. Madrid. Repullés.

De la palabra a la imagen: los personajes en la construcción de *Con el viento solano*, de I. Aldecoa

HIPÓLITO ESTEBAN SOLER
(Universidad de Málaga)

Con el viento solano, de Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1925-Madrid, 1969), apareció en febrero de 1956, formando parte de una trilogía, inconclusa, que el autor tituló *La España inmóvil*, en la que se proponía abordar el tratamiento de «una España que no ha variado», acogiendo «a los personajes de la “Fiesta”: los que la cuidan, que son la Guardia Civil; los que la hacen, los toreros, y quienes las aguan, los gitanos»; y que reflejaría, desde el ángulo de los protagonistas de cada novela, el mundo en que viven guardias civiles, gitanos y torerillos esperanzados, pero con una clara intención de profundizar en sus existencias salvando toda flaqueza de novelar tópicos.

La agrupación pondría de relieve que, dentro de *La España inmóvil*, «el problema de las tres [novelas] -explicó- es el mismo: la soledad», aunque en cada una se plantean situaciones diferentes:

en la primera [*El fulgor y la sangre*][...] el de la soledad en función del individuo; en la segunda [*Con el viento solano*], en función de la familia; en la tercera, en función de la multitud.

Y la actitud psicológica ante la soledad presentaría rostros diversos, que concibió adecuados a las tensiones que pueden embargar al ser humano:

Hay una novela de exasperación -precisaba en 1967-, que es *Con el viento solano*; una novela de espera, que podría ser *El fulgor y la sangre*, y una novela de desesperación, que será *Los ojos del toro* [que no llegó a escribir]¹.

Con el viento solano es, en efecto, el relato de una huida exasperada y temerosa, de un individuo (Sebastián Vázquez) perteneciente a un grupo social marginal (la etnia gitana), como consecuencia de un acto fatal (la muerte de un guardia civil) que lo pone en una situación límite o momento cuspidal de su desorientada vida; en un itinerario que sufre (buscando refugio en distintos lugares y en varias personas) en soledad y rechazado por amigos y por su propia familia, con algunos momentos de solidaridad en otros seres igualmente desvalidos, aunque no fugitivos, hasta culminar su viacrucis personal en la claudicante y liberadora entrega (a la Guardia Civil). Combina, pues, en esencia, la historia personal con aspectos de índole social y vivencias y actitudes de tenor existencial.

¹ Vid. «La materia narrativa. Trilogías», en Esteban Soler (2009: 65-70).

La versión cinematográfica de *Con el viento solano* fue realizada en 1965, casi diez años después de su aparición como novela, por Mario Camus, a sus 30 años de edad, cuando solo contaba en su filmografía con cuatro largometrajes, entre ellos el excelente *Young Sánchez* (1963), inspirado en un relato breve homónimo de Aldecoa².

Estructuración literaria y estructuración fílmica

¿Cómo ha llevado a cabo nuestro cineasta esta transfiguración³ de la novela o relato de palabras al relato de imágenes cinematográficas en el caso de los personajes, como pilares sustantivos de la construcción o estructura narrativa? Veamos.

1. De modo general, la *estructura interna* de la novela, además de las *secuencias* relativas a las peripecias o sucesos de la aventura fugitiva, alberga otras con numerosos remansos de la anécdota mediante turbadores recuerdos, reflexiones, sensaciones, percepciones, etc., del personaje principal, que, sin embargo, aparecerán en una sola ocasión del relato fílmico, en su momento climácico, aunque con una eficacia y fuerza semántica decisivas. La película, en cambio, presenta un relato de hechos (con la excepción señalada), una acción desarrollada en un *orden* temporal lineal, cuya *duración* (de 1 h 25 m), viene condicionada por los límites materiales de todo filme, muy inferior no ya a la representación de los hechos sino al mero y pragmático *tiempo de la lectura* de la novela.

2. Por su parte, la *segmentación*⁴ del diseño editorial o estructura externa en que se distribuye el desarrollo interno de la novela y la correspondiente a su trasvase a la película son las siguientes⁵:

<i>Diseño editorial de la novela</i>	<i>Material literario</i>	<i>Material fílmico</i>
[cap. 1] «Lunes, Santa María Magdalena»	54 páginas/9 secuencias	16:04 minutos/7 secuencias
[cap. 2] «Martes, San Apolinar»	54 páginas/4 secuencias	11:51 minutos/6 secuencias
[cap. 3] «Miércoles, Santa Cristina»	54 páginas/4 secuencias	26:29 minutos/14 secuencias
[cap. 4] «Jueves, Santiago Apóstol»	54 páginas/5 secuencias	10:26 minutos/3 secuencias
[cap. 5] «Viernes, Santa Ana»	25 páginas/3 secuencias	6: 24 minutos/2 secuencias
[cap. 6] «Sábado...»	24 páginas/7 secuencias	11:23 minutos/6 secuencias

² Para el análisis de la película *Con el viento solano* remitimos a la excelente monografía de J. L. Sánchez Noriega sobre Mario Camus (1998: 83-95).

³ Como traslado del texto literario al cinematográfico «no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen», según explica Peña-Ardid (1992: 23).

⁴ Término adoptado de A. Carmona en el análisis de *Young Sánchez* por González Herrán (2001: 77).

⁵ Edición de I. Aldecoa (1970). En adelante, las páginas correspondientes a citas de la novela constarán entre paréntesis.

Pues bien, esos 6 capítulos de la novela, relativos a los días de la semana, de lunes a sábado, de 54 páginas los 4 primeros y casi las mismas páginas (49 = 25 + 24) entre los dos últimos, en la película se desarrollan en tres tramos o secciones internas de unos 28 minutos cada una. La primera sección fílmica corresponde al lunes y martes de la novela (108 páginas) y contiene un número igual de secuencias (13). La segunda sección se centra solo en el miércoles, de menor extensión (54 páginas), pero aumenta, paradójicamente, de modo más que significativo el número de secuencias (14, frente a las 4 literarias). La tercera sección, que abarca desde el jueves al sábado, es simétrica con la 1.^a en su extensión (104 páginas) y disminuye algo el número de secuencias respecto al texto literario (11, frente a las 15 originales).

De una somera consideración de estos datos se podría deducir:

- a) La práctica correspondencia narrativa entre los textos literario y fílmico en la primera sección.
- b) El predominio narrativo del día miércoles en el filme, tanto en duración como en secuencias, que podría parecer debido a un mayor seguimiento del texto literario.
- c) La aproximada correspondencia entre ambos textos en la tercera sección.

Pareciendo estos datos, en principio, identificativos del modo de transfiguración o transposición⁶ del relato literario al cinematográfico, dejan de serlo por 2 motivos:

- a) La dispar duración de las secuencias en la película: 23 secuencias de hasta 2 minutos de duración y 10 de entre 2 y 4 minutos; por tan solo 5 secuencias más largas (entre 4 y 6:18 min) que, además, no se corresponden con las extensiones correlativas en la novela y ni siquiera con los contenidos de las secuencias.
- b) En segundo lugar, y sobre todo, eso ocurre porque la escritura fílmica se basa en una aplicación al texto literario de los recursos⁷ de reducción, ampliación, supresión o añadidos y otras técnicas de gran rendimiento en la construcción narrativa del filme, como la traslación de elementos dentro de las secuencias o la alternancia de secuencias añadidas y originarias (además de dos elementos de especial relieve en la cinematografía y merecedores de una particular atención: la música y el baile) que, en conjunto, confieren pertinencia al número y al tipo de secuencias, al número y a la entidad estructural de los personajes, y, en definitiva, otorgan su singularidad a la película.

De tal suerte es así que los recursos de intervención creadora en la construcción (como supresiones, añadidos, alternancia de secuencias, fusión de personajes, cambios en el diálogo, etc.) comienzan utilizándose progresivamente ya en la primera sección, persiguiendo el moderado dinamismo cinematográfico que, por un lado, suple los procedimientos literarios de un narrador omnisciente novelístico que se detenía en la interioridad del protagonista, y, por otro lado, integra personajes, acciones, diálogos, etc., a veces con mínimas traslaciones textuales, reducciones o compresiones, sin que de esta forma el relato pierda sustancia sino que, por el contrario, adquiere densidad narrativa y significativa.

⁶ Adelantamos para el filme su realización como trasvase a medio camino entre la excesiva fidelidad a la obra literaria y la adaptación libre que da al término *trasposición* Faro Forteza (2006: 45).

⁷ Adoptamos prioritariamente la terminología utilizada en los análisis de adaptaciones fílmicas de novelas por Sánchez Noriega (2004).

Esas intervenciones en la sección central se producen de manera drástica:

- a) Manteniendo un mínimo contenido del original literario con fuerte supresión de ambientes y personajes secundarios, traslaciones de ubicación discursiva y leves transformaciones.
- b) De modo principal, aportando abundante material centrado en cuatro personajes. Dos nuevos, añadidos, de carácter «negativo» en la senda física y moral del protagonista: el maestro de baile y don Baldomero. Y dos «positivos», ya existentes en el texto literario pero ahora bastante desarrollados con nuevas peripecias: el viejo Cabeda y Lupe, novia del protagonista.
- c) Precisamente, las secuencias relativas a Lupe con Sebastián son las más amplias de esta sección (de 3:20 y 4:20 min), y están situadas hacia su mitad (secuencias 8 y 9). A partir de la secuencia siguiente, la duración de cada una vuelve a disminuir.
- d) Además, la alternancia de las secuencias protagonizadas por los cuatro personajes resaltan la oposición de sus conductas y con ello la profundización en la tensión dramática y la temática de conjunto.

Y asimismo, en la tercera sección:

- a) Sobre la reducción del número de secuencias de los tres capítulos de la novela y diversas actuaciones menores, destaca el laborioso tratamiento, con añadidos o cambios, de las secuencias nucleares de cada capítulo, que vertebran el relato cinematográfico: la visita de Sebastián a su tío; el encuentro y el conmovedor diálogo con su madre; y la secuencia del bar y la plaza de Cogollado, evidencia postrera de su perniciosa conducta y resorte, desde el fondo de ella, para su propia anagnórisis.
- b) Acordes con la relevancia, los desarrollos de estas tres secuencias abarcan la mayor parte del tiempo de la transposición fílmica de aquellos capítulos, con las tres mayores duraciones de secuencias (6:09, 4:52 y 6:18 min).
- c) Y, por último, en el clímax del relato (que han ido forjando estas secuencias), hace su única aparición un elemento común a los relatos de palabras y de imágenes: el de la analepsis o *flash-back* que resume los momentos cruciales de su desventurado itinerario, justo antes del *cierre* narrativo.
- d) Añádanse al conjunto, la alternancia de escenas, que establecen un paralelismo contrapuntístico de gran eficacia narrativa y temática.

Configuración de los personajes: recursos de recreación cinematográfica

Según queda dicho, estos recursos utilizados afectan primariamente a los personajes, columnas que cimientan la construcción narrativa como promotores de la acción y, por tanto, de la conformación de las secuencias. Respecto a ellos —al margen del protagonista, Sebastián Vázquez, presente en la práctica totalidad de las secuencias—, se descubren varias líneas fundamentales de intervención o autoría en el trasvase de la novela al cine:

1. De forma general, una reducción en el número, correspondiente con las numerosas supresiones totales o parciales en escenas y secuencias, sometidas también al límite temporal del texto fílmico. Las supresiones de personajes que formaban parte del elenco secundario o de inferior nivel estructural y cumplían un rol instrumental, ambiental, de similitud o de contraste respecto a la situación del protagonista, responden a la virtualidad constructiva señalada antes para las escenas: economía narrativa → dinamismo → tensión dramática. Sin embargo, las supresiones de algunos personajes que ocupaban un rango de señaladas importancia y extensión material en la novela, como hitos en la trayectoria y búsqueda de amparo del fugitivo (Hernández y su amigo tabernero, el faquir de la feria, Pepita y, a menor escala, Casimiro el bobo o el recuero), se explican y equilibran en las ampliaciones de otros dos relevantes en el certero designio creador de Mario Camus.

2. Estas dos figuras, capitales en el derrotero cinematográfico del protagonista son: el viejo Cabeda, amigo fraternal y reciente de la pensión de la Cava Baja donde aquél se hospeda la primera noche en Madrid y con quien se siente cobijado; y su novia, Lupe, que lo busca para ayudarlo, arriesgando su propia libertad. En ellos advertimos la integración de aspectos medulares de varios personajes suprimidos.

Así, un amigo de Cabeda, Hernández (y por afinidad, su amigo tabernero, antiguo compañero de andaduras revolucionarias), representa una actitud vital cercana en lo sustancial a Cabeda y más práctica, pero, al fin, es «hombre del camino» como él y rebelde ante las circunstancias vitales del perdedor o del desvalido. Situación paralela es la del faquir que conoce en la feria de Alcalá, también hombre del camino («Yo necesito andar. Conocer gente... andar por ahí, por el mundo», 216), austero, desnutrido, humilde, desheredado social, desprendido de lo material, soñador, libre, que comparte su comida y su experiencia, aconsejando, con un punto de laica religiosidad, de ascetismo y misticismo, amante de la paz interior, y que aborrece la crueldad del público: «aquel hombrecillo tenía algo que ninguna gente de la que había conocido, excepto el señor Cabeda, tenía; aquel hombrecillo era valiente, daba la cara al mundo, sobre todas las cosas» (221). Y en buena medida pueden asimismo estar representados en la figura fílmica del viejo Cabeda dos personajes literarios. Uno, el bobo Casimiro, cuyo sueño es ser artista y a quien Sebastián le ofrece dinero a cambio de que no baile para evitarle la burla de unos parroquianos de taberna, pero no acepta porque «la libertad del bobo Casimiro no se compra con un duro, aunque el bobo, el artista, Casimiro, no tenga un real que llevar a casa para que le den de comer», pues -lo medita Sebastián- «Casimiro el bobo no comercia con su vida» (199). El segundo es un recuero con quien Sebastián se encuentra en las afueras de Cogolludo cuando va a buscar a su madre, otro hombre del camino, que conoce los malos vientos y le aconseja con la sabiduría popular de la experiencia, con palabras referidas a la tormenta que están soportando pero inclinadas hacia una interpretación metafórica del sentido de la vida concerniente al momento; de su compañía solo quedará en el filme el rastro del albergue en que se guarecen de la lluvia (en la novela, un viejo molino abandonado; en la película, un escueto refugio de piedra).

Por otro lado está Pepita, la mujer con la que el protagonista corre una juerga nocturna en su primera noche madrileña. Oyéndola, «Sebastián acaricia un recuerdo de Lupe» (112), «Pepita no es más que un recuerdo del camino, como Lupe...» (113), «es Lupe la que ocupa el dintorno de la figura de la mujer que le acompaña» (114); y a partir de esta percepción comienzan los recuerdos de su vida con aquélla, su historia y sus temores.

Son, por tanto, personajes que por sus marcadas semejanzas -de relativa explicitud en el texto literario, según vemos- permiten la total supresión en el texto cinematográfico sin quebranto ni mengua esencial de la historia, al ser incorporados sus principales rasgos a los de Lupe y Cabeda, muy acertadamente desarrollados en la película, donde sus figuras alcanzan mayor densidad y protagonismo, coherentes con el espíritu de los personajes y del sentido de la obra. Y además potencian la intriga y aportan sustancia temática, en contraste con otros personajes.

Pues la figura fílmica de Cabeda, además de poder mostrar en momentos prolongados las virtudes que lo adornan (generosidad, fidelidad, valentía, templanza, paciencia, sentido de la vida y de la libertad y otras tantas de la «gente del camino», subsumidas en ellas las de Hernández, el faquir, el bobo Casimiro y el recuero), permite subrayar los padecimientos de Sebastián y la evolución de su personalidad y consiguiente catarsis durante el agónico recorrido en contacto con la «gente al borde del camino que vive tranquila» (112). Todo ello propiciado, claro está, por una expandida presencia de la figura de este amigo «filósofo» con añadidos como, de modo particular, las dos intensas secuencias que sustentan ese desarrollo: la entrevista en un restaurante donde se interesa por las gestiones de Sebastián, en la que se despiden; y la de la pensión, retenido por los guardias civiles que esperan al gitano homicida, cuando burlando la custodia de éstos y con temerario arrojo, avisa a Sebastián (que viene con Lupe) para que huya. En sus desarrollos, además, junto a la expresiva alternancia de secuencias (como las encadenadas de Sebastián con Cabeda y con Lupe) y la reducción de elementos narrativos menores, se producen breves pero relevantes añadidos dialogísticos en la caracterización moral del personaje y su consecuente actuación («Tú no eres un criminal [...] Sé distinguir entre un criminal y otro que no lo es»), pequeñas y pertinentes transformaciones o traslaciones (distribuyendo las oportunas apariciones) de elementos como el lugar y la manera de conocerse ambos a la llegada de Sebastián a la pensión de Madrid, el descubrimiento de la noticia de la muerte del cabo en el periódico o la confesión directa de su pasado de cárcel (sin las alusiones al orfanato o el ejército de la novela) por parte de Cabeda a Sebastián, el dinero ofrecido por el viejo amigo y la conmovedora despedida de ambos: «por favor, llámame compañero», le pide Cabeda; «hasta que nos veamos, compañero», responde Sebastián.

Respecto a Lupe, dilatar su figura en el relato cinematográfico (lo que hace ya innecesario el personaje de Pepita) proporciona una mayor carga emotiva y semántica a la historia, ya que permite afianzar a la joven como el principal y -a estas alturas de su situación- último referente de un posible anclaje en la desnortada vida de Sebastián. Como en el caso anterior, esta *amplificatio* se sustenta en los añadidos de nuevas secuencias cinematográficas protagonizadas por la joven, que revelan su valentía, autenticidad, entrega y sacrificio, como son: la visita de la Guardia Civil citándola en el cuartel, la subsiguiente entrevista en la que es advertida severamente, el viaje clandestino en un camión, su encuentro con el sorprendido Sebastián en Madrid, la vivencia pasional de la pareja, la huida ante la presencia de los guardias en la pensión, el requerimiento de los guardias en la estación obligándola a actuar de cebo de Sebastián, y su ulterior detención. Momentos señalados de su amor y osada abnegación que se acentúan en la conformación estructural de contrapunto con la persecución a Sebastián.

3. En relación de contraste con el desarrollo de estos dos personajes y como hitos cardinales en la estructura fílmica del apremiante caminar de Sebastián Vázquez, aparecen dos personajes añadidos al texto de la novela, con los que contacta en solicitud

de amparo: los mencionados maestro de baile flamenco y don Baldomero. El primero, un antiguo amigo de su padre, le conmina a salir de su presencia advirtiéndole del bastante favor que le hace al no denunciarlo. Don Baldomero, un señor de posibles, con aspecto de patriarca de asuntos turbios, en los límites de la legalidad pero cuidándose de no traspasarla, le da largas para al fin desaparecer ante la espera desazonada de Sebastián, quien vive ambas experiencias en simultaneidad y contrapunto con la compañía de Cabeda y Lupe.

Los episodios del maestro de baile y de don Baldomero jalonan estructuralmente la aventura de Sebastián en pos de ayuda, constituida por cinco momentos fundamentales, correspondientes a los encuentros con:

*su amigo Francisco Vázquez → el maestro de baile flamenco → don Baldomero
→ su tío → su madre*

Es decir: dos amigos (el suyo y el de su padre) que le han fallado en el auxilio; en medio, un adinerado y oscuro personaje, ajeno a su círculo, que lo ha desairado; le quedan ya los dos y recursos decisivos, los de la sangre: su tío y su madre. Tampoco en ellos encontrará protección. Su inexorable destino se va cumpliendo.

4. Por último, y en una jerarquía menor:

- a) Se añaden algunos personajes en el filme, con marcado perfil estructural, como la hermana de Sebastián, interrogada por la Guardia Civil en el inicio del acoso a Sebastián; y, con más relieve constructivo, la propia Guardia Civil, encarnada con intermitencias en varios personajes -que materializan el constante temor de Sebastián en la novela- de genérica presencia y, por ello, nulo desarrollo individual (los sucesivos perseguidores de Sebastián y Lupe: ante la casa de la hermana del gitano; en la visita a casa de la Carola para citar a Lupe y la alarmante entrevista a ésta en el cuartel; en el control al camión en el que viaja Lupe, haciendo visible el peligro del fugitivo por la vigilancia de carreteras; en la pensión de Madrid, reteniendo a Cabeda para sorprender y apresar a Sebastián, sin conseguirlo; en la retención de Lupe dentro de la estación, poniéndola como cebo para Sebastián y, al cabo, llevándosela detenida; y en la toma de declaración al protagonista en la secuencia final). Con el mismo designio y un punto más de atosigante amenaza respecto al aludido revisor de tren y en una situación similar, el policía que pide la documentación, obligando a un atemorizado Sebastián a encerrarse en el aseo del vagón para esquivarlo; así como los hermanos de Sebastián en la escena añadida (con elementos trasladados de su ubicación y más fieles al espíritu que a la literalidad) de la sorpresiva llegada a donde vive su madre, en momentos de máxima tribulación, subrayados por las reacciones de los menores que se refieren al impacto que esta presencia causará en su madre («Madre no se lo va a creer»), como de seguida ocurre.
- b) En sentido opuesto, se dan interesantes refundiciones, como la de compañera de burdel de Lupe, integrada en el personaje de Carola, la cual adquiere, con algunos añadidos, más presencia y densidad funcional, merced al agrandado personaje de Lupe, advirtiéndole a ésta -también desde una actitud laboral interesada- de su temeraria decisión de ir en busca de Sebastián, subrayada con las antedichas visitas de los guardias civiles a su casa para citar a la joven y de

ésta al cuartel para acudir al requerimiento; o la del primer contacto del protagonista con su primo Gabriel en la feria -no casual como en la novela sino prevista por un aviso enviado, en acertada elipsis narrativa, por Sebastián-, cuyas ajustadas reducciones y traslaciones dialogísticas preludian la tensión del patético encuentro con el tío Manuel. O, ya en una escala menor, el Marquesito asumiendo los actos del viajero, en el bar de la calle de San Marcos... En todos los casos, con muy productiva economía para la película, al condensar la acción y dotarla de impresionante vigor. Otros personajes, aun con leves reducciones y/o transformaciones, conservan su virtualidad, acrecentada ahora en el contexto de la reducción narrativa fílmica general, como sucede (en cuanto al número de personajes, a la amplitud de los diálogos y a la identidad de los contertulios) en las secuencias del bar de Cogolludo con Domingo, el dueño, buen consejero y templado mediador ante un Sebastián agónico y provocador con el grupo de mozos parroquianos del local y con los dos gitanos que ponen la cordura como contraste del propio congénere Sebastián, en una concentrada depuración de la fatídica escalada final. Asimismo, se mantienen en lo sustantivo algunos personajes menos relevantes de la novela, apenas elementos instrumentales en la ruta del protagonista: hombres y mujeres conmitones de juerga; Jacinto Larios, su desgraciado camarada en el incidente; el torero Antonio Jiménez; el Maño; el revisor del tren que en el cine genera más zozobra que en el texto literario al pedirle el billete, en un contexto donde han desaparecido las escenas de ambiente en la espera de la estación, sustituidas por un añadido en que Sebastián se oculta para subir al tren solo cuando se ha puesto en marcha; etc.

- c) Por último, bastantes personajes se suprimen en el filme, en su mayoría pertenecientes a las escenas o secuencias desaparecidas, como los de la taberna del Tripa en Talavera o la posada de Marciano Solís y la taberna del Burro en Alcalá; los del ambiente madrileño: socios de Francisco Vázquez, clientes de la barbería, bares y tabernas, camioneros; los del ambiente de la estación de tren y los viajeros dentro de éste; miembros diversos de las familias y sus conductas en la feria de Cogolludo; en la llegada al cuartel para entregarse; entre otros muchos.

Estructura actancial y jerarquía

En virtud de lo considerado, las intervenciones de los personajes en la acción del relato cinematográfico conforman el siguiente esquema actancial y jerárquico:

- a) Un personaje, sujeto, actor principal o protagonista: Sebastián Vázquez, eje absoluto de la acción, cuyo objeto es la conseguir la protección necesaria en su huida.
- b) De modo sostenido, un implacable oponente o antagonista, la Guardia Civil como institución, desde el incidente inicial de funestas consecuencias a la postrera rendición del protagonista.
- c) Luego, unos personajes cuyas intervenciones inciden de manera determinante en el penoso deambular del protagonista, marcando sus vivencias y su rumbo

itinerante y moral: Lupe, el señor Cabeda y los copartícipes de los cinco encuentros del camino: Francisco Vázquez; el maestro de baile; don Baldomero; el tío y, por inclusión, su primo Gabriel; y la madre, con extensión en los hermanos menores del protagonista. De ellos tan solo aparecen como nítidos actores coadyuvantes del protagonista dos personajes: Lupe y el viejo Cabeda; y como oponentes, en el rechazo radical a su petición de ayuda, el maestro de baile y su tío.

En otros que en buena medida inciden en el derrotero del protagonista, se muestra una conducta que podríamos llamar neutralizada, mejor que neutra, dado que en principio ofrecen o pudieran ofrecer una actitud positiva de auxilio al amigo (Francisco Vázquez), al necesitado (don Baldomero), al familiar más entrañable (su propia madre), pero la gravedad del caso les hace retroceder, en crecientes reacciones de dolor: la causa es siempre el miedo a la represión, desde una posición de desvalimiento o de intereses materiales. De estas contraposiciones de sentimientos y consiguientes reacciones deriva también uno de los temas sustanciales de la obra: el aspecto social.

- d) En un tercer nivel se hallan los que colaboran con distinto tenor (activo, neutro o pasivo) y con bajo relieve en la génesis o el desarrollo de la acción: la hermana de Sebastián, interrogada por la Guardia Civil, cuyo alcance en la historia estriba en ofrecer el primer indicio del inquietante asedio al fugitivo cerca del entorno familiar; el Maño, víctima primera de la agresividad del protagonista; Jacinto Larios, copartícipe de la fatídica jornada de vino y desplantes; la Carola, admonitorio e interesado contrapunto de la actitud generosa y arrojada de Lupe; Domingo, el dueño del bar de Cogollado, conciliador entre el pendenciero Sebastián y el grupo de mozos con uno de los cuales aquél mantiene su último enfrentamiento bravucón; y los dos cautelosos gitanos cuya discreción tanto difiere de la insolencia del gitano Sebastián.
- e) Y así, a un nivel descendente gradual que puede calificarse de telescópico, se sitúan otros personajes que participan de forma liviana en el desarrollo de la historia y cuyas figuras desempeñan roles ambientales (la pandilla de hombres y mujeres conmitones de juerga, alguno destacado con su nombre, otros innominados; el del puesto de bebida en la feria de transición hacia el del Maño; el Marquesito en cuya conducta se ve reflejado Sebastián; la familia del tío de Sebastián, hombres y mujeres que componen un coro trágico, donde se destaca de modo puntual y significativo la mujer que ruega a Sebastián que deje tranquila a su madre; músicos, parejas, chiquillos, gentes de la feria de ganado o festiva...); incidentales (el torero Antonio Jiménez, Ricardo el dueño de un bar donde hace una pausa acogedora, el revisor y el inspector del tren que añaden un punto de suspense en la escapada) o instrumentales (el barbero y su cliente que dan referencia de Francisco Vázquez a Sebastián, la dueña de la pensión que va comentándole las circunstancias de su hospedaje, los camioneros que transportan a Sebastián o a Lupe).

Conclusiones

En suma, con estas intervenciones, el texto fílmico alcanza un progresivo dinamismo, fruto de dos actuaciones simultáneas y complementarias en la configuración estructural de los personajes. Por una parte, los desarrollos, refundiciones y muy acertados añadidos que confieren una superior densidad a los actores que sustentan una prolongada acción. Por otra, la graduada depuración o «adelgazamiento» del elenco de personajes por reducción y o por supresión, obedeciendo a su carácter ambiental, incidental o instrumental. Este proceso de *recreación fílmica*⁸, patente en el esquema actancial resultante del filme (en común designio y, por ende, en lógica correlación con los recursos utilizados para la transposición de escenas y secuencias), dota al relato cinematográfico de una acción nada propensa a excursos narrativos o descriptivos, sino concentrada en la intensidad dramática de la intriga y en la significación de los personajes y, como resultado, del sentido de la obra.

Pues tal dinamismo deriva en el ritmo narrativo rápido, exigido a su vez por la limitación temporal propia de la película (a diferencia del *tempo* pausado de varios tramos del texto literario⁹); y produce un cambio revelador entre ambos textos: la «espera dinámica» que en los estudios literarios se ha atribuido a la novela¹⁰, se nos presenta en el filme como creciente «búsqueda angustiosa», «exasperada», según corresponde al trepidante «viaje» material y moral de un protagonista ansioso de refugio en una situación límite, calvario o viacrucis marcado por la soledad, la insolidaridad y la culpa, durante el que experimenta un proceso de anagnórisis de sí mismo que lo aboca a su tan aflictiva como redentora claudicación.

Con las aportaciones fílmicas, en fin, la transposición o adaptación activa del relato instituido por palabras al relato de imágenes, concebida y realizada desde la visión personal de Mario Camus y aquí observada a propósito de los personajes, no solo respeta los elementos formales sustantivos y la significación del texto literario, sino que, sin merma de la esencial fidelidad al origen¹¹, recrea e integra felizmente su espíritu, como resultado del fructífero diálogo entre dos artistas con universos personales¹², reconocido por el propio Aldecoa en la obra de Mario Camus¹³. De manera que, al cabo, la arquitectura de los personajes en la versión cinematográfica responde a la temática fundamental de la novela (apuntada en nuestra sinopsis inicial de ésta) en el orden social como en el existencial, a la poética del escritor y a la del arte neorrealista en que se incardina, según puede corroborar un subsiguiente estudio de interés que proyectamos para nueva ocasión por exceder aquí los límites posibles de este trabajo.

⁸ Denominación ciertamente preferible a la de *adaptación*, «para resaltar la no dependencia y la autonomía del texto fílmico respecto al literario», como precisa L. M. Fernández (2001: 53), y también defiende Pérez Bowie (2004: *passim*).

⁹ El mismo Ignacio subrayaba que «la literatura es más morosa» que el cine (VV. AA.: 1965: 6b).

¹⁰ Vid. G. Sobejano (2005: 366).

¹¹ Fidelidad textual que, como afirma González Herrán (2002: 46), «no debe ser entendida de manera tan estricta que suponga una limitación».

¹² Lo que S. Wolf (2001: 116-117) concibe como «intersección de universos: el escritor y el director como autores», esto es, como «dos interlocutores que deben encontrar la voz justa para entenderse».

¹³ En el encuentro propiciado por la revista *Griffith*, con presencia de Mario Camus, Aldecoa declaraba «que lo que se puede pedir, para no sentirse defraudado, es que el que vaya a hacer la versión cinematográfica entienda la obra original»; y apostillaba: «Yo, en mi caso, me siento muy satisfecho con que se me exprese, no se me traicione y sí se me interprete» (VV. AA.: 7a, 7b).

Bibliografía

- ALDECOA, Ignacio. (1970) *Con el viento solano*. Barcelona. Planeta. 3.^a edición.
- . (1965). *Con el viento solano*. Adaptación cinematográfica y dirección de Mario Camus. Pro Artis Ibérica.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito. (2009). *La poética del creador. Con textos inéditos de Ignacio Aldecoa*. Málaga. Universidad de Málaga. Anexo LXXII de *Analecta Malacitana*.
- FARO FORTEZA, Agustín. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel. (2001). «Una aproximación a la teoría de la recreación fílmica». *Lecturas: imágenes*. C. Becerra et al. (Edición). Vigo. Universidad de Vigo. 53-70.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2001). «De “Young Sánchez”, de Ignacio Aldecoa (1975) a *Young Sánchez*, de Mario Camus (1963)». *Lecturas: imágenes*. C. Becerra et al. (Edición). Vigo. Universidad de Vigo. 71-96.
- . (2002). «Finales de novela, finales de película: de *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885) a *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1995)». *Literatura española y cine*. N. Mínguez Arranz (Ed.). Madrid. Editorial Complutense. 43-64.
- PEÑA-ARDID, Carmen. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid. Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. (2004). «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes». *Signa*. 13. 1-22.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (1998). *Mario Camus*. Madrid. Cátedra.
- . (2004). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Prólogo de Jorge Urrutia. Barcelona. Paidós.
- SOBEJANO, Gonzalo. (2005). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid. Mareostrum. 3.^a edición.
- VV. AA. (1965). I. Aldecoa, G. Suárez, A. Mañas, M. Camus, J. Cobos, F. Molero, M. Rubio, G. S. de Erice, C. Suárez. «La técnica, la imagen, la palabra». *Griffith*. 3. Diciembre 1965. 4-10.
- WOLF, Sergio. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires. Paidós.

El tiempo de la ida y de la vuelta

XERARDO ESTÉVEZ
(Arquitecto)

Después de asistir a la penúltima clase magistral, en la que el profesor González Herrán anunciaba su jubilación, nos dimos cuenta de que aquella no iba a ser una despedida existencial, sino simplemente académica y amistosa. Para escribir estas cuartillas decidimos esperar por un viaje a Santander que íbamos a realizar en verano, con motivo de una conferencia sobre algo en lo que tratamos de ponernos de acuerdo los que nos dedicamos a las urbes: qué hacer con el crecimiento y la convivencia en la ciudad total, aquella que comprende la ciudad de ciudades, la central y sus agrupaciones, para entendernos, metropolitanas.

Para empezar mi aportación a este homenaje, me inclino a escribir sobre las ciudades históricas, los llamados cascos viejos, aquellos que se dice que poseen cuerpo y alma.

De Santander sabemos cuatro cosas, esas que se saben de todas las ciudades importantes, que vienen a ser como flashes literarios, a bote pronto, y que tienen el valor de comunicar una primera idea que luego, con el tiempo y las visitas, se redondea y se alberga cómodamente en nosotros. Santander suena a música y a reflejo. Música por todas partes, de aquellos conciertos a los que asistíamos, hace años, en la Plaza Porticada, a los que acoge el falansterio ostentosamente posmoderno de Sáenz de Oiza. Por el lado del mar, con una orientación dominante al sur huyendo de las brumas del norte, un frente esculpido ha ido ganando espacio incrustándose en la bahía para contemplar y contemplarse mejor desde la otra orilla. A lo largo de ese perfil destaca otro gran edificio, el nuevo Centro Botín de Renzo Piano, con sus formas alabeadas, y por medio de ambos auditorios, inmuebles racionalistas de primera línea que surgieron de la catástrofe de 1941 y la maravillosa arquitectura industrial del dique de Gamazo. En estos tránsitos marítimos siempre el solaz del largo paseo, con el ir y venir de deportistas y gente bien vestida en colores cántabros, verdes hierba, rojos o granates. De puertas adentro una ciudad bien construida, con calles en cuadrícula casi tan anchas como altas donde la evidencia monumental de la puebla medieval, con el curioso conjunto de la catedral, se arropa entre la arquitectura doméstica burguesa.

Santander sigue sonando como epítome de una región que fuera puerta al Cantábrico de Castilla la Nueva, abierta al norte con una orografía montañesa parecida a la asturiana, y por las laderas tapizadas de verde y los valles edificaciones dispersas que, para nosotros, son una evocación de Galicia. Esa mirada al mar de Cantabria hace que el sol nos caliente la espalda, mientras en Galicia nuestros ojos despiden cada atardecer el poniente interminable que se extingue tras el escarpado Finisterre.

Pero, claro, puestos a hablar de ciudades históricas, prefiero hacerlo sobre Santiago de Compostela como genérico, porque José Manuel González Herrán de lo que no se jubila es de compartir patria, o no sé cómo llamar al apego a lo local en momentos de pasiones nacionalistas en los dos bandos en liza; tampoco me atrevo a utilizar la palabra

identidad para hablar del sentimiento que distribuye nuestro amigo entre Santander y Compostela. Quizás podamos decir que las identidades son acumulativas, como matrioshkas que se van sumando y que, por tanto, no son excluyentes. Se puede ser santanderino y compostelano, cántabro y gallego, español y europeo. No se sabe si José Manuel tiene el corazón partido, más bien me atrevería a decir que sus sístoles y diástoles generan un parecido flujo de afecto hacia ambas tierras.

¿Cuántos cuerpos o materias distintas se dan en las ciudades viejas? O, dicho de otra manera, ¿cuántas piedras de estilos diferentes las conforman? Innumerables. ¿Y de qué tiempo es cada una? Indescifrable, porque la habilidad de aparejar los trozos de cantera en sillares, triglifos y cornisas, basas y ábacos, hasta convertirlos en arte siempre transitó por los años; se tardaba tanto en levantar un edificio que cuando estaban con el románico ya el gótico llamaba a la puerta, y cuando era el momento del renacimiento ya apuntaba el barroco, y así sucesivamente.

Hago otra pregunta más capciosa: ¿cuántas almas hay detrás de cada piedra, que parecen esconder un mensaje como si fueran ondas gravitacionales que llegan del pasado? Otra vez múltiples, infinitas, pues depende de quien se fije en ellas. La mirada tiene mucho que ver con el que mira, y la mirada colectiva como sumatorio o compendio de todas ellas es un enigma etnográfico, antropológico, psicosocial y, en todo caso, cambiante. Esa forma de percepción colectiva puede ser razonada o irracional, sensible o insensible, respetuosa o sacralizante. Me explicaré. Muchas veces el arte nuevo maltrató al anterior, lo destruyó, lo recicló o simplemente lo encubrió. Con frecuencia, al dar la vuelta a las losas de un claustro renacentista encontramos ábacos románicos, restos de columnas derribadas. Hoy, por el contrario, el exceso de celo o sacralización hacia lo construido en materiales nobles suele ponernos de rodillas, nos impide ser mínimamente críticos y sentir el punto estético de cada uno.

En las ciudades históricas las artes, a la gloria del señorío eclesiástico o de la nobleza, de la universidad o de la burguesía, dieron como resultado una mezcla de lo grande y lo pequeño. Era el arte de los poderosos, que construían, disfrutaban y vivían en las grandes casas insertas en la urdimbre de otro arte mínimo, fruto de la escasez y, a su vez, de la inteligencia constructiva para superarla. Seguramente el pueblo contemplaba la magnificencia con tanta admiración como temor al castigo del señor; al entrar en las catedrales, el recogimiento crecía en proporción al miedo a la muerte y la condenación. Eran tiempos de historias constructivas esplendorosas y de contrahistorias apocalípticas, de pestes, guerras y desidia de los grandes.

A lo que fue representación del poder, los habitantes y usuarios de la ciudad histórica le fueron otorgando poco a poco la condición de monumento y, por fin, llega la palabra mágica: patrimonio. La consideración de ese conjunto de piedras organizadas y espacios públicos saneados como expresión de orgullo de lo propio con un palpito espiritual, es aún muy reciente. Es necesario que ese palpito exista y se renueve para acordar los distintos factores o intereses que confluyen en la ciudad histórica, lo doméstico, lo cotidiano, lo banal y lo extraordinario, los acontecimientos de la calle y del interior de las viviendas, lo institucional.

Todo esto viene a cuento de que en las ciudades históricas el concejo y la universidad solían mirarse por el rabillo del ojo, y ahí nos encontramos con José Manuel y Toni. Nuestros amigos, más que canteros, han sido argamasa para ayudar a establecer esos vínculos esenciales que deben existir entre la universidad y la ciudad, en eso que me gusta llamar *univerciudad*, mezclando los valores de ambas y favoreciendo la

cooperación y el diálogo entre instituciones.

Estas opiniones me llevan a otra cuestión. ¿Puede haber, o es necesario que exista un protocolo o guía para vivir en las ciudades históricas? Contesto sin mirar si hay una regla: ese afán es más bien una cuestión de actitud. Se trata de manejar con sabiduría los tiempos, de combinar el disfrute de las bambalinas arquitectónicas con las que tropezamos todos los días y, simultáneamente, soportar cierto sufrimiento al carecer de horizontes. Se trata de ser caminante con un pie atrás, que mira y admira el pasado sin ser su esclavo, sin ser «historicodependiente», y a su vez estar metido de hoz y coza en el presente que abruma con el tropel de tantas cosas nuevas para las que no estamos preparados ni somos capaces de crear neurotransmisores para entenderlas. El turismo, por ejemplo. El mismo caminante, por si fuera poco, tiene que estar preocupado por el futuro, pronosticarlo, inventarlo, atraparlo y, así, tener un deseo. Esa inquietud peripatética, ese andar continuo es, creo yo, la forma idónea para vivir en la ciudad histórica. La charla nostálgica en el café anclado en el ayer, el encuentro inopinado con el amigo en la calle bulliciosa y llena de dispositivos *inteligentes* y la preocupación por el futuro, por cómo se implantan los nuevos usos terciarios «con encanto», son tiempos mezclados que pueden producir ansiedad, pero también creatividad y vida.

Pues bien, permítanme que desde aquí me deslice hacia un pensamiento elemental sobre la literatura. Dedicarse a la literatura, a escribirla, a interpretarla o a leerla, no es una cuestión de hermenéutica o de placer, sino una forma inteligente de combinar la secuencia de los tiempos, los de uno mismo con los inducidos por el autor. Cuando se lee un libro uno es el amo del reloj porque puede disfrutar, sufrir, sencillamente estar ausente, aprender por necesidad o por erudición, navegar por diversos espacios, tropezar con todo género de personas, pero contando con un arma infalible; si de repente se hacen chocar las medias partes que están contenidas entre las tapas del libro -mejor si son rígidas- y se cierra con un chasquido de hartazgo o con la delicadeza del disfrute, se corta la otra realidad con la que seguramente nos está embaucando el autor, y se acabó.

González Herrán ha dedicado toda su vida a la literatura, que es una buena compañera para acercarse a la interpretación de las múltiples realidades. La literatura en general es el medio que sirve para expresar los espacios paradójicos entre los que nos movemos. Nuestra sociedad relativista, posmoderna, llena de tonos grises, donde hay que deslizarse velozmente sobre una capa frágil y resbaladiza, es aquella «sociedad moderna líquida... [en la que] las condiciones sobre las que sus miembros actúan cambian más rápido de lo que se tarda en consolidarse en hábitos y rutinas». No me gusta abusar de citas, pero permítanme este homenaje a Zygmunt Bauman.

Leer supone mezclar simultáneamente lo que el autor relata con lo que uno piensa, adobado con el conflicto que emana de las llamadas cuestiones personales: estados de ánimo, odios y afectos y, pululando por el medio, los intereses y desintereses, cosas y casas, muebles, ciudades. Los que nos dedicamos a los temas urbanos solemos decir que prosa y poesía son los mejores instrumentos para acercarnos a lo que acontece en la complejidad de la ciudad histórica, hoy global y local, esa que nos confunde a diario con un exceso de proximidad que nos echan encima los conflictos de mundos lejanos mientras, contradictoriamente, esa misma lejanía nos produce el sentimiento de incapacidad para tratar de resolverlos. Este mundo de perplejidades, casi imposible de comprender, es más accesible desde la literatura. La buena prosa es como una materia en bruto transmutada en escultura, como la masa de piedra a la que se enfrentaba Miguel Ángel rodeado de lonas. La buena poesía es el trabajo fino que talla la palabra, la perfila,

la abujarda, la pule y la convierte en esencia. Ambas siempre esconden cosas por descubrir.

Por eso la literatura crea realidades mestizas, interpuestas, que el escritor inventa pero convierte en reales entreverándolas con aquellas otras que sencillamente narran el entorno. En un instante cambia de tiempo, de lugar, de escena, de personaje, todo ello en una línea, en un párrafo. Lo mismo acontece cuando uno se mueve por las ciudades *en flâneant*, imitando a Baudelaire. La mirada observa estáticamente tras la cristalera de un café y al salir se percibe el frío, se mira un pináculo, la cara de un desconocido, nos llaman, nos paran, cambiamos de escenario. Por eso la mirada del viajero del libro es la del viajero de la calle. Esa es la coincidencia entre la literatura y la urbanística.

Aquel 22 de abril, cuando el profesor González Herrán se despedía de la cátedra, nos hizo un regalo. Distribuyó y leyó un breve cuento de doña Emilia Pardo Bazán, *Poema humilde*. Es un relato, no muy poético por cierto, sobre la guerra y sus víctimas pobres. Adrián y Marina se querían desde la aldea; el padre de él fracasó en el empeño de librar al hijo de la milicia y de Cuba y ella lo acompaña a la ciudad para despedirlo. Mientras Adrián cumple el período de instrucción, ella trabaja duramente y ambos sienten la añoranza de la aldea perdida. Llama la atención que la muchacha, después de ver partir a su enamorado desde el muelle, decida quedarse a esperarlo en la ciudad, con la soledad y el sobretrabajo, no tiene la tentación del retorno a aquella aldea seguramente mitificada. Tanto aquí como allí tiene la pobreza entre las sienas, es su destino, pero quizás los aires de la ciudad la hicieron libre y por eso espera, aun sabiendo que podía terminar en un drama, como así es, porque nada más arribar el buque con los repatriados Adrián expira. Me llamó la atención el hincapié en el color de su cara, su mortal palidez: *¡que blanco!* ¿Se podía volver bronceado de aquel moridero?

Es un cuento comprometido, que viene al caso, con intención, no es ñoño ni tiene un toque de sensiblería. Sobre eso se hablaba en España en 1897, por qué unos iban a la guerra y otros no. Y esa voluntad de hacerse portavoz de la injusticia llevaría a la autora a una contradicción de difícil resolución: por un lado su posición aristocrática y burguesa y por otro la razón y los sentimientos colocados, en este caso, del lado de los pobres y los excluidos, un poco a lo Tolstoi.

En el medio literario es bien conocida la virulenta reacción que desató la publicación de *La cuestión palpitante*, de la Pardo Bazán. Resulta regocijante leer hoy el prólogo de Clarín a la segunda edición, porque ya no estamos acostumbrados a valoraciones y juicios de tal calibre; todo lo más, se profieren en ciertas tertulias audiovisuales, pero no se llevan a la prensa. *Scripta manent*. Pero lo que interesa es que el estudio y elogio del naturalismo francés, y la atención que presta más tarde doña Emilia a la literatura rusa, nos ponen en contacto con la Rosalía de Castro de *Follas Novas* (1880): *Aquel que non veu nunca máis que a propia [tierra] / a ñorancia o consome*. Si sumamos a estos dos nombres el de Concepción Arenal, no deja de ser significativo que tres voces entre las más valientes de nuestras letras sean femeninas.

Valga esto para concluir que ante el mundo se puede ir de tres maneras: con la nostalgia del pasado y abominando del presente; siguiendo el barullo de lo que acontece cada día aspirando a la mediocridad y el aburrimiento; o con esa inquietud del ir y venir entre el pasado, el presente y el futuro, que estimula la creatividad. Pardo Bazán y Rosalía se parecen en que las dos iban por delante en el conflicto eterno entre tradición y modernidad, entre el conformismo y el atrevimiento.

Últimamente lo que más hace el profesor Herrán es ciudadanear, algo que en Compostela llamamos con un término propio: *compostelanear*. No sé cómo explicar lo que significa este verbo; es vivir el palpito múltiple, variado, contradictorio de una ciudad histórica como Santiago, hoy globalizada a través de su Camino, con topónimos, arquitectura y arte presente en toda Europa y en América. Compostelanea cuando funda con otros el Ateneo y promueve desde su tribuna conferencias e iniciativas que reúnen a los de antes con los de ahora. O cuando asiste al Auditorio, participa en sus debates y disfruta con opinión crítica musical; vaya un recuerdo a nuestro amigo José Luis García Fernández, que tanto nos iluminó con su sabiduría. Compostelanea mientras pasea por las calles, disfruta de los encuentros inopinados, de las charlas. Seguramente parte de estas artes se las imprimió nuestro admirado maestro don Benito Varela Jácome, a quien desde aquí dedico otro recuerdo.

A Compostela, desde hace mil años, llegan andando corrientes de pensamiento, de arte, de cultura y de convivencia, gentes de todo el mundo. La ciudad es una mezcla de lo que ellos nos aportan, pero ella también ha devuelto, en el camino de regreso, topónimos y artes por toda Europa y el mundo. Esta entrada y salida del tiempo de la ida y de la vuelta es, en buena medida, la historia.

Cuentos y *articuentos*: nuevos datos sobre bibliografía de la narrativa breve de Clarín

ÁNGELES EZAMA GIL
(Universidad de Zaragoza)

En un trabajo reciente he apuntado la necesidad de prestar atención a la prensa de provincias para tener una visión más completa de la obra periodística y literaria de los escritores españoles (Ezama 2015: 219). Esta circunstancia es particularmente interesante por lo que concierne al género del cuento, cuya difusión desde el siglo XIX es fundamentalmente periodística, por lo que la primera edición de los relatos suele documentarse en la prensa y no en el libro (Ezama 1992: 35).

Los cuentos que recojo en la presente colaboración son relatos cuya primera versión periodística no estaba hasta ahora documentada; en ocasiones incluso algún relato con variantes sobre otro ya conocido. Incluyo también alguno de esos relatos de carácter mixto que González Herrán tildó de *artículos/cuentos* (2002: 211), una forma «a veces, intermedia, otras, mixta» entre el género breve periodístico y el literario. Esta factura híbrida se da en la narrativa breve clariniana muy a menudo en relación con el periodismo pero también el teatro, el diálogo, la forma epistolar o el costumbrismo, y es un exponente de la concepción laxa de los géneros literarios que el autor defiende (Ezama 2001: 285-287).

González Herrán (2002: 212-213) documenta este género de escritos en Clarín desde el temprano *Juan Ruyz* (1868) y afirma que continúa en esta línea durante toda su carrera periodística. Anota el citado crítico (2002: 24-215) el uso que el escritor asturiano hace de los procedimientos narrativos y de los recursos costumbristas en su periodismo político («Un candidato») y en su crítica literaria («Malos humores. Diálogo y no platónico», Ezama 1988), y ofrece un repertorio de estos textos mixtos (González Herrán 2002: 222-223).

Para el objeto de este trabajo, y aunque resulte anacrónico, es igualmente útil el marbete inventado por Juan José Millás para sus columnas periodísticas en 1993, el de *articuentos*, que ha sido objeto de algunos comentarios. Valls (2001) los considera híbridos genéricos, que inicialmente son artículos de opinión publicados en prensa, pero cuyos procedimientos retóricos y motivos están más cerca de los clásicos textos de ficción, la fábula o el microrrelato fantástico, que utiliza con una intención crítica. Andrés-Suárez (2005) parte de la consideración de los artículos periodísticos de Millás en términos de *columna* y analiza su relación con el microrrelato; a ambos les unen la brevedad, la concisión, la intensidad, la condensación, la economía de medios, la eliminación de lo accesorio, la omisión y la expresividad, la calidad estética y la autonomía; considera que la columna puede ser literaria pero ello no significa que sea un microrrelato, y que este se caracteriza por la narratividad cifrada en la progresión del tiempo que conlleva un cambio de situación; finalmente, apunta que algunas columnas poseen «cierta carga narrativa y ficcional»: son textos híbridos. Mancera (2009-2010)

considera también el *articuento* como subgénero periodístico resultado de la hibridación entre el microrrelato y la columna de opinión, y apunta que entre ellos hay artículos próximos a los textos de ficción, a la fábula o al microrrelato fantástico; analiza cómo la ficción es un tema recurrente en las columnas de Millás. El propio escritor en entrevista para el programa de TVE *Página 2* emitido el 1 de enero de 2012, a propósito de la edición de sus *Articuentos completos* en 2011, a la pregunta del entrevistador: «si decimos que es un híbrido entre relato breve y artículo periodístico, ¿decimos la verdad?», responde: «sí, decimos la verdad porque justamente es eso. Es un cuento fecundado por el periodismo y una forma de periodismo fecundada por el cuento. Y de esa mezcla surge este artefacto» [...].

Un *articuento* olvidado: «Don Longinos»

Este relato se publicó en el suplemento ilustrado de *La Correspondencia de España* el 16 de abril de 1896.

Es un *articuento* como aquellos en los que Clarín parodia diversos tipos y situaciones de la política y la literatura como «Post-prandium», «Estilicón», «Un candidato», «De la comisión» o «El poeta-búho» (Ezama 1997: LXVII-LXIX). En él se ofrece la caricatura del escritor polígrafo, aquejado de una pasión incurable por la escritura, la *scribendi cacoethes* de que hablaba D. Juan Valera; en este caso se trata de un anacrónico poeta épico, autor también de sonetos con estrambote, luego escritor en prosa sobre temas astronómicos en varias revistas, y por fin periodista de político, todo ello sin que nadie le lea. En el desempeño de esta última tarea Longinos aborda problemas de política internacional de actualidad en términos abstractos, sin documentarse en fuentes de primera mano, recurriendo básicamente a su imaginación (Clarín le tilda de periodista *telepático*), que le lleva a representarse los distintos países como en las caricaturas políticas, y acudiendo, para informarse, a periódicos franceses e ingleses y a la agencia Fabra de noticias: está completamente despegado de la actualidad sobre la que pretende escribir con lo que sus pronósticos resultan a menudo fallidos; su mal desempeño en este último oficio le lleva a ser relegado nuevamente a la escritura astronómica.

El texto se halla articulado sobre la expresión «ser largo», que se utiliza aquí como sinónimo de escribir por extenso («escribiendo, don Longinos... no podía ser más largo»), pero también de escribir sobre un tema lejano en el espacio como el de la astronomía o sobre política internacional; es un caso similar al del cuento «El oso mayor», que se construye sobre la frase «hacer el oso». De estas expresiones coloquiales gusta especialmente Clarín, que las utiliza en este texto con profusión: «ni Dios lo leía», «parece chino», «era un pico regular», «el mentir de las estrellas», «la cuadratura del círculo», «ahí que no pecas» (adaptación de la frase hecha «aquí que no peco», genuinamente decimonónica), «tirar de la manta», «descubrir el pastel», «no había quien le apease de su burro», «otra le queda», «dar al traste», «tenía en las puntas de los dedos», «sabía por experiencia cómo las gastaban», «por la cuenta que le tenía», «diga usted todas las perrerías que quiera».

Clarín se vale en este caricaturesco relato de algunos recursos lingüísticos utilizados con finalidad humorística. El primero y fundamental es la polisemia del adjetivo *largo*, que también está presente en su forma cultista, *longo*, arcaica y tan fuera de uso como la

escritura del protagonista; de esta última derivan el nombre y apellidos del personaje Longinos Sotolongo (dejando aparte de las reminiscencias bíblicas del nombre, de las que también saca partido el escritor), el mote de *Longobardo* que se le impone tras la escritura de su poema épico (por lo remoto y anticuado del tema, por lo anacrónico del género y por lo pesado), y el neologismo *longinesco*, representativos todos ellos de la interminable manía de escribir que aqueja al protagonista. Y esto sucede en un momento de la historia literaria en el que lo que está de moda es «escribir corto», cfr.: «el *crack* de la *novela larga*, le tiene loco de contento. Sus principales antiguos enemigos, son *novelistas largos*. (Él escribe cuentos)» (Clarín, «González Bribón», *Cuentos morales*, 1896).

El equívoco sirve al mismo fin: «tenía una pluma [...] con ella daba pasión y muerte al *verbo*... al verbo castellano», «eran paralelas las rectas que se encuentran en el poema de Longinos, hacia el último canto», «no hables más del mentir de las estrellas. Habla del mentir de la diplomacia», «vengo de la osa mayor [...] Déjate de osas y habla del *oso* del Norte», «no mandes que pase de la Sublime Puerta [...] eres nuestro plenipotenciario cerca, es decir, lejos de todos los gabinetes y *Puertas* del mundo».

La hipérbole y la metáfora también contribuyen al efecto humorístico. Son ejemplos de la primera: el poema *Los longobardos* «era tan largo como el *Ramayana* y la *Ilíada* juntos», un «poema infinito» y Longinos un «poeta interminable». Y de la segunda: la metáfora bíblica del nombre de Longinos que maltrata y asesina a la lengua con su pluma / lanza, «el *finisterre* de las cuartillas», «el oso del Norte» (marbete con el que se denomina a Rusia en la prensa decimonónica); «el mundo no era más que un continuo juego de ajedrez y [que] las naciones no pensaban más que en darse mutuamente jaque mate», «la estrella con rabo» (el cometa).

La ironía asoma desde el comienzo del texto: «escribiendo, don Longino... no podía ser más largo» (sentido contrario al que habitualmente se asigna a esta expresión). Contribuye a afianzarla el cliché literario o diplomático habitual en la prensa, que Clarín suele reproducir en cursiva: «era... un vate *no comprendido*, «varios parásitos se juntaban para *romper moldes*», «*los gabinetes de las grandes potencias*», «*oso* del Norte», «la pérfida Albión», «*La Rusia y la Sublime Puerta* y la *Nebulosa Albión* y el *Quirinal*», «*el ministro inglés*». Y los vulgarismos con que se expresa el copropietario del periódico: «los planes de *el Romero Robledo* y los de *el Silvela*», que evidencian su incultura: «al John Bull, o bull-dog, o como se llame eso»[...].

Un cuento reescrito: de «Doctor Sutilis» a «Tarde y con daño». El *Clarín ilustrado*

El cuento «Doctor Sutilis» fue publicado por vez primera en *Revista de Asturias* (25 de julio de 1878) y luego en *La Unión* (7 de agosto de 1878, pp. 3-4; 8 de agosto de 1878, p. 3) y se incluyó en la colección póstuma a la que da título en 1916 (Ezama 1988: 781-786). Su título es metafórico, el del sobrenombre con el que era conocido el filósofo Duns Scotto, con el que se alude al protagonista, Pablo, poeta y soñador. En su segunda versión el título corresponde a una frase hecha, «Tarde y con daño», muy utilizada en la prensa del siglo XIX y primer tercio del XX, y que incide en la peculiaridad de la relación amorosa entre Pablo y Restituta más que en el protagonista.

El relato es notoriamente irónico, haciendo uso de una retórica romántica anacrónica y convencional, mucho más acusados estos rasgos en la primera versión que en la segunda. El tratamiento irónico se apoya en el relato de 1878 en diversos recursos, entre ellos el uso de *nombres parlantes* (Kronik 1965; Amores 2010) como los de Suero de Quiñones, Don Pantaleón de los Pantalones, Restituta y Pablo, o el uso frecuente de frases hechas («se llamaba Andana», «coger cotufas en el golfo», «estaba como el alma de Garibay», «se le supo muy pronto de memoria»); estos recursos se aminoran sustancialmente en la versión de 1897, sobre todo el uso de frases hechas; también se reducen las apelaciones al lector, que conjuntamente con el discurso coloquial, aproximan la factura del texto de 1878 a la del palique.

Además, la primera versión del relato es una diáfana crítica de la poesía en verso como la que *Clarín* hace en muchos de sus artículos críticos y en algunos de sus artículos/cuentos, tales «El poeta-búho» (1882) y «Versos de un loco» (1896); así se pone de relieve en referencias como las que se hacen al *Romancero de la Guerra de África* de Eduardo Bustillo, a Pablo como poeta «predominantemente subjetivo, como dicen en el Ateneo, sección de Literatura», a la escritura de Pablo en términos de «suspirillos germánicos», a la poesía en prosa que defiende Luis Vidart, y también en la diatriba final contra los poetas de imitación.

El relato es mucho más largo en su primera versión, dividida en 5 partes, que en la segunda, sin división alguna excepto en su parte final; en esa segunda versión se abrevia sustancialmente y se modifica la redacción de algunos de los párrafos que se mantienen, transformándose sobre todo la parte inicial y final del cuento. El resultado es más narrativo y menos crítico. Este texto, en sus dos versiones, representa muy bien la distancia que media entre el artículo periodístico y el cuento de ficción en la escritura de *Clarín*.

El relato aparece ilustrado por el dibujante Ramón Cilla, ya conocido de *Clarín* por sus ilustraciones para algunos de los cuentos que publicó en *Madrid Cómico*, todos ellos de la colección *Cuentos morales*: «El caballero de la mesa redonda», «El cura de Vericueto», «La tara», «El Quin» y «La contribución». Los dibujos de Cilla (4 por relato) ilustran «Tarde y con daño» y también las primeras versiones periodísticas de «La perfecta casada» y «El señor Isla» (*vid. infra*), con una lectura bastante ajustada al texto, incluso cuando incurre en la cursilería como en el caso del «poema en prosa» de corte romántico escrito por Pablo, que se ilustra con un convencional Cupido; la pintura de tipos, tan frecuente en Cilla, se halla perfectamente representada en estos *monos*. A *Clarín* le gustan los dibujos del citado ilustrador, como reconoce en una carta a su editor Sinesio Delgado de mayo de 1894:

Dígale a Cilla que me gustaron mucho los dibujos del cura, sobre todo los del último número. Lo principal del argumento todavía no apareció; no sé cuántos números ocuparé, pero de fijo los bastantes para poder publicarse el cuento o novelilla en un tomito o folleto y entonces quisiera yo que, si puede ser, acompañasen al texto los dibujos de Cilla (Botrel 1997: 34)¹.

¹ *Clarín* mantuvo una opinión ambigua sobre la ilustración de sus textos; en principio, no parece gustarle tal práctica, así, señala en carta a su editor Fernández Lasanta de 26 de noviembre de 1890: «en general, no me gustan los libros míos con monos, y menos cuando los monos son tan malos como los de Pons (inter nos) pero reconozco la conveniencia industrial de ilustrar a veces los libros, aunque sean los míos» (Blanquat y Botrel

La práctica de la ilustración de cuentos es habitual en las publicaciones ilustradas del siglo XIX, lo que ya no resulta tan común es que esas imágenes aparezcan en la prensa diaria; de ahí lo singular de los cuentos de Alas aparecidos en *El Guadalete* y *La Crónica Meridional*.

Completando la bibliografía de los cuentos de Clarín

En el «Cuadro cronológico de los relatos y fragmentos narrativos de Clarín» que ofrece Carolyn Richmond (Clarín 2000) no figuran las primeras ediciones periodísticas de algunos cuentos, entre ellos los que a continuación detallo:

- «Historia natural. El poeta-búho», *Gil Blas*, 26 de marzo de 1882, pp. 138-139. Primera edición de este cuento recogido en *Sermón Perdido* (1885).
- «Un jornalero», *El Noticiero Balear*, 7 de junio de 1893, pp. 1-2. Posteriormente se publicó en *La Lucha*, 14 y 15 de junio de 1893, pp. 1-2; *La Crónica Meridional*, 14, 15, 16 y 17 de junio de 1893, p. 1 (folletín); *Extracto de Literatura. Semanario Dosimétrico Ilustrado*, 19 de junio de 1893, pp. 5-11. Primera edición de este cuento recogido en *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893).
- «*Colaboración inédita*. La perfecta casada», *El Guadalete*, 3 de marzo de 1895, pp. 1-2, ilustrado con dibujos de Cilla; lleva una nota al pie que reza: «véase como *pendant* “La imperfecta casada” del autor, cuento publicado en *El Liberal* de Madrid», por lo que son cuentos estrechamente relacionados en la escritura clariniana y el segundo dependiente del primero y principal, a manera de colgante de una joya. Primera edición de este cuento recogido en la colección póstuma *Doctor Sutilis* (1916).
- «El señor Isla (*colaboración inédita*)», *La Crónica Meridional*, 7 de mayo de 1895, p. 1; ilustrado con dibujos de Cilla. Primera edición de este cuento recogido en *Cuentos morales* (1896).
- «*Colaboración inédita*. González Bribón», *El Guadalete*, 3 de julio de 1895, p. 1. Primera edición de este cuento recogido en *Cuentos morales* (1896).
- «*Colaboración inédita*. Flirtation legítima», *El Guadalete*, 8 de octubre de 1895, p. 1. Primera edición de este cuento recogido en *Cuentos morales* (1896).
- «Versos de un loco», *La Correspondencia de España. Suplemento ilustrado*, n.º 49, 1 de abril de 1896, pp. 10-12; ilustrado por Huertas. Primera edición de este *articuento* que fue recogido en la colección póstuma *Doctor Sutilis* (1916).

1981: 55). *La Regenta* se acompañó de imágenes de Joan Llimona en su mayor parte y solo de unas cuantas de Francisco Gómez Soler, hasta un total de 135, que ofrecen una lectura bastante servil del mismo en el que se presta mucha atención al detalle y se cometen solo pequeñas infidelidades con respecto a él (Botrel 1998). Consintió el escritor en que la segunda edición de su libro *Solos de Clarín* (1891) fuera acompañada con dibujos de Ángel Pons: «He recibido los dibujos de Pons que me han gustado mucho, de modo que ahora soy yo el que desea que se ilustre la obra» (carta a Fernández Lasanta de 18 de diciembre de 1890, en Blanquat y Botrel 1981: 59). Posteriormente pensó en ilustrar *Doña Berta. Cuervo. Superchería, El Señor y lo demás son cuentos*, y toda su producción cuentística en un volumen, «un tomo grande que comprendiera *Pipá -Doña Berta-* los cuatro cuentos de *Solos* y los de ahora» (carta a Fernández Lasanta de 14 de junio de 1893; *ibid.*: 72); ninguno de estos proyectos se llevó a término.

- «Don Longinos», *La Correspondencia de España. Suplemento ilustrado*, n.º 50, 16 de abril de 1896, pp. 10-12. Articulo inédito.
- «Aprensiones», *El Adelanto. Diario político de Salamanca*, 10 de enero de 1897, pp. 1-2. Primera edición de este cuento recogido en *El gallo de Sócrates* (1901).
- «Colaboración inédita. Tarde y con daño», *El Guadalete*, 8 de marzo de 1897, p. 1; ilustrado con dibujos de Cilla. Segunda versión de «Doctor Sutilis».

Bibliografía

- AMORES GARCÍA, Montserrat. (2010). «De nombres parlantes y apodos en la novela realista española». En *Al otro lado del espejo: comentario lingüístico de textos literarios: homenaje a José Manuel Blecua Perdices*. Coord. Glòria Clavería Nadal y Dolors Poch Olivé. Barcelona. Ariel. 219-242.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. (2005). «Columna de opinión, microrrelato y articulo: relaciones transgenéricas (1)». *Ínsula*. 703-704, julio-agosto. 25-28
- BLANQUAT, Josette, y Jean-François BOTREL (ed.). (1981). *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta. 1884-1893*. Université de Haute-Bretagne. Rennes.
- BOTREL, Jean-François. (1997). «71 cartas de Leopoldo Alas «Clarín» a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico* (1883-1899), y seis de Manuel del Palacio». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*. LI. n.º 149, enero-junio. 7-53.
- . (1998). «Novela e ilustración. *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)». *Del Romanticismo al Realismo (Barcelona 24-26 de octubre de 1996)*. *Actas del I Coloquio de la SLES XIX*. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.). Publicacions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 471-485. [Disponible en internet](#).
- CLARÍN. (2000). *Cuentos completos/2*. Carolyn Richmond (ed.). Madrid. Alfaguara.
- EZAMA GIL, Ángeles. (1988). «La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de Clarín». *BIDEA*. 779-803.
- . (1992). *El cuento de la prensa y otros cuentos*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (ed.). (1997). *Clarín, Cuentos*. Barcelona. Crítica.
- . (ed.) (2001). *Clarín, ¡Adiós Cordera! y otros cuentos*. Barcelona. Crítica.
- . (2015) «Literatura periódica y dispersión: algunas colaboraciones olvidadas de Clarín en la prensa de provincias». *Revista de Literatura*. LXXVII. 211-247. [Disponible en internet](#).
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2002). «Artículos/Cuentos en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán». *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.). Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (2.º. 1999. Barcelona). Barcelona. Universitat. 209-227. [Disponible en internet](#).

- KRONIK, John. (1965). «The Function of Names in the Stories of Alas». *Modern Languages Notes*. 80.2. 160-165.
- MANCERA RUEDA, Ana. (2012). «El articuento: una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura». *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. N.º 543, 2009-2010.
- MILLÁS, Juan José. (2012). «Entrevista». *Página 2*. TVE, 1 de enero de 2012. [Disponible en internet](#).
- VALLS, Fernando. (2001). «Prólogo. Los articuentos de Juan José Millás en su contexto». Juan José Millás, *Articuentos*. Barcelona. Alba. 7-14.

Apéndice

1.- «Don Longinos», *La Correspondencia de España. Suplemento ilustrado*, año III, n.º 50, 16 de abril de 1896, pp. 10-11

Le pusieron este nombre porque nació el 15 de marzo; pero, sin querer los padrinos, resultó nombre simbólico. No porque Longinos tuviera una lanza y con ella pinchara a Cristo, sino porque tenía una pluma más larga que el lanzón de Don Quijote, y con ella daba pasión y muerte al *verbo*... al verbo castellano.

En fin, que, escribiendo, don Longinos... no podía ser más largo. En sus artículos no era la lógica quien determinaba el final, sino el *finisterre* de las cuartillas. Cogía un buen puñado de ellas, y hasta que llegaba a lo más bajo de la última no decía aquello de... «Y por no molestar más a nuestros lectores, renunciemos por hoy a entrar en consideraciones que nos llevarían demasiado lejos». Longinos Sotolongo.

* * *

Su primera obra fue un poema en octavas reales titulado «Los longobardos». El poema era tan largo como el *Ramayana* y la *Iliada* juntos. Y como Longinos se llamaba en el texto a sí propio bardo, y era tan pesado, tan largo, tan *longo*, el quedó el mote de *Longobardo*. Después hizo, y dio a luz, una colección de sonetos, todos con estrambote.

Con estas y otras semejantes atrocidades adquirió fama de funestísimo poeta; y sin embargo, el público era injusto con él, porque a pesar de su mucha fama, toda mala, en rigor el *Longobardo* era... un vate no *comprendido*. Claro; cómo habían de comprenderlo sin leerle. Y ni Dios lo leía. Todos hablaban mal del «Poema de los longobardos» y nadie había pasado de la primera mitad del primer canto.

Sucedía con esta epopeya tan mala algo parecido, *solo que al revés*, a lo que pasa con otras epopeyas muy buenas, que todo el mundo alaba... sin leerlas.

El descrédito de Longinos se parecía al crédito de algún literato de *gloria fiduciaria* que conozco yo, el cual disfruta de muy buen concepto, se ve siempre en la lista de la media docena de escritores eminentes, ¡y no le ha leído nadie! No se puede leer: se empieza, y no sé qué le da a uno, que no se puede seguir. Parece chino aquello a los pocos renglones y no es que no esté claro, sino que no se puede entender lo que dice allí. Misterios del opio.

Pues bueno; a Longobardo no le había leído nadie tampoco, y todos le tenían por una calamidad pública.

Algo olió de esta manía del público el interminable poeta, y para conseguir que alguien se enterara de sus lucubraciones, se gastó la legítima paterna, que era un pico regular, en crear una sociedad literaria titulada *La Reforma*, en la cual varios parásitos se juntaban para *romper moldes*, beber y comer a costa de Longobardo... y oírle declamar sus versos... su epopeya, singularmente. Pero *La Reforma* la mató un chusco cambiándole el nombre. La llamó *La Caravana*. Se junta, decía, para atravesar el desierto de Los Longobardos.

Según otro gracioso, eran paralelas las rectas que se encuentran en el poema de Longinos, hacia el último canto.

* * *

Después de muchos desengaños y sinsabores, Longinos se convenció de que él no había nacido para ser poeta en esta vida efímera, transitoria, en que no hay tiempo apenas para rascarse, cuanto más para leer poemas infinitos. Renunció a la poesía sin fin, como el tornillo, y se dedicó a la prosa. Pero, no queriendo dejar de ser largo... en algún concepto, se dedicó a la astronomía, a escribir del mentir de las estrellas. No podía ser más largo... es decir, no podía ir más lejos por el asunto. Pero también se cansaron en los periódicos de publicarle sus cálculos acerca de la eternidad, y de la infinidad del tiempo y del espacio. Fatigaba leer aquellas lucubraciones llenas de cifras relativas a cosas que habían pasado tantos miles de años hacía, si era que habían pasado, y que *tenían lugar* a tanta distancia, que mareaba.

Le echaron de varias redacciones por culpa de la vía láctea, que ya tenía locos a los suscriptores.

«¡El demonio del Sirio ese, decía el propietario, gallego *él*, de una revista de jabón de familias; el demonio del Sirio ese, que por poco me deja sin un favorecedor en todo Cacabelos!»

Los de Cacabelos eran enemigos del cálculo desde que habían tenido en casa el sabio aquel de la cuadratura del círculo.

* * *

Cuando ya Longinos iba a morir en *lenta pero continua* agonía, de pura inanición, porque no encontraba dónde colocar un artículo (claro; no cabían en ninguna parte) un amigo compasivo le admitió en un periódico de su dirección, pero con tal de que no se metiese con las nebulosas.

-Acércate más, hombre; trata de asuntos más próximos a nosotros.

-Bueno, transijo. Pero lo más que puedo hacer en tu obsequio es escribir... de política internacional. No me hagas meterme, a mí que vengo de la osa mayor, en las intriguillas callejeras de Madrid... no paso la frontera; lo más *acá* a que llegaré será... los *gabinetes* de las grandes potencias, pero no mandes que pase de la Sublime Puerta.

-Corriente. No hables más del mentir de las estrellas. Habla del mentir de la diplomacia. Déjate de osas y habla del *oso* del Norte, de Rusia, y sus segundas y terceras intenciones... En fin, eres nuestro plenipotenciario cerca, es decir, lejos, de todos los gabinetes y *Puertas* del mundo. Ahí que no pecas.

* * *

Longinos, satisfecho, puso otra condición, respecto de la forma: que le dejaran extenderse... ser muy largo. Los días que había poco original reunido a tiempo por falta de noticias o por culpa de la pereza, ya se sabía: salían a relucir los redomados planes de la pérfida Albión; a no ser que Longinos, de buen humor, se decidiese a ser festivo, y llamase a Inglaterra John Bull y a los Estados Unidos *Tío Sam*.

Y había que verle llenar columnas y columnas del periódico con el exclusivo objeto de tirar de la manta internacional y descubrir el pastel de los planes de Gladstone o de Chamberlain o de Cleveland o de toda la diplomacia europea en masa... El pobre había llegado a figurarse a las diferentes potencias en las figuras con que las representaban los caricaturistas *internacionales*, que abundan por esos mundos de Dios.

No había quien le apease de su burro, y estaba convencido de que Alemania (la *abstracción* diplomática Alemania) se proponía tal y cual cosa, así en el continente viejo

como en todas las colonias; lo que a él se le había antojado haciendo cálculos con datos... tomados de los periódicos.

No parecía sino que recibía todas las mañanas carta confidencial de todos los ministros de Estado de Europa y de América, y de todos los grandes hombres de la política así de América como de Europa.

Y todo se reducía a cavilaciones suyas que tenían por fuentes más remotas revistas de tres o cuatro periódicos de gran circulación franceses y los telegramas, traducidos del *Times*.

El pobre no dormía pensando en la intención profunda de la más inocente nota del *ministro inglés*... pero en cambio se dormían los lectores sobre aquellos *mapamundis* de telarañas ideales en que la imaginación del cándido Longinos enrolaba todas las comarcas de la tierra, creyendo que el mundo era un continuo juego de ajedrez y que las naciones no pensaban más que en darse mutuamente jaque mate.

No se fijaba el infeliz *Longobardo* en que él no conocía ni a un mal cónsul, en que los planes ocultos de los gabinetes, cuando los había, tenían que ser, por fuerza, bastante complicados y secretos para que un infeliz periodista español, con treinta duros de sueldo al mes, no pudiera dar con ellos.

¡Buenos estarían la Rusia y la *Sublime Puerta* y la *Nebulosa Albión* y el *Quirinal* si sus manejos, proyectos, lazos, trampas y artimañas pudieran ser adivinados por Longinos, que no sabía más que lo que le contaban *Le Journal des Débats*, *Le Temps* y la Agencia Fabra.

Algunas veces los hechos de las potencias desmentían las suposiciones de Longinos; probaban que se había equivocado, que no había visto ni el carácter de tal política ni la *segunda* de tal intención; pero Longinos se consolaba diciendo:

-¡Otra le queda!

Y hubiera llevado a España a la ruina, con la conciencia más tranquila, haciéndola contraer unas alianzas y desechar otras, según lo aconsejaban las combinaciones de tablero de ajedrez que el mísero periodista *telepático* tenía por cosa cierta.

Aunque el periódico de Longinos era de mucho crédito, hubiera llegado a dar al traste con él la política internacional... e interplanetaria e inter... minable de aquellos artículos longinescos, a no haber mediado el buen sentido de uno de los copropietarios, hombre público... y de negocios, que no sabía nada de la Puerta del Sol para allá, pero que tenía en las puntas de los dedos los planes de *el Romero Robledo* y los de *el Silvela*, etc., etc., porque trataba a esos señores, comía con ellos y sabía por experiencia cómo las gastaban. Este copropietario, por la cuenta que le tenía, llegó a cuadrarse, y una noche le dijo al amigo en la redacción:

-Ea, don Longinos; desde mañana me deja usted en paz al Tío Sam, y al John Bull o bulldog, o como se llame eso; todos sabemos y lamentamos lo pérfida que es la Albión nebulosa, y lo poco que hay que fiar de los anglosajones, pero como nosotros no podemos remediarlo, usted se vuelve a su astronomía y dirá usted de los planes de la luna y de Andrómeda todo lo que quiera. Precisamente estos días se anuncia la aparición de un cometa... Pues, desde el próximo número, dejará usted en paz a Chamberlain y al Quirinal... y diga usted todas las perrerías que quiera de la estrella con rabo.

2.-«Colaboración inédita. Tarde y con daño», *El Guadalete*, 8 de marzo de 1897

Si le hubierais conocido hace ocho años, no le conoceríais ahora. Su cabeza rapada, era entonces enmarañada selva de ébano. ¿Veis esos ojos insignificantes a que unos lentes de

crystal de roca quitan toda expresión? Eran hace ocho años llamaradas de un incendio. Tiene 28 años y es agente de bolsa: a los 20 era soñador de oficio. A esta edad era pagano como el santo de su nombre. Mirando a las estrellas, a las olas, a las hojas del bosque, a las espigas de la llanura, lloraba de repente sin saber por qué; y era feliz en medio de penas sin nombre y sin cuento.

De cada amapola que veía en un campo de trigo se enamoraba; y se tenía por un ingrato si de una sola llegaba a olvidarse. Cada vez que el sol se ponía despedía Pablo con lágrimas en los ojos.

Comprenderá el lector que vivir así era imposible.

Tanto más, cuanto que Pablo no tenía sobre qué caerse muerto... ni vivo.

Un día su señor tío, don Pantaleón de los Pantalones tosió tres veces consecutivas delante de su sobrino Pablo que le estaba comiendo un lado, según aseguraba el tío hiperbólicamente.

-Pablo -dijo- esto no puede seguir así.

Pablo suspiró.

-Esto no puede seguir, porque tú ya tienes más de veinte años y no piensas en hacerte hombre; es decir, hombre en la verdadera acepción de la palabra; hombre rico. Yo te veo muy ocupado en pensar si habrá o no habrá habitantes en los demás planetas, y sé que tienes escritos muy concienzudos trabajos acerca de la naturaleza de lo bello. Todo eso será muy bonito, muy interplanetario, pero no tiene sentido común. Figúrate que yo aprieto los cordones de la bolsa. ¿Qué harás tú en adelante?

Esta es ocasión de decir que Pablo amaba a Restituta, nombre feo, pero no tanto como otro que también le convenía: se llamaba andana. Pablo era lírico, *subjectivo* [sic], y Restituta estaba por lo épico, hasta el punto de decidirse a casarse con un capitán de cazadores en situación de reemplazo. El mismo día que el capitán pidió al padre de Restituta la mano de su hija, don Pantaleón le pidió para Pablo una plaza de tenedor vacante en su establecimiento de paños y tejidos.

He aquí los *versos* que escribió Pablo con motivo de este segundo acontecimiento:

«El amor caminaba desnudo entre rosas y suavísimo césped; la brisa juguetona le acariciaba. Cuando era esto no había telares en el mundo, ni se desnudaba a los animales de su piel para vestir al lobo humano.

El amor, anda que te andarás y llegó a las breñas, halló angosto el camino y lleno de zarzas, cardos y espinas; a los primeros pasos vertió lágrimas de dolor; pero esperaba que volverían las flores y sufrió las heridas de los abrojos resignado. Siguió andando y las rosas no volvieron a aparecer; las espinas eran cada vez más y más agudas. El amor iba hecho un San Lázaro. Entonces se detuvo, sembró lino en derredor, no sin desbrozar antes la tierra; inventó la lanzadera, el telar, todo lo que le hizo falta para fabricar tela. Probó a andar otra vez, vestido de flotante túnica, pero la vida sedentaria le había hecho poltrón, afeminado y las heridas de los abrojos le lastimaban más que cuando caminaba desnudo. Fue preciso fabricar paño. Hizo trampas para cazar animales; despellejó, curtió, tundió y se vistió de señorito. La ley de las salidas le aconsejó que trabajara en grande; el espíritu industrial se apoderó del amor, trabajó para afuera y tuvo que aprender la teneduría de libros. Cuando la razón social «Amor y Compañía» se hizo respetable en todos los mercados, el amor probó de nuevo a emprender el viaje; y grande y agradable fue su sorpresa al ver que las zarzas, los abrojos habían desaparecido. El camino era otra vez de rosas y suavísimo césped; la brisa acariciaba al viajero. Todo volvía a ser como al principio. No hubo más sino que, al pasar junto a una fuente, el amor se miró en sus aguas y vio que no era el mismo ni cosa parecida. Desde aquel día el amor busca al amor y no parece».

Lo primero que extrañará el lector en esta poesía será el que esté escrita en prosa. ¿Es que hay poesía en prosa como pretende el señor Vidart? Nada de eso. Lo que hay es que yo he traducido estos versos escritos en alemán, en prosa castellana. Pablo, que había estudiado mucho mientras *anduvo desnudo*, escribía sus poesías íntimas en alemán con regular corrección.

Pero después de hacer esta, en alemán ni otra lengua alguna, viva ni muerta, volvió a encontrar consonantes como no fuera por casualidad.

Abdicó su corona de soñador, se rasuró como un monje, solo que por dentro, es decir, *se cortó la coleta* de ideas románticas. Y fue un correctísimo tenedor de libros.

Restituta positivista, vivió algún tiempo enamorada de su capitán, que era todo prosa, pero sabía lucir una porción de vistosas combinaciones aprovechando toda la bisutería de sus insignias y arreos militares.

Pero llegó un día en que Restituta se sabía de memoria todas las maneras de deslumbrar con galones, espuelas, cordones, etc., etc., que poseía su marido.

En cambio, el tenedor de libros, que no tenía unos malos pantalones colorados ni nada dorados ni plateados sobre su cuerpo, empezó a llamarle la atención a la dama.

Eran algo primos. Ella recordaba que allá, en la pubertad, había coqueteado un poco con él, así, a lo perro del hortelano. Más era: en ocasiones, cuando vivían por temporadas bajo el mismo techo, Restituta se divertía a veces en subir al cuarto de su tímido y soñador pariente... y le revolvía los papeles, empezaba la lectura de sus versos, que no comprendía, y echaba a correr asustada, muerta de risa. ¡Qué bobalicón, qué para poco le parecía entonces Pablo!... Pero, con todo, era... un bobalicón... simpático. Quién sabía... Allá... más tarde... acaso tendría ella tiempo para examinar lo que hay dentro del alma de un bendito que no sabe declararse más que al pupitre de su despacho y de manera que no se entiende.

Y ese tiempo, ese allá más tarde, había llegado, porque todo llega, para pasar enseguida.

* * *

Y pensando en el tenedor de libros, se decía, a solas, Restituta:

-¡Cómo era aquel *verso* en que juraba mi primo que se reía y lloraba al mismo tiempo! Viendo que no podría hacer memoria, pensó Restituta que mejor sería hacer entendimiento. Y lo hizo. Tanto aguzó la inteligencia, tantas vueltas dio a los recuerdos de los conceptos aprendidos a medias en los versos que *empezaba a leer*, del pobre Pablo, que al fin vino en decretar que su señor marido y capitán era un hombre muy vulgar, ella una mujer no comprendida y Pablo un primo que la hubiera comprendido perfectamente.

* * *

Ya había sido miembro de varias comisiones de Hacienda municipal y provincial, Pablo el *tenedor*, cuando su primer *ideal* se decidió a sondearle aludiendo a las tristezas del pasado.

-¿No te casas Pablo?- le dijo un día en la glorieta del jardín, a solas, cerca ya de la noche.

-¿Casarme yo? Lo dicho, dicho. Aunque lo haya dicho hace seis años, diez, dicho está. Yo amé a una sola mujer, aunque después de esta vida vaya resucitando en todas esas estrellas que parecen polvo de luz, ahí arriba, en todas esas vidas diré lo mismo; no me caso. *Aquella*; para mí, no hay más que aquella.

Restituta apreció en todo su valor este trozo de literatura corrosiva.

Hubo una pausa. Y siguió ella diciendo:

-Oye; y desde que te has hecho comerciante y sabio hacendista, ¿ya no haces versos? Parece mentira, pero... a la larga... los versos... hacen falta.... No se puede vivir sin sentir algo... en verso.

-Hace ocho años escribí los últimos.

-¿Quieres decírmelos? Sonriendo, Pablo recitó en alemán la primera estrofa de la poesía que arriba queda traducida.

-No te entiendo... Habla en cristiano...

Y Pablo tradujo. Pero no tradujo aquello de que el amor ya vestido de señorito al mirarse en la fuente no se había conocido.

Restituta no supo jamás que al sacrificar a su primo honor, tranquilidad, conciencia, todos estos sacrificios los hacía por bien poca cosa; por procurarle un placer vil, de amor propio satisfecho.

Porque el otro amor, el verdadero, el viejo al mirarse en aquel espejo de los ojos verdes, el sueño de tantos años... aquel no se había conocido.

La galerna de *Sotileza*, de J. M. de Pereda, como modelo de tormenta clásica

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA
(Universidade de Santiago de Compostela)

Para José Manuel, que confiesa en palabras de Pereda su forma de ver el mundo: «mira, Sotileza, yo no tengo vicios; soy arrimao al trabajo; no sé querer mal a naide; estoy hecho a poco».

En el controvertido prólogo que José María de Pereda firmó en 1884 para la primera edición de *Sotileza*, el escritor subraya la procedencia directa de los materiales de su obra tomados de la imitación de la naturaleza, lejos de adoptar otros elementos y técnicas que en aquel momento rechazaba. La novela se creó con «lo que da el estudio del natural, no lo que se toma de los procedimientos de nadie» (Pereda 1996: 65). Su concepción del realismo, apegada al costumbrismo más tradicional y tal vez lejos del naturalismo que él denostaba, no siempre parece encajar con ciertos «procedimientos» heredados, no ya de la tradición francesa coetánea, sino de la más tradicional literatura universal.

Así se demuestra con la descripción de la tormenta con que cierra climáticamente su obra. Pero al mismo tiempo, las reflexiones un tanto extemporáneas de Pereda en su prólogo nos acercan a un concepto de realismo ciertamente novedoso, como ha explicado claramente Darío Villanueva:

Pereda nos ha dejado en este prólogo un testimonio intuitivo -y claramente *avant la lettre*- del funcionamiento pragmático del realismo literario como resultado de la creación, a partir de las experiencias de un autor, de un mundo intensional, o campo de referencia interno, que solo cobrará pleno sentido cuando se proyecte intencionalmente sobre él un interpretante -mejor que referente- extensional del lector lo más cercano posible al del propio novelista (Villanueva 2004: 132).

Se trata de un concepto de realismo que apela directamente a un receptor competente, que sea capaz, al tiempo, de soslayar la dislocación temporal implícita que supone la narración:

La dificultad mayor que acarrea el realismo postulado por Pereda en *Sotileza* viene dada por una de las características esenciales del lenguaje literario: que está «fuera de situación». La distancia temporal entre la situación que corresponde al emisor y al receptor existe, incluso, entre contemporáneos, y el problema -el «ruido» en términos de la teoría de la información- se agrava por la ausencia de contacto entre ambos y la imposibilidad de que opere la función metalingüística que el prólogo perediano insinúa. Todo queda al arbitrio de la función hermenéutica del lector, que es individual, espacial y temporalmente libre y variable (Villanueva 2004: 132-133).

Y este procedimiento, que puede ser más efectivo en la medida que el lector se acerque al modelo pensado por el autor, quedará totalmente diluido cuando los referentes de la imitación no están próximos a la realidad representada. En ese sentido, no habrá nada más alejado de un lector concreto que el desarrollo de un tópico literario ancestral y hasta desgastado.

Por todo ello, la presencia de una tormenta, en los términos supuestamente realistas que la pinta Pereda en *Sotileza*, está más lejos del receptor ideal que cualquier otro elemento de la narración; la descripción de la tormenta en sí misma, no las consecuencias y las evocaciones que el autor incluye en el texto y que apelarán directamente a la experiencia y los sentimientos de los lectores competentes que reclama Pereda.

La importancia del capítulo XXVIII de *Sotileza* ha sido subrayada en múltiples ocasiones; sirvan, empero, como ejemplo las palabras de Anthony H. Clarke (1969: 165) como afirmación más significativa y autorizada: la tormenta «representa el punto máximo, el ápice narrativo, de la curva gráfica de la novela; hasta diríase que *Sotileza* fuese escrita y edificada en torno a la borrasca».

Pues bien, teniendo en cuenta la importancia de esa descripción, de su valor estructural, pero también de su fuerza descriptiva y de la importancia capital que supone para la pintura de los personajes y la resolución de la trama, creo que merece una mayor atención. Esos valores, por cierto, trascienden el ámbito cerrado de la propia narración porque, como ha señalado Peter A. Bly (1998), parecen influir en el capítulo IV de *Lo prohibido* de Galdós.

Este penúltimo capítulo no solo se presenta como elemento tomado de la realidad histórica, sino como modelo constructivo que ilustra un tópico ancestral como es la descripción de la tormenta¹, mientras que para otros también contiene una fuerte carga ideológica:

En el capítulo perediano es cuestión de una trayectoria espiritual simple y equilibrada: a una salida hacia mar adentro hecha en un estado de ceguera moral, contrapesa una vuelta a tierra, milagrosamente realizada en un estado de iluminación moral (Bly 1998: 104).

Es bien conocido el acontecimiento histórico que sirvió de base para la composición de este capítulo XXVIII de *Sotileza*. No es, con todo, el único lugar de la obra perediana en que tan infausto hecho cobra protagonismo, ni siquiera el primero. En efecto, en el relato «El fin de una raza» (1880), recogido más tarde en sus *Escenas montañosas* (1885), Pereda evoca directamente la misma desgracia, y tal vez lo haga impelido por la necesidad circunstancial de ofrecer un homenaje a los fallecidos porque el texto, o parte de él, parece que fue leído con motivo de la conmemoración de la galerna.

El suceso, bien conocido por *La galerna del Sábado de Gloria*, ocurrida en 1878, causó, como no podía ser de otra forma, un gran impacto en la sociedad santanderina y española del momento. Debido a los más de trescientos marineros muertos y el desamparo que esta situación generó, fue un suceso que marcó la vida social santanderina por muchos años y que generó no poca literatura circunstancial. Es muy

¹ Para una revisión del tópico, sus características y su funcionalidad, véase Fernández Mosquera (2006). A esta monografía remito para la bibliografía pertinente y para la base teórica de esta propuesta.

probable que el primer atisbo de fuente del cuento «El fin de una raza» hubiera tenido su impulso en alguna de estas conmemoraciones, incluso concretamente la de velada benéfica del 10 de mayo 1878 en la que intervinieron los próceres de la cultura montañesa de su tiempo, incluidos Menéndez Pelayo y, naturalmente, José María de Pereda. Así lo intuye Ignacio Aguilera, quien también señala algunas posibles razones en contra:

Tengo para mí que D. José María de Pereda escribió y leyó en aquella fiesta su magnífica estampa «El fin de una raza». Hay en verdad una serie de razones en contra de esta hipótesis. Pereda publicó por primera vez -al menos en un libro- esa narración marinera en 1881, dentro de *Esbozos y rasguños*. Y, además, fecha el cuadro en 1880. Y, entre las que se me alcanzan, hay aún otra razón opuesta a mi conjetura: parece imposible que diese lectura a una pieza literaria que ocupa 35 páginas, es decir, que sólo la intervención de D. José María habría ocupado más de una hora (Aguilera 1962: 199).

No son fáciles de entender los argumentos que el propio estudioso contrapone a su conjetura: aparecer años más tarde en un libro no invalida la creación anterior y tal vez la prudencia de Pereda no obligase a escuchar el cuento completo (si es que estaba completo en esa fecha y no era un simple esbozo), sino unos párrafos significativos, tal vez el IV, es decir, la narración de Tremontorio, como propone Aguilera. Por idéntica causa, es decir, la distancia temporal entre el suceso y la producción literaria derivada, Aguilera niega que la galerna de 1878 sea la fuente histórica de la tormenta de *Sotileza*:

Pero es el hecho que si en la obra perediana buscamos alusiones a la tragedia de 1878, sólo encontramos la de «El fin de una raza», ya que no cabe pensar en la de *Sotileza*, puesto que esta novela no aparece hasta 1885 y sabemos por cartas de Pereda que la escribía el año anterior (Aguilera 1962: 199).

El curioso razonamiento de Aguilera de que no se justifican las fuentes por la lejanía del suceso recordado no deja de ser muy endeble. Antes al contrario, en un claro ejercicio de intertextualidad autorreferencial, Pereda utilizará la base de las mismas referencias históricas para al menos estas dos obras, primero para «El fin de una raza» (leído o no en la velada de 1878) y años más tarde para *Sotileza*. Este hecho, nada extraño en la creación perediana, confirma el impacto que también sobre el escritor tuvo la galerna de 1878 y, sobre todo, la vinculación de la desgracia con la vida que Pereda quiere pintar de la sociedad santanderina de ese tiempo: muchos acontecimientos, grandes o no, de la vida de la ciudad están detrás de las narraciones del escritor. Lo extraño hubiese sido que la gran tragedia de *La galerna del Sábado de Gloria* no tuviese su protagonismo, dentro, además, de la pintura del Santander marinero que *Sotileza* quiere reflejar. Y, por añadidura, los datos que Aguilera recoge sobre el tema de la lectura del relato de Tremontorio junto con otras coincidencias con informaciones periodísticas del momento hacen más que plausible que sea ese texto, o parte de él, el leído por Pereda en esa velada.

En su edición de las *Obras Completas* de José María de Pereda, Salvador García Castañeda (Pereda 2009: 309) señala que el texto de «El fin de una raza» se redactó en 1880 y se publicó en tres entregas sucesivas en el periódico integrista *El Siglo Futuro*: el jueves 10, el viernes 11 y el sábado 12 de febrero de 1881. Pereda lo incluyó inmediatamente después en una de sus recopilaciones costumbristas, *Esbozos y*

rasguños (1881), y de ahí pasó a la tercera edición de *Escenas montañosas*, como parte del tomo V de sus *Obras Completas* (1885), incorporación que no deja de ser relevante ya que coincide con el año de la primera publicación de *Sotileza*. Por otro lado, este cambio de *Esbozos y rasguños* a *Escenas montañosas* obedece a que «El fin de una raza» es relato próximo -en temática, ambientación, personajes, intención-, si no gemelo, del titulado «La leva»², que figuraba en aquel su primer libro.

Pero más allá de las fuentes directas del relato y de las circunstancias históricas que indujeron su composición, lo que interesa ahora es explicar la composición de *Sotileza* y «El fin de una raza» ya que sin duda ambos relatan los mismos sucesos.

En primer lugar, lo que llama la atención, atendiendo a los dos conjuntamente, es el cambio del punto de vista narrativo para la descripción. En «El fin de una raza», el narrador es el personaje Tremontorio, quien relata lo sucedido desde el pasado y que puede suponerse remite a una información más o menos directa obtenida por el escritor. El costumbrismo del cuento se adorna con el lenguaje local del marinero y con alguna otra nota ambiental, además del léxico supuestamente propio del pescador santanderino. Además, la narración se amplía a la descripción de la tormenta en tierra, así como la reacción de los personajes que contemplaban la desgracia en el mar.

En esta descripción, de tierra hacia el mar, destaca retóricamente la calma inicial, presagio de la galerna:

-¡Hermoso día! -exclamaban las gentes de tierra, encaminándose a continuar los suspendidos negocios, o frotándose las manos a la puerta del almacén, o contemplando la naturaleza desde las entreabiertas vidrieras del gabinete (Pereda 1989: 245).

El narrador localiza abiertamente la fecha para que las coordenadas espacio-temporales no dejen lugar a la duda del homenaje conmemorativo que supone el texto: «aquel inolvidable *Sábado de Gloria* de 1878».

La presentación de la tormenta en tierra es muy precisa:

Así llegó el sol a la mitad de su carrera, el afán de los hombres al descanso del medio día. Entonces se alzaron súbitamente remolinos de polvo en las calles de la ciudad; azotó la cara de los transeúntes una ráfaga de viento húmedo y frío; oyóse el chasquido de algunas vidrieras sacudidas contra la pared; cubrió los cerros del Oeste un velo achubascado; nublóse repentinamente el sol; tomó la bahía un color verdoso con fajas blanquecinas y rizadas, y comenzó a estrellarse contra las fachadas traseras de la población una lluvia gruesa y fría.

-Un *galernazo* -dijo la gente con mucho sosiego-. Después del Sur, era de esperar (Pereda 1989: 245).

Esta descripción atiende muy puntualmente los elementos propios de la galerna en tierra: remolinos, ráfagas de viento húmedo y frío, rotura de cristales, ocultación del sol, cambio de color del mar y fuertes aguaceros. Pero la pintura de las consecuencias humanizan y cargan de patetismo los efectos que provoca la tempestad en el mar:

² Bonet (1970: 24) en su antología perediana, que compara sagazmente ambos textos, considera «El fin de una raza» como una continuación de «La leva».

Noticias de él fueron los alaridos que comenzaron a oírse luego por las calles entre la gente marinera: madres clamando por sus hijos; esposas por sus maridos; hijos por sus padres; hermanas por sus hermanos. Aquello era una desolación, y sus clamores atravesaban el alma como un puñal. Corrían los desventurados, pálidos los rostros y los ojos sin lágrimas, porque para los grandes dolores no existe el consuelo de ellas, buscando en los ojos de los demás una respuesta que nadie podía darles, y el contristado espectador se agregaba a ellos y los seguía como si el mismo infortunio le empujara (Pereda 1989: 246).

El narrador dejará la descripción propia de la tormenta marítima al personaje protagonista, a Tremontorio, quien explica lo imposible de su prevención y, requerido por una pregunta directa («-Bien; pero ¿qué sucede allí en esos momentos terribles?») el personaje se explica con ese lenguaje costumbrista y supuestamente local con que Pereda regionaliza la narración:

-Y ¿lo sabe alguno, por si acaso?... ¡Retiña! faltan ojos y tiempo pa mirarlo... Está usted en un jirvor de espuma, que zarandea la lancha como si fuera cáscara de nuez; ese jirvor se levanta, se levanta... y vuelve a bajar; y al bajar, cae sobre usted; y al caer, usted no sabe si caen peñas o qué cae, porque quebranta y ajoga al mismo tiempo; y al abrir usted los ojos, ¡tiña! ni hombre, ni lancha, ni remo, ni costa, ni cielo, ni ná. ¡Allí no hay más que estruendo y golpes, y espuma y desamparo!... ¡ni voz para clamar a Dios, porque en aquella tremolina no se oye uno a sí mismo! Un trastazo le echa a pique, y otro le saca a flote; la cabeza se atonetece, y el que mejor sabe anadar, trata de olvidarlo pa acabar cuanto antes (Pereda 1989: 249).

No hubiese sido verosímil, ni «realista», que un personaje como Tremontorio pintase la tormenta en los términos literarios habituales, aunque se dejan entrever algunos elementos recurrentes en este tipo de situaciones, si bien matizados por el obligado costumbrismo: el hervor del mar, la espuma, el subir y bajar de la barca, la mezcla de agua y arena, el ruido, los golpes, las plegarias... Se trata de elementos constitutivos de la descripción tópica de la tormenta.

No tenemos que acudir a Virgilio para encontrarnos elementos similares, que lo son. Más cercana está la muy virgiliana descripción de Ercilla en *La Araucana* (1993: 454):

Ábrese el cielo, el mar brama alterado,
gime el soberbio viento embravecido;
en esto un monte de agua levantado
sobre las nubes con un gran ruido
embistió el galeón por un costado
llevándolo un gran rato sumergido,
y la gente tragó del temor fuerte
a vueltas de agua, la esperada muerte.

Se podrá argumentar que los rasgos comunes entre ambas descripciones proceden de los hechos comunes, es decir, que en las tormentas y en las galernas suceden estas cosas. Tal vez. Lo cierto es que Pereda, que se sepa, no corrió ninguna tormenta personalmente y en este caso cuenta lo que, en el mejor de los casos, le contaron, aunque lo adorna de costumbrismo localista. Y en más de una ocasión, Pereda recordó su base literaria greco-latina, el estudio de los clásicos y sus conocimientos de retórica.

Algo similar sucede con la galerna, la misma galerna evocada del Sábado de Gloria de *Sotileza*. Dado que se supone que Pereda tomó «del natural» el material para la tormenta y ese natural procede de sus conversaciones con los protagonistas más o menos directos y también del rico seguimiento que la prensa local hizo del acontecimiento, se podría hasta defender cierto realismo objetivista o incluso, exagerando, una tendencia naturalista por la búsqueda sistemática de datos. Sin embargo, pesará más, a mi entender, la relación directa de este capítulo con la historia de la literatura española y universal, lo cual demuestra que Pereda, consciente o inconscientemente, más allá de las corrientes exitosas, desarrolla uno los motivos más tradicionales, intemporales y locales como puede ser la descripción de una tormenta. La tempestad de *Sotileza* es un ejemplo de disfraz costumbrista de un asunto que no lo es y esa adecuación local se muestra ya desde su misma denominación: la galerna. Tal vez sea este un modelo de que los procedimientos literarios para la composición de la obra sean de origen costumbrista, pero el resultado no lo es en este caso concreto, o al menos, trasciende la pintura local de la vida marinera de Santander. Se trata de una muestra clara de los «elementos previos» que tan bien define González Herrán al explicar la construcción de la novela:

Al reconstruir en el apartado inicial de este capítulo el proceso de elaboración de *Sotileza* tuvimos ocasión de notar en el método del escritor la herencia de su «oficio» costumbrista: el argumento de la novela, su desarrollo y, en consecuencia, todo el *plan* del libro, constituye el hilo ensartador de unos elementos previos (situaciones, escenas, tipos...) de clara raíz costumbrista (González Herrán 1983: 241).

Una de las diferencias entre la tormenta descrita en «El fin de una raza» y el capítulo XXVIII de *Sotileza* es su narrador y el tiempo de su relato: mientras que Tremontorio realiza su descripción desde el pasado, el narrador de *Sotileza* lo hace en presente y su protagonista no es un viejo pescador, sino un joven de una clase social diferente y que vive por vez primera la traumática experiencia del galernazo. La reconstrucción de Pereda, esta vez desde el punto de vista de un personaje que para muchos es su alter ego, le permite en este caso no estar tan apegado a los localismos descriptivos del marinero y solo los reserva para aquellos elementos que darán proximidad a la narración, que regionalizan el relato, desde la denominación *galernazo* hasta los nombres de las barcas, arboladuras, velas (la unción, el tallavientos...). En ese sentido, su descripción se acercará más a los modelos clásicos.

El desarrollo de la narración en *Sotileza* permite ya una mayor amplitud en la propia descripción que, por cierto, también se abre a denominaciones clásicas: además de *galernazo* y *galerna*, Pereda emplea *tormenta*, *huracán* y *tempestad*, como términos sinónimos. Y resulta sintomático que el término local ceda el protagonismo a las denominaciones no marcadas: *tempestad* se utiliza en cuatro ocasiones, mientras que *tormenta*, *huracán* y *galernazo* y *galerna*, en una sola³. Sin duda es un anuncio de que los elementos costumbristas tal vez sean menores y el peso de la narración tenga intereses más literarios, es decir, un mayor detenimiento en la descripción de unos hechos vagamente «reconstruidos» y, sobre todo, la utilización del accidente

³ «El *galernazo*, o sea la virazón repentina al Noroeste», «tan insuperables aquellas *tormentas*», «Pero éstas engrosaban a medida que el *huracán* las revolvía», «arrastrados al capricho de la *tempestad*», «Y la *tempestad* seguía desenfadada», «no podía resistir los azotes de la *tempestad*», «la espesa y blanca cabellera revuelta por el aire de la *tempestad*».

meteorológico con su valor funcional: la descripción del personaje Andrés, de su valor, de su conversión.

Veamos cuáles son los elementos invariantes de una tormenta que recoge Pereda en esta descripción de la galerna.

En primer lugar, el rumor lejano convertido en rugido de la tempestad: «un pavoroso rumor lejano» (Pereda 1996: 382), «con su empuje envolvió la lancha entre rugientes torbellinos» (Pereda 1996: 383), «¿No lo llenaban todo, no respondían a todo cuanto pudiera preguntar allí la mísera voz humana, los bramidos de la galerna?» (Pereda 1996: 384), «cuando la popa tocaba la cima de la montaña rugiente» (Pereda 1996: 390) que evidentemente remiten a Ercilla, por ejemplo:

Ábrese el cielo, el mar brama alterado,
gime el soberbio viento embravecido;
en esto un monte de agua levantado
sobre las nubes con un gran ruido.

(Ercilla 1993: 445)

Otro de los elementos tópicos en el desarrollo clásico del motivo de la tormenta es la espuma de las olas, el hervir el mar con la espuma:

toda la costa era una sola cenefa de mugidoras espumas que hervían y trepaban, y se asían a los acantilados, y volvían a caer para intentar de nuevo el asalto, al empuje inconcebible de aquellas montañas líquidas que iban a estrellarse furiosas, sin punto de sosiego, contra las inmovibles barreras (Pereda 1996: 387).

el hervor de la espuma que la asaltaba por todas sus asperezas (Pereda 1996: 383).

Igualmente, la barca que sube por las montañas de agua y baja a los abismos es también otro elemento invariante constitutivo del tópico:

Y la lancha seguía encaramándose en las crestas espumosas, y cayendo en los abismos, y volviendo a erguirse animosa para caer en seguida en otra sima más profunda, y ganando siempre terreno, y procurando, al huir, no presentar a las mares el costado (Pereda 1996: 384).

los saltos vertiginosos de la lancha, y la visión de su sepultura entre los pliegues de aquel abismo sin límites (Pereda 1996: 384).

Cuando la popa tocaba la cima de la montaña rugiente, y la débil embarcación iba a recibir de ella el último impulso favorable [...] la lancha comenzó a deslizarse por la pendiente de un nuevo abismo (Pereda 1996: 390).

Para todos estos elementos remito, de nuevo, a mi trabajo sobre la tormenta (Fernández Mosquera 2006: 17-31), pero conviene recordar, sin embargo, por su cercanía, la traducción exitosa de Virgilio realizada por Hernández de Velasco (1555):

Así decía, y una gran borrasca,
que vino retronando de hacia el norte,
hiere la vela con vehemencia horrible

y sube al cielo las bravosas olas;
hácese cada remo mil pedazos,
trastórnase la proa y pone el lado
de la nao a la furia de las ondas;
álzase en esto de agua un alto monte
y embiste en ella con furioso golpe.
Penden algunos en las altas olas
y en el hinchado mar andan subidos;
a otros el agua del mar hondo abierta
les muestra por entre ola y ola el suelo.
Hierva la arena y el agua embravécese...

(*Eneida*, I, vv. 103-110)

Y, en fin, otro de los elementos esenciales del motivo de la tormenta es la apelación a los dioses, presente ya en Virgilio y que se transpone a las apelaciones a la Virgen (de Atocha, del Carmen...) en la tradición de nuestro Siglo de Oro, así como las plegarias y promesas realizadas en un momento de angustia:

Notó que, puestos de rodillas y elevando los ojos al cielo, hacían la promesa de ir al día siguiente, descalzos y cargados con los remos y las velas, a oír una misa a la Virgen, si Dios obraba el milagro de salvarles la vida en aquel riesgo terrible. Andrés elevó al cielo la misma oferta desde el fondo de su corazón cristiano (Pereda 1996: 385-386).

-¡Adelante, Virgen del Mar! -repetían con voz firme los remeros al compás de su fatiga (Pereda 1996: 387).

Añádase, además, la lectura providencialista que es común a toda la tradición clásica greco-latina y también española (y mundial, se podría adivinar) que estos infortunios provocan:

y le espantaron de nuevo los peligros que corría en aquel instante y temió que Dios hubiera dispuesto arrancársela de aquel modo, en castigo de su pecado (Pereda 1996: 385).

Pues bien, el costumbrismo, el realismo costumbrista de Pereda, tan apegado a los sucesos reales como en este caso a *La galerna de Sábado de Gloria de 1878*, parece que debe mucho a la tradición literaria. Tal vez porque la tradición literaria se asiente sobre acciones comunes ante estos sucesos, pero no deja de ser interesante que la descripción de Pereda esté tan próxima a Virgilio, sobre todo cuando la pintura costumbrista no le obliga a poner en boca de un pescador como Tremontorio la descripción de unos hechos que él mismo nunca padeció directamente. Y téngase en cuenta que entre *La Eneida* y la literatura de Pereda ha transcurrido toda la literatura universal que habrá modificado y enriquecido el motivo, con variantes de color, tal vez mínimas, pero que justificarían aun más claramente la escritura perediana.

Por muy apegado a la tierra que quiera estar Don José María de Pereda, por muy cercano a los hechos que relata, por mucho que lo haya escrito de «lo que da el estudio del natural», nada hay más cierto en su realismo que la propia literatura.

Bibliografía

- AGUILERA Y SANTIAGO, Ignacio. (1962). «Rastro literario de una tragedia». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. 38. 191-211.
- BLY, Peter A. (1998). «Escenas marítimas en *Lo prohibido y Sotileza*». *Actas de la XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*. Birmingham. Department of Hispanic Studies/University of Birmingham. 100-106.
- BONET, Laureano (ed.). (1970). *La leva y otros cuentos*. Madrid. Alianza Editorial.
- CLARKE, Anthony H. (1969). *Pereda paisajista: el sentimiento de la naturaleza en la novela Española del siglo XIX*. Santander. Institución Cultural de Cantabria.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. (2006). *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid/Frankfurt am Main. Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Delegación de Cultura.
- PEREDA, José María de. (2009). *Obras Completas X. Miscelánea (III)*. Edición, anotación de Salvador García Castañeda. Santander. Tantín.
- PEREDA, José María de. (1989). *Obras completas I. Escenas montañosas. Tipos y paisajes*. Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda. Santander. Tantín.
- . (1996). *Obras Completas VI. Sotileza*. Edición de Anthony H. Clarke. Introducción y notas de Francisco Caudet. *La Montálvez*. Edición de José Manuel González Herrán. Introducción y notas de Laureano Bonet. Santander. Tantín.
- VILLANUEVA, Darío. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid. Instituto de España/Espasa Calpe. Cito por la edición de 2004, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALONSO DE ERCILLA. (1993). *La Araucana*, edición de Isaías Lerner. Madrid. Cátedra.
- VIRGILIO. (2000). *La Eneida. Traducción de Gregorio Hernández de Velasco (1555)*. Edición, introducción y notas de Virgilio Bejarano. Barcelona. Planeta.

La poesía romántica según Gil y Carrasco

JOSÉ MARÍA FERRI COLL
(Universidad de Alicante)

En los próximos quince minutos trataré de dos asuntos, a saber: de la consideración de Gil y Carrasco como poeta romántico; y de la caracterización de la poesía romántica que el vate leonés fue pergeñando en diferentes lugares, asuntos sobre los que ya he tratado en otro lugar con algún detalle más (Ferri Coll 2015).

En *La literatura española en el siglo XIX* del Padre Blanco, publicada a partir de 1899, su autor, aunque no muestre total desdén hacia la poesía de Gil, no duda en criticar su efectismo conseguido a base de hacer proliferar las imágenes. Al carácter melancólico del autor atribuyó el hecho de que su gusto no fuera «dócil [...] al de la nueva escuela» (1899: 174). Pero no fue tal el parecer de un coetáneo privilegiado. Me estoy refiriendo a Eugenio de Ochoa, quien en sus *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos en prosa y verso*, redactados hacia 1840, afirmó con rotundidad que Gil «se dio a conocer [en Madrid] ventajosamente por algunas bellísimas poesías sueltas, y más adelante por la serie de ellas que publicó en el periódico titulado *El Español*, que le granjearon un nombre distinguidísimo entre nuestros poetas de la nueva escuela» (1848: I: 20). El testimonio de Ochoa, aparte de la importancia de que este se ocupara de la poesía de Gil en vida del leonés incluyendo a nuestro poeta en la galería de contemporáneos, revela que su lírica fue acogida de buen grado por el movimiento romántico. Por los mismos años en que iban apareciendo los tres volúmenes del Padre Blanco, salió de imprenta el *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, compilado por Juan Valera en cinco tomos. En ellos, sus lectores solo pudieron leer un poema de Gil y ninguna alusión a su obra en las páginas preliminares que Valera escribió con amor y finura con la intención de contextualizar estética e históricamente el contenido de su antología. Incluso en una tesis doctoral que vio la luz coincidiendo con el primer centenario del nacimiento del poeta, el estudio de su poesía quedó un tanto orillado. En efecto, Lomba y Pedraja afirmó en su tesis que Enrique Gil y Carrasco debía «a dos de sus obras el sitio honroso y modesto que ocupa en la memoria de la posteridad. Es el cantor de *La violeta* y el novelista de *El señor de Bembibre*» (1915: 6). El resto de composiciones poéticas, que Lomba ya conoció en la colección de Laverde, no añade, según el estudioso, nada esencial «a su gloria» (1915: 6).

La poesía, y me refiero ahora solo a la lírica, suele relacionarse con el ocio, empleado en este caso en el desvelamiento de la intimidad del autor y el desahogo de los malos humores que nublan su alma. La concurrencia de estos tópicos ha ido haciendo mella en la observación del verdadero valor de la obra lírica de Gil y Carrasco hasta el punto de que en un estudio serio como fue el firmado por Samuels en 1939 todavía se podía leer que el sentimiento melancólico de Gil fue genuino (1939: 98), y cita como prueba el hermoso poema «La violeta», que, aunque dotado de respiración propia, recuerda el ambiente melancólico de «Le Vallon» de Lamartine, aparte de otras reminiscencias ya no tan románticas, sino procedentes de la lírica del Quinientos: el deseo de soledad y

muerte del melancólico de amor, la búsqueda de un auditorio natural ante el que desahogarse, el contraste entre la dicha del amor correspondido y la incorrespondencia presente, etc. Quiero decir con esto que es menester ser prudente a la hora de explicar los poemas solo a base del carácter del poeta, sin tener en cuenta su formación literaria y el gusto imperante en su época. Sin duda alguna, Gil, como todos nosotros, fue siervo de su naturaleza, pero este hecho consustancial a nuestra especie no basta para entender su obra lírica ni a este puede atribuirse únicamente el impulso poético del escritor. Tampoco ha ayudado a la obra de Gil el hecho de que esta haya sido enmarcada en ocasiones en un ambiente provinciano. Ya la tesis a que me acabo de referir de Lomba y Pedraja sostenía que «la nota propia de la obra literaria de Enrique Gil, en medio de la producción española romántica, diríamos nosotros que es el provincianismo» (1915: 7). Ese carácter periférico y su localización geográfica concreta llevaba a este estudioso a interpretar algunos rasgos de la poesía de Gil como si estos se debieran a esa «tinta gris que es propia de los climas de montaña» (1915: 7). ¿Pero acaso no privilegió el romanticismo el gusto por lo local, la descripción costumbrista de ambientes próximos al autor, la estampa natural del medio en que vive el escritor? A estas constantes habría que añadir la fruición con que los románticos se engolfaron en las relaciones de viajes, los estudios arqueológicos y las costumbres populares, todo ello incardinado siempre en las áreas geográficas próximas al autor o que este había tenido la oportunidad de conocer si ha abandonado el terruño. Creo que casi todos los elementos que he ido enumerando se hallan en el precioso *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*. Lo importante, a mi juicio, no reside en que Gil fijara su atención en el entorno que mejor conocía, sino en la trascendencia simbólica y, por tanto, universal que el poeta supo dar a los elementos locales que empleó en sus obras. Así, por ejemplo, ¿qué importancia estética tiene que un lago que está presente en una obra literaria se halle realmente en Carucedo o en Berlín? Lo relevante, en todo caso, será el significado que ese lago llega a alcanzar en la creación del artista así como su valor imaginario.

Por seguir en orden descendente desde la cáscara hasta el interior, me detengo a continuación en algunos aspectos de la conceptualización de la poesía romántica según Gil. Al tratar de las poesías de Zorrilla, nuestro autor afirmó que «la poesía no es otra cosa que el reflejo del sentimiento» (Lomba 1915: 22), aserto que, a pesar de su aparente simplicidad, posee su miga, pues sitúa el acto poético en los dominios de la sentimentalidad y de la subjetividad frente a la exigencia de someterse a un canon reglado que el poeta debe seguir a pie juntillas. Precisamente, la gran aportación del romanticismo, en el parecer del Gil y Carrasco, había consistido en ser el «único medio de emancipar el genio de las injustas cadenas de los reglistas» (Navas 1971: 219). De ahí los reparos que Gil puso a los fragmentos del *Pelayo* de Espronceda, donde el leonés no pudo hallar «pasiones enérgicas, individuales y profundas» (Navas 1971: 228) en un género, el de la epopeya, según Gil «poco acomodado a la filosofía del sentimiento» (Navas 1971: 229). No obstante, Gil y Carrasco, siguiendo a Espronceda, compuso algunos poemas de asunto épico. «A la memoria del general Torrijos», al que Espronceda también había dedicado un soneto; o «Al dos de mayo», asunto muy manoseado que no escapó a la atención de Espronceda, son algunos ejemplos de las limitaciones del género para asumir los postulados románticos sobre lo que Gil había denominado «filosofía del sentimiento». En mi opinión, Gil se desarrolló mejor en la lírica que en la épica, aunque no faltaron en estos últimos poemas poderosas imágenes y aciertos considerables en la dicción y la métrica. En el que dedicó a Torrijos (2000: 79-70) atinó en poner el foco en el héroe, frente a Espronceda, mucho más clásico en este caso, que, siguiendo modelos presentes desde la Antigüedad, se detuvo en la

contemplación del paisaje poblado de cuerpos insepultos: «cadáveres están, ¡ay!, los que fueron / honra del libre, y con su muerte dieron / almas al cielo, a España nombrada». Hasta el hipérbaton del primer verso que acabo de leer recuerda el arranque de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Caro, aunque los románticos la atribuyeron a Rioja: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa». Gil, por su parte, sumerge a Torrijos en esa aureola romántica de vaguedad e indefinición que condensa en el siguiente verso bimembre: «cisne sin lago, bardo sin historia».

Pero, desechado el modelo neoclásico, la poesía romántica no podía brotar de la nada, por lo que además de los dechados extranjeros, a Gil, notable lector, no le pasó por alto la importancia de la lírica renacentista española de los Herreras y Leones, como los llamaba él, que se habían hecho eco de los hallazgos de número y pensamiento de Garcilaso. A la «numerosa dicción» se refiere Gil y Carrasco tanto para la lírica del Quinientos como para la de Espronceda, quien se convierte en el dechado de poeta romántico al haber sido capaz el autor de *El estudiante de Salamanca* de crear una poesía que fuera «expresión fiel y genuina de nuestros sentimientos» (Navas 1971: 239). No en balde, en los tres últimos versos del esplendente poema que Gil dedicó a la muerte de Espronceda, nuestro autor no duda en situar al vate ido en el parnaso español del Siglo de Oro:

Ve a gozar extasiada
la gloria inmaculada
de Calderón, de Lope y de Cervantes.

(2000: 102)

Gil y Carrasco, aprovechando la crítica que dedicó a los *Romances históricos* de Rivas en 1841, espetó a los neoclásicos que estos habían sido los responsables de desterrar de nuestra literatura «toda espontaneidad», «originalidad» y «carácter propio». Dos años antes, en 1839, la postura de Gil sobre el debate entre clásicos y románticos era bastante equilibrada, defendiendo el leonés lo mejor de cada escuela. En la crítica a las poesías de Zorrilla, nuestro autor defendió la correspondencia entre inspiración, sentimientos e ideas en clara oposición al imperio de las reglas. Algunas de las ideas e imágenes que Gil emplea en estas páginas de crítica se pueden hallar también en la célebre sátira de Espronceda *El pastor clasiquino*, que se había estampado en *El Artista* unos años antes. El contraste entre generaciones literarias, la relación entre lo viejo y lo nuevo, la prisión de las reglas del arte, el gusto diferente de cada época comparecen en ambos textos, y antes que en ellos, en el importante prólogo que Alcalá Galiano dedicó a *El moro expósito* (1834). La postura de Gil y Carrasco, no obstante, queda más matizada que la de Espronceda. Es verdad que aquel hubo de exagerar los defectos del clasicismo y las virtudes del romanticismo por razón del género de su artículo. Aun así, en Gil y Carrasco se percibe el deseo del autor de ser ecuánime a la hora de juzgar los valores de cada escuela, equilibrio que recuerda la medida de Alcalá Galiano y el justo medio de Martínez de la Rosa. La lucha entre antiguos y modernos, que tanto había ocupado a los contemporáneos de Gil es aludida asimismo en paralelo a la idea de renovación que los románticos habían querido asociar al nuevo siglo y al concepto de movimiento que él mismo intenta encerrar semánticamente en el sintagma «tendencia irresistible de la época» en consonancia con la famosa aseveración de Larra de que «la literatura es la expresión del progreso de un pueblo» (Navas 1971: 136) y del propio

juicio del periodista madrileño, quien al reseñar en 1833 las poesías de Martínez de la Rosa, en su mayor parte de gusto neoclásico, apuntaba que «la tendencia del siglo era otra». Repárese en que años después, en 1854 concretamente, Jerónimo Borao considera, en su conocida retrospectiva sobre el romanticismo, la nueva literatura creada bajo su manto como imprescindible, y añade en su calificación el adjetivo *contemporánea* con la intención de extender el influjo del romanticismo de un movimiento estético concreto a una tendencia de época, como lo llama Gil (Navas 1971: 205):

Este siglo, que ha recogido el legado de destrucción del anterior, que ha encontrado rota y destrozada por el suelo la fábrica de lo que se llamaban abusos, que ha debido alcanzar y disfrutar por entero lo que entonces se reputaba y tenía por felicidad, es decir el desarrollo de los intereses y medios materiales; este siglo, decimos, se ha presentado animado de tendencias espiritualistas, ha dado en rostro a los llamados filósofos con la vanidad de su universal panacea, les ha pedido cuenta de las instituciones antiguas que destruyeron sin reformarlas, del porvenir que le ofrecieron y que no han sabido darle, y por último de la paz y contento del presente, que se le ha ido de entre las manos. Del espíritu de indefinido análisis introducido en todas las cuestiones, del movimiento y complicación incesante de los intereses, de la pugna y colisión continua de las ideas, solo una certidumbre hemos venido a sacar hasta el día; a saber: que el corazón humano estaba necesitado de consuelos y de luz, que el alma tenía sed de creencias y que todos los esfuerzos de la razón, orgullosa y fría, no habían sido poderosos para descifrar la primera página del libro de la dicha. Entonces, por una reacción natural, nos hemos refugiado en los dogmas y rudimentos más sencillos de la conciencia, hemos buscado la fuente de la esperanza con el anhelo de los sedientos, y nos hemos sentado a la sombra del árbol del sentimiento para pedir al murmullo de sus hojas inspiraciones con que llenar el vacío del corazón y templar la sequedad y aridez del espíritu (Navas 1971: 226).

Considera, en este orden de ideas, que la poesía de Zorrilla ha contribuido sobremanera a «levantar y rejuvenecer nuestra nacionalidad poética» (Navas 1971: 224). Cuando juzga los versos de Espronceda se maravilla del progreso que ha experimentado la poesía en España (Navas 1971: 225). De las ideas neoclásicas, Gil rescata el criterio de la lógica, aliviado, eso sí, de las reglas que puedan entorpecer la labor del artista:

Así es que nosotros aceptamos del clasicismo el criterio de la lógica; no de la lógica de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración, y del romanticismo aceptamos todo el vuelo de esta inspiración, toda la llama y calor de las pasiones. Aquel vuelo, empero, ha de ser por el espacio infinito que el alma del hombre puede cruzar, y la llama y el calor de las pasiones han de ser reales y espontáneos y no fosfórico resplandor que luzca vistoso un instante para apagarse apenas le toquen (Lomba y Pedraja 1915: 19).

Las últimas palabras que acabo de leer aluden a los gestos epidérmicos del romanticismo huero, que Gil sitúa cronológicamente a principios de siglo y que condena en beneficio de las pasiones verdaderas que han de inspirar la obra de arte, porque el poeta, ante todo, debe crear impelido por la inspiración. La asociación entre esta última y el talento se convierte en característica principal del buen poeta. Se hace eco en estos extremos de la opinión de Larra en el sentido de que «las pasiones siempre serán

verdades», así como de la consideración del autor de «Vuelva usted mañana» de que la propia imaginación es una hermosa verdad (Navas 1971: 138). En la cumbre de esta poesía, Gil situó las canciones de Espronceda. La del pirata es de «variada armonía» junto con «la filosofía y verdad de su fondo» (Navas 1971: 232), por lo que, a juicio de Gil el poema resulta bien acomodado «al carácter ardiente y aventurero de nuestra nación» (Navas 1971: 232). La dedicada al mendigo es elogiada por la idealización del protagonista, que, lejos de parecerse al de las canciones de Béranger, se muestra satisfecho «con su vagabunda libertad y sus pocos envidiables goces» (Navas 1971: 232). Para Gil, resultan de marcado carácter social, sin embargo, las consagradas al verdugo, al reo de muerte y al cosaco, que encierran en sí el desgarrar inconsolable del dolor, girón del alma inspirado en Byron.

Me detendré a continuación en la función del poeta romántico en la sociedad. Gil está de acuerdo con las ideas de Larra y Espronceda acerca de la misión que aguarda al escritor y de su relación con la sociedad de su tiempo. En 1840 lo expresó de la siguiente manera:

Si la literatura ha de ser el reflejo y expresión de su siglo, para corresponder a su misión, forzoso es que la nuestra trate las penas, los temores, las esperanzas y disgustos que sin cesar nos trabajan. De otro modo no la comprenderíamos (Gil y Carrasco 1840: 222).

Y un año después, en la reseña que consagró a los romances de Rivas, insistió en la misma idea:

Si la literatura es el reflejo de la sociedad, como lo demuestra la historia de todos los pueblos a quien desapasionadamente la recorra, sin duda se equivocaban los que sin tener en cuenta más que el espíritu de obediencia y de imitación, trasladaban a nuestro país las formas del sentimiento de otro, en cuyas circunstancias se advertía escasa analogía con las nuestras (Gil y Carrasco 1841: 50).

Se sirvió asimismo de la imagen del poeta como águila real¹, que también había utilizado Bermúdez de Castro (1840: 37-41) en un extenso poema del mismo año 40. Un año más tarde, al publicarse el fragmento «El ángel y el poeta», Espronceda expuso con acierto el mismo tópico. También el autor de *Ensayos poéticos* había informado a sus lectores en la introducción al volumen de que los poemas que había agavillado en éste contenían «la revelación de las sensaciones internas de su alma, los pensamientos que le han inspirado el aspecto de la naturaleza, la contemplación de la humanidad» (1840: 7). Ros de Olano había escrito por el mismo tiempo aludiendo a *El Diablo Mundo* que Espronceda había intentado compendiar la humanidad en su libro. Todas ideas, al fin y a la postre coincidentes con el pensamiento de Gil. La imagen del águila venía como anillo al dedo para expresar la elevación del poeta, la cual, sin embargo, no le debía apartar de su objetivo de tratar en su obra de lo contemporáneo: «Si escribe, ¿qué ha de escribir sino sus impresiones de duda y de tristeza, que son también las impresiones de la sociedad?» (Bermúdez de Castro 1840: 8). El símbolo es análogo al

¹ También aparece en el fragmento aludido de Espronceda el símbolo del águila: «Cada grano de arena / cada planta, / el vil insecto / la indomable fiera / que con rugidos el desierto espanta / el águila altanera, que el sol a mirar sube / sobre el vellón de la remota nube [...]».

sugerido por el albatros de Baudelaire, pájaro que en el suelo parece torpe, pero capaz de volar con soltura. Uno y otro entroncan con la tradición clásica del hombre melancólico, que, hincado en la tierra, es incapaz de elevarse². La idea la resumió muy bien, ya en el siglo XX, Blas de Otero en el remate de su conocido soneto «Hombre», en que éste es «¡Ángel con grandes alas de cadenas!». La relación entre el poeta y la sociedad alcanza respiración propia tal vez en el citado fragmento «El ángel y el poeta» de 1841 (1985: 381-384)³, que representa al hombre prisionero en el mundo, quien, a cambio de conseguir el anhelado ascenso, se alía con Dios tanto como con el diablo. Gil introdujo la imagen en el bello poema que dedicó «A Espronceda» con ocasión de su muerte:

Águila hermosa que hasta el sol subías,
Que los torrentes de su luz bebías,
Y luego en raudo vuelo
Rastro de luz e inspiración traías
Al enlutado suelo,
¿quién llevará las glorias españolas
Por los tendidos ámbitos del mundo?
[...]
¡Y yo te canto, pájaro perdido,
Yo a quien tu amor en sus potentes alas
Sacó de las tinieblas del desierto,
Que ornar quisiste con tus ricas galas,
Que gozó alegre en tu encumbrado nido
De tus cantos divinos el concierto!

(2000: 101)

En definitiva, Gil y Carrasco defendió los postulados del romanticismo, que para nuestro autor eran cimiento de lo contemporáneo y tendencia de una nueva época, no solo la suya propiamente dicha, sino la que arrancaba entonces y había llegado a la literatura española para quedarse en ella definitivamente. Visionario como fue, Gil coincidió con su coetáneo Ochoa en la idea que este, ya viejo, había expresado con singular belleza («El espíritu del siglo lleva el romanticismo entre sus alas»). Igual fue el vuelo de la poesía de Gil y Carrasco, verdadera provincia del interior del romanticismo español.

Bibliografía

BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador. (1840). *Ensayos poéticos*. Madrid. Establecimiento Tipográfico.

² Piénsese en los esplendentes grabados de Durero titulados *Melancholía* así como en la larga serie iconográfica en que se inscriben.

³ *El Iris*, 7 de febrero de 1841.

- BLANCO GARCÍA, Francisco. (1899). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid. Sáenz de Jubera Hermanos.
- BORAO, Jerónimo. (1854). «El Romanticismo». *Revista Española de Ambos Mundos*. II. 801-842.
- ESPRONCEDA, José de. (1985). *El estudiante de Salamanca. El Diablo mundo*. R. Marrast (ed.). Madrid. Castalia.
- . (1986). *Poesías líricas y fragmentos épicos*. R. Marrast (ed.). Madrid. Castalia.
- FERRI COLL, José María. (2015). «Poesía y crítica de la poesía en Enrique Gil y Carrasco». *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*. Santiago de Compostela- León. Andavira Editora- Universidad de León. 79-89.
- GIL Y CARRASCO, Enrique. (1839). «Poesías de don José Zorrilla». *Semanario Pintoresco Español*. Segunda serie, I, 69-70.
- . (1840). «Poesías de don José Espronceda». *Semanario Pintoresco Español*. Segunda serie. II. 220-224 y 231-232.
- . (1841). «Romances históricos del Duque de Rivas». *El Pensamiento. Periódico de literatura y artes*. Primera serie. I. 3.^a entrega. 13-57.
- . (2000). *Obra poética completa*. Emilio Peral Vega (ed.). León. Diputación.
- GOY, José María. (1924). *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y sus escritos*. Astorga. Imprenta de Magín G. Revillo.
- GULLÓN, Ricardo. (1951). *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*. Madrid. Ínsula.
- IAROCCI, Michael P. (1994). *Flor de un ignorado valle: Enrique Gil y Carrasco en la estética postromántica*. Pennsylvania. Universidad.
- . (1999). *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*. Newark. Juan de la Cuesta.
- LOMBA Y PEDRAJA, José R. (1915). *Enrique Gil y Carrasco. Su obra y su vida literaria*. Madrid. Imprenta de los Sucesores de Hernando.
- LÓPEZ SOLER, Ramón. (1823): «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas». *El Europeo*. I. 207-214 y 254-259.
- MONTEGGIA, Luigi (1823). «Romanticismo». *El Europeo*. 2.
- NAVAS RUIZ, Ricardo. (1971). *El Romanticismo español. Documentos*. Salamanca. Anaya.
- OCHOA, Eugenio de (1848). *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos en prosa y verso*, 2 vols. París. Garnier.
- PICOCHÉ, Jean-Louis. (1978). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*. Madrid. Gredos.
- SAMUELS, Daniel George. (1939). *Enrique Gil y Carrasco: A Study in Spanish Romanticism*. Nueva Cork. Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

La Biblioteca de la Mujer de Emilia Pardo Bazán: Historia y cronología de un proyecto editorial

ANA M.^a FREIRE LÓPEZ
(UNED, Madrid)

El contexto

En el otoño de 1890 la familia Pardo Bazán trasladó su residencia de La Coruña a Madrid. En marzo de ese año había fallecido don José Pardo Bazán, el padre de Emilia, pero ya antes de esa fecha su esposa, doña Amalia de la Rúa-Figueroa, había adquirido el inmueble de la calle San Bernardo 37, en el que se instalaron. Había varios motivos para el traslado a Madrid. El más inmediato y oficial era el comienzo de los estudios universitarios de Jaime, el hijo mayor de la escritora, que empezaría la carrera de Derecho en la Universidad Central, situada en la misma calle y hasta en el mismo lado que la nueva vivienda que ocuparon. Pero había otro. Hacía tiempo que Emilia deseaba hacerse un lugar en la vida literaria madrileña y para ello pasaba temporadas más o menos largas en la capital, sola y siempre en diferentes alojamientos provisionales, con lo que eso conllevaba, pues, a pesar de la discreción, sin duda en el círculo familiar era conocido su reciente affaire con Galdós. Resultaba por tanto muy conveniente y natural el traslado de toda la familia con ella: su madre, sus hijos y la tía Vicenta, hermana de la condesa viuda.

No hacía mucho tiempo que Emilia había manifestado a don Benito su deseo de independizarse económicamente y de vivir de sus ganancias como escritora¹, y la herencia recibida de su padre le facilitó, a su llegada a Madrid, emprender nada menos que tres proyectos editoriales, aunque quizá en un primer momento solo pensó en uno de ellos. Fue éste la fundación de la revista *Nuevo Teatro Crítico*, cuyo primer número vio la luz en enero de 1891, el mismo año en que dio a la imprenta *La piedra angular*, terminada en Galicia durante el verano (cfr. *La Época*, 21-8-1891). Los otros dos fueron la edición de sus Obras completas -la noticia aparece en el *Heraldo de Madrid* el 1-12-1891- y la creación de la Biblioteca de la Mujer. Emilia Pardo Bazán tenía 39 años y se encontraba llena de energía, que volcó en sus proyectos². Una circunstancia lo favoreció aún más: el año de luto que debía guardar por la muerte de su padre, durante el que la vida social, tan activa en otras temporadas, era prácticamente nula, disponiendo, por lo tanto, de muchas horas para llevar a cabo sus propósitos editoriales. Solo transcurrido el período de luto, Emilia comenzó a recibir en su salón y a frecuentar los de sus amistades.

¹ «Me he propuesto vivir exclusivamente del trabajo literario, sin recibir nada de mis padres, puesto que, si me emancipo en cierto modo de la tutela paterna, debo justificar mi emancipación no siendo en nada dependiente; y este propósito, del todo varonil, reclama en mí fuerza y tranquilidad» (Bravo Villasante 1975: 90).

² También fue entonces cuando intentó, por segunda vez y de nuevo sin éxito, ingresar en la Real Academia Española.

Al *Nuevo Teatro Crítico* dedicó Rocío Charques una documentada tesis doctoral, en la que necesariamente alude a los otros dos proyectos, que doña Emilia emprendió en 1892, cuando ya estaba en marcha la revista. En el *Nuevo Teatro Crítico* se anunció la Biblioteca de la Mujer y se fue dando noticia de la aparición de algunos de sus tomos. También se insertaron en la revista algunos textos que pudieran servir como reclamo para los volúmenes en que aparecerían. Así, en el número 14, de febrero de 1892, doña Emilia incluyó el prólogo al primer tomo de la Biblioteca de la Mujer, *Vida de la Virgen María*, que tituló «La venerable de Ágreda», y en el número 17, de mayo del mismo año, el que puso al segundo tomo, *La esclavitud femenina* de John Stuart Mill, que tituló únicamente, como en el caso anterior, con el nombre del autor del volumen: «Stuart Mill».

El proyecto

La idea de fundar la Biblioteca de la Mujer nació del deseo de Emilia Pardo Bazán de instruir a sus contemporáneas, de modo que la mujer alcanzara el nivel de educación y preparación que la pusiera en condiciones de ocupar en la sociedad el lugar que le correspondía, con los mismos derechos y obligaciones que el varón. Para atajar de raíz la desigualdad, había que comenzar por la educación, que debía ser semejante a la de los varones, en los mismos centros docentes y con los mismos planes de estudios, pero no solo para proporcionar conocimientos a la mujer, sino para que, si lo deseara, pudiera ejercer la profesión para la que la capacitarían esos estudios, exactamente igual que sus compañeros. Así lo defendió el 16 de octubre de 1892, mientras iban saliendo los tomos de la Biblioteca de la Mujer, en el Congreso pedagógico hispano-portugués-americano, en una extensa y vibrante disertación que tituló «La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias». La creación de la Biblioteca de la Mujer era una gota más en aquel océano, y era desde luego un gesto y un testimonio.

En España no había por entonces ninguna biblioteca de semejantes características, aunque el nombre de la colección no era nuevo. Algunos años atrás se había creado en Barcelona una Biblioteca de la Mujer, editada por Juan y Antonio Bastinos, pero, a la vista de los tomos publicados, es fácil advertir que el propósito con que había nacido tenía horizontes más limitados. En el aspecto material, se trataba de tomos pequeños y económicos, la mayor parte de los cuales tuvieron varias reediciones. Comenzó con una recopilación de discursos de Eduardo María Vilarrasa, bajo el título *Influencia del cristianismo en la mujer*, y entre los tomos siguientes se encontraba *Un libro para mis hijas: educación cristiana y social de la mujer* de Faustina Sáez de Melgar, con prólogo de José Ildefonso Gatell (1877), y otros que apuntaban a un perfil exclusivamente doméstico, familiar y social de la mujer, como el *Epistolario manual para las señoritas*³ de Pilar Pascual de Sanjuan o *La Familia: Cartas a una madre sobre la educación de sus hijos* de la misma autora, precedido de una carta-prólogo firmada por Fernán Caballero⁴.

³ El contenido completo del volumen era: *Modelos de cartas propias para la niña, la joven y la mujer* por Pilar Pascual de Sanjuan y *Epistolario moral literario* por Joaquina Balmaseda, Ángela Grassi, María de la Peña, Faustina Sáez de Melgar y María del Pilar Sinués.

⁴ Fueron editados por Bastinos en esos mismos años *Los deberes maternos: cartas morales de una maestra o una madre de familia sobre la educación de la mujer* de Pilar Pascual de Sanjuan y *La dignidad*,

La idea de Pardo Bazán para su Biblioteca de la Mujer era diferente: aspiraba a una formación integral de la mujer, sin proporcionarle únicamente una educación moral, social o reducida al ámbito de las labores domésticas -a las que, por otra parte, doña Emilia concedía gran importancia y que personalmente le gustaban-, y quería contribuir a rellenar con sus tomos las grandes lagunas de su formación intelectual y cultural.

Aunque la Biblioteca sufrió algunas modificaciones a lo largo de su trayectoria, desde el primer momento vio con claridad doña Emilia que debía constar de diversas secciones, complementarias entre sí, que cubrieran el amplio espectro de esas lagunas. Las secciones fueron modificando su nombre, ordenación y contenido, a medida que el proyecto fue avanzando.

Si uno de los móviles iniciales de mi investigación fue conocer y dar a conocer con certeza la fecha de publicación de cada uno de los tomos que la formaron -siempre incierta o aventurada en los catálogos de las distintas bibliotecas e incluso en trabajos publicados- fue otro consultar personalmente, bien fuera de forma física o virtual, todos los volúmenes de la Biblioteca de la Mujer, que no se encuentran juntos en ninguna biblioteca que yo conozca. Conseguido lo primero, de lo que ahora trataré, debo añadir que la consulta personal de cada uno de los tomos ha supuesto también un descubrimiento.

Cronología de los volúmenes publicados

El primer tomo, perteneciente a la Sección religiosa, fue la *Vida de la Virgen María*, de la Venerable sor María de Ágreda, consejera del rey Felipe IV, y vio la luz en abril de 1892 (cfr. *La Dinastía*, 6-4-1892)⁵. Al final de este tomo, como en otros después de él, se anunciaban los que le seguirían. En esta misma Sección religiosa pensaba doña Emilia incluir *La mujer sin Dios* de Alfredo des Essarts y la *Vida de Santa Marcela* del padre L. Pauthe. En la Sección sociológica se anunció desde el primer número que se incluirían *La esclavitud femenina* de John Stuart Mill y *La mujer ante el socialismo* de Augusto Bebel. Se advirtió también desde el principio que en la Sección pedagógica se publicaría la *Instrucción de la mujer cristiana* de Luis Vives y en la Sección histórico-biográfica *Los amores de Goethe* de Blaze de Bury.

El segundo tomo, publicado en mayo de 1892 (cfr. *La Época*, 4-6-1892) fue, en efecto, *La esclavitud femenina*, que en los ejemplares consultados no contiene anuncios. Y el tercero, que no se había anunciado previamente, las *Novelas escogidas de doña*

la educación, la fe y la economía de la mujer según el cristianismo de Eduardo María Vilarrasa (1875²); *Guía de la mujer o lecciones de economía doméstica para las madres de familia* de Pilar Pascual de Sanjuan (1870; y 7.^a ed. en 1881); *Historia de la mujer a través de los siglos* de Ramón Pomés, Alfredo Opisso y Eduardo María Vilarrasa; *Historia de la mujer contemporánea* por Antonio García Llansó, Ramón Pomés, la Baronesa de Wilson, Alfredo Opisso; *El Libro de la mujer: Educación social y familiar, higiene y economía doméstica* por Augusto Jerez Perchet; *La mujer de su casa* del mismo autor; *La mujer laboriosa: Novísimo Manual de labores que comprende desde los primeros rudimentos de costura hasta las más frívolas labores de adorno* de Joaquina García Balmaseda de González (3.^a ed. en 1884); *La Educación de la mujer: tratado de pedagogía para las maestras de primera enseñanza y aspirantes al magisterio* por Pilar Pascual de Sanjuan y Jaime Viñas y Cusí, con un prólogo del censor [...] Eduardo María Vilarrasa, y quizá alguno más.

⁵ Rocío Charques afirma en su tesis que salió en mayo, quizá basándose en el artículo de Kasabal en *La Correspondencia de España*, 19-5-1892.

María de Zayas, que debió de salir en junio, pues en la relación de los tomos de la Biblioteca de la Mujer que publicó *La Época* el 8 de este mes todavía no aparece. Al final de este volumen, las Secciones de la Biblioteca aparecen numeradas y articuladas de forma algo distinta con respecto a las anteriores. Se apunta que se ha agotado ya el tomo primero (*Vida de la Virgen María*); se añade al mero título de *La esclavitud femenina* de Stuart Mill la coletilla «con extensa biografía y juicio crítico sobre este eminente filósofo inglés»; aparece dividida en dos la Sección histórico-biográfica, anunciándose que en la biográfica se publicarán *Madama de Maintenon* por el padre Mercier (que más adelante saldrá como *Reinar en secreto*, pasando a ser un subtítulo el título que aparece en este anuncio) y las *Memorias de Madama de Staël*, y en la histórica *Las mujeres de la revolución francesa: I. Las realistas. II. Las republicanas*. En la Sección pedagógica se prevé la próxima publicación de la obra ya anunciada de Luis Vives, y en la religiosa y en la sociológica continúan la *Vida de Santa Marcela* de Pauthe y *La mujer ante el socialismo* de Bebel, con una coletilla que explicita la identidad de santa Marcela: «dama romana del siglo IV». Ha desaparecido *La mujer sin Dios* y se menciona por primera vez la Sección novelesca -se llamaba Sección literaria en el tomo anterior, y a ella pertenecía la obra de María de Zayas-, en la que ahora figura por primera vez *Adam Bede* de George Eliot.

Hasta el mes de noviembre no vio la luz el tomo cuarto, *Reinar en secreto* (*La Maintenon*), antes anunciada como *Madama de Maintenon* (cfr. *El Imparcial* 23-11-1892 y *Heraldo de Madrid*, 4-12-1892), y en la publicidad inserta al final de este volumen se añade a la relación de futuros tomos *Isabel la Católica* del Barón de Nervo en la Sección histórica y los *Diálogos del amor* de León Hebreo en una nueva sección, la psicológica.

Los tomos quinto, sexto y séptimo, *Historia de Isabel la Católica* (ahora con este título) del Barón de Nervo, la esperada *Instrucción de la mujer cristiana* de Luis Vives y *La revolución y la novela en Rusia*, salieron antes de terminar 1892, inmediatamente después de *Reinar en secreto*, pues en la *Revista Contemporánea* de enero de 1893 se cuentan entre los tomos ya publicados⁶. En la propaganda incluida al final del tomo de Luis Vives encontramos algunas pequeñas modificaciones: se suprime la coletilla a la obra de Stuart Mill; se apostilla, tras el nombre de Vives, «famoso polígrafo valenciano» y se puntualiza en el título: *Tratado de las vírgenes*. Al anuncio de *Reinar en secreto* se añade «con un estudio crítico de G. Merlet». Y además de *La revolución y la novela en Rusia* se anuncia la próxima aparición de *Mi romería*, de *Días felices* «por la autora de *La choza de Tom*», de *Recuerdos de la vida de lord Byron* por Una dama en la Sección biográfica, y de *Cuentos para niños* de Madama de Girardín en la Sección novelesca.

Un año después, en enero de 1894 (cfr. *Actualidades*, 1/1894, p. 434), solo había salido uno de estos últimos tomos anunciados, el 8, *Mi romería*, que junto al 9, *La mujer ante el socialismo*, esperado desde hacía tiempo, se puso a la venta en el primer trimestre de 1893 (cfr. *Revista Contemporánea*, n.º 90, 4/1893, p. 110). No hay que olvidar que 1893 fue el último año del *Nuevo Teatro Crítico*, debido a problemas conocidos, que obligaron a Pardo Bazán a interrumpirlo⁷. Lo mismo iba a ocurrir con la Biblioteca de

⁶ *Revista Contemporánea*, 1/1893, n.º 89, p. 221.

⁷ El cierre del *Nuevo Teatro Crítico* y la interrupción de la Biblioteca de la Mujer coinciden en las fechas con la propuesta que Alfredo Vicenti hizo a doña Emilia de participar, reseñando libros que ella elegiría según su criterio, en un proyecto que comenzaría en *El Globo* antes de que terminara ese año. La columna de doña Emilia se tituló «El libro de la quincena» (cfr. Freire 2015).

la Mujer, aunque todavía en el tomo de *Mi romería* -doña Emilia ha creado dos nuevas secciones para sus propias obras: Sección crítica para *La revolución y la novela en Rusia* y Sección de viajes para *Mi romería*- repite los títulos pendientes de publicación de obras anteriormente anunciadas: en la Sección biográfica las *Memorias de Madama de Staël*, *Días felices*, por La autora de *La choza de Tom* y *Recuerdos de la vida de Lord Byron*, por Una dama; en la histórica, *Las mujeres de la revolución francesa: I. Las realistas. II. Las republicanas*; en la novelesca *Adam Bede* por Jorge Elliot y *Cuentos para niños* por Madama de Girardin.

Así, con *La mujer ante el socialismo* de Augusto Bebel, noveno número de la colección, se interrumpió, aunque no se concluyó, la Biblioteca de la Mujer.

No se concluyó, porque en 1913 Pardo Bazán incluiría en ella *La cocina española antigua*. En esta ocasión ya no aparecieron anuncios en la prensa, de modo que hubo quien acusó a doña Emilia de haber publicado este libro «en el mayor misterio y que mis allegados espesaban ese misterio más todavía» (*La Ilustración Artística* 1.649, 4-8-1913). Gracias a esta acusación conocemos de primera mano la historia editorial de este tomo, ya que Pardo Bazán se defiende, después de apuntar con ironía que «no entiendo cómo se puede dar a luz un libro misteriosamente, es decir, sí: veo bastantes libros que tal suerte corren, no llegando el público a conocerlos ni por el forro; pero esto siempre sucede muy contra la voluntad de los autores y de sus allegados» (*ibidem*). Y en su propia defensa explica: «mi libro *La cocina [española] antigua* marchó a América antes de ponerse a la venta en España, y quizás por eso se susurró lo del misterio, y causó extrañeza no encontrarlo a mano, sabiéndose que existía. Supongo, al menos, que fuese ésta la clave del supuesto secreto inquisitorial, etcétera» (*ibidem*). Doña Emilia aprovecha la ocasión para hacer un alegato a favor de la mujer a la que gustan las tareas domésticas, que no están reñidas con la defensa de sus derechos ni con la reclamación de su igualdad de oportunidades con los hombres⁸. Y esto, aunque al fundar la Biblioteca de la Mujer no le preocupó la economía doméstica, porque su propósito era otro:

Mi deseo era familiarizar a las lectoras españolas con las cuestiones, para la mujer tan importantes, del alto feminismo, con los libros de Stuart Mill, Augusto Bebel y Novicof [*sic*]. Y, en efecto, di cabida a *La esclavitud femenina* y a *La mujer ante el socialismo*. No sé si algún efecto producirían las traducciones españolas de estos libros tan célebres en Europa; sé que aquí la cuestión feminista no ha empezado ni a delinearse (*ibidem*).

Así salió, en 1913, *La cocina española antigua*. Doña Emilia, que entonces se explaya en *La Ilustración Artística* hablando de esta obra suya, no menciona *La cocina española moderna*, porque no se publicó entonces, aunque suele repetirse que los dos últimos tomos de la Biblioteca de la Mujer salieron simultáneamente. *La cocina española moderna* se publicó cuatro años más tarde, en 1917, y es la propia Emilia Pardo Bazán quien lo cuenta, el 9 de abril de este año, en un periódico madrileño, *La Nación*, sin

⁸ «Suponiendo, sin embargo, que lo del fogón sea cosa propia de “mujeres femeninas”, como dice el Romancero, el caso es que a mí me gustó siempre, y nací con disposiciones caseras, de orden, economía y preocupación minuciosa de lo doméstico. No necesité ejercitarlas mucho, por razones que atañen a mi vida íntima y de familia; pero mi inclinación a este género de ejercicio creció con mis viajes al extranjero, donde las mujeres (dígase lo que se diga de Francia, calumniada en tal respecto) son hacendosas y amigas del interior. Y allá y acá, de muchos años a esta parte, recojo recetas de cocina, sin pensar al pronto en publicarlas, sino para mi uso» (Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística* 1.649, 4-8-1913).

dejar de referirse a su nunca olvidada Biblioteca de la Mujer:

Cuando tenía más ilusiones, fundé La Biblioteca de la Mujer. En ella di cabida a obras tan capitales como *La Esclavitud Femenina*, de Stuart Mill, y *La Mujer ante el Socialismo*, de Augusto Bebel. Editorialmente, no me quejo: estas obras se agotaron, y tendré que reimprimirlas. Lo que dudo es que las hayan leído muchas mujeres⁹ [...]. Y, al cabo de bastante tiempo, nunca desalentada pero un tanto desengañada, di en publicar, en La Biblioteca de la Mujer, libros de cocina... Uno, el último, el segundo, va ahora a los escaparates de los librereros. Y, si Dios no lo remedia, incluiré también en esa Biblioteca, que nació social e histórica, libros de recetas de tocador y economía doméstica (*La Nación*, 9-4-1917).

Aunque no tuvo gran repercusión mediática, *La cocina española moderna* fue un libro más leído y utilizado que otros tomos de la Biblioteca de la Mujer. El periódico *El Orzán* (26-4-1918) alababa en un suelto la reivindicación que en él hacía doña Emilia del aceite de oliva, frente a la manteca utilizada en el extranjero, haciéndose a su vez eco de otro artículo publicado en *El Imparcial* acerca del «nuevo libro sobre la cocina española moderna». Una vez más doña Emilia se adelantó a su época, en este caso defendiendo algo tan sano y español y tan propio de la dieta mediterránea como el aceite de oliva.

Los volúmenes no publicados

En el cuadro que aporto como Apéndice puede verse en un golpe de vista lo que la Biblioteca de la Mujer llegó a ser en realidad.

Pero la mala fortuna que tuvo el proyecto de doña Emilia se abatió también sobre los volúmenes que llegaron a editarse, que no se encuentran reunidos ni siquiera en su propia Casa-Museo, y cuyos ejemplares dispersos no siempre son de fácil acceso. Por eso al consultarlos se comprende que ni siquiera algunos que los mencionan en sus trabajos los han tenido en sus manos o en su pantalla.

Lo curioso es que en la biblioteca personal de Emilia Pardo Bazán se conserven en la actualidad, a pesar de tantos volúmenes como se han perdido, los originales de la casi totalidad de las obras que se proponía incluir en su Biblioteca de la Mujer y que no llegaron a ver la luz: *La mujer sin Dios* (Alfred des Essarts, *La Femme sans dieu*, París, Víctor Palme, 1875); la *Vida de santa Marcela* (L. Pauthe, *Histoire de Sainte Marcelle: La vie religieuse chez les patriciennes de Rome ai IV siècle*, 2.^a ed. París, Librairie Pourriellgue Frères, 1884); *Adam Bede* (George Eliot, *Adam Bede*, traduit de l'anglais par F. d'Albert-Durade, Nouvelle éd., París, G. Fischbacher, 1881, 2 v.); *Cuentos para niños* (Madame [Émile] de Girardin, *Contes d'une vieille fille a ses neveux*. Nouvelle éd., París, Calman-Lévy, 1885); *Los amores de Goethe* (Henri Blaze de Bury, *Les Maîtresses de Goethe*, París, Michel Lévy Frères, 1873); *Las mujeres de la Revolución Francesa* (E. Lairtullier, *Las mujeres célebres en Francia desde 1789 hasta 1795 y su influjo en la Revolución*, Barcelona, Librería de Juan Oliveres, 1841). Solo faltan las

⁹ Las únicas ediciones españolas de estos dos libros en aquellos años fueron las que incluyó doña Emilia en su Biblioteca de la Mujer, lo que no fue obstáculo para que los lectores y comentaristas de estas obras de Stuart Mill y de Bebel fueran únicamente varones.

Memorias de Madama de Staël, Días felices de Harriet Beecher Stowe, *Recuerdos de la vida de lord Byron* y los *Diálogos del amor* de León Hebreo.

Criterios de selección

Aunque se trataba de un proyecto abierto, doña Emilia tenía claras las características que quería que tuviera su Biblioteca de la Mujer y los motivos por los que deseaba incluir en ella determinados títulos.

La presencia en los anuncios, desde el primer momento, de *La esclavitud femenina* de Stuart Mill y de *La mujer ante el socialismo* de Augusto Bebel es una clara apuesta por dos obras de referencia de lo que años más tarde doña Emilia calificó de «alto feminismo» internacional. A ese alto feminismo pertenecería también el ruso Nikolai Novikov, a quien ella todavía menciona cuando ya la Biblioteca se ha interrumpido y sin que sepamos cuál de sus obras pensaba incluir en ella (Cfr. *La Ilustración Artística*, 22-2-1904).

Para arropar obras tan rompedoras, doña Emilia eligió en un primer momento libros en que la autora o la protagonista fuera una mujer. Así, la *Vida de la Virgen María* con la que se abre la Biblioteca reunía estas dos características. Le pareció oportuno inaugurar la colección con un tema religioso, que podría acallar posibles críticas ante la audacia de otros títulos, y de una escritora, la Venerable de Ágreda, monja y al mismo tiempo todo un ejemplo de mujer avanzada en su época, y con más condiciones para llevar la corona, según doña Emilia, que propio el rey Felipe IV, de quien fue consejera. Del prólogo se desprende que lo que interesó a doña Emilia fue la autora de la obra, doña María Coronel y Arana (1602-1665), que en religión se llamó sor María de Jesús y que ha pasado a la historia como la Venerable de Ágreda. Hacia los veinticinco años concibió la gran obra de su vida, la voluminosa *Mística ciudad de Dios*, que tantos problemas le acarreó por la incomprensión de confesores y los juicios de algunos *sabios* de su tiempo y hasta con la Inquisición. Pero la monja de Ágreda salió triunfante. Su popularidad, pasados los años, más que a su obra escrita se debió a haber sido la consejera epistolar del rey Felipe IV, hasta quien llegó noticia de las visiones y sucesos sobrenaturales que se le atribuían. Para doña Emilia resultaba un personaje atractivo por su hábito franciscano, su patriotismo y su estilo literario, su valentía y su resolución, palabras que Emilia utiliza para hablar de la autora de la *Vida de la Virgen María*. Doña Emilia compara su estilo, y hasta su retrato, con el de santa Teresa, cuyas diferencias piensa que pueden deberse en parte a haber vivido en siglos tan diferentes en la historia de España, pues el barroquismo de la de Ágreda no juega a su favor en cuanto a lectores que no sean de su época. No obstante, «el carácter y dotes de la Venerable son argumento poderosísimo en favor de su sexo (al cual, como a los indios del Nuevo Continente, se ha pretendido negar hasta la racionalidad)». Una vez enardecida con estas consideraciones, dedica doña Emilia las dos últimas páginas de su prólogo a una defensa cerrada de la mujer, en donde muestra un buen conocimiento de quiénes han sido sus pocos, pero grandes, defensores en los últimos siglos.

El mismo motivo, la grandeza de una mujer, justifica la elección de las *Novelas de doña María de Zayas*, una dama consciente de su lugar en el mundo, con la que doña Emilia compartía, además del oficio de novelar, el ambiente aristocrático en que ambas

se movieron. Antepone doña Emilia una «Breve noticia sobre doña María de Zayas y Sotomayor», escrita por Eustaquio Fernández de Navarrete en el tomo XXXIII de la Biblioteca de Autores Españoles, segundo de los dedicados a los *Novelistas posteriores a Cervantes*. Pero se diría que lo hace para discrepar de una serie de afirmaciones del erudito y defender el papel de la mujer en el mundo, idea que inspira su Biblioteca. Doña Emilia deja hablar a Navarrete durante casi siete páginas y llegado ese momento explica que, aunque ha reproducido sus afirmaciones, no está de acuerdo con algunas de ellas: de que María de Zayas no haya escrito novelas largas no se puede inferir que no fuera capaz de escribirlas, ni tampoco comparte que porque no describa en sus obras ciertas escenas propias de ambientes que una mujer no frecuentaba no tuviese capacidad para observarlas o para describirlas. Lo que distingue a María de Zayas de otros novelistas de su época, a ojos de doña Emilia, es que sus novelas, protagonizadas por hidalgos, nobles o reyes, se desarrollan en ambientes aristocráticos que conocía bien y no en los bajos fondos de la picaresca. También discrepa doña Emilia de la selección de novelas que hace Navarrete en su edición. De éstas doña Emilia solo incluye *El castigo de la miseria* (verdadera joya, a su juicio) y *La fuerza del amor*, a las que añade *Aventurarse perdiendo*, *El desengañado amado y el premio de la virtud*, *La inocencia castigada*, *El verdugo de su esposa*, *El traidor contra su sangre* y *Estragos que causa el vicio*. Pardo Bazán señala los atractivos del arte literario de María de Zayas¹⁰ y no pierde la ocasión de alabar a esta «insigne mujer que tan firme y donosamente abogó por los derechos de su sexo y que se dio cuenta tan clara de la injusticia de la sujeción a que le condenan la sociedad y las leyes».

La elección de una determinada biografía de la Maintenon fue sin duda bien estudiada por Emilia Pardo Bazán. Françoise d'Aubigné, primero amante de Luis XIV y después su segunda esposa, en matrimonio morganático y secreto, fue conocida en su tiempo como la Maintenon, por haberle regalado el rey una finca con ese nombre y haberle otorgado el título de marquesa de la Maintenon. De las biografías posibles, elige doña Emilia la escrita por el padre Víctor Mercier, jesuita (*Madame de Maintenon*, Paris, Lecoffre fils, 1869), lo que aleja toda suspicacia sobre la inconveniencia de su contenido, y redondea la jugada cambiando su título por *Reinar en secreto*. En este tomo, y por primera vez, Emilia Pardo Bazán no antepone al texto un prólogo ni siquiera una Advertencia preliminar.

También fue cuidada la elección de una biografía de *Isabel la Católica*, que explica en la breve Advertencia de la editora:

Elegí la del barón de Nervo, atendiendo a las siguientes razones: primera, que es nueva en España, donde pocos la habrán leído; segunda, que es imparcial, a fuer de obra de extranjero, no obligado a venerar a Isabel por deber patrio, con lo cual el panegírico adquiere precio doble; tercera, que, no obstante su carácter realmente histórico, ofrece amenidad, variedad y concisión muy gratas, encerrando en breves límites el cuadro vastísimo de los señalados acontecimientos de que fue teatro España en el reinado de Isabel.

A mi ver, estas cualidades de la obra del distinguidísimo extranjero compensan ampliamente ciertos lunares que, si no la deslucen para el lector deseoso de adquirir noticias sin profundizar en controversias, pudieran ser notados y censurados por el escrupuloso erudito.

¹⁰ «Su ingenuidad templada por la discreción; su agudeza y vivacidad propiamente femeniles; su aplomo y señorío de distinguida dama y su completa ausencia de sentimentalismo y gazmoñería me cautivan y enamoran».

No obstante, incluyó en el mismo tomo un elogio de la reina Isabel por Diego Clemencín.

La Instrucción de la mujer cristiana de Luis Vives era ya un clásico en tiempos de doña Emilia y quizá por ello no lleva una especial presentación de Pardo Bazán, aunque en los anuncios de este tomo se incluye por primera vez una apostilla general sobre el destino de la mujer:

La importancia que desde mediados de este siglo va adquiriendo el destino de la mujer, y la agitación que en favor de su cultura se advierte en los pueblos más civilizados, sugirió a Emilia Pardo Bazán la idea de publicar una Biblioteca donde tuviesen cabida cuantas obras pueden servir para completar el conocimiento científico, histórico y filosófico de la mujer en todas las épocas y en todas las literaturas.

En cuanto a *La mujer ante el socialismo*, como la propia Pardo Bazán confesó, el texto de Bebel que incluyó en su Biblioteca no fue exactamente el mismo que redactó el autor alemán. En la Advertencia preliminar canta doña Emilia la palinodia, sin que pueda ocultar el gran atractivo que tenían para ella muchas de las ideas de Bebel. Nadie le había obligado a incluir esta obra en su colección y, sin embargo, se disculpa de haberlo hecho, «porque el editor de una Biblioteca no puede estar en absoluta conformidad con todas las obras que publica». Así que decide suprimir lo que le parece inconveniente y publicar lo demás, aprovechando la ocasión para subrayar algunas ideas, aun matizándolas. Augusto Bebel identificaba «en su libro la cuestión del obrero y la cuestión de la mujer». Pero -objeta Pardo Bazán-, «por grande que sea su talento hay un punto en que ni racionios ni sofismas le alcanzan a Bebel: y es que el proletario puede salir de su condición de proletario, porque no pesa sobre él ninguna incapacidad legal, y la mujer no, porque pesan sobre ella muchas». Y lo ilustra con un ejemplo: «Bebel, tornero de oficio, se sienta en el Reichstag. La duquesa de Medinaceli, gran señora, ricahembra, propietaria y contribuyente importantísima, no puede sentarse en el Congreso, como no sea en las tribunas destinadas a los espectadores». Y ella, que pocas veces se pronuncia en asuntos políticos, más allá de las generales opciones de partido, lamenta que

Solo la torpeza de ciertos partidos que confunden el orden con la modorra y la estabilidad con la petrificación pudo dejar que reforma tan orgánica y tan poco revolucionaria como la igualdad de la mujer y del hombre ante el derecho quedase a disposición de los partidos de violencia, para que la tremolasen a guisa de bandera roja.

Emilia Pardo Bazán no descartó en ningún momento que esta obra, anunciada desde el primer momento, formase parte de su Biblioteca de la Mujer, pero, tal vez entre el retraso de la traducción -Pardo Bazán explicó que las traducciones de los tomos de la Biblioteca de la Mujer no las había hecho ella, sino que las había encargado (cfr. *La Lectura*, I, marzo 1915)- y la posterior tarea de expurgación a la que ella sometió el texto, se fue retrasando la publicación de *La mujer ante el socialismo*, así que doña Emilia decidió incluir dos obras suyas, *Mi romería* y *La revolución y la novela en Rusia*, antes que la obra de Bebel pudiera ver la luz.

Los dos últimos tomos, *La cocina española antigua* y *La cocina española moderna*, editados ya en el siglo XX, son un reconocimiento del fracaso de la línea con que había

emprendido la Biblioteca de la Mujer. Un fallo que, más que a su proyecto, hay que achacar a sus contemporáneas, que no estaban a la altura de tal propuesta. En 1903 Emilia Pardo Bazán reconocía con pena:

No ha mucho leí en una revista extranjera de sociología que en España a la mujer no se le permite asistir a los establecimientos de enseñanza del Estado. Es inexacto: la ley lo permite; no excluye a la mujer del Instituto ni de la Universidad; la mujer puede ser bachiller, licenciado, doctor, en Medicina, en Derecho, en Filosofía y Letras. El obstáculo no está en la ley, sino en la costumbre. Pueden ir, pero no van. Esto es más deplorable que si mediase una prohibición; la prohibición desaparecería; el retraimiento manso, rutinario, obstinado, resiste mejor al progreso, y no se sabe por dónde atacarlo, por donde derrocarlo de su altar de piedra. No debe alegarse, para explicar tal retraimiento, la contradicción de que no sea permitido a la mujer ejercer una profesión para la cual, oficialmente, se le ha reconocido aptitud, después de esfuerzos y dispendios iguales a los de sus condiscípulos varones; la contradicción existe, es muy cierto, pero su misma enormidad haría que fuese fácil establecer el derecho, si algunas mujeres, adquirida la aptitud, reclamasen y exigiesen con perseverancia su ejercicio. Mientras nadie reclame, el absurdo estará en pie (*La Ilustración Artística*, 20-4-1903)¹¹.

De la Biblioteca de la Mujer a «La biblioteca de una señora»

Interrumpida la publicación de los tomos en 1893, Emilia Pardo Bazán reflexionó sin duda sobre los motivos del fracaso de su Biblioteca la Mujer, compuesta por libros que ella había elegido según su criterio personal. Pero cuando en 1902 José Gutiérrez Abascal, director del *Heraldo de Madrid* y buen amigo suyo, le pide una colaboración en la que exponga qué libros deben, en su opinión, formar la «biblioteca de una señora», la relación de títulos apenas coincide con su antiguo proyecto editorial, quizá porque en esta ocasión, en vez de seguir su propio criterio, se pone en la mente de sus hipotéticas lectoras.

Desde luego el tema religioso aparece de nuevo en primer lugar: lo primero que doña Emilia recomendaría a sus contemporáneas es la lectura del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento* y la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis. A estas obras seguiría algún tratado de Higiene y Artes de cocina y a continuación una Historia Universal y una Historia de España, en todo caso ideales, pues comenta: «lo malo es que no existen [...] Lafuente y la obra lata de Cantú no sirven, y el compendio de Cantú es un desastre [...] a no ser que la de España, de Altamira, cuando esté terminada, venga a llenar este vacío»¹². De «bella literatura», recomendaría *Pequeñeces*, *¿Quo vadis?*, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*. De la «literatura clásica nacional»: Calderón, Tirso, Lope, cartas de santa Teresa, un par de cuentos de María de Zayas. De las literaturas extranjeras: la primera parte del *Fausto*, lo mejor de Shakespeare, *Los novios* de Manzoni, «aunque

¹¹ Unos meses después insistía en la misma idea: «la ley, entre nosotros, es de completa amplitud: las costumbres son las que tienen moho, un moho difícilísimo de limpiar; acaso imposible, en el presente estado de cosas [...] Las leyes no son gran cosa: el buen sentido social vale y supone infinitamente más que ellas. Venga a nos» (*La Ilustración Artística*, 23-11-1903).

¹² Se refiere a la *Historia de España y de la civilización española* de Rafael Altamira, publicada en 4 tomos entre 1900 y 1911, que tuvo varias reediciones en las primeras décadas del siglo XX.

esto podría suprimirse», *Ana Karenina* de Tolstoi, *Eugenia Grandet*, *Jack o Fromont*¹³ de Daudet, *El leproso de la ciudad de Aosta* de Maistre. De los poetas: *Doloras* de Campoamor. Finalmente, no deja de incluir *La esclavitud femenina* de Stuart Mill y *La mujer ante el socialismo* de Augusto Bebel, «en la edición expurgada que yo publiqué».

Conclusiones

La aventura de la Biblioteca de la Mujer tuvo lugar en los momentos de más encendida defensa de la mujer por Emilia Pardo Bazán, todavía no decepcionada por la respuesta de las españolas de su tiempo. Emilia ya había leído mucho, había reflexionado y había decidido aportar su contribución a una causa que consideraba justa, redactando su conferencia para el Congreso pedagógico mencionado y creando una Biblioteca que pudiera sacar a la mujer de su tiempo del atraso cultural e intelectual en que se encontraba. La lectura de tratados extranjeros sobre una cuestión que en España apenas se planteaba le hizo ver que se trataba de una conquista necesaria y por eso escribe que

cuando una gran reforma late en la conciencia, la impulsan a la vez, por propia iniciativa y con deseo de hacerla suya, las tendencias más contrarias, por ejemplo, el individualismo utilitario de Stuart Mill y el socialismo internacionalista de Bebel («Advertencia preliminar» a Bebel [1893]).

Pero el fracaso no le hace perder el optimismo, porque sabe que, antes o después, las causas justas acaban abriéndose camino y la de la mujer ya ha empezado a recorrerlo. Al contrario de lo que sucede con las revoluciones, siempre empapadas de violencia,

en la reivindicación de los derechos de la mujer, nada parecido encontraremos. Paz, calma, razón, paciencia, constancia, las únicas armas para conseguir el fin. Lento el progreso, lentísimo; en cambio, cada paso que se adelanta es prenda segura del adelanto sucesivo, del otro paso firme (*La Ilustración Artística*, 10-6-1901)¹⁴.

Optimismo que mantenía dos años después cuando escribió:

Noto algo de consolador, que alienta la esperanza: el hecho de que ninguna persona culta e imparcial que examine despacio la situación de la mujer ante la ley y la costumbre, deja de manifestarse en ese sentido que se llama *feminista* y que no debiera llamarse más que *humano* (*La Ilustración Artística*, 20-4-1903).

¹³ El ejemplar que se conserva en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán es *La razón social Fromont y Rister: costumbres parisienses*, traducción de Cecilio Navarro, ilustración de A. Riquer, Barcelona, Francisco Pérez, 1883 (Biblioteca Arte y Letras).

¹⁴ Sobre las características del «movimiento feminista, la única conquista totalmente pacífica que lleva trazas de obtener la humanidad» volvía tres años más tarde: «el mejoramiento de la condición de la mujer ofrece estas dos notas que conviene no perder nunca de vista: a) que no cuesta ni puede costar una gota de sangre; b) que coincide estrictamente su incremento con la prosperidad y grandeza de las naciones donde se desenvuelve» (*La Ilustración Artística*, 25-1-1904).

Bibliografía

- ÁGREDA, María de Jesús de. [1892]. *Vida de la Virgen María*, con prólogo de Emilia Pardo Bazán. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo I.
- BEBEL, Augusto. [1893]. *La mujer ante el socialismo*. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial) Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo IX.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen. (1975). *Cartas a Benito Pérez Galdós*. Madrid. Turner.
- CHARQUES GÁMEZ, Rocío. (2011). *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. (2015). «Emilia Pardo Bazán en *El Globo*». *Emilia Pardo Bazán, periodista*. Madrid. Arco Libros. 45-61.
- MERCIER, Richard, de la Compañía de Jesús. [1892]. *Reinar en secreto (La Maintenon)*. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo IV.
- MILL, John Stuart. [1892]. *La esclavitud femenina*, con prólogo de Emilia Pardo Bazán. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo II.
- NERVO, Barón de. [1892]. *Historia de Isabel la Católica. Y Elogio de la misma por don Diego Clemencín*. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo V.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (2005) *La vida contemporánea*. Carlos Dorado (ed.). Madrid. Ayuntamiento de Madrid.
- . [1892]. *La revolución y la novela en Rusia*. 3.^a ed. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo VII.
- . [1893]. *Mi romería* 2.^a ed. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo VIII.
- . [1913]. *La cocina española antigua*. Madrid. Renacimiento. Biblioteca de la Mujer, tomo X.
- . [1917]. *La cocina española moderna*. Madrid–Buenos Aires. Renacimiento. Biblioteca de la Mujer, tomo XI.
- VIVES, Juan Luis. [1892]. *Instrucción de la mujer cristiana. I. Tratado de las vírgenes*. Madrid, Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo VI.
- ZAYAS, María de. [1892]. *Novelas de Doña María de Zayas*. Madrid. Administración (Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros a cargo de Agustín Avrial). Biblioteca de la Mujer dirigida por Emilia Pardo Bazán, tomo III.

Apéndice

Del proyecto a la realidad de la Biblioteca de la Mujer

SECCIÓN	TÍTULO	AUTORÍA	SERÁ EL TOMO	SE PUBLICA EN
Sección religiosa	<i>Vida de la Virgen María</i> (Con Prólogo de EPB)	Venerable de Ágreda	1	Abril de 1892
	<i>La mujer sin Dios</i>	Alfredo des Essarts		
	<i>Vida de Santa Marcela (una dama romana del siglo IV)</i>	Padre [Léopold] Pauthe		
Sección sociológica	<i>La esclavitud femenina</i> (Con Prólogo de EPB)	John Stuart Mill	2	Mayo de 1892
	<i>La mujer ante el socialismo</i> (Con Advertencia preliminar de EPB)	Augusto Bebel	9	Primer trimestre de 1893
Sección literaria/novelesca	<i>Novelas escogidas</i> (Con Prólogo de EPB)	María de Zayas	3	Junio de 1892
	<i>Adam Bede</i>	Jorge Eliot		
	<i>Cuentos para niños</i>	Madama de Girardin		
Sección biográfica	<i>Los amores de Goethe</i>	Blaze de Bury		
	<i>Reinar en secreto (La Maintenon)</i>	Padre [Victor] Mercier	4	Nov. de 1892
	<i>Memorias de Madama de Staël</i>	Mme. de Staël		
	<i>Días felices</i>	«Por la autora de La choza de Tom» [Harriet Beecher Stowe]		
	<i>Recuerdos de la vida de Lord Byron</i>	Una dama		
Sección histórica	<i>Las mujeres de la Revolución Francesa: I. Las realistas. II. Las republicanas</i>	E. Lairtullier		
	<i>Historia de Isabel la Católica</i> (Con «Advertencia de la editora»)	Barón [Robert] de Nervo	5	Nov. de 1892
Sección pedagógica	<i>La instrucción de la mujer cristiana. I. Tratado de las vírgenes</i>	Luis Vives	6	Dic. de 1892
Sección psicológica	<i>Diálogos del amor</i>	León Hebreo		
Sección crítica	<i>La revolución y la novela en Rusia</i>	Emilia Pardo Bazán	7	Dic. de 1892
Sección de viajes	<i>Mi romería</i>	Emilia Pardo Bazán	8	Primer trimestre de 1893
Sección doméstica	<i>La cocina española antigua</i>	Emilia Pardo Bazán	10	1913
	<i>La cocina española moderna</i>	Emilia Pardo Bazán	11	1917

Don Manuel Álvarez Espriella: viajero y observador ficticio español en la Inglaterra de Robert Southey (1802-1803)

MÓNICA FUERTES ARBOIX
(Coe College, Iowa)

*¡Ay Dios mío de mi alma!
Saqueisme de aquí!
¡Ay! Qué Inglaterra
Ya no es para mí.*
(Southey 1814, I:163)

Con el objetivo de describir «el presente estado de Inglaterra»¹ Robert Southey publica en 1807 *Letters from England by Don Manuel Álvarez Espriella*. Esperaba que esta publicación le diera beneficios rápidos e incluso contaba con un adelanto de cien libras de la casa editorial². Southey mantuvo en secreto que el autor de las cartas era él y a excepción de un grupo reducido de amistades, a los que pidió total discreción, los lectores creyeron que en verdad estas cartas eran las traducciones al inglés de las observaciones de un viajero español por Inglaterra.

Las Cartas se publicaron en tres volúmenes en julio de 1807. Consisten en 76 cartas aparentemente escritas por un viajero español de nombre Don Manuel Álvarez Espriella que visitó Inglaterra entre abril de 1802 y septiembre de 1803. Las fechas son importantes porque coinciden con la paz de Amiens, que facilitó tanto a viajeros ingleses como europeos cruzar el canal e iniciar viajes de los que posteriormente publicarían sus observaciones. Las cartas representan en realidad el punto de vista de Southey sobre temas de actualidad como la política, la historia y las costumbres inglesas a las que muchas veces ataca. El mismo autor explica que en estas cartas,

presentaré todo lo que conozco de Inglaterra y todo lo que pienso de este país y de los tiempos que vivimos. El personaje principal personifica a un hombre capaz, fanático de su religión, y dispuesto a descubrir los síntomas del declive y debilidad de una gran potencia de la que él siente su inferioridad. Lo que más le disgusta de aquí (además de nuestra herejía) es el espíritu comercial que lo envenena todo (Speck 2006: 108)³.

¹ «“My object was to give a picture of the present state of England” Southey claimed, but for this I have not left myself room, having for the sake of preserving the assumed character taken up too large portion in mere travelling» (Speck 2006: 122).

² «He was more aware than ever of the need to make money from sales of his publications, “what comes from the grey goose quill”. For not only had his annuity been effectively reduced, but his pension was not paid promptly, while the charges of shipping his belongings from Bristol to Cumberland had to be. He was so short of cash than he had to ask Wynn to advance £50 in anticipation of his pension and proceeds from his publication» (Speck 2006: 121).

³ Las traducciones son siempre más.

A pesar del éxito de la publicación, la primera edición de 1807 se vendió muy rápido iniciándose una segunda en 1808 y una tercera en 1814, la crítica inglesa ha considerado un descuido la creación del viajero español Espriella como voz interpuesta de Southey. Por ejemplo W. A. Speck, autor de una valiosa biografía sobre el autor inglés asegura que a éste «no se le ocurrió pensar que es absurdo que la gente creyera que un español pudiera adquirir tales percepciones en solo unos meses en Inglaterra» (Speck 2006: 123)⁴. Es curioso que Speck haga este comentario teniendo en cuenta que cuando habla del breve periodo de tiempo que Southey pasó en la Península, en total poco menos de dos años repartidos en dos viajes, afirme que éste conocía muy bien las culturas española y portuguesa. Pero además Espriella vive «domesticado» por una familia inglesa, cuenta con una gran curiosidad y es ávido lector de todo lo referente a Inglaterra. Carol Bolton tilda a Espriella de *naïve*, provinciano y fervientemente católico, y que debía de ser así ya que Southey, en oposición férrea a la emancipación del catolicismo en Inglaterra, quería evidenciar la falsedad de las creencias religiosas de su viajero español (Bolton 2007: 4). Esta lectura crítica de don Manuel Álvarez Espriella no tiene en cuenta otros elementos que aparecen en el texto y que, a nuestro modo de ver, lo complementan, enriquecen y añaden verosimilitud ya que reflejan las ideas románticas del autor británico expresadas brillantemente en su poesía. *Las cartas* es la primera obra narrativa de Southey y debido al éxito de lectores obtenido, en contraste con las escasas ventas de su poesía, se decidió a seguir publicando en este género⁵. En este trabajo queremos tratar las cartas de Southey en toda su complejidad teniendo en cuenta la tradición literaria existente y las preocupaciones del autor. Creemos que una lectura que advierta estos parámetros explicaría las observaciones de Espriella no solo como una oportunidad para Southey de ver con una visión más nueva y clara lo que está implícito en su propia cultura y en el otro, sino que además esta nueva subjetividad le permite negociar constantemente su propia identidad, criticando todo aquello que le parece lamentable en la por ejemplo rápida modernización del país. La verosimilitud del personaje ficticio y la de sus observaciones se refuerzan y no se debilitan con este juego constante de perspectivas.

En 1724 Daniel Defoe publicó *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*. Para dar verosimilitud a la narración Defoe mezcla observaciones personales de viajes que hizo anteriormente por Inglaterra con hechos sacados de libros, así las descripciones tienen apariencia de verdad, pero la narrativa es básicamente ficción. Lo que no resta interés a la historia sino que al contrario le añade valor y entretenimiento. Existe pues una tradición literaria cuando casi un siglo después Southey invente una correspondencia ficticia de un viajero español que relata con todo lujo de detalles a su familia y a su confesor las costumbres de la sociedad inglesa y las cuestiones religiosas que atañen al país. La singularidad de Southey es la invención también del traductor que en el prefacio advierte que como la literatura de viajes es tan popular en Inglaterra le ha parecido bien hacer una traducción de las observaciones de este viajero español. Admite que en general Espriella es bastante imparcial en sus descripciones pero que manifiesta un fanatismo ligado a las «deplorables supersticiones de su país» (*Letters*: 1814, prefacio) y que solo en ocasiones ha creído necesario ofrecer comentarios sobre los errores o mal interpretaciones del autor, y en esos casos, él mismo se ha permitido la licencia de añadir una nota aclaratoria. Como es sabido, este juego de narradores

⁴ «It does not seem to have occurred to him that it was absurd to expect people to believe that a Spaniard could have acquired such insights in a few months spent in England».

⁵ «As he put it, “it was well we should be contented with posthumous fame, but impossible to be so with posthumous bread and cheese”» (Speck 2006: 123).

ficticios era una fórmula conocida y practicada ya en el siglo XVIII (*Las Cartas marruecas*, 1789, por ejemplo). Aunque la más conocida sea sin duda la de Cervantes en *El Quijote*, obra que se menciona a menudo en *Las cartas*⁶.

Southey en su objetivo de mostrar el estado de Inglaterra se lamenta de que se excedió en descripciones sobre el viaje «por el bien de preservar la identidad de su personaje» (Speck 2006: 122). De hecho de las 72 cartas 22 son descripciones de viajes desde la llegada a Inglaterra a su salida, pasando por Londres y por el distrito de los Lagos que Southey conocía tan bien.

Es en esas descripciones del paisaje donde Southey, siguiendo la tradición de la literatura de viajes dieciochesca y romántica, se centra en lo pintoresco, en la belleza de todo tipo, esté ésta en arte o en la naturaleza y que solo la mirada nueva de un viajero extranjero le permite revivir. Como la descripción de la catedral de San Pablo en Londres, o la contemplación del paisaje que según Espriella es una costumbre inglesa que todo extranjero debería consentir. Las observaciones de este tipo «sólo se pueden fundar en la verdad ya que son reacciones inmediatas de las escenas de la naturaleza de la que proceden» (Youngs 2013: 42). Y así lo expresa también Espriella, «mi objetivo es ver el campo, y -en verdad- muchas veces yo mismo también me quedo atrapado en esta pasión por lo pintoresco, en conversaciones, en libros, y aún más por los paisajes tan bellos de acuarela, en los que los ingleses exceden a cualquier otra nación» (Southey 1814: 350) El mismo Southey era un ávido excursionista y realizó varios viajes por el distrito de los Lagos en compañía de su amigo y también poeta Coleridge de donde surgen muchos de sus poemas de juventud. En realidad son construcciones del paisaje observado que se refieren a cómo afectan a la subjetividad del viajero⁷.

A menudo me paraba y miraba hacia atrás, cerraba los ojos para abrirlos de nuevo, como si la repetición de este parpadeo pudiera fijar el paisaje en el recuerdo de la perpetuidad; el placer que sentí se mezclaba con la tristeza de un sentido de transitoriedad; -era incluso doloroso contemplar escenas tan hermosas, sabiendo que nunca más las habría de volver a ver (Southey 1814, II: 141).

Pero si el objetivo de Southey es mostrar el estado de Inglaterra ¿por qué detenerse en lo pintoresco y sublime? Aunque admita que fue un descuido por su parte, es muy probable que tuviera la oportunidad de quitar esas 22 cartas de la publicación ¿Por qué, pues, el interés en mostrar la subjetividad de Espriella? ¿Por qué la introspección, y esta asociación entre lo externo y lo interno del poeta? Porque Southey es sobre todo un escritor romántico antes que político, y aunque fuera un *tory* en contra de los católicos en Inglaterra, no puede evitar cierta subordinación al mundo exterior que sus propios viajes por el distrito de los Lagos despertaron en su subconsciente. Southey negocia a través de Espriella su propia identidad y a través de él puede precisamente evocar la memoria del paisaje y al paisaje de la memoria. La topografía se convierte en autobiografía y la intensidad de las sensaciones es, muchas veces, el objetivo principal del viaje.

⁶ La visión de las propias costumbres a través de los ojos de un extranjero permite la distancia adecuada al autor para hablar libremente de su propia cultura y sociedad.

⁷ «One of his favorite books of poetry was W. L. Bowle's *Fourteen Sonnets written chiefly on Picturesque Spots during a Journey (1789)*, which served as a model for his own early poems such as "The Retrospect", which he considered to be "certainly the best piece I have ever written"».

Vemos pues que no se trata de describir solo las costumbres, paisajes y gentes que Espriella descubre en Inglaterra sino de individualizar la experiencia, de narrar cómo el descubrimiento de nuevos horizontes sacude la interioridad del viajero y pone a flor de piel su sensibilidad. Estas veintidós cartas complementan el resto de la correspondencia donde Espriella comparte su desprecio por el primer ministro Británico William Pitt, y su respeto por Henry Addington, responsable de la Paz de Amiens; expresa su preocupación por el impacto social, económico y político de las industrias⁸. Pero sobre todo muestra una insaciable curiosidad y conocimiento de las varias manifestaciones de entusiasmo religioso en Inglaterra. Es por este excesivo conocimiento que algunos críticos han dicho que el personaje de Espriella no es verosímil. Pero recordemos que además de ser muy buen observador, pasa 14 meses en Inglaterra, viaja y vive con un inglés y utiliza las bibliotecas para informarse de la historia del país. Creemos que su conocimiento en ciertas materias no reduce su credibilidad.

Hay múltiples ejemplos en las cartas del interesante juego de perspectivas del narrador. Por ejemplo, en la carta X, Espriella comenta la crueldad de las leyes marciales en Inglaterra pareciéndole algunos castigos indignos del género humano y admitiendo que en España aunque también existan prácticas de castigo crueles éstas se suavizaron antes que en Inglaterra. A lo que el traductor a pie de página se apresura a añadir «por decir verdad, los españoles no tienen traidores que castigar. En los ejemplos que muestra el autor los jueces dictan sentencia por crueldad; en el caso de Inglaterra la crueldad es de la ley, no de los individuos. Don Manuel se olvida también de la Inquisición» (Southey 1814, I: 111). En esta misma carta Espriella habla de la ociosidad de los soldados y como el gobierno debería emplearlos como hicieran en su tiempo los romanos en construir obras públicas. Así, en Inglaterra estaría bien que hicieran canales, convirtieran tierras baldías en fértiles o que se fundaran aldeas para militares en lugar de que vivan en barracas alejados de la gente, junto a tierras cultivables por los mismos soldados. Así, en tiempos de paz podrían formar una familia dando una oportunidad a sus hijos de asistir a escuela para que a su vez se formaran en el arte de la guerra. El traductor a nota pie de página advierte al lector que Espriella está en realidad sugiriendo esas mejoras para su país y que donde dice Inglaterra debería leerse España (Southey 1814, I: 116-117). Como digo los ejemplos de las rectificaciones o puntualizaciones del traductor son varias lo que ayuda también a hacer más verosímil la correspondencia además de añadir una nota de humor e ironía.

Si con Espriella sale a la superficie la subjetividad romántica de Southey, los comentarios del traductor resaltan su lado más satírico e incluso humorístico. De hecho de los tres volúmenes son una parodia de los libros de viaje del siglo XVIII, sobre todo los del Grand Tour, que debido al exceso de publicaciones de este género Southey estimaba de muy poco valor. *Las Cartas* son una subversión de los libros convencionales de viaje. Primero porque el viajero, como advertimos anteriormente, es un extranjero de visita por Inglaterra y no como era habitual un inglés que viaja por Europa, segundo por la multiplicidad de perspectivas de las descripciones y temas que plantea Southey, lo que hace que no solo se critiquen algunas de las prácticas y costumbres inglesas sino también las españolas, ya sea por contraste o bien por los comentarios explícitos de Espriella. Es decir, Inglaterra es porque España no es y al revés. Por ejemplo al hablar

⁸ «He even employed a metaphor about its potential to cause a revolution that became almost Southeyan chiché: Governments who found their prosperity upon manufactures sleep upon gun-powder» (Speck 2006: 122).

del teatro inglés después de ver la representación de *Un cuento de invierno* de Shakespeare admite que,

No quisiera juzgar a Shakespeare por estas absurdidades, que es todo lo que entendí de la representación. Sin embargo, mientras que el teatro inglés las tolera y se sienten satisfechos a pesar de ellas, estaría bien que los viajeros ingleses no hablaran con desprecio del teatro español. Que Shakespeare fue un gran dramaturgo, a pesar de *Un cuento de invierno*, no lo dudo, como tampoco dudo que Cervantes fue un gran hombre aunque escribiera *El Dichoso Rufián* (Southey 1814, I: 197).

En ocasiones Espriella irrita al traductor y éste no puede evitar mostrar su indignación, sobre todo cuando el español hace comentarios religiosos. Al visitar Oxford, Espriella se sorprende de que queden todavía restos de lo que él estima la verdadera religión y condena las religiones luteranas, calvinistas y zwinglianas comparándolas con las cabezas de la hydra, una sola bestia que lleva escrita en la frente la palabra blasfemia. El traductor añade,

En respuesta a estos comentarios originados por el fanatismo del autor, que en verdad ocurren con demasiada frecuencia, cito las palabras de un sabio inglés [...] (Southey 1814, II: 23).

Quizá el ejemplo más obvio sea las críticas de las nefastas consecuencias de la industria para el individuo y la sociedad inglesa a la que muestra totalmente deshumanizada. En este caso no solo es una advertencia a la sociedad española, todavía libre del impacto de la tecnología y la producción desenfadada, sino que Southey expresa la universalización de un problema, la necesidad de reformas sociales con el avance de la industria.

En una carta dirigida a Blanco White en 1811 Southey sugiere algunas artes a tener en cuenta para «El Español», publicación que Blanco iniciara en 1810,

No pierda la ocasión de entrar en detalles por muy insignificantes que le parezcan a usted o a sus compatriotas, ya que para nosotros son novedades y serán historia después, incluso para España. En Inglaterra nos encantan la vida y la realidad que las costumbres representan en cada país, ya sea en pintura o poesía, narrativa histórica o drama. Cuantas más descripciones pintorescas nos dé, más le seguirá el lector en sus opiniones y sentimientos (Llorens 1972: 147).

Southey creía como vemos en la importancia de los detalles para seducir y mantener la atención del lector y así incluir la crítica de las costumbres inglesas. No hay nada gratuito en sus cartas: el punto de vista de Espriella y del traductor refleja la subjetividad del autor, molesto por el excesivo número de publicaciones de libros de viajes que poco o nada hablaban de cómo la rápida industrialización del país era una amenaza para una sociedad inglesa, o cualquier sociedad, claramente deshumanizada. Creemos que el contraste de perspectivas ayuda a que el texto gane en realidad y no resta verosimilitud al viajero español sino al contrario sus novedades hacen también historia.

Bibliografía

- BOLTON, Carol. (2007). *Writing the Empire: Robert Southey and Romantic Colonialism*. New York. Routledge.
- EASTWOOD, David. (1989). «Robert Southey and the Intellectual Origins of Romantic Conservatism». *The English Historical Review*. Vol. 104, No. 411. 308-331.
- LLORENS, Vicente. (1972). «Blanco White and Robert Southey: Fragments of a Correspondence». *Studies in Romanticism*, Vol. 11, No. 2. 147-152.
- SOUTHEY, Robert. (1814). *Letters from England: by Don Manuel Álvarez Espriella. Translated from the Spanish*. Miami. Hard Press Publishing.
- SPECK, W. A. (2006). *Robert Southey. Entire Man of Letters*. New Haven. Yale University Press.
- YOUNGS, Tim. (2013). *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge. Cambridge University Press. Kindle edition.
- ZARANZONA, Juan Miguel. (2004). «The English letters by Don Manuel Álvarez Espriella, pseudo-translated by Robert Southey (1807)». *Odissea*. 5. 187-198.

Un costumbrista montañés: Domingo Cuevas (1830-1907) y sus *Recuerdos de antaño* *

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
(The Ohio State University)

Aunque Domingo Cuevas es hoy apenas conocido merece quedar incorporado a la literatura de Cantabria por sus relatos sobre las costumbres y los tipos de su Comillas natal. Era primo carnal de Pereda por parte de madre, y quizá fue su amigo más íntimo y el más entrañable¹.

Domingo de las Cuevas y Sánchez Porrúa, Mingo, para sus íntimos, apenas salió de Comillas y su relación epistolar con Pereda parece haber sido frecuentísima, íntima y cariñosa, a juzgar por el tono de las cartas que se conservan². Como es sabido, o éste no guardaba las muchas que recibía o la mayoría desaparecieron; en cambio Cuevas tuvo, como escribía Eduardo de Huidobro, «una copiosa colección de cartas», que le prestó pocos días después de la muerte de Pereda. Pero las publicadas por Huidobro, bastantes de ellas reducidas a breves párrafos, no constituyen, ni mucho menos, una «copiosa colección»³.

Cuevas fue muy popular entre sus amigos y, al decir de sus contemporáneos, tuvo el don de *remedar* a la perfección el modo de hablar y los gestos de la gente. Según Pereda,

es innegable que en el cultivo de ese *arte hablado* que mencioné, no he conocido hombre alguno que aventajara a mi pariente. Empezando por *remedar* tipos maquinalmente y uno a uno, la fuerza misma de sus facultades *imitativas* le fue ensanchando el terreno y arrastrando a mayores empresas. Al tipo suelto sucedieron los agrupados, al monólogo los diálogos, a lo cierto lo imaginado, y así, hasta llegar a la cumbre, al dominio absoluto del arte, porque un arte supo hacer, al fin, de este inofensivo y gracioso entretenimiento («Al lector», *Antaño*).

Tras la apertura de la carretera que sacó a Comillas de su aislamiento, veranear allí se puso de moda y quienes escucharon a Cuevas fueron «llevando la fama de los *remedados* más notables por esos mundos de Dios»; y se preguntaban cómo era que allí abundasen tanto los tipos raros, pero no era así sino que «el comillano Cuevas sabía

* Mi agradecimiento a Fernando Vierna y a Rosa Fernández Lera por haberme facilitado amablemente información y materiales para este artículo.

¹ Domingo Cuevas nació en Comillas el 21 de abril de 1830, era hijo de Miguel de las Cuevas Martínez de Cossío y de Mariana Sánchez de Porrúa y Fernández de Castro, hermana de D.^a Bárbara, la madre de Pereda. También estaba emparentado con los Cossío de la Casona de Tudanca por parte de su esposa, D.^a Soledad de Cossío y Salinas (Cossío 1973, III: 267, 269).

² Domingo Cuevas tan solo es mencionado breve y circunstancialmente en las obras dedicadas a Pereda y a las letras de Cantabria.

³ Ver los tres trabajos de Eduardo de Huidobro que se recogen en la bibliografía como Huidobro 1907, 1919, 1933.

entresacarlos de la masa común, descolorida a los ojos del vulgo, donde nadie más que él sabía verlos por su lado original y *aprovechable*» («Al lector», *Antaño*).

Pero esta situación cambió cuando Cuevas, cercano ya a los sesenta años, decidió confiar al papel aquellos *remedos* de viva voz que le habían hecho tan célebre. Su primo no sabía nada de sus nuevas aficiones y cuando leyó el relato «El santuco de la mies» le escribió de inmediato felicitándole pues «no parece la obra de un pintor que se estrena; porque está compuesta con gran arte y soberbiamente escrita» (Santander, 27 de Octubre de 1889). Animado con tan caluroso elogio, al «Santuco» fueron siguiendo otras narraciones; y el 8 de septiembre de 1891 le escribía Pereda, «mi enhorabuena por tu *Ñobis* que he leído en *El Atlántico*. Es un bocetito de muy buen arte, que no tiene otro defecto que el de saber *a poco*. Pon mayor lienzo en el bastidor para la primera, no te duelan los colores, y sobre todo no te encojas ni empereces, porque en Dios y en mi ánimo te declaro que lo haces de perlas» (Santander, 11 de diciembre de 1891).

Se había ofrecido a prologar *Recuerdos de antaño* (1893), el volumen que recogía los relatos de Cuevas, «pero Dios dispuso las cosas de otro modo, de triste recordar para mí [se refería a la trágica muerte de su hijo Juan Manuel el 3 de septiembre de aquel año], y el libro tuvo que echarse a la calle sin la compañía que yo le había prometido»; después vinieron la catástrofe del *Machichaco*, la soledad de Mingo, viudo, con poca salud y poco dinero y los achaques y sucesivas muertes en aquel grupo de amigos. Y el autor de *Peñas arriba* confiaba a su primo los síntomas de su enfermedad, cada vez más graves: «Goteras, Mingo, de edificio viejo que cada vez abren mayor boquete» ([Santander?], 31 de diciembre de 1895).

Cuevas había ido añadiendo nuevas escenas a las publicadas en 1893 y tenía ya lista para la imprenta una segunda edición con el nombre de *Antaño*, que publicó Fortanet en Madrid a fines de 1903. Esta vez llevaba el prólogo de Pereda, cuya enfermedad seguía su curso. El 1 de marzo de 1906, fallecía en Santander, y al cabo de un año, lo hizo Domingo Cuevas en Comillas (28 de agosto de 1907).

Recuerdos de antaño se publicó en Madrid (Imprenta y encuadernación de la *Revista de Navegación y Comercio*) en 1893, con dedicatoria impresa «Al Exmo. Sr. Marqués de Comillas. En testimonio de gratitud y cariño» y además de las «Dos palabras de proemio», posiblemente obra de José Díaz de Quijano, íntimo de Pereda y director de la *Revista de Navegación y Comercio*, constaba de nueve relatos. La segunda edición, también impresa en Madrid por Fortanet en 1903 con el nombre de *Antaño*, llevaba la misma dedicatoria que la edición de 1893, y estaba notablemente ampliada pues además del prólogo «Al lector» de José María de Pereda y los seis relatos publicados en 1893, recogía trece más.

Domingo Cuevas no escribió más que este libro, y los relatos publicados en 1893 reaparecen en 1903 en el mismo orden que tenían, sin correcciones ni variantes. Creo más apropiado referirme a ellos como «narraciones» o como «relatos» y no como «cuentos»; pues el autor describía de viva voz el pergeño de los personajes, e imitaba sus voces y sus gestos, y estos relatos son supuestamente una transcripción. Son literatura oral transmitida al papel, con todos los riesgos que eso conlleva; la intención del narrador era dar a conocer a los protagonistas de estas imitaciones, pero el argumento del relato, si es que le había, era secundario. Cuevas llegó a la escritura por el desusado camino de la narrativa oral; había comenzado de joven a imitar tipos populares sin otro propósito que divertir a sus amigos y, pasados los sesenta años, y para entretener sus ocios, comenzó a escribir pero sus «cuadros cómicos», como los llamó Pereda, dejaron

de serlo. Quienes no contaban más que con el texto escrito carecían del referente vivo sobre el que se había hecho la imitación, y la ausencia del tono y de las inflexiones de voz, del acento, de los gestos faciales y de los movimientos del cuerpo, imprescindibles para el remedo e identificación de los personajes, disminuían notablemente la comicidad del relato. Pero lo que el texto escrito perdió en una comicidad efímera lo adquirió con las agudas descripciones de tipos, escenas y paisajes, propias de un pintor de costumbres.

Entre aquellos personajes estaban los viejos hidalgos que habían conocido los tiempos de Fernando VII, como el ocurrente Jusepe Antón, quien «celebraba el octogésimo aniversario, cuando corría el año de Gracia de 185...»; como Don Silvestre, que «vestía calzón corto, media de seda o lana, casaca y chupa de pana oscura, y calzaba zapato con hebilla de plata», afrancesado en su juventud y luego «constitucional decidido», que leía a Cervantes, a Quevedo, y a Fenelón, «dentro del Telémaco»; como don Toribio, el hidalgo de la Liébana que bajaba a caballo a la costa tres veces al año para comer pescado, y como el retirado Inquisidor del Perú. Había dómines pedantes, jándalos como el cómico Frasquito, «un hombrecillo de cara ancha, mofletuda y macilenta, y metía el un ojo en el otro, a la manera de Pasamonte». Y entre las clases populares, estaban Lantarón, Peñuca el lunático, el leñador Galán, «el Marquesito», un zapatero francés que un día desapareció de la villa, el patrón Mancino, y Ñobis, un buen hombre que hacía de todo, de quien Cuevas dejó un poderoso retrato, tan humorístico como cariñoso.

No eran creaciones literarias sino hombres y mujeres de carne y hueso, en su mayoría vecinos suyos, «gente remedable por algún lado» que había conocido él y observado desde su niñez. Cuevas llamó la atención sobre gente, por lo general, humilde, y «célebre» entre sus convecinos por sus costumbres y rarezas más o menos graciosas, que vivieron en Comillas y que, como aquéllos, pasaron a mejor vida, dejando efímero recuerdo.

Para la fidedigna imitación de tantos personajes contaba Cuevas con extraordinarias dotes de observación, que abarcaban también a la relación que aquellos tenían con su propio mundo. De los usos y costumbres de aquella sociedad recogió aquellos relacionados con la vida de sus personajes. Valgan de ejemplo como cuadros de costumbres las reuniones en casa de Jusepe Antón y en la de don Silvestre, a las que asistían diversos personajes vivos identificables como *tipos* en el sentido costumbrista de la palabra, como los dómines pedantes o los jándalos fachendosos; también las escenas de tempestades marítimas, con el toque de *tente nube*, «triste, monótono y acompasado»; la de la romería y ruego a San Andrés en el mes de Mayo, con la procesión por los prados hacia el cementerio, donde se bendice a los muertos y se pide por la fertilidad de los campos; la detallada descripción de la costumbre de abrir los portillos de la mies y recoger las panojas el día de Difuntos; y el relato de un viaje a Sevilla en el que destacan las accidentadas peripecias que solían presentarse a mediados de aquel siglo. Y merecen notarse otras descripciones de escenas de la vida en el pueblo como la de la velada en un molino, las de la pesca, o la muy detallada de la matanza del chon, así como las del paisaje en la zona costera de Comillas.

Cuevas no usa en sus relatos el término «patriarcal» en su nostálgica visión de aquella sociedad idealizada y estática, clasista, paternalista y benévola que evocó en sus relatos. Observador sensible, tenía nostalgia de un pasado anterior a los cambios ideológicos y materiales que llegó a conocer y que, para él, acabaron con el recoleto mundo comillano

en el que había crecido. Aquel anciano amante de su pueblo fue crónica viva del pasado casi a lo largo de un siglo, y evocó personajes, sucesos y costumbres, cuya memoria se había ido perdiendo. Como los hidalgos montañeses, quizá con la excepción de aquel Don Silvestre, afrancesado y liberal, por su clase social y por sus creencias Domingo Cuevas fue conservador, y quizá carlista, y en estos relatos queda claro dónde estaban sus simpatías.

Eusebio Güell, conde de Güell⁴, que fue el gran protector de Gaudí, dedicó unas cariñosas páginas en sus «Recuerdos de Castilla» a Cuevas, con quien, a pesar de la diferencia de edad, le unió una gran amistad. Para quienes le conocieron mediado el siglo XIX fue un hidalgo de escasos recursos y mala salud, melancólico y solitario porque sus contemporáneos habían pasado a mejor vida, y vivió a la vez resignado y contento de no salir de su tierra. Fue un hombre de bien que se identificó con los humildes y con los solitarios, a los que pintó con humorismo y con cariño en sus relatos. Y él mismo fue un personaje de los que asoman por las novelas del autor de *Peñas arriba*.

Sus dotes de observación y sus descripciones de personajes, escenas y lugares dieron a sus relatos un inesperado valor costumbrista y, en ocasiones, etnográfico, posiblemente no pretendido, que hoy dan a Domingo Cuevas un merecido lugar entre los narradores de Cantabria.

Bibliografía

- COSSÍO, José María de. (1973). *Estudios sobre escritores montañeses*, III. Santander. Institución Cultural de Cantabria.
- CUEVAS, Domingo. (1893). *Recuerdos de antaño*. Madrid. Imprenta y encuadernación de la Revista de Navegación y Comercio. Sagasta 19 [Sello y *ex-libris* de Federico de Vial.] Dedicatoria impresa «Al Exmo. Sr. Marqués de Comillas. En testimonio de gratitud y cariño. El autor». Dedicatoria autógrafa: «A su amigo distinguido y cariñoso Federico Vial, Domingo Cuevas». Lleva sello de goma de la «Biblioteca de Ferrocarriles del Norte de España» en óvalo y en el centro, «José Díaz de Quijano, Columela, 17, Madrid».
- . (1903). *Antaño*. Madrid: Fortanet. La misma dedicatoria que 1893 al marqués de Comillas. Dedicatoria autógrafa a «Federico de Vial, mi constante y excelente amigo, en prueba de sincero afecto, Domingo Cuevas». *Ex-libris* de Federico de Vial.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Pronillo.
- HUIDOBRO, Eduardo de. (1907). «Domingo Cuevas». *Diario Montañés*. 4 de septiembre de 1907.

⁴ Eusebio Güell y Bacigalupi (Barcelona, 15 de diciembre de 1846-Barcelona, 8 de Julio de 1918), era nieto del primer marqués de Comillas y sobrino del segundo. Hijo de un próspero indiano catalán, fundó numerosas empresas industriales y ostentó altos cargos políticos. Fue amigo y mecenas de Gaudí y autor de obras sobre asuntos varios. En 1871 casó con la hija mayor del marqués de Comillas. Alfonso XIII le concedió el título de conde de Güell.

- . (1919). «Como recuerdo». *Diario Montañés*. Viernes, 1 de marzo de 1919. Pág. 1.
- . (1933). «Pereda en el género epistolar». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. XVI. 8-30.
- GÜELL I BACIGALUPI, Eusebio. (1929). Conde de Güell, «Recuerdos de Castilla». *Apuntes de recuerdos*. IV. Barcelona. 31-154.
- LÁZARO SERRANO, Jesús. (1985). *Historia y Antología de escritores de Cantabria*. Santander. Pronillo.
- . (2006). *Literatura cántabra*. Santander. Librería Estvdio.
- MADARIAGA, Benito. (1991). *Pereda. Biografía de un novelista*. Santander. Librería Estvdio.
- PEREDA, José María. (1893). «Al lector». En Domingo Cuevas. *Antaño*. Madrid. Fortanet. V-XXIV.
- VV. AA. (1906). *Apuntes para la biografía de Pereda. El Diario Montañés*. Número Extraordinario. 1 de Mayo.

La crítica ante Gertrudis Gómez de Avellaneda: la configuración de su identidad

LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE
(Temple University)

Hija de la «Siempre Fiel Isla de Cuba», Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) -Tula- residió gran parte de su vida adulta en España. A Madrid se desplazó en 1840, después de haber pasado muy poco tiempo en Galicia y Andalucía. Enrique Piñeyro describió la efervescencia del ambiente romántico que por entonces encontró:

Era el período más brillante del renacimiento literario [romántico] [...] Vivían y escribían todos los adalides de la revolución literaria [...] La recién llegada poetisa, aplaudida, laureada antes en concursos celebrados en Sevilla y otras ciudades andaluzas, era también de antemano conocida de los literatos madrileños por sus versos [...] Reunía en su persona dotes que no podían pasar inadvertidas en parte alguna: juventud, hermosura, talento poético de primer orden y, como era de esperarse, la sociedad culta [...] y los diversos círculos literarios la recibieron con agasajo y la aclamaron con entusiasmo. Un año después de su llegada apareció [...] la primera colección de sus poesías con prólogo [de Juan Nicasio] Gallego, muy favorable [...] Su reputación quedó desde ese momento asegurada y su nombre repetido junto con el de los mejores escritores de la nación (Piñeyro 190?: 235).

Regresó a Cuba diecinueve años más tarde. Allí estuvo poco tiempo, entre 1859 y 1864. Lo hizo acompañada de su esposo, Domingo Verdugo. Si bien numerosos compatriotas le dieron una calurosa bienvenida al encontrarse casada con una alta figura del gobierno español en la posesión caribeña, otros tuvieron una reacción más ambivalente. A pesar del rechazo de algunos, en Cuba también triunfó y fue objeto de una calurosa acogida. En 1860, fue coronada en el Liceo de La Habana con ostentación y solemnidad de acuerdo a la crónica del acto hecha por el poeta Francisco Javier Balmaseda (Escoto 1911: 10, 123 y 128). Aprovechó su estancia para conocer a los escritores cubanos más importantes. Por entonces, sin embargo, ante don Ramón de la Sagra se quejó de la pobreza espiritual, del materialismo, que percibía en su patria de origen. Con él viajó desde La Habana hasta Cienfuegos en marzo de 1860 para reunirse con Verdugo, quien acababa de tomar posesión de esa plaza como su nuevo teniente gobernador. Sus experiencias con doña Gertrudis se narraron en un libro donde nos ha ofrecido un bosquejo de los atributos esenciales de su anfitriona:

La imaginación de mi amiga se parece a un fósforo que da luz al menor choque; y no luz pasajera y fugaz, sino constante e invasora como la de un incendio, con la diferencia de que no destruye, sino que fertiliza [...]. La Sra. Avellaneda es una mujer superior, en toda la extensión de la palabra; y no lo es solamente en sus escritos y en sus conversaciones inspiradas por la elevación del asunto, lo es siempre, incesantemente, en todas las circunstancias, hasta en las más comunes de la vida [... En]

la Avellaneda no hay instante de interrupción en su genio fecundo, ni circunstancia, por vulgar que sea, que no la inspire o sugiera reflexiones elevadas. Con tales cualidades, todo el mundo conocerá que debe *sentir y sufrir* mucho, del contacto de la sociedad tal cual está constituida. Empero, más habituada con lo primero que con la resignación que exige lo segundo, resulta que las contrariedades la asedian y la atormentan; y como la vida doméstica de la Isla de Cuba, por efecto de la servidumbre esclava, ofrece tantas causas para experimentarlas, mi buena amiga vive en una sempiterna lucha [...] Hablando de... «las pequeñeces y las miserias de la sociedad actual» su imaginación de fuego se exalta. Ofendida del contraste, herida por la contrariedad, atormentada por la lucha, declamaba contra la injusticia y el error, contra la ignorancia [...] contra las opiniones materialistas dominantes en una sociedad descreída, que osaba impertinente contradecir y como censurar las suyas. Esto la indignaba (Sagra 1861: 185-88).

Aunque Madrid fue escenario de sus grandes triunfos, la evocación de América fue, de una forma u otra, una constante a lo largo de su trayectoria. En el contexto de su nacionalidad, de su identidad y de sus intereses son fundamentales algunas observaciones hechas sobre ella durante el siglo XIX; estas advertencias modularon varias de las directrices que hasta hace poco motivaron el estudio de significativos aspectos sobre su vida y obra por parte de la crítica. Unas palabras de don José Zorrilla -escritor paradigmático dentro del Romanticismo español- incluidas en sus memorias, *Recuerdos del tiempo viejo* (1879/1880), sirven, por consiguiente, de punto de partida ineludible a este estudio sobre la configuración de la identidad de la Avellaneda por parte de los exégetas decimonónicos. Compuestas pocos años después de la muerte de Tula, con conocimiento de causa y perspicaz intuición crítica que raya en lo profético, identificaron algunos de los rasgos de su personalidad de doña Gertrudis, así como explicitaron el escrutinio al cual fueron sometidas su persona y obra durante su vida y tras su fallecimiento:

De vez en cuando aparecen y se destacan del fondo oscuro [...] de estos mis recuerdos, algunas [...] figuras [...]. Una de esta lumíneas, poéticas y celestes apariciones, es la de Gertrudis Avellaneda; quien, evocada por la revolución literaria de mi tiempo, la dio con su genio vigoroso impulso y con sus obras acusado carácter. Coleccionadas corren sus obras e impresa se lee su biografía; la maledicencia se ocupó de la mujer, la crítica de sus escritos, y la opinión ha hecho justicia de su memoria [...]. Gertrudis vino de Cuba, su patria, precedida de naciente reputación [...] En una de las sesiones matinales del Liceo se presentó *incógnito* [...], y la persona que la acompañaba me suplicó que diera lectura de una composición poética [...]; yo dirigía aquella sesión [...] No] tuve reparo alguno en [...] la lectura [...]. Subí a la tribuna, y leí [...] unas estancias [...] que arrebataron al auditorio. Rompióse el incógnito, y presentada por mí, quedó aceptada en el Liceo, y por consiguiente en Madrid, como la primera poetisa de España la hermosa cubana [...]. Porque la mujer era hermosa [...]. Su voz era dulce, suave y femenino [...]; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero [...], de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer [...]: era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina [...] A mí, no viendo en ella más que la alta inspiración del privilegio ingenio, no me ocurrió siquiera que la debía las atenciones que la dama merece del hombre en la moderna sociedad; y la encontraba en el Liceo, en los cafés y en los

teatros como si no fuera más que un compañero de redacción, un colega y un hermano en Apolo (Zorrilla 1942: 2051-52).

Siguiendo los temas principales presentados en las palabras de don José, identifico a continuación varios elementos fundamentales que han configurado la interpretación de su identidad en el contexto de las letras hispánicas decimonónicas y durante los siglos XX y XXI. Entre ellos, en primer lugar, aparece una cuestión de índole nacionalista en cuanto a la reivindicación de su figura; en segundo, se discutirá la incertidumbre que existe en su escritura entre el componente ficticio y el histórico-biográfico; por último, habrá que recordar también la cuestión de la mujer escritora en esta época, tema que, en su caso, se manifiesta también en el frustrado intento de entrar en la Real Academia Española¹.

En cuanto al primer asunto, en su revelador comentario, el autor de *Don Juan Tenorio* alababa a la escritora por haber contribuido algo substancial a las letras españolas de su época al mismo tiempo que señalaba la tensión entre la difamación social y el reconocimiento crítico a su obra. Esta última aseveración se confirmaría a través de los múltiples artículos y libros que han aparecido inspirados por la obra de Tula, sobre todo durante recientes décadas. Si bien en sus afirmaciones, Zorrilla aludía a la «maledicencia» que caracterizó a quienes optaron por centrar su atención en aspectos puntuales de la turbulenta y apasionada vida privada de la autora, don José era por igual consciente que fue cubana de nacimiento lo cual no impedía, sin embargo, que la reclamase al sustentar que era «la primera poetisa de España» a mediados del siglo XIX. Es decir, para él ella ofrecía un carácter dual y, curiosamente, también unitario en sus rasgos definitorios: cubana por entonces no excluía, sino que implicaba ser española. Esta exégesis reconocía, de forma implícita, que las obras de doña Gertrudis encajaban plenamente dentro del variopinto ambiente y múltiples tendencias vigentes en la metrópolis sin que ni su origen, ni el interés en sus escritos por su tierra natal y lo hispanoamericano más amplio de forma alguna la hiciesen foránea. En Tula convergían, por tanto, varias facetas que resultaban plenamente comprensibles en términos políticos e históricos durante el siglo diecinueve: en su obra y vida se percibía la convergencia, la superposición y la hibridación de ambas culturas y de otras de origen europeo que la crítica más lúcida ha sabido explorar.

Pasando a las relaciones entre historia y ficción, las palabras de Zorrilla fueron y son significativas para aproximarse a una acertada interpretación de lo que nuestra escritora y su obra supusieron durante esta época. En primer término, cabe destacar la referencia a su «biografía» como uno de los factores que autoriza a apreciar la importancia de una trayectoria que singulariza su aportación a las letras. Esta mención es especialmente relevante en el caso concreto de Gómez de Avellaneda ya que, en la actualidad, una de las vías de acceso más directas a los acontecimientos objetivos y subjetivos de su existencia reside en los múltiples datos que ella misma llegó a incluir en las numerosas cartas y textos que, con marcado énfasis autobiográfico, firmó a partir de 1838. En ellos se percibe la voluntad autobiográfica de su autora. En sus cartas autobiográficas -donde la introspección y retrospección ocurren con frecuencia- ella se convierte inevitablemente en una intérprete de la realidad que impone coherencia al maremágnum de la existencia. Al hacerlo, estos textos conectan, en gran medida, con el intercambio que para James Duncan y David Ley resulta de capital importancia en el acto de descifrar textos autobiográficos:

¹ Con cierta libertad, amplíe substancialmente algunos juicios que expresé de otra forma en 2015.

la interpretación es un diálogo entre los datos de uno [el receptor o lector indeterminado y, lógicamente, desconocido a largo plazo...] y el [autor de la carta] que está anclado dentro de contextos intelectuales e institucionales concretos [como, por ejemplo, ciertos usos amorosos e ideas motivadas -en el caso de Tula- por las creencias heredadas del Siglo de las Luces y el Romanticismo, convenciones sociales propias del siglo XIX]. Es precisamente la naturaleza interpersonal [...] del método hermenéutico lo que constituye un reto a la mimesis, ya que una «copia perfecta» del mundo no es claramente posible si el intérprete [el autor de la carta] está presente en esa copia textual (Duncan y Ley 1993: 3).

La imposibilidad de ofrecer una «copia perfecta» a que se ha aludido es simplemente una opción eminentemente lógica en textos de esta naturaleza: refleja, utilizando el concepto acuñado por Roman Jakobson en 1935, lo dominante -lo que se enfatiza- en las crónicas epistolares avellanedinas (Jakobson 1987: 41-44). Si bien la susodicha potencialidad referencial es perceptible en los escritos autobiográficos de doña Gertrudis, resulta necesario recordar que también se encuentra presente -en ocasiones, en menor grado- en relatos suyos donde no se escucha la voz de un narrador en primera persona. No se olvide que incluso en el arte supuestamente más «objetivo», en la fotografía, existen múltiples modos de manipular la imagen que pueden cuestionar una «copia perfecta» del mundo ancho y ajeno. En consonancia con lo ya aseverado, en sus cartas la Avellaneda se autoconstruye, hasta cierto punto, como un personaje de un relato y mediante estrategias similares de composición y escritura se convierte en palabras que comunican información tanto sobre su «yo» como sobre el sistema ideológico con el cual comulga y en el que justifica sus creencias. Es decir, en el caso específico de sus epístolas, ella funciona a la vez como personaje, narradora y autora al ofrecer un texto con características propias de la ficción narrativa donde utiliza, como es lógico, muchos de los mismos artificios/recursos empleados en este tipo de textos al mismo tiempo que alude un mundo con antecedentes históricos/físicos reconocibles para quienes han leído y leen sus cartas (o sea, sus destinatarios originales y quienes las leen más tarde). En consecuencia, no importa demasiado la intencionalidad enunciada por la Avellaneda en sus cartas: lo fundamental recae en lo que *de facto* hizo -plasmó, fabricó, confeccionó, erigió y creó- a través de sus epístolas.

Volviendo a los comentarios de Zorrilla sobre Gómez de Avellaneda: sus palabras merecen una especial atención debido a que identifican ciertos rasgos que definen su identidad y que facilitan la comprensión más profunda de la singular situación en la que ella se desarrolló y la problemática de género que la valoración de su actividad creativa desencadenó en el mundo de las letras hispánicas. Específicamente, para el autor de *El zapatero y el rey*, aunque caracterizada fisonómicamente por rasgos femeninos que acentuaban su belleza, su esencia era masculina como resultado de su ingenio, la fuerza de sus convicciones y la alta calidad de sus escritos. Esta transitividad que permite que ciertas características asignadas a la obra se desplacen al autor ha afianzado la idea de una manifestación creativa «contra natura» en el caso de las escritoras decimonónicas y ha sido un lugar común en las observaciones de varios de sus comentaristas. Es así que Antonio Ferrer del Río afirmaba que «[no] es la Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes son impropios de su sexo» (Ferrer del Río 1846: 309). Antes, por su parte, Juan Nicasio Gallego, en su introducción a la primera edición de las *Poesías* de Tula, en 1841, después de elogiarlas concluía que «todo en sus cantos es nervioso y varonil: así cuesta trabajo persuadirse que no son obra de un escritor del otro sexo. No brillan

tanto en ellos los movimientos de ternura, ni las formas blandas y delicadas, propias de un pecho femenino» (Gómez de Avellaneda 1869: ix); mientras que Manuel Bretón de los Herreros pronunciaba una sentencia que pasó a ser emblemática en la caracterización de la autora a partir del siglo XIX: «es mucho hombre esta mujer» (Cejador y Frauca 1917: 290). Hicieron eco de esta afirmación, por ofrecer tres ejemplos significativos, Nicomedes Pastor Díaz al aseverar que sus poemas poseían «una inspiración vigorosa y viril» y que «en el círculo de la literatura se olvidó su sexo [...] para realzar la admiración y el mérito» que su obra provocaba (Gómez de Avellaneda 1869: xx). Por su parte, en la *Aurora del Yumurí* de Matanzas, Cuba, el 8 de octubre de 1861, se anunciaba la próxima visita de la autora a la ciudad y exhortaba a sus ciudadanos a recibir «con una recepción brillante a la eminente escritora con cuyo varonil talento ha sabido enriquecer al parnaso español» (Escoto 1911: 84); el tercer ejemplo lo ofreció José Martí al indicar que «no hay mujer» en nuestra autora (Martí 1963: 311). Y lo que es aún más singular, ella misma, en una carta a Cepeda, mencionó que su persona reunía la «profundidad de sentimientos [...] que solo son propios de los caracteres fuertes y varoniles» (Gómez de Avellaneda 1914: 47). En los ejemplos citados -incluyéndose el de Tula misma- se la trataba de convertir, *de facto*, en un monstruo hermafrodita, mitad hombre y mitad mujer, privándola de la posibilidad de armonizar la faceta creativa con su género y, simultáneamente, enfatizando el sistema que en teoría se ponía en entredicho. En otras palabras, al mismo tiempo que se elogiaba su obra, se le privaba de su especificidad genérica. De ahí la sorpresa de Carolina Coronado cuando, ante el tratamiento recibido por doña Gertrudis, se preguntaba en un artículo «¿Cómo, decía yo asombrada y afligida, aquella mujer hermosa que he visto coronada de flores y laureles no es una poetisa? ¿Qué estrella infausta preside a la gloria de nuestro sexo, para que semejante transformación se haya verificado?» (Coronado 1861: 10). Como se ha mencionado, con el acto de masculinizar a nuestra autora, por tanto, se subvertía en apariencia el orden considerado «natural» en función de la supeditación de la mujer al hombre y definición de los roles genéricos en la sociedad, aunque en realidad demostraba lo férreas que resultaban estas categorías. Conviene no olvidar, sin embargo, que, como bien indicó Marina Mayoral, al elogiar a las escritoras durante el siglo XIX, se les asignaban características masculinas en virtud de una red de metáforas y metonimias que equiparan el poder creador (o genésico) y activo a un principio masculino (Mayoral 1997: 555). Ello es corroborado en los tratados de literatura de la época (por ejemplo, los escritos por Bautain, Mata Araujo y Arpa y López). La ansiedad y la inseguridad manifestada ante el posible ejercicio de ciertos derechos básicos por parte de la mujer revelaba el sistema de privilegios subyacente, al mismo tiempo que ponía en evidencia la conveniencia de escudarse tras un discurso socio-cultural que afirmaba la naturaleza trascendente de dicho orden. Este sistema se extendía por todo el entramado social y servía para ocultar la supeditación de la mujer y para mantener los privilegios del hombre.

A lo dicho previamente se debe agregar un suceso que impacta adversamente a doña Gertrudis y que evidencia las consecuencias reales tras la retórica arriba mencionada. El incidente lo contextualizó don Alonso Zamora Vicente en términos de la robusta «oposición generalizada, tradicional, rutinaria, hacia la proyección social de la mujer» (Zamora Vicente 1999: 486). Sobre este acontecimiento también se expresó la condesa de Pardo Bazán a través de unas palabras que escribió en una carta abierta de tono intimista dirigida a una Avellaneda ya fallecida: «[p]odría yo jurar que el amarguísimo desengaño [de no ser admitida en la Real Academia...] te habrá sido amargo, sí, por lo que siempre amarga a un alma generosa el espectáculo de la injusticia y la pequeñez»

(Pardo Bazán 1889: 164). En sus palabras, la autora de *Los pazos de Ulloa* reconocía el daño sufrido por doña Gertrudis y, por extensión, el género femenino ante la intransigencia del llamado «sexo fuerte» y ante el arbitrario ejercicio de su poder; este agravio justificaba, por supuesto, la actitud «beligerante» de la escritora gallega (la propia doña Emilia llegó a padecer en carne propia un desaire semejante al de Tula). Es decir, la injusta discriminación a la que fue sometida la Avellaneda por el simple hecho de ser mujer, no debe ser concebida simplemente como una serie de datos históricos, abstractos y distantes, ya que dichos atropellos motivan y ejemplifican el sufrimiento real que sintió cuando la Real Academia no aceptó su candidatura. Este pesar vital es expresado explícitamente en una carta a su antiguo amante, Ignacio de Cepeda, el 26 de marzo de 1856: «a más de los disgustos de mi familia, el cansancio del mundo, el hastío de las realidades de esta pícara existencia y el vacío profundo de mi pobre corazón [...], todo se reúne para inspirarme lejanía de la sociedad y afecto al retiro [...] Siento la necesidad de algo grande que saque mi vida del estado de marasmo en que he caído. Aquí todo me cansa ya» (Gómez de Avellaneda 1914: 240-41). Este desazonado y pesimista estado de ánimo, indudablemente, respondía a su «desventura de ser mujer y poeta» en una época en la cual muchos consideraban, como ya se ha especificado, ambas cualidades francamente incompatibles e irreconciliables. Debido a sus repercusiones vitales y al carácter representativo de los obstáculos que doña Gertrudis trató de superar, el episodio de la Real Academia es uno de los más mencionados y estudiados en la vida de la escritora. Como he tratado de demostrar en 2004, no sorprende que en sus cartas así como en la comedia *Oráculos de Talía* y otros artículos -incluyendo los cuatro sobre «La mujer»- se expresase con cierta negatividad y vehemencia al atacar el desigual trato aplicado a las mujeres. El incidente entre la Avellaneda y la Academia junto a sus creencias feministas han sido considerados fundacionales en la reivindicación de los derechos del ser humano cuando en dichas convicciones se objeta también contra ciertas configuraciones de la identidad basadas en ideas preconcebidas, estereotípicas. Es decir, resultaron y resultan fundamentales si se pretende entender la polarización que provocaron y siguen provocando años más tarde entre algunos de los comentaristas de su vida y obra. La susodicha polémica ha coloreado y continúa coloreando, a veces, de forma adversa y otras con excesivo beneplácito la figura y la obra de Gómez de Avellaneda. De esta manera, si por una parte, sus acciones en lo concerniente a la docta casa provocaron inmerecida censura por parte de algunas figuras masculinas dedicadas a la crítica; por otra, algunos especialistas optaron por asignarle a su vida y obra -quizá por razones igualmente ideológicas- una perfección a veces desmesurada. En suma, la identidad de Gómez de Avellaneda fue configurada por Zorrilla y otros escritores decimonónicos por las razones apuntadas sucintamente hasta aquí.

Bibliografía

- ARPA Y LÓPEZ, Salvador. (1874). *Principios de literatura general o Teoría del arte literario*. Cádiz. Imprenta de la Revista Médica.
- BAUTAIN, Luis Eugenio Maria. (1857). *Estudio sobre el arte de hablar en público*. Barcelona. Imp. de la Publicidad.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. (1917). *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos, Bibl. y Museos. Vol. 7.

- CORONADO, Carolina. (1861). «Galería de poetisas contemporáneas. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda». *La América. Crónica Hispano-Americana*. 5. 10-11.
- DUNCAN, James y David LEY. (1993). «Introduction. Representing the Place of Culture». *Place of Culture/Representation*. Londres. Routledge.
- ESCOTO, José Augusto. (1911). *Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864*. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Matanzas. Imprenta La Pluma de Oro.
- FERRER DEL RÍO, Antonio. (1846). *Galería de la literatura española*. Madrid. D. F. de P. Mellado.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. (1869). *Obras literarias*. Prólogo de Nicasio Gallego. «Noticia biográfica» de Nicomedes Pastor Díaz. Madrid. Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra. Vol. 1.
- . (1914). *Autobiografía y cartas*. Prólogo y necrología de Lorenzo Cruz de Fuentes. Madrid. Imprenta Helénica.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (2004). «Aspectos de la sociedad decimonónica en unas cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista Universidad de La Habana*. 260. 5-37.
- . (2015). «Introducción». *Antología. Novelas y ensayo*. Madrid. Biblioteca Castro.
- JAKOBSON, Roman. (1987). «The Dominant». *Language in Literature*. Cambridge. Harvard University Press.
- MARTÍ, José. (1963-1973). «Tres libros. Poetisas americanas». *Obras completas*. La Habana. Editorial Nacional de Cuba. Vol. 8.
- MATA ARAUJO, Luis de. (1841). *Elementos de retórica y poética*. Madrid. Norberto Llorrenci.
- MAYORAL, Marina. (1997). «Romanticismo y poesía femenina». *Historia de la literatura. Siglo XIX (I)*. Guillermo Carnero. Madrid. Espasa Calpe.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1889). «La cuestión académica. A Gertrudis Gómez de Avellaneda (en los Campos Elíseos)». *La España moderna*. 2. 173-84.
- PIÑEYRO, Enrique. (190?). *Bosquejos, retratos, recuerdos*. París. Garnier.
- SAGRA, Ramón de la. (1861). *Historia física, económico-política, intelectual y moral de la isla de Cuba*. París, Hachette.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. (1999). *La Real Academia Española*. Madrid. Real Academia Española/Espasa.
- ZORRILLA, José. (1943) «Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Hojas traspapeladas de los Recuerdos del tiempo viejo. Obras completas*. Valladolid. Santarén. Vol. 2.

Una visita a don José María de Cossío

LUIS GONZÁLEZ NIETO

Cuando hace meses supe que se iba a celebrar un Congreso de homenaje a José Manuel González Herrán en su jubilación, al que no iba a poder asistir, y conocí la posibilidad de colaborar en las *Actas* del congreso, recordé un artículo que había publicado hace tiempo en el periódico *Alerta* de Santander relatando una visita a don José María de Cossío en la perediana Casona de Tudanca, con motivo del traslado de los restos del escritor vallisoletano, tan enraizado en la montaña cántabra. Entonces José Manuel y yo trabajábamos juntos en el Instituto de La Albericia, él estaba empezando a enredarse con su tesis doctoral sobre Pereda y yo tuve la suerte, que él me brindó, de leer algunos capítulos. Yo sentía una curiosa y contradictoria atracción por la obra de Pereda, sin duda influida por la lectura del libro de José Fernández Montesinos, *Pereda o la novela idilio* (1966), que ha sido uno de los mejores trabajos de crítica literaria que han caído en mis manos a lo largo de mi larga vida profesional. Por esa razón, en cuanto pude, subí hasta aquellas lejanas y elevadas tierras de Cantabria y dejé constancia de mi visita a la casona y de una no menos grata experiencia, la de conocer a José María de Cossío, el nuevo señor de Tudanca. He aquí el testimonio ligera y convenientemente adaptado a la ocasión:

-... ¿Por dónde se sale de aquí?

-¿Jacia ónde? -me preguntó él a su vez.

-Pues... hacia fuera, hacia el mundo, vamos -respondile yo aturullado.

-¡Jacia el mundo! -repitió él, soltando una carcajada-. Pues me hace gracia la ocurrencia, ¡pispajo! ¿Estamos aquí en el limbo o qué?

(De *Peñas Arriba*)

TUDANCA, el poblado montañés que Pereda convierte en la Tablanca de su novela, no es el limbo, pero lo parece. Y en cierta manera, cuando el novelista se fija en aquel abrupto lugarón, a orillas del Nansa, también lo contempla como un bondadoso limbo, en el que Marcelo, un madrileño hastiado de la vida en la corte, intenta encontrar un nuevo sentido a su vida.

Junto al hechizo perediano, desde hacía mucho tiempo que me animaba a conocer Tudanca saber que en la casa en que se inspiró Pereda, vivía gran parte del año don José Marta de Cossío y que en ella custodiaba un tesoro de recuerdos literarios. Por eso, al poco tiempo de vivir en Santander, al final de los años setenta, animé a mi mujer y a unos amigos, una tarde de finales de agosto, a viajar hasta Tudanca.

Nuestro camino, de Norte a Sur, no fue el de Marcelo, el protagonista de *Peñas Arriba*, que llegó desde Reinosa, a través de los montes. Nosotros, en automóvil; él, en un destartalado caballo. Pero estoy seguro de que, por encima de estas diferencias, hubo una sensación común, la de todo viajero que llega a Tudanca. La que refleja Pereda

en la novela: «...y mirando hacia arriba en busca de luz, que ya nos faltaba abajo, montes erizados de crestas blanquecinas y conos encapuchados de espesa niebla y gárgolas de tejada roca amenazando desplomarse sobre nosotros...».

Para reforzar esta impresión, cuando salimos de casa lucía el sol; desde que culminamos la collada de Carmona, nos envolvió una llovizna fría y gris.

La tarde de nuestra visita, los pocos vecinos de aquel lugar se hallaban en plena recogida de la hierba. Por las empinadas trochas del pueblo pudimos ver dos o tres *basnás* de hierba arrastradas por yuntas de bueyes, como las descritas en la novela. En aquel pueblo no puede apenas entrar un carro. El paisaje se ha visto alterado por la vecina central eléctrica, pero ninguna obra humana puede romper la armónica fiereza de aquel imponente panorama.

Pronto llegamos a La Casona. Vacilamos un poco antes de llamar, aunque nos habían hablado de la hospitalaria acogida que el nuevo hidalgo de Tudanca dispensaba siempre a sus visitantes. Nos abrió una joven que fue avisar a don José María. Este salió a los pocos instantes, masticando los últimos bocados de la merienda. Esto derrumbó cualquier protocolo.

-Acompañenme. Veremos la casa y luego los libros.

Mientras aquel ágil y corpulento anciano, con sus ochenta años largos a cuestas, nos guiaba hacia el piso de arriba, aún pensé que podía haber algún fingimiento cortés en su cordialidad. Inmediatamente se disipó aquel temor. Comenzamos el recorrido por las salas superiores; aquel retrato del general Cuesta, de la escuela de Goya; aquel lecho patriarcal donde podíamos imaginar a don Celso, el hidalgo de la novela...

Cuando nos encontramos de nuevo en la planta baja, en la biblioteca, tengo que confesar que me olvidé por completo de Pereda. Y es que el instante encerraba suficientes atractivos por sí mismo. En aquella biblioteca se conservaban unos veinte mil volúmenes -una parte tan solo de los que poseía su dueño-. En los estantes y en las paredes había fotografías y dibujos, casi todos con dedicatoria, y otros recuerdos literarios y taurinos, como la imagen de la Virgen ante la que oraba Joselito.

Pero lo que resultó más vivo para mí, fue la sección de autógrafos. Allí contemplamos manuscritos de Pereda, de Concha Espina y, con sorpresa y regocijo, el de *La familia de Pascual Duarte*, que Cela reclamaría años más tarde, después de la muerte de Cossío. Y todo el poemario *Sobre los ángeles*, de Alberti. Cossío nos contó cómo Rafael Alberti, en cierta ocasión en que había reñido con su familia, se instaló en Tudanca. Allí, utilizando las páginas en blanco de la maqueta de un libro, le copió verso a verso su obra.

Todo esto, que pudo contemplarse poco después en la estupenda exposición que organizó la Fundación Santillana, en Santillana del Mar, los visitantes de aquella tarde lejana pudimos contemplarlo acompañados de los comentarios de su dueño.

El recuerdo de Alberti nos llevó a la España de los treinta. Recordé a don José María su amistad con Miguel Hernández, que fue su secretario en Espasa, hacia 1936, y su intervención a favor de Miguel cuando éste se hallaba en la cárcel:

-Más vale no recordar ciertas cosas... -nos contestó evasivo.

Respetamos su silencio, el dolor que sin duda despertaba el recuerdo. Todavía

ignoraba yo los detalles de sus dolorosas gestiones realizadas por Cossío para salvar al poeta que conocí mucho después por la estupenda biografía de José Luis Ferris.

De la mano de los poetas, pasamos al *Cancionero*. Durante toda su vida, este amante apasionado y puro de la literatura fue recopilando la poesía española contemporánea, como aquellos bibliófilos de los siglos XV y XVI. Durante años fue pidiendo, uno a uno, a los poetas españoles sus versos autógrafos. En Tudanca permanecía, en cuatro tomos, esa antología magna. Hasta de don Pío Baroja hay allí unos versos.

La tarde se nos pasó sin sentir. El tiempo nos obligaba a recortar la visita. No vimos la sección de incunables y libros antiguos. Al despedirnos, don José María, con mejor memoria, a sus años, para el pasado que para el presente, nos reiteró una vez más un ofrecimiento que ya nos había repetido:

-Puede usted quedarse a dormir, a comer; un día, dos, los que quiera. No sé si está usted casado o soltero. Así que si le dejan...

Es difícil saber si era sorna u olvido de que mi mujer estaba a mi lado.

Quedé en volver con más calma. La próxima primavera, cuando don José María hubiera vuelto de Madrid: «Yo no vivo en Madrid. Vivo en Tudanca y paso temporadas en Madrid. Me echa de aquí la segunda nevada. La primera, no.»

No volvimos por Tudanca en vida de don José María. Quedaron muchas cosas por ver, por hablar con aquel nuevo hidalgo de La Casona que atesoró tantas vivencias de nuestra historia literaria contemporánea y, lo que es mejor, estuvo siempre dispuesto a compartirlas hospitalariamente, como el cobijo y el yantar, con sus visitantes.

Nos despedimos. De nuevo en el coche, río Nansa abajo, la llovizna nos envolvió. Era inútil mirar hacia arriba en busca de luz. Ni siquiera divisamos los montes erizados de crestas blanquecinas.



De siegas y deshonras. «Agosto. Bucólica montañesa»

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
(Universidad de Cantabria)

A mi maestro y amigo, José Manuel González Herrán

El periodista, escritor y crítico de arte Luis Alfonso y Casanovas concibió y diseñó en los años 80 del siglo XIX la elaboración de un libro monumental, en formato de lujo, *Los Meses*, en el que siguiendo ciertas convenciones de los almanaques, se incluyeron textos e imágenes de los mejores escritores y dibujantes del momento. La obra estaba dividida en doce partes, una para cada mes del año, con la colaboración de un escritor y un artista gráfico en cada mes¹.

Como firmas literarias se contó con Campoamor, Echegaray, Núñez de Arce, Castelar, Cánovas, Valera, Antonio de Trueba, Manuel del Palacio, Emilio Ferrari, que substituyó a Zorrilla, Pérez Galdós, Pereda y Alarcón, además de con José Mañé y Flaquer, autor del prólogo en sustitución de don Marcelino Menéndez Pelayo².

El formato y género de los textos literarios incluidos fue diverso³, desde cuentos en

¹ La calidad que esta nómina de relevantes nombres del panorama artístico y literario del momento suponía en una publicación, fue refrendada por la casa editorial responsable de la obra, Henrich y cía., continuadora de la razón social Sucesores de Narcís Ramírez, cuyo edificio de la calle Córcega de Barcelona fue el más grande de su género en España y que contaba con talleres de fotograbado, litografía, grabado al acero, fototipia, encuadernación e impresión de relleno (Vélez 1986: 263-264).

² Luis Alfonso había intentado convencer infructuosamente al polígrafo para que colaborase primero, en el prólogo y posteriormente, en el texto relativo a julio, como muestra el epistolario entre ambos autores. En carta de Luis Alfonso a don Marcelino, fechada en Barcelona el 25 de abril 1889 le indica: «Mí muy estimado amigo: logré al cabo una vacante para V. en el libro Los doce meses. Como V. se negó en redondo, á escribir la Introducción temíame, y no poco que saliese el Añalejo sin el nombre de V. Ya no sucederá así, por fortuna, pues supongo que accederá V. desde luego á lo que le pido, encargándose de Julio que es el mes que nos queda libre y que se presta mucho á una buena monografía. Esta no conviene que pase de 30 cuartillas y es necesario que este corriente para fines de Mayo. El precio, como le indiqué á V., cincuenta duros» (Menéndez Pelayo *Epistolario*, 9: carta 636).

³ Es importante aludir a las dificultades de publicación de una obra de estas características. No cabe duda tampoco del interés del promotor de la iniciativa, el citado Luis Alfonso, en presentar una obra de calidad, y en las dificultades que conllevó aunar estética y temporalmente los esfuerzos de tantos artistas. Prueba de ello fue el largo proceso de gestación de la obra, ya que muchos de sus textos como los de Antonio de Trueba, Pereda o Galdós llevan fecha de 1887 y en las páginas finales los editores piden disculpas por ciertas incongruencias entre las palabras del prólogo, en las que se indicaba una nómina de autores que iban a colaborar, y los que verdaderamente lo hicieron, incongruencias imputables a las dificultades que entrañaba un libro de estas características y a que transcurrió un lapso de tiempo notable, dos años, entre los primeros encargos de trabajos y la edición del volumen. En este sentido podemos aducir dos ejemplos significativos, la alusión en el prólogo de Mañé y Flaquer a la colaboración de Zorrilla, momento que aprovecha el prologuista para exaltar su figura literaria, alusión que debe aclarar en nota a pie de página indicando que ha sido substituido por Ferrari, y la referencia en la nota final de los editores a la muerte de

prosa como las colaboraciones de Galdós o Pereda, a narraciones versificadas o escritos misceláneos⁴, y los artistas gráficos eran también sumamente conocidas y entre ellos destacan José Benlliure y Gil, Baldomero Galofré, Apeles Mestres o José Luis Pellicer⁵. En cuanto a las imágenes y su distribución en los textos, el volumen presentaba un criterio uniforme que obedecía al hecho de que la obra había sido concebida desde su origen para ser ilustrada, pues como indican los editores en la advertencia final del libro, su propósito era rendir homenaje a las letras y las artes gráficas, aspecto muy interesante porque revela la similar importancia que tenían para ellos la literatura y el dibujo⁶.

El texto de Pereda, siguiendo la estructura general del volumen, incluye al inicio la orla con la imagen del novelista en la parte izquierda, con su firma, acompañándose un dibujo de dos aldeanos tumbados y la referencia a Thermidor (imagen 1. Orla de Pereda en *Agosto*). Asimismo, aparece una estupenda cromolitografía de Baldomero Galofré que no corresponde demasiado con la ambientación montañesa de la obra, pues parece representar el campo de Castilla, no el montañés (imagen 2. Cromolitografía de *Agosto*) y dos litografías que representan los requiebros de Baldragas a Narda, y los bueyes y el carro (imágenes 3 y 4. Litografías de *Agosto*).

Se trataba de un libro muy cuidado, y de su carácter selecto dan cuenta tanto la encuadernación y la portada con gofrados en dorado y rojo, como los grabados y cromolitografías que acompañaron los textos y el minoritario sector de lectores a los que se dirigía, ya que el resultado de esta aventura editorial fue un libro de elevadísimo precio para la época, 80 pesetas, lo que suponía multiplicar por 20 el importe de un volumen en rústica de la misma editorial y que fue, en realidad, un ruinoso negocio.

Las razones por las que José María de Pereda, editor de sus propias obras y muy atento a los detalles de calidad y rentabilidad de las mismas, como ha estudiado González Herrán (2006: 35-44), se decidiera a participar en el volumen hay que buscarlas en su excelente relación con los círculos literarios y editoriales catalanes, pues no podemos olvidar que en 1882 había publicado en la prestigiosa colección barcelonesa Biblioteca Arte y Letras del editor Doménech, *El sabor de la tierruca*, con los

Trueba antes de que el volumen viera la luz, en 1889, es decir, dos años después de que este hubiera escrito su colaboración para la obra. También prueban las dificultades de ejecución del volumen la numerosa correspondencia cruzada entre su editor y los colaboradores.

⁴ Así encontramos las colaboraciones de Galdós o Pereda, narraciones en prosa y también narraciones versificadas, entre las que destacan las escritas por Campoamor, Núñez de Arce o el relato en verso de Manuel del Palacio que glosa las últimas horas de Quevedo, y escritos misceláneos en los que se recrean temas diversos relacionados con cada uno de los meses, como fiestas religiosas, referencias climatológicas, reflexiones filosóficas y literarias, mezcladas con fragmentos de artículos costumbristas o alusiones eruditas a la Antigüedad grecolatina.

⁵ Este notorio elenco de artistas, literatos y pintores estaba formado por colaboradores habituales en los almanaques de *La Ilustración Española y Americana*.

⁶ «Este [se refiere al propósito de la publicación] no fue otro que ofrecer un libro de índole excepcional y extraordinaria, por la excepcional y extraordinaria reputación de sus autores, la más brillante muestra de cuanto le es dable alcanzar en nuestra patria al arte de la tipografía y de la imprenta, así como al del grabado y la litografía. Exornando y reproduciendo con todo el esmero y con toda la esplendidez que merecen las valiosas concepciones de nuestros primeros escritores y de nuestros más celebrados artistas, reunidas en un solo volumen, hemos pretendido tributar justísimo homenaje al Arte y a la Literatura españolas» (*Los Meses* 1889: 287). No obstante, como se desprende de las palabras de Antonio de Trueba en su colaboración en el libro, se encargaron en primer lugar las colaboraciones literarias y posteriormente los dibujos: sobre la relación texto dibujos en este libro monumental, sabemos por las palabras de Trueba que inicialmente se encargaron los textos, que habían de ser pretextos para que el artista gráfico «luzca con el lápiz su maravilloso ingenio, de que idealiza y falsifica las costumbres y sentimientos populares» (Trueba 1889: 142).

espléndidos dibujos de Apeles Mestres (Gutiérrez Sebastián 2003 y 2012) y también en los insignes literatos con los que compartía esta aventura, de cuyo fracaso comercial se dio cuenta enseguida, tal como indica en carta a Yxart del 15 de febrero de 1890:

Veo con pesadumbre que lo de *Los meses* ha sido un fracaso, aquí por lo menos, y en Madrid según mis noticias; y no por culpa del público sino por la desatinada ocurrencia de haber publicado la obra en edición *monumental* únicamente, a onza de oro el ejemplar, cuando es público y notorio que no queda un solo español que posea esa cantidad (González Herrán 2006: 41).

Pese a esa escasa rentabilidad comercial, el texto perediano leído por la crítica actual resulta un gran acierto literario, pues nos descubre una serie de facetas novedosas de Pereda como autor de cuentos que podemos poner de relieve.

«Bucólica montañesa» fue el título irónico del estupendo cuento de don José María que se situó en el mes de agosto del volumen y para el que escogió una historia un poco más sórdida, «naturalista» y subida de tono de las que solía escribir. El marco en el que la desarrolla es la siega, faena agrícola que se lleva a cabo en ese mes, y se relata lo acontecido a Luco Sarmientos, un aldeano supersticioso que cree a pies juntillas en el mal fario que para él tienen los meses de agosto, en los que le han sucedido todo tipo de desgracias y en el que acontecerá también la última de ellas, la deshonor de su hija Narda por el mozo Baldragas, a quien él le ha negado reiteradamente su mano.

El relato está concebido, desde su propio título, en la línea ridiculizadora e ironizante del mundo aldeano que preside la mayor parte de los textos del novelista (García Castañeda 1989, I: XL-XLIII), línea que censuró sin comprenderla Antonio de Trueba en su prólogo a *Escenas montañesas*, que derivó en el calificativo de «naturalista» aplicado a muchas obras peredianas y que sigue pesando en la crítica de fines del XIX. En este caso, Mañé y Flaquer se ve casi obligado a disculpar ciertas licencias que parece haberse tomado el narrador de Polanco en su «Agosto», y así escribe en el prólogo a *Los Meses*:

Y Trueba y Pereda se distinguen por su naturalismo de buena ley, que tiene por límites la moral y la decencia, y por la sencillez de su estilo familiar, que nunca degenera en desaliñado o bajo. [...]

Sospecho que este montañés bien chapado nos contará algo acaecido en el mes de agosto en las montañas de Castilla. En esta época del año en que los labradores pasan la vida en el campo, así de día como de noche, mezclados los sexos y las edades, la malicia se sobrepone a la inocencia y la serpiente tentadora está siempre al acecho de sus víctimas. Si Pereda os cuenta alguno de los episodios a que dan ocasión estas faenas del campo, no temáis que traspase los límites de lo lícito, pues antes que el lujurioso Apolo llegue a poner las manos sobre la perseguida Dafne, la casta diosa lo convertirá en laurel (Mañé y Flaquer 1889: 24-25).

Pero al margen de esas polémicas y juicios contemporáneos, quisiera destacar en la lectura actual de este cuento la perfección que el narrador logra utilizando las técnicas costumbristas que eran habituales en él, con su proverbial capacidad para la ironía y el sarcasmo, sus dotes como paisajista literario, la maestría en la dosificación de la intriga y la consecución de un extraordinario final en el relato.

El primer aspecto en el que me voy a detener es la filiación costumbrista del cuento y su relación con el resto de la narrativa perediana. Entre la publicación de *Sotileza*, en 1884, y la de la novela *La Montálvez*, en 1888, estaban bullendo en la cabeza del novelista y tal vez escribiéndose en su taller literario de Polanco, algunas obras, como *La puchera* y desde luego el cuento «Bucólica montañesa».

El texto puede calificarse como relato costumbrista, pues presenta un conflicto amoroso y de honor que tiene como telón de fondo la escena de la siega y recogida de la hierba, y las técnicas de presentación de los personajes con sus motejaciones simbólicas, el detallismo en su pintura y el diálogo como elemento caracterizador son determinantes. Su fecha de redacción, mayo de 1887, según se indica al final del texto, y la de publicación de *La puchera* en 1889, pero que estaría escribiéndose casi un año antes (González Herrán 1983: 319-323), puede hacer verosímil la hipótesis de que el material costumbrista se está trabajando simultáneamente al novelesco, lo que facilita el trasvase entre ambos, aspecto que fue una constante en el quehacer literario de Pereda.

La confrontación entre la escena de la siega, situada en el capítulo XVII de *La puchera*, titulado precisamente «El agosto del Berrugo», y el cuento que nos ocupa, es sumamente relevante en este sentido, porque pone de manifiesto cómo Pereda reaprovecha los materiales narrativos del cuento para la creación del capítulo de la novela y cómo, en el modo de presentar a los personajes hay notabilísimas diferencias, aunque no en lo referente a la descripción de los principales aspectos de la siega.

En «Bucólica montañesa», relato muy alejado de la concepción idealista del campo por la dureza y negativismo de los personajes y de las actitudes que encarnan, el narrador incide en una pintura satírica y negativa de la pareja de enamorados protagonistas: Ceto Baldragas, nombre simbólico que hace referencia a su simpleza y escaso carácter, y Narda, moza de pocos alcances y menos decencia moral. Las descripciones de ambos personajes por parte de la voz narradora no dejan lugar a dudas. Respecto al mozo Baldragas, de aire claramente faunescos, se indica:

No valía tres cuartos en buena venta. Era feo, estevado y de corta alzada, pero nervudo y sano; torcía las alpargatas, rotas por encima de los dedos, y no le llegaban a los tobillos las perneras de sus amorrallados calzones de mahón con remiendos azules y varios agujeros sin remendar. [...] Iba en pelo, el cual pelo era algo lanudo y apardado. Bizcaba un poco de ambos ojos y le blanqueaban algo los dientes, a pesar del vicio que le dominaba, entre sus labios gruesos y en frecuente retozo con la lengua. Esto y lo saliente de la mandíbula inferior y de los pómulos, lo chispeante de los ojuelos, cierto encogimiento de cuerpo que le era habitual en el instante de las grandes resoluciones, y su viveza montuna, acusaban una naturaleza de sátiro, lasciva y vigorosa al mismo tiempo, formada a prueba de todos los rigores del desamparo y de las intemperies (Pereda 1889: 163).

Narda, por su parte es una: «zagalona descalza, muy curtida de seno, corta de refajo, ancha de caderas y pies, y no mal encarada del todo. Demasiado abultados tenía los párpados de arriba y algo desmayada la boca por abajo; pero no resaltaban cosa mayor estos defectos para la fama de bobalicona que gozaba en el pueblo, y lo *parada* de majín que era» (Pereda 1889: 152).

Ambos protagonistas contrastan vivamente con sus correlatos en *La puchera*, Pilara y Pedro Juan, motejado «El Josco», que son presentados con caracteres idealizadores.

Descripciones costumbristas pues, en ambos casos, pero resaltando lo idealizador, hermoso y hercúleo en los personajes de *La puchera* y lo primitivo y desagradable en la pareja protagonista de la «Bucólica».

Muy distintas son también las actitudes de las mozas cuando tienen que compartir con los hombres las faenas agrícolas, pues Pilara se aparta de Quilino, que pretende propasarse con ella, mientras que Narda aprovecha la situación para restregarse libidinosamente contra Baldragas, por lo que recibirá la censura de la voz narradora.

Por tanto, la imagen que Pereda proporciona sobre los personajes aldeanos es diferente según el planteamiento general del relato en el que quiere situarlos.

En el cuento incluido en *Los Meses*, el fin es mostrar cómo se cumplen las premoniciones supersticiosas del protagonista Sarmientos: en agosto siempre suceden acontecimientos desagradables e irreversibles. En *La puchera*, se trata de narrar la historia de unas gentes sencillas y fuertes que deben luchar para sobrevivir.

En el relato que nos ocupa, la lascivia de Baldragas y la negativa de Luco Sarmientos a entregarle a Narda como esposa hacen imposible una pintura amable. Narda y Baldragas son dos criaturas primitivas que apenas pueden articular frases y son presentadas prácticamente como animales. En *La puchera*, Pilara y Josco son dos honrados aldeanos que quieren casarse y no tienen impedimento alguno para hacerlo.

Por tanto, aunque se retraten unos tipos aldeanos individualizados en cada uno de estos dos textos, que hablan el idiolecto montañés reinventado por el narrador para caracterizarlos, y aunque haya una cierta similitud entre ellos, es la intención del narrador lo que define a esos protagonistas y los hace transitar desde la caricatura a la idealización.

Junto con la importancia del costumbrismo detallista en la recreación de los caracteres, es excepcional en este cuento la pintura del paisaje en el que los hombres en armonía realizan las labores de la siega. Resulta muy curiosa la presentación de un marco idílico de un campo lleno de luz, diversas tonalidades de colores, sonidos y fragancias y todo ello mecido por una suave brisa del nordeste, para un conflicto oscuro que cumple la premonición del supersticioso Luco Sarmientos.

De este modo recrea el paisaje el narrador:

El cual tapiz era un completo muestrario de verdes, formado con retazos geométricos de todas las formas imaginables... [...] De este modo, si el olfato se deleitaba con los aromas de que se henchía sin embriagarse, la vista y el oído no se regalaban menos: aquélla, con los caprichos de luz chisporroteando en los dispersos arbustos de esmaltado follaje, en las escondidas espadañas y en las flotantes moléculas, y meciéndose en anchas ondas tornasoladas sobre prados y maizales; y el oído, con otras armonías harto más dulces y concertadas [...] el suave y continuo rumor de todo lo que se movía en la naturaleza (Pereda 1889: 153- 154).

Plasticidad, sensorialismo, idealización, todo ello en un paisaje sonoro digno de estudio, un lugar ameno que tal vez sea el contrapunto para resaltar aún más la negatividad del conflicto narrado y la brutalidad de sus protagonistas.

El tercer elemento de interés y probablemente, el que dota de mayor originalidad a este relato dentro de la producción narrativa de Pereda es la mayor calidad en la

presentación y dosificación de la intriga en relación con otros cuentos peredianos. En este relato costumbrista consigue atrapar la atención del lector mediante fórmulas diferentes, propias de un narrador maduro, y que me recuerdan a la maestría cuentística de doña Emilia Pardo Bazán.

El texto queda dotado de una gran cohesión al iniciarse con una premonición negativa de Luco Sarmientos y concluir con el cumplimiento de esa profecía del aldeano.

Sobre el lector que va avanzando en la obra, se proyecta ese temor a algún acontecimiento aciago del futuro, lo que contrasta con el mundo idílico de los lombíos, los ruidos de los dalles al segar, la hierba oreándose y perfumando el campo, los aldeanos ayudándose en las labores agrícolas, los cantos de mozos y mozas mientras siegan, el rocío de la mañana y el sol que seca la hierba... En suma, el idilio. Pero es un idilio roto desde un primer momento por la pintura física negativa de todos los aldeanos: Sarmientos y su amigo son descritos con tintes caricaturescos, Narda y Ceto recreados con pinceladas en extremo negativas y un aciago destino parece próximo... Idilio de la naturaleza y los animales frente a barbarie de los habitantes del pueblo. Ceto parece más bien una bestia de carga, semejante al Muergo de Sotileza, abocetado por las descripciones del narrador, feo y desagradable, maloliente, siempre fumando y con brutales e instintivas inclinaciones sexuales, en suma, una criatura poco humana.

Narda, semejante a su enamorado por su primitivismo, apenas esboza algún rasgo de feminidad. Es bruta, sucia, de pocos alcances, ni siquiera honrada y que repite un *leitmotiv* que parece encasillarla en su cortedad y con el que da el sí a las inclinaciones sexuales de Ceto: «cuanti más, antes».

Dos criaturas bárbaras que se enfrentan a un padre celoso de su honra como don Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*, pero que no consigue prevenir el desastre, pese a estar intuyéndolo desde el inicio del relato.

El final del cuento es lo más interesante del mismo. El clímax dramático se consigue muy certeramente, y se logra gracias a la presentación de las acciones paralelas de Sarmientos y la joven pareja de enamorados. Así, mientras Luco trasiega en la mies, Ceto corre a su casa y convence a Narda para deshonorarla y obligar a su padre a casarla con él. Es magistral por el uso de un diálogo con doble sentido la escena en la que la moza está amasando la borona para los segadores bajo los manoseos de Ceto, hasta que cede a las inclinaciones de este.

La desafortunada carrera de Luco cuando se huele el desastre, al frente de su carro lleno a rebosar de hierba, tirando de los bueyes cansinos y comidos por los tábanos, mientras los amantes se solazan y lo deshonoran, su búsqueda por las casas del pueblo, el encuentro final que confirma las peores expectativas de Sarmientos cuando ve a Ceto en la ventana del dormitorio de un vecino, y la espantada de los bueyes que tiran la hierba y rompen el carro, dejan bien a las claras el simbolismo de la acción de los animales. El desastre en el honor familiar se acompaña con el desastre en la faena agrícola. La premonición del supersticioso Luco Sarmientos está cumplida. Triunfa el FATUM.

En definitiva, el narrador perediano mira entre desdeñosa e irónicamente desde la atalaya del balcón de su casona solariega a unos aldeanos caricaturizados, cuyas bastas inclinaciones sexuales le atraen y repugnan al tiempo y cuya superstición desprecia y critica. Desde su condición de burgués acomodado, patriarca ultraconservador y lector influido por la gran narrativa de su tiempo, pinta el cuadro de un mundo rural idílico en el que los animales están mejor considerados que muchos de los hombres. En el final de

ese cuadro, aparece un Ceto triunfante, que desde la ventana muestra su victoria a un padre deshonrado de estirpe calderoniana y observamos asimismo a una Narda procaz, que se ha salido con la suya. No hay un broche final más elocuente. *Suum cuique*.

Bibliografía

- BOTREL, Jean-François. (2003). «Almanachs et calendriers en Espagne au XIX^e siècle: essai de typologie». *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVII^e-XX^e siècle)*. H. J. Lüsebrink, Y. G. Mix, J. Y. Mollier y P. Sorel (dirs.). Bruxelles. Editorial Complexe. 105-115.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (1989). «Introducción» a Pereda (1989). XVII-LII.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander. Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio. Colección Pronillo.
- . (2006). «Los libros barceloneses de José María de Pereda». *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. Barcelona: metròpolis mediterrània. 35-44.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2008). «Pereda, novelista ilustrado». *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, 14. 197-224.
- . (2012). «*El sabor de la tierruca* de José María de Pereda y Apeles Mestres (1882)». *Literatura, imagen: La «Biblioteca Arte y Letras»*. Raquel Gutiérrez Sebastián, Juan Molina Porras, Ángeles Quesada Novás, Montserrat Ribao Pereira y Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.). Santander. PUBliCan Ediciones-ICEL19. 83-90.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1982-1991). *Epistolario*. Manuel Revuelta Sañudo (ed.). Madrid. Fundación Universitaria Española. 23 volúmenes.
- PEREDA, José María de. (1889). «Agosto por D. José M. de Pereda». *Los Meses*, edición monumental. Barcelona. Imprenta de Henrich y Cía. en comandita. Sucesores de N. Ramírez y Cía. 150-171.
- . (1989). *Obras completas*. Edición dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán. Santander. Ediciones Tantín, 1989-2001. Tomo I. *Escenas montañosas. Tipos y paisajes*. Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda.
- . (1996). *Obras completas*. Edición dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán. Santander. Ediciones Tantín, 1989-2001. I. VII. *La puchera. Nubes de estío*. Anthony H. Clarke (ed.). Introducción y notas de Demetrio Estébanez Calderón.
- VARIOS AUTORES. (1889). *Los Meses*, edición monumental. Barcelona. Imprenta de Henrich y cía. en comandita. Sucesores de N. Ramírez y cía.
- VÉLEZ VICENTE, Pilar. (1995). *El llibre com a objecte artístic a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins al Modernisme*. Barcelona. Universitat de Barcelona.

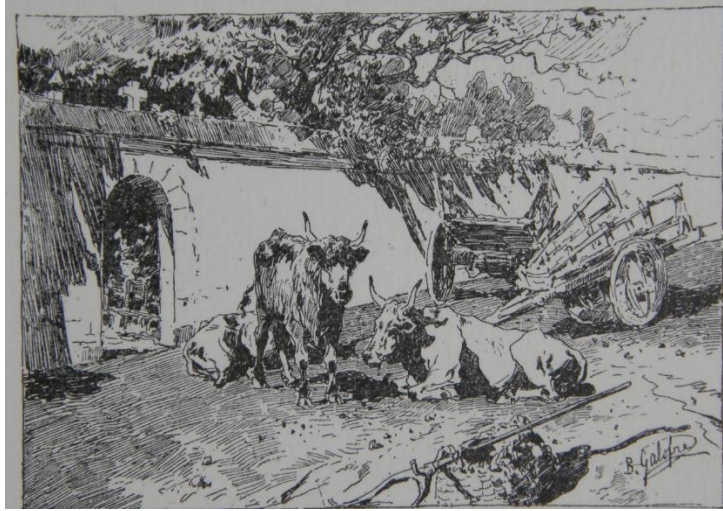
Índice de imágenes



IMAGEN 1.- Orla de Pereda en Agosto.



IMAGEN 2.- Cromolitografía de Agosto.



IMÁGENES 3 Y 4.- Litografías de Agosto

Delante, delante de mi puerta

JUAN A. HERNÁNDEZ LES

Como diría Stevens, delante, delante,
delante de mi puerta,
hay una caediza, que parece una japonesa,
tan repoblada
que, siendo vieja, da gusto mirarla por las mañanas
antes del invierno.
Ahora en otoño la observo cómo se va desvaneciendo
poco a poco. En realidad, si no es invierno, es joven y espesa
no hay manera de saber qué oculta por dentro.
Mas ha llegado el otoño, y se va desnudando. Nunca se muere,
así es la vida, visible, invisible, que venga Pascal
que firme definitivamente.

Ella muestra sus ramas sus brazos, sus manos,
ya sin nada, sin hojas que cubran sus tortuosos tallos,
sólo su tronco, amplio, orgulloso,
permanece cierto, retorcido, calvo.

A ella no le gusta nada perder el pelo,
es, en esto, como cualquier japonesa
¿No sabéis por qué existen las geishas?
Sentir que le han zaherido en su dignidad.
Si paso por delante soy su espejo, no le digo nada.
Ella sabe que perderá su pelo en invierno,
tan hermoso, tan lacio, tan negro.
La estimo, vestida y rebosante,
es igual de hermosa, pero una vez desnuda
se vuelve muy nerviosa. Se retuerce como una víbora,
como una mariposa, como una geisha caprichosa.
¿Es una secuoya, un sauce llorón, tiene remordimientos?

Ella no lo sabe, no sabe que la estimo
como estimo otros arbustos, ciruelos
o cerezos, otras caedizas espantosas.
Está plantada en tierra como todos los árboles.
Sólo son sus nervios verdadera especie que volverá
en primavera, más fiera, más constante, lechosa, ciega.

Me asombra su belleza, árbol milenario
casi ciego que, vestida, es igual que una hermosa
y joven promesa oriental, y desnuda
una anciana del sol naciente, rodeada de arcos rojos
blancos cerezos, y alguna colmena de acacias incomprensibles
tan sedosas, inextinguibles, en este clima carente de prefijos
tan inclinados a lo sufijos.

Estimo esta caediza, mejor desnuda que vestida, aunque sin piel,
de brazos y manos tortuosas, nervios cerebrales, qué tensión.

La cubro de mantos invisibles, que no coja frío,
que no se espante. Voy a cuidarla como todos los días,
como aquel príncipe de la vieja leyenda, aquel niño muni
que al regresar de la muerte ya no supo si
visitaba esta caediza lúgubre o a sus padres centenarios
deshilachados, muertos de espanto.

Hola, buenos días, ¿es que no me oyes
ni me ves pasar nunca?

Yo también me muevo por dignidad,
si permaneciera quieto sería como tú, un árbol incierto
furtivo, golpeado incesantemente por la niebla.
Espeso o vacío, cubierto siempre de frío, muerto en vida,
en vida muerto.

Quiero que sepas que hoy te voy a cantar
la canción del otoño, que todo se lleva sin dejar más rastro
que flores caídas o decaídas, sin energías, bromuros
ni calcios, caedicias. Qué milagro es la vida si eres un árbol,
te mueres y naces de vez en cuando
y algunos presienten un ánimo extraño
al ver pasar unos enamorados
que siempre se asombran de ser confundidos
por las serpientes. Una serpiente ahora disfruta
dando una vuelta completa al tronco,
recio, tortuoso, tan solitario.

Abro la puerta, delante, delante, delante.
Ella ya no está. No está la joven y bella geisha
sino la anciana que llega con todos los inviernos,
indolente, yerma, Si al menos el otoño no se fuera.

El amante liberal, de Cervantes, y la tradición literaria de *El Abencerraje*

ISABEL HERNANDO MORATA
(Universidade de Santiago de Compostela)

El comienzo de la novela *El amante liberal* no puede sino suscitar el interés del lector: «-¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviéades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias» (Cervantes 2013: 109). Nicosia, capital de Chipre, había sido tomada por los turcos en 1570, de manera que el contemporáneo de Cervantes que tuviera en sus manos las *Novelas ejemplares* sabría ya el lugar y el tiempo de la historia. Pero ¿quién se duele así y a qué se debe su pesadumbre? Quien pronuncia estas palabras es un «cautivo cristiano» (Cervantes 2013: 110), Ricardo, que observa las murallas derribadas de Nicosia. Enseguida sale de su tienda Mahamut, que se interesa por su amigo y le pide que le cuente el motivo de su pena. Mahamut, sirviente del cadí de Nicosia, es un renegado, o sea, un cristiano que ha abrazado el islam, aunque confiesa que quiere volver a su primera religión. Antes de entrar en el «confuso laberinto» de sus males (Cervantes 2013: 112), Ricardo desea saber por qué su amo, Hazam Bajá, que se dispone a tomar el cargo de bajá de Nicosia, ha mandado colocar tiendas a la entrada de la ciudad. Después de que Mahamut le explique esta costumbre de los turcos, empieza el cristiano el relato de las peripecias que le han llevado hasta ese lugar.

En Trápana, ciudad siciliana donde también nació el musulmán, Ricardo se había enamorado ya en su niñez de Leonisa, quien, sin embargo, había puesto su atención en el atildado Cornelio. Hacía poco más de un año, Ricardo se había enfrentado a Cornelio cuando este cortejaba a Leonisa en un jardín; en ese momento unos corsarios turcos arribaron y raptaron a Ricardo y Leonisa. Así se había iniciado para ambos un infortunado viaje por el Mediterráneo. El arráz Yzuf, enamorado de la joven, maniobró para quedarse con ella y entregar a Ricardo al arráz de la otra galeota. Cuando estaban a punto de tomar rumbos distintos, la galeota de Leonisa naufragó durante una tormenta y él la dio por muerta. Ricardo llegó a otro puerto del Mediterráneo, donde fue tomado como cautivo por el futuro bajá de Chipre, razón por la que en ese momento está en Nicosia. Mahamut, compadecido, le hace saber que puede ayudarlo si admite entrar al servicio de su amo, el cadí. La acción se enreda a partir de ahora con amores cruzados, falsas identidades y travesías por mar. Ricardo y Mahamut, invitados por el cadí, entran en la tienda de Alí Bajá. Aparece entonces un judío con una bella joven ricamente ataviada que resulta ser Leonisa. Los dos bajaes y el cadí se enamoran de ella y disputan por su posesión; finalmente los bajaes acuerdan comprarla a medias y el cadí se compromete a llevarla a Constantinopla como regalo para el Gran Sultán. Ricardo entra al servicio del cadí con el nombre de Mario y consigue participar también en el viaje. Durante el mismo, su embarcación es atacada simultáneamente por un bajel de Hazan Bajá y una galeota de Alí Bajá, y Ricardo, Mahamut y Leonisa aprovechan la confusión

para escapar. Los tres llegan a Trápana, donde son recibidos por los grandes de la ciudad, entre ellos Cornelio. Ricardo admite entonces que no es el dueño de Leonisa y hace muestra de su liberalidad al cedérsela a su rival, al que, por si fuera poco, le quiere donar también treinta mil escudos. Leonisa, sin embargo, con el consentimiento de sus padres, le pide la mano a Ricardo. El final feliz se completa con la conversión de Mahamut y Halima al cristianismo y la boda entre ellos.

La tradicional valoración negativa de la crítica al respecto de esta novela¹ ha desaparecido en los estudios recientes, atentos a sus aspectos más llamativos: la ambientación histórica y geográfica, el detalle en la presentación de las usanzas de los turcos, los paralelismos con otras obras de Cervantes -sobre todo con la comedia *Los baños de Argel*- y la evolución de Ricardo hasta la máxima generosidad². El presente trabajo interviene en el debate sobre dos temas fundamentales de *El amante liberal*. Desde Casaldueiro (1974: 78-79), una parte de los críticos ha defendido que la novela se estructura en dicotomías, entre ellas la del islam y el cristianismo³. Williamson (1994: 522) observa que se ha interpretado como una «novela ideológica» en la que se defiende la monarquía católica de España en su lucha contra los musulmanes⁴. Otros estudiosos rechazan esta visión: según Cardaillac, Carrière y Subirats (1980: 26), los renegados Mahaut y Halima constituyen «el nexo entre los dos mundos cristiano y musulmán, y pueden inclinarse hacia uno o hacia otro». Por su parte, Ohanna (2011: 146, n. 87) advierte: «El diálogo entre Mahamut y Ricardo no solo insinúa la posibilidad de reintegración de los musulmanes nuevos, sino además la importancia de estos en calidad de mediadores y colaboradores»⁵. En efecto, este pasaje resulta útil para esclarecer cómo se presenta la relación entre ambas religiones, según se verá luego.

También ha suscitado notable interés el género literario al que se adscribe *El amante liberal*. No hay duda de que presenta características del denominado género greco-bizantino, entre ellas el comienzo *in medias res*, la anagnórisis y las peripecias extraordinarias. Según Zimic (1989: 139), se nutre en muchos aspectos de *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, narrador griego del siglo II d. C.⁶ Cardaillac, Carrière y Subirats (1980: 14) se plantean qué textos bizantinos pudo leer Cervantes: entre otros, tuvo acceso a la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, que le inspiró el asunto del *Persiles*, como reconoce en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Ahora bien, en *El amante liberal* Cervantes se aparta del esquema griego-bizantino: Zimic (1989: 151) constata que no presenta un rasgo fundamental de este tipo de obras, a saber, la correspondencia amorosa entre los protagonistas desde el principio, pues Leonisa en un primer momento rechaza a Ricardo. Bubnova (1995) repara en que,

¹ Puede verse Amezúa y Mayo (1958: 58) y Dunn (2005: 91). Amezúa y Mayo consideraba que la escasa calidad de la novela podía deberse a que era una de las primeras escritas por Cervantes. Sobre la fecha de *El amante liberal*, ver ahora el estado de la cuestión de García López (2013: 731).

² Ver el completo estado de la cuestión de García López (2013: 867-873).

³ «Este “paralelismo antitético”, como lo llamó Casaldueiro, de libertad y cautiverio se prolonga en otras oposiciones: Islam/Cristiandad, lo europeo/lo oriental, lo masculino/lo femenino» (Williamson 1994: 521).

⁴ En su artículo, no obstante, Williamson ahonda en el significado de *El amante liberal* y determina que desarrolla un subtexto según el cual «el arte, a pesar de fundarse en una especie de engaño [...] puede conservar la entereza ideal de la palabra poética si el artista obra de buena fe y con espíritu de liberalidad» (1994: 532).

⁵ Asimismo, King (1992: 288-289) destaca que Mahamut, como el renegado de la novela del capitán cautivo intercalada en la primera parte del *Quijote* (capítulos 37-42), ayuda a la pareja principal.

⁶ Ver también Amezúa y Mayo (1958: 50).

a diferencia de lo que sucede en estos relatos, la acción se sitúa en un espacio y tiempo cercanos para el lector. Ciertamente, como indica Williamson (1994: 519), se mezclan aspectos de la narrativa bizantina con realidades contemporáneas que había conocido Cervantes durante su cautiverio en Argel. Es más, según Zimic (1989: 141), la novela constituye una parodia de tal género, aunque «se manifiesta de modo más bien implícito». Por su parte, Dunn (2005: 95-96) advierte la parodia, entre otros momentos, en la tópica descripción petrarquista de Leonisa y en la batalla en el mar entre el cadí y los dos bajaes⁷. En suma, el aspecto más destacado del género literario al que pertenece *El amante liberal* tal vez sea la complejidad: Cervantes no se limita a calcar las características del relato bizantino sino que las altera y adapta a una realidad histórica próxima. También sobre este tema se puede afinar si se observa con detalle el diálogo entre Mahamut y Ricardo.

Pues bien, en esta escena los hechos sucedidos antes de que Ricardo llegase a Nicosia se presentan en un marco que parece evocar la historia de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Esta narración del siglo XVI, de la que se conocen varios textos con diferentes versiones⁸, es una de las obras más importantes del considerado género «morisco» (López Estrada 2003: 23), también referido con el término «maurofilia literaria». *El Abencerraje* dista de ser el primer ejemplo de tales creaciones, pues ya en siglos anteriores el moro había ocupado un lugar destacado en el romancero: Benamar o Aben Zulema protagonizan los llamados romances «fronterizos», ambientados en Álora, Alhama o Antequera, en los que los musulmanes son considerados con respeto e incluso simpatía⁹. *El Abencerraje* inspiró a su vez numerosos romances, muestra de su notable difusión. También Cervantes leyó el relato del moro y su generoso libertador:

Conoció por lo menos la versión de la *Diana*, y no vaciló en que un héroe literario de la raíz española de su don Quijote, en el episodio de la vuelta a la aldea después de la primera salida del lugar de la Mancha (Parte I, capítulo V), se sintiese transfigurado en el moro Abindarráez, y que su Dulcinea pudiera ser Jarifa (López Estrada 2003: 19).

Como asimismo menciona López Estrada (2003: 83), Cervantes evoca los romances derivados de *El Abencerraje* en *El celoso extremeño*: «Loaysa promete enseñar al inocentón negro Luis cómo hacerse un gran músico: “Todas esas son aire (le dice refiriéndose a otras tonadas que el negro sabe cantar) para las que yo os sabría enseñar, porque sé todas las del moro Abindarráez con las de su dama Jarifa” ». No una mención explícita pero sí varios paralelismos se hallan entre *El Abencerraje* y *El amante liberal*. Para el caso, resulta oportuno resumir la historia en unas líneas. El caballero cristiano Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera y Álora, vence en una escaramuza al moro Abindarráez. Monta en su caballo al cautivo y, al advertir sus suspiros, sorprendido de que quien ha luchado valientemente en la batalla se apene ahora tanto, le pide con cortesía que le cuente la causa de sus penas. El prisionero accede y recuerda primero la desgracia en que cayó su linaje, los Abencerrajes de Granada. Le hace saber también que se crio en Cártama y que desde niño estuvo enamorado de la hermosa Jarifa, quien

⁷ Otra perspectiva aportan Cardaillac, Carrière y Subirats (1980: 17), según quienes la cadena de obstáculos que deben salvar los personajes perfila «una novela de pruebas heredada de la tradición caballeresca».

⁸ Como explica López Estrada (2003: 13-14), cuya edición, seguida en este artículo, se basa en la versión del *Inventario* de Villegas (1565).

⁹ Sobre la maurofilia literaria, ver la monografía de Carrasco Urgoiti (1956).

le correspondía a pesar de que durante mucho tiempo ambos creyeron que eran hermanos. Para su desazón, se habían separado cuando Jarifa tuvo que acompañar a su padre a Coín, donde había sido nombrado alcaide. Abindarráez señala que, en el momento de ser capturado, estaba de camino a esa ciudad para desposarse con su amada. Rodrigo de Narváez se apiada del moro y lo libera con la condición de que regrese al tercer día como cautivo a su castillo de Álora. Abindarráez se lo agradece y parte hacia Coín, donde contrae nupcias con Jarifa. Vuelve luego a Álora para entregarse a su alcaide, acompañado de la mora. Rodrigo de Narváez los toma en su poder, pero no escatima cortesía e incluso se ofrece a ayudarles para lograr el perdón del padre de la joven, ofendido porque el matrimonio se ha llevado a cabo sin su aprobación. Ya obtenido el perdón, don Rodrigo libera a la pareja mora. Finalmente, Abindarráez le envía dinero para agradecerle su generosidad, pero el alcaide no lo acepta y lo devuelve.

Como puede observarse, varios son los elementos en común entre el diálogo de Rodrigo de Narváez y el Abencerraje y el de Ricardo y Mahamut. En primer lugar, en ambos casos intervienen un cautivo y un hombre libre y, además, uno es cristiano y el otro musulmán. En las dos obras las muestras de tristeza del prisionero suscitan la intriga del otro, que con prudencia pregunta la causa. El cautivo comienza entonces el relato de sus desdichas, pues tanto Abindarráez como Ricardo han perdido la esperanza de ver a la mujer que quieren. Rodrigo de Narváez y Mahamut se compadecen de su interlocutor y, a pesar del contexto de enfrentamiento entre cristianos y musulmanes, se disponen a ayudarlo. Las diferencias entre los diálogos también son evidentes. La geografía es distinta, el Sur de la península ibérica en un caso y Chipre en otro. El personaje libre en *El Abencerraje* es cristiano, mientras que esta es la fe del cautivo en *El amante liberal*. En aquel relato, don Rodrigo acaba de vencer al moro en una escaramuza, mientras que Mahamut sale de su tienda y se encuentra con Ricardo. Resulta claro que la narración de Ricardo es más extensa y detallada que la de Abindarráez, aparte, claro está, de que toma otro rumbo: se desarrolla en el Mediterráneo, con piratas, negociaciones de rescate, una tormenta y un naufragio. Hay además en el diálogo de *El amante liberal* un excursus sobre la costumbre de acampar fuera de la ciudad que respetan quienes van a ser nombrados bajaes¹⁰, mientras que no se halla nada parecido en la obra del siglo XVI. Por último, don Rodrigo libera a su prisionero, pero no puede ayudarlo de esta manera Mahamut, que se limita a ofrecerle que entre al servicio del cadí de Nicosia.

Se aprecian además entre las dos obras diferencias importantes referidas a la amada. Mientras que Jarifa corresponde al Abencerraje, la atención de Leonisa está puesta en Cornelio. Este desprecio de la protagonista femenina de *El amante liberal* ha llamado la atención de los críticos, que lo consideran ajeno al molde bizantino¹¹. Otra divergencia consiste en que, mientras simplemente se alude a la belleza de Jarifa¹², en cambio en la novela cervantina el retrato de Leonisa es pormenorizado y, como se ha adelantado, reproduce los tópicos petrarquistas:

¹⁰ Según Zimic (1989: 145-146) estas interrupciones del relato principal son típicas del género bizantino.

¹¹ «En las novelas bizantinas, típicamente, los amantes se escapan de casa, porque los padres se oponen a su amor, por una razón u otra, porque hay un rival poderoso, etc. [...] En *El amante liberal* se efectúa un cambio radical en esta situación inicial» (Zimic 1989: 151).

¹² «Miréla vencido de su hermosura y parescióme a Sálmacis» (*El Abencerraje* 2003: 143); «Parescióme en aquel punto más hermosa que Venus cuando salió al juicio de la manzana» (145).

Era la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente, y espera tener la que está por venir; una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro, y que sus partes con el todo, y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía (Cervantes 2013: 114)¹³.

Pues bien, estos aspectos en los que *El amante liberal* se aparta de *El Abencerraje* se encuentran en otra composición emparentada con la historia de Abindarráez, el romance de Góngora «Entre los sueltos caballos». Según el manuscrito Chacón, el poema fue escrito en 1585 (Góngora 1991: 101) y tuvo una amplia difusión, aunque no fue impreso hasta la edición de Vicuña de 1627¹⁴. Fue este un «celeberrimo romance, citado, glosado y vuelto a lo divino hasta la saciedad» (Carreira en su edición de Góngora 1986: 106)¹⁵. El parentesco con la novela de los amores del Abencerraje y Jarifa resulta claro¹⁶: en el escenario posterior a una batalla, un «español de Orán» (Góngora 2000: 218, v. 5) captura a un moro y lo sube a su caballo. Admirado por las lágrimas de quien ha peleado con ardor, el cristiano le pide que le cuente la causa de su amargura. El moro le obedece: primero informa sobre su nacimiento y estirpe y continúa con el relato de su desdicha. Desde niño ha estado enamorado de una dama de la que solo había obtenido desprecio y, ahora que por fin le correspondía, había sido cautivado. El capitán cristiano, conmovido, detiene el caballo y libera a su prisionero, que le expresa su gratitud y le desea la victoria. Como puede notarse, son múltiples los elementos en común con *El Abencerraje*, a pesar de algunas diferencias como el cambio de ubicación, del Sur español al Norte de África. «Entre los sueltos caballos» mantiene a su vez con el diálogo de Mahamut y Ricardo las similitudes señaladas para la narración de Abindarráez. Además, como se ha anunciado, la falta de sentimiento de la dama y la descripción de su belleza, ausentes en *El Abencerraje*, se localizan en este romance.

Tal vez aventurar la relación de esta escena de la novela cervantina con *El Abencerraje* o «Entre los sueltos caballos» simplemente a partir de estas concomitancias resulte algo osado. Pero el vínculo se plantea no solo por dichas correspondencias, sino porque también se hallan paralelismos concretos que, en ocasiones, atañen al plano lingüístico. Conviene examinar dichos pasajes con detenimiento:

acordábasele [a Rodrigo de Narváez] de lo que le vio hacer, y parecíale que tan gran tristeza en ánimo tan fuerte no podía proceder de sola la causa que allí parecía (*El Abencerraje* 2003: 138).

¹³ «Lo primero que resalta en la relación de Ricardo es la belleza absolutamente ideal de Leonisa» (Rodríguez-Luis 1980-1984: 14).

¹⁴ La versión de Vicuña añade cuarenta versos a la del manuscrito Chacón, como señala Carreño en su edición (Góngora 2000: 217, nota). Este artículo sigue la edición de Carreño (Góngora 2000: 217-223) porque presenta la versión larga del romance, mientras que Carreira (Góngora 1998: 323-335) ofrece la corta.

¹⁵ Sobre estos aspectos puede verse Iglesias Feijoo (2010: 75-76). En las notas de su edición (Góngora 1998: 319-322), Carreira recopila numerosas citas y alusiones al romance.

¹⁶ López Estrada incluye la versión corta de «Entre los sueltos caballos» en la «Flor de romances» adjunta a su edición de *El Abencerraje* (2003: 226-230). También Martínez Góngora (2014: 78 y 91) compara el poema con esta novelita.

parece flaqueza que quien hasta aquí ha dado tan buena muestra de su esfuerzo, la dé ahora tan mala (*El Abencerraje* 2003: 138).

Admirado el español / de ver, cada vez que vuelve, / que tan tiernamente llore / quien tan duramente hiere, / con razones, le pregunta, / comedidas y corteses, / de sus suspiros la causa, / si la causa lo consiente (Góngora 2000: 219, vv. 21-28).

te ruego [...] que me digas qué es la causa que te trae tan demasadamente triste; que puesto caso que sola la del cautiverio es bastante para entristecer el corazón más alegre del mundo, todavía imagino que de más atrás traen la corriente tus desgracias. Porque los generosos ánimos como el tuyo no suelen rendirse a las comunes desdichas tanto que den muestras de extraordinarios sentimientos (Cervantes 2013: 111).

no es mucho que imagine que tu pena procede de otra causa que de la libertad que perdiste, la cual causa te suplico me digas (Cervantes 2013: 111).

En los tres casos, el personaje libre se extraña de que un hombre con buen ánimo se muestre tan pesaroso, por lo que le preguntará la razón de su congoja. En *El Abencerraje* y *El amante liberal* se repiten algunas palabras: «tristeza» -«triste» en la novela cervantina-, «causa» -también aparece en el romance-, «ánimo» e incluso «proceder» con sujeto «la tristeza» o «la pena». La alusión de Mahamut a los «generosos ánimos», no obstante, no se refiere a la valentía del cristiano en la batalla, pues no lo ha visto luchar. Después de estas palabras, menciona la posibilidad que tiene Ricardo de ser rescatado, motivo para sentirse asombrado por su desánimo que no se encuentra en las otras obras.

Y si tenéis otro dolor secreto, fialde de mí, que yo os prometo como hijodalgo de hacer por remediarle lo que en mí fuere (*El Abencerraje* 2003: 138).

y que para saber qué remedios o alivios puede tener tu desdicha, es menester que me la cuentas (Cervantes 2013: p. 111).

Rodrigo de Narváez insta a Abindarráez a contar sus penas para poder ayudarle, igual que Mahamut a Ricardo. De nuevo se aprecia no solo un paralelismo temático sino también lingüístico: la copulativa «y» con que comienzan ambas oraciones indica que se trata de conclusiones a un discurso previo. Además, el alcaide de *El Abencerraje* emplea la palabra «remediarle» y, Mahamut, «remedios»¹⁷.

y porque no os parezca que el dolor de las heridas me hace sospirar, y también porque me parece que en vos cabe cualquier secreto, mandad apartar vuestros escuderos y hablar os he dos palabras (*El Abencerraje* 2003: 139).

Preguntado me has la causa / de mis suspiros ardientes, / y débote la respuesta / por quien soy, y por quien eres (Góngora 2000: 219, vv. 37-40).

¹⁷Zimic (1989: 144), en relación con esta intervención de Mahamut, señala: «la curiosidad es característica pronunciada también de los personajes de *El amante liberal*», rasgo que relaciona con el género narrativo bizantino.

Y para que quedés satisfecho desta verdad, te la contaré en las menos razones que pudiere (Cervantes 2013: 112).

Abindarráez, el moro del romance gongorino y Ricardo no responden directamente a la petición del otro sino que antes avisan de que van a contestar. De esta manera se enfatiza la cortesía del cautivo hacia su interlocutor, pues accede a contar su historia por el respeto que siente hacia él. Además, tanto en *El Abencerraje* como en *El amante liberal* se insiste en la brevedad de la respuesta: «hablar os he dos palabras», «te la contaré en las menos razones que pudiere».

Cada vez que la miraba / salía un sol por su frente, / de tantos rayos ceñido / cuantos cabellos contiene (Góngora 2000: 221, vv. 57-60).

una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles (Cervantes 2013: 114).

Como se ha avanzado, la descripción de Leonisa se corresponde en parte con la de la dama del romance: ambas son rubias y sus ojos se comparan con el sol. A propósito del romance gongorino, Martínez Góngora (2014: 93) repara en que «al ser descrita de acuerdo con el canon de belleza petrarquista, la representación no resulta demasiado acorde con la identidad norteafricana de la joven enamorada». Ciertamente, la similitud de ambas damas se debe al tópico petrarquista, pero, como se ha visto, no deja de ser llamativa la manera con la que Cervantes enumera los rasgos de esta belleza ideal.

él dio un grande y profundo suspiro (*El Abencerraje* 2003: 138).

Déjame, pues, cristiano, consolar entre mis suspiros, y no los juzgues flaqueza (*El Abencerraje* 2003: 149).

ardientes suspiros lanza, / y amargas lágrimas vierte (Góngora 2000: 219, vv. 19-20).

esa es [Leonisa], que no la perdida libertad, por quien mis ojos han derramado, derraman y derramarán lágrimas sin cuento, y la por quien mis suspiros encienden el aire, cerca y lejos (Cervantes 2013: 114).

Si bien el «extremado sentimentalismo de los personajes» es propio del género bizantino (Zimic 1989: 147), resulta curioso que el moro Abindarráez y Ricardo coincidan en justificar las muestras de su tristeza: el primero termina así el relato de sus desdichas mientras que el otro pronuncia estas palabras tras identificar a su dama, causa de su aflicción. Como en *El amante liberal*, el enamorado del romance alude no solo a los suspiros sino también a las lágrimas, aunque en un contexto diferente: aquí el español afirma que ve y oye estas manifestaciones de dolor en su prisionero.

Esta y yo en nuestra niñez siempre nos tuvimos por hermanos porque así nos oíamos llamar. Nunca me acuerdo de haber pasado hora que no estuviésemos juntos. Juntos nos criaron, juntos andábamos, juntos comíamos y bebíamos. Naciónos de esta conformidad un natural amor que fue siempre creciendo con nuestras edades (*El Abencerraje* 2003: 142-143).

Juntos así nos criamos, /y Amor, en nuestras niñeces, /hirió nuestros corazones /con arpones diferentes (Góngora 2000: 221, vv. 61-64).

Porque has de saber que desde mis tiernos años, o a lo menos desde que tuve uso de razón, no solo la amé, mas la adoré y serví (Cervantes 2013: 114).

En los tres casos, el cautivo refiere que conocía a la dama desde que eran niños y que su amor por ella surgió en esa edad. En *El Abencerraje* la situación resulta más compleja que en las otras obras, pues Abindarráez y Jarifa creen durante un tiempo que son hermanos. Solo en esta novela el protagonista es correspondido. El moro de «Entre los sueltos caballos» cuenta que Amor les hirió con arpones diferentes, y Ricardo confiesa que él desde siempre adoró a Leonisa aunque ella puso su atención en otro hombre. Esta falta de reciprocidad de la amada se detalla en el siguiente pasaje.

Labró el oro en mis entrañas / dulces lazos, tiernas redes, /mientras el plomo en las tuyas /libertades y desdenes (Góngora 2000: 221, vv. 65-68).

Mas ella, que tenía puestos los ojos en Cornelio [...] ni quiso agradecer siquiera mis muchos y continuos servicios, pagando mi voluntad con desdeñarme y aborrecerme; y a tanto llegó el extremo de amarla, que tomara por partido dichoso que me acabara a pura fuerza de desdenes y desagradecimientos (Cervantes 2013: 115).

En los versos del ejemplo anterior se mencionaban las flechas que Amor -esto es, Cupido- había lanzado al moro del romance y a la mujer amada: a él de oro, por lo que se había enamorado, y a ella de plomo, razón de su desprecio. Tampoco Ricardo recibe el afecto de Leonisa, quien se fija en Cornelio. Por otra parte, tanto en el romance de Góngora como en la novela se emplea la palabra «desdén».

Así que considera tú ahora en el fin de mis palabras el bien que perdí y el mal que tengo [...] Déjame, pues, cristiano, consolar entre mis suspiros, y no los juzgues a flaqueza (*El Abencerraje* 2003: 148-149).

¡mira si es bien que lamente! /Esta es la causa, español, /que a llanto pudo moverme, /mira si es razón que llore /tantos males juntamente (Góngora 2000: 222, vv. 72-76).

Mira tú ahora y considera si es bastante para sacarlos [suspiros y lágrimas] de lo profundo de mis entrañas (Cervantes 2013: 125).

En las tres obras, al final de su intervención el cautivo señala a su oyente que repare en cuán justificado está el motivo de su llanto. También aquí se advierten paralelismos lingüísticos entre *El Abencerraje* y *El amante liberal*: se reitera el verbo «considerar» en forma imperativa y en ambos casos se alude a los suspiros. Mayor es aún el parecido de este fragmento con el del moro gongorino, pues, además de la referencia a los suspiros y las lágrimas, ambos comienzan con el imperativo «mira».

Juntos nos criaron, juntos andábamos, juntos comíamos y bebíamos (*El Abencerraje* 2003: 143).

Juntos así nos criamos (Góngora 2000: 221, v. 61).

habernos criado en nuestra niñez juntos (Cervantes 2013: 111).

La expresión es muy próxima en las tres obras. Ahora bien, en *El amante liberal* estas palabras no las pronuncia el enamorado cautivo en alusión a su dama, como ocurre en *El Abencerraje* y «Entre los sueltos caballos», sino que pertenecen a Mahamut, quien se refiere a su infancia en Trápana con Ricardo. No obstante, el parecido con las otras expresiones hace sospechar que sea un eco de ellas.

Como puede observarse, los paralelismos resultan tan numerosos y significativos que es posible suponer la influencia de *El Abencerraje* y «Entre los sueltos caballos» en el diálogo entre Mahamut y Ricardo en *El amante liberal*. Ahora bien, a no ser que se trate de una traducción literal, proponer un texto como fuente o inspiración de otro siempre resulta arriesgado, pues cabe la posibilidad de que las similitudes se deban simplemente al azar. Con todo, dado que Cervantes conocía *El Abencerraje*, al plantear el diálogo entre el enamorado cautivo y el compasivo renegado pudo revivir en su mente el argumento y algunos pasajes de la novelita del siglo XVI. El romance de Góngora sin duda se difundió oralmente, al igual que todos los ejemplos del romancero nuevo. Tal vez no sea necesario elegir solo una de las dos composiciones como base de la escena, ya que algunos fragmentos del relato cervantino se corresponden con otros de *El Abencerraje* sin que haya un equivalente en «Entre los sueltos caballos» y viceversa, otros de *El amante liberal* son similares a los del poema gongorino sin un correlato en la historia del Abencerraje. Por tanto, parece plausible sugerir que, como las dos creaciones eran célebres y su argumento resultaba muy próximo, se entremezclasen en el recuerdo del autor del *Quijote*.

¿Cuáles son las consecuencias en la interpretación de la novela derivadas de esta relación con la tradición literaria de *El Abencerraje*? Mahamut dispensa a Ricardo la misma cortesía que Rodrigo de Narváez a Abindarráez y el español de Orán al moro capturado en la batalla. En este diálogo se perfila, pues, como un personaje colaborador del protagonista a pesar de que su fe es distinta y están inmersos en un contexto de enfrentamiento. Esta caracterización de Mahamut puede desterrar la interpretación de *El amante liberal* como una obra maniquea en la que se defiende a ultranza la superioridad del catolicismo. Ahora bien, el amigo de Ricardo no es un fervoroso musulmán sino un renegado arrepentido y, por tanto, la atribución a Mahamut de las virtudes morales de don Rodrigo o del español del poema gongorino no empaña la visión negativa de los musulmanes que predomina en la novela. Tampoco ha de olvidarse que el renegado y el cautivo son amigos desde la infancia: su relación no se establece, como en las otras dos composiciones, a partir de la conmiseración del turco por las lágrimas y los suspiros del desdichado prisionero. El asunto de las relaciones entre los miembros de una y otra fe es más complejo de lo que pudiera parecer en un principio. También lo es la adjudicación de *El amante liberal* a un género narrativo. Si se acepta la impronta de la historia del cautivo moro liberado por el caballero cristiano, ha de admitirse que al principio de la novela el molde bizantino se entremezcla con el género morisco o maurofílico. Esta nota sobre el primer diálogo de *El amante liberal* descubre, en fin, algo ya muy conocido: la complejidad de la creación cervantina, las múltiples facetas, la variedad de géneros, perspectivas, voces y sentidos que se aprecian en sus textos al leerlos con detalle.

Bibliografía

- AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de. (1958). *Cervantes. Creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las «Novelas ejemplares»*. Madrid. CSIC. Vol. 2.
- BUBNOVA, Tatiana. (1995). «El cronotopo del encuentro y la idea del otro en *El amante liberal*». *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza*. Giuseppe Grilli (ed.). 37. 2. 587-600.
- CARDAILLAC, Denise y Louis, Marie-Thérèse CARRIÈRE y Rosita SUBIRATS. (1980). «Para una nueva lectura de *El amante liberal*». *Criticón*. 10. 13-29.
- CARRASCO URGOITI, M.^a Soledad. (1956). *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*. Madrid. Revista de Occidente.
- CASALDUERO, Joaquín G. (1943). *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Buenos Aires. Instituto de Filología. Reimpr. (1974) Madrid. Gredos.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2013). *El amante liberal en Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- DUNN, Peter N. (2005). «The Play of Desire: *El amante liberal* and *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*». *A Companion to Cervantes «Novelas ejemplares»*. Stephen Boyd (ed.). London. Tamesis. 85-103.
- El Abencerraje (Novela y romancero)*. (2003). Edición de Francisco López Estrada. Madrid. Cátedra. 14.^a edición.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2013). «Estudio. Miguel de Cervantes y las *Novelas ejemplares*» en Miguel de Cervantes Saavedra. *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 717-788.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. (1986). *Antología poética*. Antonio Carreira (ed.). Madrid. Castalia.
- . (1991). *Obras [manuscrito Chacón]*. Edición facsímil. Málaga. Real Academia Española/Caja de Ahorros de Ronda. Vol. 2.
- . (1998). *Romances*. Antonio Carreira (ed.). Barcelona. Quaderns Crema. Vol. 1.
- . (2000). *Romances*. Antonio Carreño (ed.). Madrid. Cátedra. 5.^a edición revisada.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis. (2010). «El romance de Góngora en *El príncipe constante*, de Calderón». *Rilce. «Rompa con dulces números el canto»: Homenaje a Antonio Carreño*. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez (eds.). 26. 1. 74-96.
- KING, Willard F. (1992). «Cervantes, el cautiverio y los renegados». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 40. 1. 279-291.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. (2003). «Introducción» en *El Abencerraje (Novela y romancero)*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid. Cátedra. 13-126.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar. (2014). «Los romances africanos de Luis de Góngora y la presencia española en el Magreb». *Calíope*. 19. 1. 77-102.
- OHANNA, Natalio. (2011). *Cautiverio y convivencia en la Edad de Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. (1980-1984) *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*. Madrid. José Porrúa Turanzas. Vol. 1.

WILLIAMSON, Edwin. (1994). «Hacia la conciencia ideológica de Cervantes: idealización y violencia en *El amante liberal*». *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*. Kassel. Reichenberger. Vol. 2. 519-533.

ZIMIC, Stanislav. (1989). «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*». *Anales Cervantinos*. 27. 139-165.

Farsa y sentencia de *La Reina Castiza* de Valle-Inclán

LUIS IGLESIAS FEIJOO
(Universidade de Santiago de Compostela)

No fue ayer, precisamente, cuando conocí a José Manuel González Herrán. Aunque solo soy un año mayor que él, la primera vez que nos vimos ejercíamos funciones diferentes: yo era profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de Santiago (caso de precocidad por mi parte) y él era alumno, sentado allá por las últimas filas de unas aulas que hoy nos parecerían desproporcionadamente grandes, pero que eran necesarias para acoger a promociones más numerosas. Desde entonces ambos hemos seguido nuestra carrera académica en paralelo, ambos hemos ocupado sendas Cátedras de Literatura española en la misma Facultad... y ahora resulta que los dos estamos jubilados, porque ¡han pasado cincuenta años! Medio siglo es mucho tiempo, son muchos días, y, sin embargo, parecen haber sido como un soplo. Si quisiera ponerme trascendente, diría aquello de Job: «*memento quia ventus est vita mea*». Pero como no suelo tocar la tecla melancólica ni comparto el hálito casi desesperado de aquellos lamentos, añadiré más bien que ha sido una alegría haber compartido -los últimos años en despachos puerta con puerta- las tareas académicas al lado de una persona tan generosa y de tanta valía intelectual y humana, con quien la convivencia ha sido siempre tan fácil.

Como expresión de mi deseo de participar en su homenaje, ya que no pude asistir a la sesión que se le dedicó en Santander en otoño de 2016 por gratas obligaciones familiares, le envíó estas líneas que resumen lo que es más que una clase (como las que él me tuvo que aguantar), y menos que una conferencia o una ponencia erudita. Son notas de algo que expuse en Madrid en 1997 y en Córdoba en 1998, cuando al calor del centenario de la fecha del llamado Desastre muchos estudiosos intentamos reevaluar qué había significado la generación que lleva su nombre. Yo me centré varias veces en la obra de Valle-Inclán, que siempre me ha interesado, y publiqué algunas cosas, pero otras se quedaron en espera de mejor ocasión. Una de ellas se ocupaba del texto que hoy trato. Otras seguirán cuando los hados quieran. Esta va a ser una lectura de esta farsa con ciertas reflexiones que hoy provoca, sin el aparato de bibliografía *ad hoc*, que debe darse por supuesta.

Tras el ciclo de Bradomín, Valle-Inclán dará con las Comedias Bárbaras una muestra de teatro que era entonces inédito entre nosotros, con Shakespeare como motor oculto. Con La Guerra Carlista experimentó luego en las posibilidades del unanimismo y el protagonismo colectivo, para llegar en 1912/1913 a una crisis en la que se dispone a reconsiderar lo pasado e inicia la serie de sus *Opera Omnia*. Y ello coincide con su retiro a tierras gallegas, durante el que medita en su tratado de estética, *La Lámpara Maravillosa*, y es testigo casi en silencio del desarrollo de la Gran Guerra y de las revoluciones mexicana y soviética. En 1919 romperá su mutismo para desencadenar una sucesión de textos de primer orden, en la que menudean las obras maestras: *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia*, *Tirano Banderas*...

Pero Valle no es más noventayochista en 1920 que en 1902, sino que lo es de otro

modo. La perspectiva ha cambiado, sin duda, el ideal de belleza también. La Historia no ha estado nunca fuera del cuadro, pues no se entiende *Águila de Blasón* más que con el trasfondo de la ruina de la sociedad estamental, y vale decir lo mismo de La Guerra Carlista. Solo que ahora parece pasar a un plano más cercano, sea a través de los reyes o personajes políticos, sea por medio de la gente menuda y los seres casi anónimos que pueblan obras como *El Ruedo Ibérico*.

Para mostrar una faceta de esa aproximación al mundo real, si bien sea ubicándolo en un pasado próximo, lo que hace reiteradamente a lo largo de toda su vida (Sonatas, Comedias Bárbaras, Guerra Carlista, Ruedo Ibérico, todas se centran en unos pocos años del siglo XIX), vamos a ocuparnos de una obra de esta última época, la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*¹, publicada en el mes de abril de 1922, según reza el colofón, aunque había aparecido en prensa en 1920. Valle habla del siglo anterior, naturalmente, pero con el ojo puesto en el suyo, en el XX en que está viviendo. Así lo revela el hecho de que remitiese un ejemplar de su obra al rey Alfonso XIII, al que en su correspondencia particular llamaba «el Chulo de Palacio», con el siguiente envío: «a S. M. el Rey D. Alfonso XIII. Señor: tengo el honor de enviaros este libro, estilización del reinado de vuestra abuela Doña Isabel II, y hago votos por que el vuestro no sugiera la misma estilización a los poetas del porvenir». La dedicatoria no permaneció en el terreno privado, pues fue publicada en un número de la revista *España*², sin duda porque Valle mismo se lo comunicó a Azaña o a Cipriano de Rivas.

Es una obra más bien breve, en verso, cuyo marco declara con claridad el «Apostillón». La Señora, de la que se sospecha pueda esperar un heredero, sale de incógnito a plebeyos bailes de candil. Se produce gran revuelo en la Corte por el chantaje de un aprovechado que posee inflamadas cartas de la Reina. El Rey consorte, afeminado e inútil, quiere comprarlas. La Reina regresa al amanecer bastante iluminada y a su puerta mueren dos jaques.

¿Dice algo este resumen del argumento? No. Se trata tan solo de un pretexto (basado en hechos históricos) para la sátira feroz... de un carlista que nunca ha dejado de ver en Isabel II a la usurpadora.

La Corte es un conjunto de disparates goyescos: el Ministro es «El Gran Preboste», definido en la acotación: «*un fantasmón*» (18); el General, «Don Tragatundas»; el Marqués amante de la Reina, Don Gargarabete³; el gentilhomme del Rey, Don Lindo; y su favorito, un guitarrista jorobado. Toda la camarilla del monarca consorte es una «colección de botarates» (149).

Y es que todos son muñecos y el escenario es solo un guiñol. En el Apostillón inicial se da ya la clave:

¹ En el modo de usar las mayúsculas en los títulos de sus obras, creo obligado seguir los hábitos del autor; en este caso, puede verse que así escribe Reina Castiza en la primera edición, Madrid, 1922, p. 156; las citas de la obra llevan en el texto la indicación de la página de esta edición.

² Véase *España*, 322, 27 de mayo de 1922, p. 11. Es un suelto a pie de página encabezado con la palabra «Dedicatoria» e introducido así: «D. Ramón del Valle-Inclán ha tenido la gentileza de enviar a D. Alfonso XIII un ejemplar de su obra “Farsa y licencia de la reina castiza”, que acaba de publicarse, con la siguiente inusitada dedicatoria».

³ En la 2ª edición, integrada en *Tablado de marionetas* (1926: 228), se incluye una lista de personajes, que falta en la primera edición, ahí se lee: «don Gargarabete, marqués lechuguino, amante de la Reina».

Corte isabelina
Befa setembrina
Farsa de muñecos.

(11)

Y en la acotación última se cierra el círculo de forma expresa: «*Pregones y campanas el alba simboliza, / apaga de repente sus luces el guiñol*» (156). No debe olvidarse que el volumen que acoge al poco la obra con otras dos se titula *Tablado de marionetas* (1926)⁴. Como tales figuras de cartón y trapo, no son ni pretenden ser personas, sino monigotes para jugar, no los niños, sino los mayores. Por ello, si hay al final dos muertos, se les da una patada para que revivan y se levanten:

-Para llevarlos a la farmacia,
ponlos derechos de un puntapié.

*Resucitados por la punta
del chapín de Mari-Morena,
con una mueca cecijunta
saltan los muertos en escena.*

-Me resucito bajo la coba
de tus pedales. ¡Vaya calor!

(155)

¿Solo hay bromas, pues? ¿Es todo un chorreo de gracias y cuchufletas? En absoluto, porque se habla de realidades españolas muy concretas. La persona de la reina está llevada al colmo de la degradación; así comienza el diálogo de la obra, en boca de Lucero del Alba, un perdulario: «¡Conque está la señora soberana, / mi comadre, tan guapa y repolluda!» (13). Luego, al lado del jaque, la reina aparece así en una acotación: «*Ríe la comadre feliz y carnal / y un temblor cachondo le baja del papo / al anca fondona de yegua real*» (56). Y aún, cuando al final sale de su dormitorio desgreñada, las imágenes transmitidas por las palabras llegan al punto más acerado:

*Sale la Señora, con la papalina
puesta sobre un ojo, y dando guiñadas.
Las fofas mantecas, tras la muselina
del camisón blanco, tiemblan sonrosadas.*

(153-154)

¿Qué dicen de ella en la cámara del rey consorte?: «parece que esta noche pendonea/en un baile de trueno la patrona; / la veremos llegar con una pea» (61). El modo de hablar de la persona real no desdice de lo sugerido por las acotaciones: «¡Y tú eres el gatera, el de pestaña, / el que las ve venir! ¡Valiente primo!» (49), le dice la reina al ministro. Nada de extraño tiene que la Infanta Francisca sea «*una bruja de entremés*» (73). Con la presentación del Rey no se altera el registro, sino que acaso se intensifica:

⁴ En esta edición se lee «septembrina», p. 227.

*El Rey sale de su alcoba
calzones de mameluco,
adamada voz de eunuco,
saludo amable de coba.*

(68)

*El Rey vuelve la pupila;
mete, como el avestruz,
el pico bajo la axila
y se le apaga la luz.*

(124)

La realidad política aparece igualmente degradada: si la prensa acusa, se la amordaza; cuando el sopón que quiere vender las cartas de la reina amenaza con llevarlas a los periódicos, el problema se disuelve: «-Hablarán las gacetas de mi caso, Excelencia. - Les pondré una mordaza» (28). «-Hay Prensa, y puede darnos un mal rato. -Con la censura guardará el secreto. /¡Ya no hay nadie que crea sus embustes!» (p. 45); «con un plumazo / a la Prensa pongo mordaza» (146); si las Cortes se encrespan, «se disuelven las Cortes» (44), o se recurre al ejército: «con los fusiles gobernaremos» (151). Si amenaza la revolución, no se ve nimbada de prestigio alguno; la forma de preguntar por ella lo descubre: «¿No hay barruntos / de jollín?» (20).

El Ministro pronuncia también un parlamento inequívoco sobre su concepto de lo español, ante la posibilidad de que, conocidas las aventuras de la Reina, el pueblo organice un motín:

¿Pero
porque la Reina se comprima
van a echar carne en el puchero?
Sin las intrigas de Inglaterra
no se moviera aquí una paja,
yo conozco mucho mi tierra,
pero el oro inglés la trabaja.
Hoy tenemos ya puritanos
que hablan en contra de los toros,
de los garrotines gitanos
y nuestra indolencia de moros.
Puritanos que a toda hora
sacan a cuento la moral,
sin comprender que es la Señora
una Reina meridional.

(37-38)

El ministro tiene su remedio para contentar a la gente: hacer que la soberana vaya un día a los toros vestida a la manera popular: «para acallar esos babeles / irá a los toros una tarde / con pañolón y con claveles» (38-39). Y al sopón de las cartas extraviadas la Reina dice que le hagan «duque, / embajador, ministro, general» (47). Pero parece más bien que lo hacen arzobispo de Manila, según pregones que anuncian la Gaceta (156).

Valle se inspira en hechos históricos y conocidos, que los estudiosos han desentrañado: los devaneos de la Reina, la muerte de Urbiztondo en la puerta de la

alcoba real en la que quería entrar el rey, los rumores de levantamientos... Son los «amenos de un reinado», el mundo de *Los Borbones en pelota*, el álbum secreto de los hermanos Bécquer, si es que ellos tuvieron algo que ver en él, que puede ser dudoso:

Se viene al suelo la Monarquía,
como una vieja, de un patatús.

(151)

Esta obra, pues, funciona como prólogo al ciclo narrativo de El Ruedo Ibérico. Está dominada por la caricatura de la realidad, por la burla de lo grotesco ya degradado, por la sátira y la deformación. Si «España es una deformación grotesca de la civilización europea», como proclama a voces Max Estrella en *Luces* (1924: 225) hay que escribir un texto deformado, que abandone la idea de construir un reflejo de la realidad, como aspiraba a hacer la literatura realista. Nunca más será un espejo neutral, sino uno cóncavo o convexo. Si a los ojos del observador el panorama nacional de aquellos años se ofrece como un mundo degradado, es preciso cargar las tintas, exagerar los trazos, deformar lo que ya es deforme, tal como, por demás, estaba haciendo el expresionismo en Europa; pensemos no más en George Grosz, con el que la deformación entra por los ojos. Solo así el resultado cobrará sentido y podrá provocar un choque en el lector-espectador, que de otro modo quizá no llegue a darse cuenta de la entidad de lo que le rodea.

Por eso el género elegido es la farsa, ya tanteado años atrás con *La cabeza del Dragón* o *La Marquesa Rosalinda*, y abordado ahora en *La enamorada del rey*. Pero el suave tono italiano de las dos últimas citadas ya no ha lugar. Valle-Inclán se sumerge en el modo esperpéntico, y se acabaron sutilezas y se evapora el aura melancólica que traen Rosalinda y Mari-Justina. No es que la farsa sea esperpento, sino justamente todo lo contrario: el esperpento es farsa, obra tocada por la crítica, el humor, el tono carnavalesco.

Valle pasó de las bernardinias que decía Ortega a la exaltación exasperada. Tras 1919, su visión de España se decantó sobre todo por la ridiculización. Don Estrafulario afirmará en el Prólogo de *Los Cuernos de Don Friolera*: «mi estética es una superación del dolor y de la risa» (1925: 21). Pero esa no era la estética de Valle-Inclán; nunca hay que adjudicar de forma automática lo que afirman los personajes a su autor, como si estuviera expresando sus convicciones. La risa está siempre presente, ya en la superficie en algunos casos, como en esta farsa sobre la Reina castiza. Y el dolor, también, aunque a veces quede más al fondo, oculto, soterrado, casi ahogado por la exasperación, que viene a resultar un medio de sofocarlo, de no dejarlo traslucir.

Aquí la risa domina, avasalla. Triunfa el humor, pero no el buen humor: el mal humor es general en el último Valle, como lo es en casi todo Quevedo. El efecto cómico teatral de la exageración da pie en la escena a todo tipo de excesos y ridiculizaciones. Con un riesgo: la superesperpenticización de que habló Buero Vallejo. A fuerza de vernos superiores a los muñecos, desaparece la humanidad y corremos el peligro de creernos inmunes. Y, sin embargo, Valle sabía muy bien que, por mucho que exagerara, estaba tratando de asuntos muy próximos, muy cercanos, muy patentes. En el fondo, está aplicando al lector-espectador la antigua receta horaciana: ríete, sí, pero: «*quid rides? mutato nomine de te / fabula narratur*» (Serm. I, 1, 69-70; cito por Horacio 1996: 74). Y, es que, exactamente en la intervención anterior de Don Estrafulario, este decía algo

que suele olvidarse: «reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante» (1925: 21).

Por eso también está el dolor: «yo soy el dolor de un mal sueño», dirá Max Estrella en *Luces de Bohemia* (1924: 112). La furia irritada del último Valle-Inclán procede de que se le ha revelado la realidad última del país. Si su historia es una representación de bufos; sus monarcas, gobernantes y prohombres una colección de caricaturas; sus ideales un conjunto torpe de intereses mezquinos, ¿qué queda? Podría quedar la esperanza en el pueblo, pero Valle no la tiene. Su mentalidad aristocratizante de señor antiguo, de hidalgo legitimista le impedía ver al pueblo como algo más que un conjunto de siervos. Podrían recordarse los versos de «Garrote vil», o los de *La enamorada del Rey*. De ahí su desprecio por el socialismo. La revolución de septiembre, la Gloriosa, es «Befa septembrina».

¿Qué queda? Ya está dicho: la exasperación que brota de la falta de esperanza en ninguna solución. El nihilismo, que le inclina un momento hacia el anarquismo teórico: «¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?» (1924: 119). Solo queda el arte, el nuevo arte, el arte moderno en el que dominan el mal humor, la violencia extrema (¡cuánta violencia en el último Valle!), el furor nihilista... Queda, en suma, la literatura. Hasta que esta tampoco baste. En 1928 publicará *Viva mi Dueño*. El resto es silencio.

De tanto pretender que se superara la estéril división de su obra en dos etapas, los estudiosos hemos corrido el riesgo de negar la evidencia. El autor de *Sonata de Otoño* no es el mismo de los esperpentos o El Ruedo Ibérico. O, si se quiere, es el mismo, pero al final está cultivando otra fórmula literaria, otros modos y maneras. No se trata de que sea un «hijo pródigo» del 98, en absoluto. Tampoco que pasara del Modernismo al expresionismo. En todo momento es un autor moderno, enmarcado en el *modernism* europeo, es decir, del modernismo, con minúscula, que es como cabe denominar correctamente a la revolución literaria que comienza en España en 1902, tal como por fin empieza a entenderse entre nosotros. Pero dentro de ese modernismo es evidente que hay diferentes etapas, y no es lo mismo el simbolismo que las vanguardias, ni son idénticos Henry James o Conrad que Lawrence, Joyce, Kafka o Woolf.

Valle-Inclán resumió en su obra el camino hacia una literatura diferente, que superó desde sus inicios los modelos del siglo XIX, pero que no paró de moverse a lo largo de treinta años, de *Sonatas* a Comedias Bárbaras, de La Guerra Carlista a la farsa sentimental y grotesca. Y este último rasgo, lo grotesco, fue hipertrofiándose en él, hasta convertirse en definitorio de su nueva manera, que él calificó de «moderna». Ya lo había anunciado en las «rimas funambulescas» de *La Marquesa Rosalinda* (1913: 15), profecía de los «versos funambulescos / -un purista diría grotescos-» del poema «¡Aleluya!» de *La Pipa de Kif*, donde se pregunta: «¿Acaso esta musa grotesca / -ya no digo funambulesca- / [...] no será la musa moderna?» (1919: 15-21). Y en el mismo libro se muestra muy consciente de que se halla en una «nueva» etapa (1919: 35):

La triste sinfonía de las cosas
tiene en la tarde un grito futurista:
de una nueva emoción y nuevas glosas
estéticas, se anuncia la conquista.

De ahí que ese libro de poemas termine con un soneto que encierra como en cifra la

suma de la novedad, con alusión al «jardín moderno»: «cubista, futurista y estridente» (1919: 155). Esa «musa moderna» es asimismo la que comparece en *La Reina Castiza* para funcionar desde el comienzo, en el «Apostillón» ya citado (8), como un diapasón que dé el tono justo a fin de que se proceda a la lectura:

Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás.

Farsa y licencia de la Reina Castiza es un buen ejemplo de este último Valle, que llega a posturas más extremas que ninguno de sus compañeros de generación. Resulta inútil buscar en él ecuanimidad, que por lo demás no es una virtud literaria. Por ello no se pretenda rastrear en la obra análisis de caracteres: estos están diseñados de antemano, y no van a variar, porque los personajes son no más que muñecos, cristobitas, siluetas, perfiles. No hay evolución, no hay dudas. Es un universo unilateral, en el que no se espera a que el lector o espectador vaya formando su juicio, porque este se le da de antemano, pues precede a la composición misma. De ahí que se pueda hablar de Farsa y sentencia de la Reina castiza, porque la Señora está sentenciada desde antes de aparecer y solo va a desplegarse ante nosotros su condena, la de revelar a cada palabra, a cada gesto, la vulgaridad frescachona y campechana de su carácter, suma y resumen de unos tiempos degradados. Eran los tiempos de la Isabelona, como dirá Valle-Inclán en el último artículo que publicó, la reseña de *Mi rebelión en Barcelona*, de Manuel Azaña: «reinaba Isabel II [...] Reinaba la Isabelona [...] Hizo honor a su sangre la hija de Narizotas [...] Reinaba la Isabelona...» (2002, II: 1684-1685) .

Bibliografía

- HORACIO. (1996). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Ed. Horacio Silvestre. Madrid. Cátedra.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1913). *La Marquesa Rosalinda*. Madrid. Edición del Autor [Opera Omnia, III].
- . (1919). *La Pipa de Kif*. Madrid. Sociedad General de Librería Española.
- . (1922). *Farsa y licencia de la Reina Castiza*. Madrid. Sociedad General Española de Librería.
- . (1926). *Tablado de marionetas*. Madrid. Edición del Autor [Opera Omnia, X].
- . (1924). *Luces de Bohemia*. Madrid. Renacimiento [Opera Omnia, XIX].
- . (1925). *Los Cuernos de Don Friolera*. Madrid. Renacimiento [Opera Omnia XVII].
- . (2002). *Obra completa*. Madrid. Espasa Calpe.

Materiales para la historia textual de *El Ruedo Ibérico*, de Ramón del Valle-Inclán: Filiación de «La espada de Damocles» y «Espejos de Madrid»

AMPARO DE JUAN BOLUFER
(Universidade de Santiago de Compostela)

La novela corta *Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa* apareció como número 1 de la colección *Los Novelistas* el 15 de marzo de 1928¹. En su publicación Valle-Inclán siguió su práctica habitual de unir dos episodios que formarán «libros» distintos dentro de un volumen de la serie de *El Ruedo Ibérico*². Sin embargo, como se sabe bien, la segunda parte de *Fin de un revolucionario* «Vísperas de Alcolea» no consiguió ver la luz dentro de ningún tomo del *Ruedo*, mientras que la primera «La espada de Damocles» compone el libro segundo «Espejos de Madrid» de *Viva mi dueño*, novela que se publicó según su colofón el 23 de octubre de 1928. «Vísperas de Alcolea» narra el fusilamiento de Benjamín Fernández Vallín el 25 de septiembre de 1868, hecho que explica que no se pudiera insertar en ningún volumen de la serie, ya que se trata de un episodio histórico que tuvo lugar con posterioridad a las fechas de los sucesos relatados en *El Ruedo Ibérico* publicado como libro, el cual visto en su conjunto, pese a su estructura concéntrica y a ciertas inexactitudes, sigue una línea cronológica lineal. A finales de 1927 o comienzos de 1928 el escritor probablemente tendría ya avanzada la redacción del suceso de la muerte del cubano. Unido este pasaje a «La espada de Damocles» permitía ofrecer a sus lectores una historia cerrada y una novelita independiente susceptible de aparecer en una colección seriada. Por ello la muerte alevosa del revolucionario relatada en «Vísperas septembrinas» constituye el momento más avanzado desde el punto de vista temporal en la historia narrada de todo el proyecto. Posiblemente el episodio se incluiría al final de *Baza de Espadas* o en el primer libro de la siguiente serie, como ya fue señalado tempranamente por Boudreau (1966). A día de hoy, por muy sorprendente que resulte, no existen ediciones críticas de las novelas de *El Ruedo Ibérico* que aclaren la historia textual del ciclo³. Por ello este artículo tiene como objetivo el análisis de las variantes existentes entre los testimonios «La espada de

¹ Este trabajo se enmarca en las labores de investigación del Proyecto I+D de Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España PGC2018-093465-B-I00.

² Estudios recientes de la novelita y sus fuentes históricas en Martínez Torrón (2015) y Juan Bolufer (2016).

³ La reciente edición de Martínez Torrón (2015) en la editorial Cátedra no es una edición crítica como su editor señala (2015: 33). En el caso de *Fin de un revolucionario* y *Viva mi dueño* solo recoge en nota al pie menciones a las adiciones o supresiones de fragmentos extensos. Pese a que Martínez Torrón ha cotejado los dos testimonios, no aporta una relación de variantes ni establece una filiación. Considera en general para todo *El Ruedo Ibérico* los textos publicados en prensa o en colecciones populares borradores previos e imperfectos hechos con rapidez, sin el cuidado que el escritor gallego dedicaba a sus libros, que son los que elige como texto base (2015: 34). Las variantes estilísticas menores cree que se deben «a motivos de encaje en las pruebas del linotipista» (2015: 34). Como se puede percibir en el desarrollo de este artículo, no coincido con esta visión de la génesis de *El Ruedo Ibérico* (Juan Bolufer 2007 y 2015).

Damocles» y «Espejos de Madrid» el cual permita llegar a conclusiones fundamentadas sobre su filiación y cronología.

Como nos demuestran los textos «Un bastardo de Narizotas» y «Vísperas de Alcolea», así como el examen global del fondo manuscrito de *El Ruedo Ibérico*, el escritor trabajaba redactando episodios independientes que luego recolocaba en los libros mayores. Este *usus scribendi* favorecía la publicación del texto como novela corta. Sin embargo, convendría tener mucha precaución a la hora de formular hipótesis sobre las fechas de redacción de dichas obras tomando como criterio exclusivo su data de publicación, como demuestra el caso de las novelas cortas incluidas en *La Corte de los Milagros* que hasta hace bien poco eran consideradas versiones anteriores o pretextos. El hallazgo del folletín bonaerense de *La Corte Isabelina* que vio la luz con anterioridad a la publicación de las novelitas ha obligado a replantearse totalmente esta visión de la historia textual de la serie y a estudiar caso por caso cada testimonio (Juan Bolufer 2007). En el volumen que nos ocupa, Schiavo (1984, capítulo 8) que analiza las variantes solo de forma general, con especial atención los cambios estructurales, sugiere que las novelitas cortas incluidas en *Viva mi dueño* podrían ser versiones anteriores, aunque muy prudentemente propone asimismo otras alternativas hipotéticas⁴, especialmente en el caso de *Las reales antecámaras* (Schiavo 1984: 217)⁵. A este respecto conviene recordar que la novelita *Cartel de ferias*, el centro de *Viva mi dueño*, se publicó en la temprana fecha de 1925, es decir, antes que *La Corte Isabelina*, pero igualmente se tendría que mencionar que el escritor ya había afirmado en octubre de 1926 que estaba preparando el segundo tomo de la serie⁶.

A pesar de que en su declaración de intenciones Prensa Moderna señaló que haría todo tipo de esfuerzos para conseguir la perfección de la colección *Los Novelistas* incluido «el más insignificante detalle de su confección tipográfica» («Al público que lee *Los Novelistas*»: 6) y pese a que en los grandes anuncios publicitarios insertados en la prensa se subrayó su «primorosa edición»⁷, su número inaugural no destaca por su cuidada elaboración, ya que el texto contiene numerosos errores y erratas. Aunque solo se conoce una edición de la novelita, se han podido localizar al menos dos estados distintos de *Fin de un revolucionario* con ligeras variantes especialmente relativas a la puntuación⁸. Así lo señala Joaquín del Valle-Inclán (1998: 22 y 578; Valle-Inclán 2002: 2431), que habla de dos tiradas distintas⁹ y cree que la empresa realizó la segunda impresión sin la

⁴ También Javier Serrano Alonso (2017: XVIII) en la introducción de su edición de *El Ruedo Ibérico* en la Biblioteca Castro se muestra muy precavido sobre la filiación de los testimonios.

⁵ Los trabajos de los años sesenta que no disponían de la información actual y que no plantean un estudio textual detenido, parecen defender en cambio que el procedimiento que siguió el autor fue el inverso, las novelitas serían arreglos posteriores para colocar los textos en colecciones populares y aumentar su rentabilidad económica. Boudreau (1966: 766) señala que se publicaron al mismo tiempo. Véanse las ediciones de la obra en la bibliografía final.

⁶ «-Ahora preparo el segundo tomo de la *Corte isabelina*» («Huésped ilustre» *apud* Gago Rodó 1995: 67-68).

⁷ Véase *La Voz* de Madrid el 31 de marzo de 1928: 4.

⁸ En un interesante y documentadísimo estudio sobre la primera edición de *El Resplandor de la Hoguera*, Iglesias Feijoo (2015) llama la atención sobre la necesidad de estudiar en profundidad las ediciones valleinclanianas realizando una descripción más pormenorizada de sus variantes que recoja la distinción de la bibliografía material anglosajona entre emisiones y estados. Tal precisión terminológica se muestra muy procedente en el caso que nos ocupa.

⁹ «Pues existen al menos dos tiradas de esta obra, con pequeñas diferencias de texto y de puntuación» (Valle-Inclán 1998: 22); «no he observado diferencias entre los ejemplares en tamaño, paginación, adornos

conformidad del escritor debido al éxito que había tenido el texto entre los lectores. Esta hipótesis parece plausible, ya que ambas contienen evidentes erratas que el escritor en ningún caso hubiera dejado de percibir y corregir en una revisión del texto¹⁰. Podríamos considerarlas variantes de transmisión editoriales realizadas sin la aprobación del novelista, posiblemente debidas a una incorrecta lectura y transcripción del original, dada la rapidez y el volumen de obras con las que estas empresas trabajaban semanalmente¹¹. Con independencia de ello, ha de ponerse de relieve que se da la circunstancia de que las ediciones posteriores de *Fin de un revolucionario* de la antigua colección Austral, García de la Torre, Joaquín del Valle-Inclán, Martínez Torrón e Ignacio Echevarría editan uno de los estados de *Fin de un revolucionario*, mientras que las ediciones de Smith, Speratti-Piñero, Gómez de la Serna, Serrano Alonso y Grupo de Investigación Valle-Inclán parecen reproducir el otro¹². El texto acaso más cercano al original valleinclaniano, cuyo manuscrito por ahora no ha sido localizado, podría ser el que presenta Joaquín del Valle-Inclán, ya que este editor dice disponer para su trabajo de un ejemplar revisado personalmente por el escritor gallego¹³ e incluye sus correcciones en su edición señalando los cambios efectuados en un apéndice (Valle-Inclán 2002: 2431-2433). Para el estudio de las variantes que aquí se presenta la elección de uno u otro estado de *Fin de un revolucionario* resulta irrelevante, ya que no afecta a las conclusiones finales del trabajo.

Como ya se ha indicado en Juan Bolufer (2013a y 2015), en la carpeta 3 del archivo de la familia Valle-Inclán Alsina se conservan recortes pegados de la novelita sobre folios en blanco. Dicho testimonio se corresponde exactamente con el texto de la segunda parte de *Fin de un revolucionario* «Vísperas de Alcolea» en el estado editado en los ejemplares modernos de la editorial Espasa. Se ha realizado sobre el impreso una corrección de erratas y una revisión de las mayúsculas, aunque parece apreciarse quizá la existencia de dos manos, una de ellas la de Valle-Inclán y otra que podría ser la de algún corrector o empleado de la empresa editorial. Como en la edición de la *Obra completa* citada se menciona una modificación del autor gallego en la página 13 de la novelita (Valle-Inclán 2002: 2433) que corresponde a su primera parte, se podría deducir

o caja, pero sí en el texto» (Valle-Inclán 1998: 578); «hacemos notar que existen dos tiradas de esta obra» (2002, II: 2431).

¹⁰ Por ejemplo en todos los ejemplares: «sobre la rosa del sol, era el artitute una noria inmóvil» (*Fin* 53). Errata por «artilugio».

¹¹ Algunas de las alteraciones en la puntuación podrían ser, en cambio, variantes editoriales realizadas conscientemente.

¹² Véase en la bibliografía final el apartado de ediciones de *Fin de un revolucionario*. La utilización de distintos estados como texto base, a falta de una comprobación en profundidad, se podría observar en el siguiente ejemplo: Estado A «¡Adelante usted, Polito!»: en la edición de Smith (1964: 85), Speratti-Piñero (1968: 290), Gómez de la Serna (1971: 765), Edinosa (1997: 436), Serrano Alonso (2017: 796), Grupo de Investigación Valle-Inclán (2019: 340). Estado B «¡Adelántese usted, Polito!»: en Antigua Austral (1971: 278), García de la Torre (1992: 310), Valle-Inclán (1998: 331), Valle-Inclán (2002: 1621), Martínez Torrón (2017: 871), Echevarría (2018: 864). La edición de *Narrativa completa* de Espasa (Valle-Inclán: 2010) no incluye *Fin de un revolucionario*.

¹³ «Para las correcciones se ha empleado un ejemplar de *Fin de un revolucionario* que el autor, con posterioridad a su publicación, revisó personalmente» (Valle-Inclán 2002: 2431). También en Valle-Inclán (1998: 22). Asimismo García de la Torre (1992: 249) afirma: «el texto que recogemos es el fijado definitivamente por el propio autor, en el que elimina las erratas que se habían deslizado en la primera versión». Sin embargo al parecer Valle-Inclán no corrigió todos los errores, pues el editor moderno transcribe «silba en la cazuela un cajista d'El Imparcial» (García de la Torre 1992: 256), como se localiza en uno de los estados de la novelita (*Fin* 9), pero que aparece correctamente en el otro (de «El Imparcial»). Para las correcciones de erratas Valle-Inclán (2002) utiliza como base las modificaciones realizadas por el escritor como se ha mencionado antes.

que existen dos testimonios manuscritos distintos de la revisión valleinclaniana del impreso cuya finalidad más obvia podría ser la reimpresión de un texto limpio de erratas¹⁴. Sin embargo, el uso de la técnica de los recortes únicamente para la segunda parte de la obra podría significar asimismo que se pensó utilizar este testimonio como base para la inclusión de «Vísperas de Alcolea» en una obra mayor inacabada o descartada en una fase posterior de la redacción de *El Ruedo Ibérico*.

Las variantes sustanciales entre «La espada de Damocles» y «Espejos de Madrid» tienen relación con la inclusión en la segunda de una subtrama relativa a la enfermedad de Gonzalón Torre-Mellada y la reacción teatralizada y falsa de sus allegados en varios espléndidos capítulos dialogados en los que se satiriza a la alta sociedad de la época¹⁵. La finalidad de estos extensos pasajes es lograr un mayor engarce entre la historia del cubano y la trama general de la novela *Viva mi dueño*. Su último y primordial objetivo es preparar la llegada de la familia Torre-Mellada a la finca de Los Carvajales, lugar que se considera adecuado para favorecer la recuperación de la quebrantada salud del heredero. Para distraerle en ese «destierro» se invitará a amigos y familiares a un herradero y corrida de toros, excusa perfecta para el cambio de espacio desde la capital a Solana, lugar en el que se desarrolla la historia de «Cartel de ferias», sección que con mucha probabilidad fue la primera en redactarse del segundo tomo. Por ello Fernández Vallín afirma en *Fin de un revolucionario* que se marcha a Londres esa noche mientras que en *Viva mi dueño* indica que tomará el tren¹⁶. En el libro posterior «El Vicario de los Verdes» se unirán todas las subtramas, la huida de Vallín de Córdoba relatada en «El yerno de Gálvez» y la reclusión de la sobrina del Vicario y el fin del Zurdo Montoya a consecuencia de los sucesos de la feria de Solana. La adición o la supresión de estos fragmentos obligará lógicamente al escritor a modificar el comienzo y el cierre de los pasajes que se adjunten o se eliminen. Así la inclusión de los capítulos XVIII al XXI en «Espejos de Madrid», centrados en el Marqués de Torre-Mellada, fuerza una transformación en el final del capítulo anterior, en el que se añade:

-Entrego a ustedes esta joven: Benjamín, se me hace tarde. ¡Ya debía estar en el Palacio de Torre-Mellada! [...]

El Niño de Benamejí tendió la vista y llamó a un calesero que, al pie del pescante, inflaba la cara alumbrando una tagarnina:

-¡Costanilla de San Martín! Un caserón con rejas (*Viva* 81).

Y se elimina a la vez la última y patriótica intervención de la Feli que canta el himno de Riego¹⁷. No se deberían olvidar asimismo otros detalles menores que se incluyen en «Espejos de Madrid» con el mismo fin de enlace con la trama general de *El Ruedo Ibérico* que por motivos de espacio no puedo detallar. Ello se explica por la compleja

¹⁴ Sin la consulta del ejemplar citado en Valle-Inclán (2002) que incluye las correcciones autógrafas del escritor tampoco se puede descartar, aunque sea menos probable, que se trate del mismo testimonio de la revisión que examiné hace algunos años a través de imágenes fotográficas realizadas por Xaquín del Valle-Inclán, testimonio que procedía del archivo familiar Valle-Inclán Alsina (hoy depositado en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela y de acceso restringido). Pese a que el editor de la *Obra Completa* no proporciona ningún detalle sobre este material, parece referirse a un ejemplar completo de la novelita y no a los recortes.

¹⁵ La presencia de estos capítulos fue indicada ya por Smith (1964) y Boudreau (1966).

¹⁶ «-Esta noche saldré para Londres.» (*Fin* 33) «-Adiós Segis. Esta noche tomo el tren» (*Viva* 81).

¹⁷ «Saltó, cantando, la Feli: -¡A la lid, españoles valientes! ¡A la lid, a vencer o morir!» (*Fin* 33).

arquitectura de *El Ruedo Ibérico* que se fundamenta en la fragmentación y el entrecruzamiento de estas varias líneas argumentales que van avanzando con desigual tratamiento, bien mediante su presentación escénica o bien mediante elipsis que pueden ser recuperadas o no a través de los diálogos, cuyo desarrollo revela la progresión temporal del relato.

La condición de *Fin de un revolucionario* es la inversa, un episodio autónomo sin nexos con una obra mayor. Esta circunstancia justifica asimismo otras variantes entre los dos testimonios, como la obligada presentación por parte del narrador de Segismundo en la obra independiente, que resulta innecesaria en *Viva mi dueño*, puesto que el personaje ya es muy conocido para el lector de *El Ruedo Ibérico*¹⁸. Asimismo el Marqués de Ahumada, figura que, en su única aparición en toda la obra de Valle-Inclán, acompaña a las mujeres de los Generales Dulce y Serrano en el palco de los Bufos en la versión de la novelita, es sustituido en *Viva mi dueño* por el Duque de Ordax, carácter ya presentado en *La Guerra Carlista* (*Fin* 10, *Viva* 43). La historia de *Fin de un revolucionario* se ciñe así exclusivamente a la exposición de las andanzas de Benjamín Fernández Vallín, por lo que la primera parte de la novelita es significativamente más breve que el «libro» correspondiente de *Viva mi dueño*. Como ya se ha señalado, estos pasajes podrían constituir o bien adiciones en una fase más avanzada de la redacción de estos materiales o bien podrían haber sido suprimidos en «La espada de Damocles» para lograr un episodio con entidad unitaria. Similar situación se nos presenta con la división en apartados titulados y capitulillos de *Fin de un revolucionario*, que es exclusiva de esta novelita y única en todo *El Ruedo Ibérico*. Por todo ello habrá que examinar asimismo otras variantes de autor, que, aunque de mucho menor calado y extensión, puedan aportar pruebas más concluyentes para esclarecer la historia textual de este episodio en su fase editorial.

El capitulillo primero en ambos testimonios está compuesto por un diálogo sin *verba dicendi*, como otros muchos pasajes de la etapa narrativa final de Valle-Inclán, en los que se presenta una conversación sin intermediarios en un presente actualizado. En la versión de *Fin de un revolucionario* la última intervención la constituye la siguiente oración «-Y dicen que en Turquía, al verla el gran Sultán...» (5), que no se encuentra en «Espejos de Madrid». Se trata de la cita de dos versos del Acto Primero, Escena IV, de la zarzuela *Adriana Angot*¹⁹. Dado que la obra se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 6 de diciembre de 1873, su eliminación puede explicarse como corrección de un error en la cronología de los hechos presente en la primera versión, ya que la acción del relato transcurre en 1868²⁰. No se deben descartar sin embargo otras motivaciones para esta variante. El cierre del capítulo resulta mucho más efectivo y logrado sin estos versos, ya que el ambiente y el tono de la narración se fijan con notable precisión mediante un oxímoron, convirtiéndose las exclamaciones de los personajes a la vez en una poderosa definición de la historia de España y del esperpento como categoría estética:

¹⁸ «Este gallo marchoso, administraba los latifundios andaluces de la Casa de Torre Mellada. El Niño de Benamejía, de los pagos cordobeses -Segismundo Olmedilla- en el ruedo madrileño era Don Segis» (*Fin* 11).

¹⁹ «Partió de Francia un día / viajando con afán; / y dicen que en Turquía / al verla el Gran sultán, / lanzó el turbante al suelo, / y haciendo así un mohín, / tiróle su pañuelo / ignoro con qué fin!» (Puente 12).

²⁰ Enmienda de un error cronológico similar se realiza en *Viva mi dueño* a la hora de determinar la ubicación del Casino de Madrid, como ya señaló Schiavo (1984: 233): «Por la Plazuela de Matute salieron a la calle del Príncipe. El Casino de Madrid, en los fastos isabelinos tuvo allí su Sede» (*Fin* 11). «Por la Plazuela de Matute y Calle del Príncipe, salieron a la Carrera de San Jerónimo. El Casino de Madrid, en los fastos isabelones tuvo allí su Sede» (*Viva* 44).

- ¡Aquí todo es bufo!
- ¡Bufo y trágico!
- ¡Pobre España! Dolora de Campoamor (*Viva* 37).

Algo similar sucede en el capítulo II que supone la presentación del Teatro de los Bufos como marco espacial del relato pero también como imagen simbólica del final de la época isabelina y de su peculiar sensibilidad. En la versión de *Viva mi dueño* el escritor incluye al comienzo del capitulito de nuevo un verso de una obra lírica: «-¡Me gustan todas! ¡Me gustan todas!» (37). Y al final del apartado su continuación: «-¡Pero la rubia! ¡Pero la rubia!» (37), que se adelanta desde el *incipit* del capítulo III en el que aparece en *Fin de un revolucionario* (6). Mediante esta alteración se consigue una estructura circular habitual en *El Ruedo Ibérico* a través del recuerdo de la obra *El joven Telémaco* con la que se inauguró en septiembre de 1866 el popular Teatro de los Bufos de Francisco Arderius²¹. La habanera cantada por el protagonista a la que pertenecen estos versos, así como el coro de las suripantas, al que se alude asimismo ulteriormente, fueron los números más exitosos de esta parodia bufa encargada expresamente por Arderius a Eusebio Blasco. Precisamente en el capítulo III en un nuevo diálogo sin verbos declarativos, Adelardo²² aconseja a Eusebio que no se prostituya haciendo arreglos y traducciones de obras francesas del género ínfimo, como eran la mayoría de las obras bufas (Huertas Vázquez 1993: 20). Bajo estos nombres se esconden con toda probabilidad Eusebio Blasco, autor de la pieza inaugural citada, y Adelardo López de Ayala, que adaptó un entremés de Calderón para los Bufos. Este diálogo refleja pues una polémica real de la época (Huertas Vázquez 1993: 32 y ss.). De esta forma las escenas que vienen a continuación se sitúan con mayor precisión en una representación concreta de la obra de Blasco sin la referencia a la zarzuela *Adriana Angot*. La comprensibilidad del pasaje se incrementa con la adición de dos intervenciones en *Viva mi dueño* que subrayan las posturas enfrentadas de los dos literatos: «-¡Es vergonzoso! /-Yo no me siento tan pesimista» (*Viva* 38).

En la escena situada en la Pradera del Santo se localiza otra reescritura cuya explicación puede deberse asimismo a la enmienda de un error histórico. Don Segis y Vallín mantienen una breve conversación con un soldado que afirma que lo único que obtuvo de su experiencia militar, además de su manquedad, fue un cigarro que le dio un general en el campo de batalla en la guerra de África en el año 1859. La alteración del apellido del militar, general Contreras en *Fin de un revolucionario* (26) o general Zavala en la novela (74), puede explicarse por el hecho de que Juan de Zavala y de la Puente tuvo una destacada actuación en la primera guerra de Marruecos al mando del Segundo Cuerpo de Ejército, gracias a la cual se le concedió el marquesado de Sierra Bullones.

En este contexto dialógico asimismo se sustituye «muros de Tetuán» (*Fin* 26) por «muros del Serrallo» (*Viva* 75) como escenario frente al cual tuvo lugar la lucha. El Serrallo era una fortaleza en ruinas a las afueras de Ceuta que fue convertida en campamento español al inicio de la campaña y posteriormente en Cuartel General de Operaciones. La llamada «Batalla del Serrallo», que tuvo lugar el 25 de noviembre de 1859, fue la primera de la guerra hispano-marroquí, aunque estuvo dirigida por el general Echagüe, mientras que la toma de Tetuán se desarrolló a principios de febrero

²¹ Arderius aparece en la narración valleinclaniana en el personaje de don Pancho.

²² «Abelardo» en *Fin de un revolucionario* (1928: 6) es errata.

de 1860 al mando del general O'Donnell. Gracias a este cambio la fecha señalada por el soldado coincide con la data del episodio histórico en *Viva mi dueño*, pero no es así en *Fin de un revolucionario*.

Otra variante localizada al final del capítulo II, como las comentadas con anterioridad, parece ser fruto de una revisión de la novela corta para la publicación de *Viva mi dueño*:

cuando los mochos candiles, dislocaron el último guiño ante las pantorrillas de un cuerpo de baile (*Fin 5*).

cuando los santurrones candiles dislocaban el último guiño ante las pantorrillas de un cuerpo de baile (*Viva 37*).

El adjetivo «mocho» con la acepción de santurrón o gazmoño es una expresión propia del español mejicano que puede resultar incomprensible para cualquier lector peninsular²³, lo que explicaría su sustitución por el adjetivo más habitual en España.

Asimismo fruto de esa relectura podría ser la intensificación de la carga satírica en la presentación de los personajes en *Viva mi dueño*, potenciando su carácter ridículo, como se observa en las siguientes variantes:

Aquel de la barba cosmética (*Fin 6*) | El fatuo de la barba cosmética (*Viva 39*).

El Conde de Chestre, es aquel fantasma (*Fin 8*) | El Conde de Chestre, es aquel fantasmón (*Viva 39*).

En un rincón, las dos gatas madrileñas cuchicheaban y reían (*Fin 29*) | En un rincón, las dos farolonas cuchicheaban y reían (*Viva 77*).

Del mismo modo puede apreciarse una revisión del texto en las escenas de la romería. En la versión de «Espejos de Madrid» se eliminan expresiones procedentes del caló como «¡Un devel²⁴, que ya me desconoce!» (*Fin 27*), o «y esta noche salir de naja.» (*Fin 33*). En general se rebajan las notas excesivamente locales y populares. Así desaparecen en *Viva mi dueño* las oraciones: «¡Un bien de caridad, noble caballero!» (*Fin 27*) y «Repicaba el esquilón de la ermita» (*Fin 27*), y se sustituye: «se luzca Juan Breva»²⁵ (*Fin 29*) por «se luzca un buen cantador» (*Viva 77*).

Existen asimismo un buen número de variantes de carácter estilístico. La justificación que el estudioso de la historia textual puede realizar de estas reescrituras teniendo en cuenta un criterio de perfeccionamiento de la obra por parte del autor a lo largo del tiempo, puede derivar en un ejercicio excesivamente subjetivo o arbitrario, ya que dependerá de la valoración estética personal de cada crítico. Sin embargo, la exploración de las variantes que se citan a continuación, como ejemplos entre otros muchos que no se pueden mencionar por falta de espacio, no invalida la hipótesis precedente sobre la evolución del episodio:

²³ En otras ocasiones utiliza el adjetivo con su significado más frecuente, aquello que carece de punta o terminación: «sentía mayor desmayo al ver el mocho almenaje» (*Viva 136*).

²⁴ Posible errata por «undevel» (gitanismo y andalucismo: Dios).

²⁵ Antonio Ortega Escalona, conocido como Juan Breva, famoso cantaor flamenco malagueño.

se lucen en la segunda platea (*Fin 6*) | deslumbran en la segunda platea (*Viva 39*).

Barcarola de las coristas, con baño de ola (*Fin 8*) | Playera de las coristas, con baño de ola. (*Viva 40*).

Refrendó las órdenes con un ripio poético (*Fin 9*) | Refrendó las órdenes con un rugido poético (*Viva 41*).

Amonestado por las Autoridades militares (*Fin 10*) | Amonestado por la superioridad militar (*Viva 42*).

Salió de su delirio amoroso, para poner los ojos en una suripanta de los Bufos (*Fin 10*) | Salió de su encumbrado delirio erótico, para poner los ojos en una suripanta de los Bufos (*Viva 42*).

leer el Bando (*Fin 15*) | leer el documento (*Viva 63*).

le brindó su prosa (*Fin 27*) | brindó su prosa al Niño (*Viva 75*).

-¡Paquita, eres un ángel! (*Fin 33*) | -¡Eres un ángel! (*Viva 81*).

Tras este repaso por las principales variantes entre los dos testimonios se puede concluir que «La espada de Damocles» corresponde a una fase anterior en la génesis del episodio, que fue revisado en profundidad para su publicación en *Viva mi dueño*. En algún momento de la creación de la serie Valle-Inclán decidió destacar la figura de Benjamín Fernández Vallín y convertir al personaje en una especie de hilo conductor que asegurase la coherencia y la continuación lógica del desarrollo de la narración del segundo tomo de *El Ruedo Ibérico*, lo que probablemente no habría pensado hacer en su inicio. Ello explicaría asimismo el hecho de que en la novelita *Cartel de ferias* publicada en los primeros días de 1925, y que, como ya se ha dicho, probablemente sea el primer episodio redactado en la historia textual de *Viva mi dueño*, ni aparece el cubano ni se menciona su existencia. Al publicar el volumen segundo de *El Ruedo Ibérico* a finales de 1928 el escritor añadirá un extenso diálogo en el capítulo XXII del quinto libro «Cartel de ferias», en el que se habla del desconocido paradero del yerno de Gálvez e incluirá una breve alusión en el capítulo XXI a las cargas de la policía delante del convento de los Tres Clavitos donde el cubano supuestamente estaba refugiado. Similar procedimiento utilizará Valle-Inclán al integrar *Teatrillo de enredo* en el libro correspondiente de *Viva mi dueño*²⁶. La indagación histórica sobre el personaje de Fernández Vallín que el escritor necesariamente hubo de realizar, la decisiva trascendencia que su muerte tuvo para la resolución de los sucesos de Alcolea según la interpretación histórica del autor gallego, y el contexto político prerrevolucionario de la España de comienzos de 1928 con el que podrían establecerse sugestivos paralelismos y un discurso especular, motivarían la escritura del episodio de su fusilamiento en una fecha anterior a la redacción de parte del tomo segundo *Viva mi dueño* y de los pasajes publicados en *Baza de Espadas* en el diario *El Sol* en 1932.

²⁶ Adiciones de diálogos en los que se habla del escondite de Vallín, la protección que le ofrecen sus amistades, y la estrategia seguida por las autoridades ante su huida, en las páginas 333 y 355-356 de *Viva mi dueño*.

Bibliografía

- «Al público que lee *Los Novelistas*». *La Voz* [Madrid] 6 marzo 1928: 4.
- «Huésped ilustre. El Sr. Valle-Inclán en Málaga». *El Cronista* [Málaga] 28 octubre 1926: 12. En Gago Rodó, Antonio. (1995). «Entrevista y conferencia de Valle-Inclán en Málaga (1926)». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 543. Septiembre. 61-78.
- BOUDREAU, Harold. (1966). *Materials Toward an Analysis of Valle-Inclán's «Ruedo Ibérico»*. Madison. University of Wisconsin (Tesis Doctoral).
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. (1993). *El Teatro de los Bufos madrileños*. Madrid. Artes Gráficas Municipales.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis. (2015). «La primera edición de *El Resplandor de la Hoguera*. Un estudio bibliográfico». *Anuario Valle-Inclán XIV. Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 40. 3. 103-142.
- JUAN BOLUFER, Amparo de. (2007). «Aproximación a la historia textual de la estructura de *La Corte de los Milagros* de Ramón del Valle-Inclán». *Moenia*. 12. 19-50.
- JUAN BOLUFER, Amparo de. (2013). «Primera aproximación a los manuscritos relacionados con *El Ruedo Ibérico* en el archivo familiar Valle-Inclán Alsina». *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*. Ed. Ermitas Penas. Santiago de Compostela. USC Editora. 309-46.
- JUAN BOLUFER, Amparo de. (2015). «Génesis e historia textual de *El Ruedo Ibérico* de Ramón del Valle-Inclán». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. XCI. 15-59.
- JUAN BOLUFER, Amparo de. (2016). «De mirón en las mojigangas. Hacia una relectura de *Fin de un revolucionario* de Ramón del Valle-Inclán». *Castilla. Estudios de Literatura*. 7. 425-460.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. (2015). *Valle-Inclán y su leyenda. Al hilo de «El Ruedo Ibérico»*. Granada. Comares.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. (2017). «Introducción». En Ramón del Valle-Inclán *El ruedo ibérico*. Madrid. Cátedra, Letras Hispánicas 772. 9-47.
- PUENTE Y BRAÑAS, Ricardo. *Adriana Angot, zarzuela en tres actos, arreglada en verso a la escena española y a la música del Maestro Lecocq por don Ricardo Puente y Brañas. El teatro: colección de obras dramáticas y líricas*. 3.^a ed. Madrid. Imprenta de José Rodríguez. 1877.
- SCHIAVO, Leda. (1984). *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer «El Ruedo Ibérico»*. Madrid. Castalia.
- SERRANO ALONSO, Javier. (2017). «Introducción. *El Ruedo Ibérico*». En Ramón del Valle-Inclán *Obras Completas, III (Narrativa y Ensayo)*. Madrid. Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro. X-XL.
- SMITH, Verity. (1964). «*Fin de un revolucionario* y su conexión con el ciclo ibérico». *Revista de Literatura*. 51-52. 61-88.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana. (1968). «La aventura final de Fernández Vallín». *De «Sonata de otoño» al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*. London. Tamesis Books. 273-93.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1925). *Cartel de ferias. Cromos isabelinos*. Madrid. Prensa Gráfica. *La Novela Semanal*. 183, 10 enero.

- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1926). «La Corte Isabelina». *La Nación* [Buenos Aires] 10 enero al 15 febrero (37 entregas).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1927). *El Ruedo Ibérico. Primera serie I. La Corte de los Milagros*. Madrid. Rivadeneyra.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1928a). *Teatrillo de enredo*. Madrid: Prensa Moderna. *Los Novelistas* 16, 28 junio.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1928b). *Las reales antecámaras*. Madrid: CIAP S. A. Ed. Atlántida. *La Novela de Hoy*. 335. 12 octubre.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1928c). *El Ruedo Ibérico. Primera serie II. Viva mi dueño*. Madrid. CIAP. (Abreviatura *Viva*)
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1929). «Un bastardo de Narizotas. Página histórica». *Caras y Caretas*. XXXII. 1579. Buenos Aires. 5 enero.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1998). *Varia. Artículos, cuentos, poesía y teatro*. Ed. Joaquín del Valle-Inclán. Madrid. Espasa-Calpe, Austral 379.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (2002). *Obra completa*. Edición sin firma. Vol. II. *Teatro. Poesía. Varia*. Madrid. Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (2010). *Narrativa completa*. Introducción de Darío Villanueva. Madrid. Espasa, Espasa Clásicos.

Ediciones de Ramón del Valle-Inclán, *Fin de un revolucionario* (por orden cronológico)

- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa*. Madrid. Prensa Moderna. Imp. Zoila Ascasbar y Cía. *Los Novelistas* 1, 15 marzo 1928. (Abreviatura *Fin*)
- «Segunda Parte. Vísperas de Alcolea». En Smith: 1964: 71-88.
- «Vísperas de Alcolea». En Speratti-Piñero: 1968: 275-293.
- El Ruedo Ibérico. Baza de espadas. Fin de un revolucionario*. 2.^a ed. Madrid. Espasa-Calpe, Austral 1311. 1971: 221-84.
- Fin de un revolucionario*. En *Obras escogidas*, Ed. Gaspar Gómez de la Serna, 5.^a ed. Vol. II. Madrid. Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos. 1971: 719-68.
- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa*. En *El Ruedo Ibérico III. Baza de espadas. Fin de un revolucionario*. Ed. José Manuel García de la Torre. 4.^a ed. Madrid. Espasa-Calpe, Nueva Austral 253. 1992: 249-316.
- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa*. En *Prosa*. Edición sin firma. La Coruña. Edinosa, Biblioteca de Autores Gallegos. 1997: 375-441.
- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa*. En *Varia. Artículos, cuentos, poesía y teatro*. Ed. Joaquín del Valle-Inclán. Madrid. Espasa-Calpe, Austral 379. 1998: 293-334.
- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa*. En *Obra completa*. Edición sin firma. Vol. II. *Teatro. Poesía. Varia*. Madrid. Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos. 2002: 1581-1624.
- Fin de un Revolucionario. Segunda parte. Vísperas de Alcolea*. En *Obras Completas, III (Narrativa y Ensayo)*. Ed. Javier Serrano Alonso. Madrid. Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro. 2017: 773-801.

- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la gloriosa.* En *El ruedo ibérico*. Ed. Diego Martínez Torrón. Madrid. Cátedra, Letras Hispánicas 772. 2017: 827-875.
- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa. Segunda parte. Vísperas de Alcolea.* En *Obra completa V. «El ruedo ibérico»*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona. Penguin Random House Grupo Editorial, Debolsillo. 2018: 841-869.
- Fin de un revolucionario. Aleluyas de la gloriosa.* En *El Ruedo Ibérico. Baza de Espadas. Fin de un Revolucionario*. Ed. Grupo de Investigación Valle-Inclán/USC. A Coruña. La Voz de Galicia. 2019: 269-346.

Aspectos del mal moderno, del regreso al pueblo y las caras ocultas de la letra del fracaso en *La única carta*, de Borja Rodríguez Gutiérrez

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
(Universität Bern)

1.- Entrada

*La única carta*¹ fue ganadora del Premio UCM [Universidad Complutense de Madrid] de Narrativa 2014, galardón que otorga anualmente un jurado integrado por cuatro de sus catedráticos, entre los que figura el prestigioso crítico literario Santos Sanz Villanueva. Rodríguez Gutiérrez narra en esta su segunda novela² las historias de Jenaro Díaz y de su hijo Luciano Villalta, nacidos, respectivamente, en 1934 y 1961.

El índice de la narración refleja de forma clara la distribución de los contenidos de los catorce capítulos que la constituyen. Diez (numerados del 1 al 10), en los que Damián Herrera relata a Luciano la historia de su padre; y otros cuatro (marcados con las cuatro primeras letras mayúsculas del abecedario, dispuestas en orden inverso al alfabético: DCBA) en los que Luciano cuenta su historia.

En el «Pórtico», el autor desgana un rosario de reflexiones ilustradoras sobre el paso incesante de muchas historias por la mente del creador, raudas y casi imperceptibles las más, lentas e invasivas otras (que, sin embargo, «no llegan a sentirse cómodas» y vuelan a «otras mentes y otros sitios») y algunas pocas que se «quedan a vivir», arraigan, crecen hasta ser desalojadas de la imaginación por la favorita, que «lo llena todo» y se independiza del autor en busca de lectores que «la hagan suya» (pág. 10).

En carta del 24 de noviembre de 2016, el escritor responde generosamente a mi pregunta sobre las razones que le empujaron a escribir la historia convertida en favorita que da lugar a *La única carta* como sigue: «la novela surge de una imagen muchas veces repetida: dos o más hombres, mayores, sentados inmóviles, al borde de un camino o una carretera, en un pueblo, solitarios. Es una imagen que, desde el coche, ves más de una vez cuando vas por carreteras secundarias o atraviesas pueblos de España. Y empiezo a preguntarme quiénes son, como llegaron aquí, qué es lo que se cuentan, qué es lo que callan...».

El cierre recoge en su título («La carta») parte de la marca del título de la novela y el texto completo de la última carta, versión postrera de las muchas que Jenaro había escrito a Luz, la madre de Luciano, casi a diario durante algo menos de seis años.

En el texto de la contraportada de la obra, el editor señala los dos motivos principales

¹ Cito por la primera edición (Rodríguez Gutiérrez 2015), indicando entre paréntesis la página correspondiente.

² Se estrenó como novelista con *El traidor de la corte*, Barcelona: Roca Editorial, 2009.

(la soledad y el amor) de la novela y hace agudas y pertinentes observaciones sobre las intersecciones de ambos motivos y sobre su alcance y relevancia en las vidas de los protagonistas, Jenaro y Luciano. La reseña recogida en la contraportada dice así:

La única carta es una novela que habla sobre la soledad y el amor. Los protagonistas del libro encuentran en el amor la única solución a la soledad esencial que conforma su vida. Su recorrido vital, finalmente, se define por ese amor, su nacimiento, su desarrollo y su pérdida, que significa la vuelta a la soledad. El amor y la soledad originan también el descubrimiento de sí mismos, de su capacidad para el arrepentimiento y el perdón. Es una novela subjetiva, de sentimientos y emociones que no dependen de un contexto, pues los personajes viven, en realidad, ligeramente al margen del mundo en que les ha tocado existir, sin capacidad de salir al exterior del círculo de soledad que les rodea.

Efectivamente, los dos motivos indicados son los más relevantes, aunque no los solos. También es capital el de la migración interna de las aldeas a las ciudades españolas en las décadas del cincuenta y sesenta del siglo pasado. Y asimismo, *ex contrario* (aunque lo sea a favor del tópico que acuñó fray Antonio de Guevara y cantó fray Luis de León en «Vida retirada»), en la pareja configurada por los sintagmas «menosprecio de corte» y «alabanza de aldea», especialmente en el caso de Jenaro y, en menor medida, en el de Herrera). Pero son más los motivos: el del fracaso y sus caras ocultas y el del mal, encarnado éste en la traición, la crueldad, la violencia, la tortura, la venganza, el abuso de poder y algunos otros, que pueden ser reunidos en el amplio concepto de mal moderno. A ellos me referiré en los próximos apartados.

2.- Sobre los protagonistas y sus dilectas compañeras

Jenaro Díaz es un personaje discreto y modesto. Desempeñó siempre humildes menesteres, mas con tal destreza y tanta habilidad, que encarna el paradigma del *homo faber* por antonomasia. Nacido en una aldea castellana cuyo nombre no se revela, emigra a una ciudad (también innominada) en 1959, donde conoce en un bar a Luz. Se enamora de ella, a sabiendas de que es pareja del Pasiego, estraperlista poderoso y déspota local, a cuyas órdenes actúa un grupo de matones capitaneados por el Alacrán, que advierte en seguida al flamante enamorado del peligro que corre si no cesa en su empeño.

La nueva pareja huye y se refugia en un pueblo de la costa durante cuarenta y tres días (del cinco de abril al veinte de mayo de 1960), fecha esta última en que se personaron en la aldea el Pasiego y sus hombres. La visita se debía al deseo y a la iniciativa de Luz, que había llamado a su exvaedor y paladín para pedirle que viniera a recogerla y para indicarle el lugar preciso del escondite. Antes de abandonar el lugar con la delatora, el Pasiego comunica a sus sicarios que no desea que maten a Jenaro, que se contenta con que «le destrocen las manos» (83).

Sorprenderá quizá que se señale que Jenaro nunca sospechó que Luz era incapaz de amar, que la barista solo «buscaba su propia satisfacción», que «nada ni nadie le importaba» o que había utilizado al incauto amador como «a tantos otros [...] sin dudas ni remordimientos» (71). Y sorprenderá que Jenaro no se imaginara que Luz, «en su egoísmo, le había culpado de todo» (76); y tampoco extrañará que no ponderara que de

su relación hubiera podido nacer un hijo, abandonado por su madre horas después de dar a luz ante la puerta de un asilo de hospicianos la madrugada del siete de enero.

Por lo demás, las asociaciones fónicas y semánticas llevan quizá a suponer que el nombre del hijo es un homenaje a su madre («Luciano significa “hijo de Luz”», 30), puesto que leemos que el niño abandonado asociaba desde su infancia «la oscuridad a la tristeza y a la soledad y ansiaba la luz»; mas no era así: debía su nombre a su calidad de expósito y al santo del día (30).

Luciano había llegado al pueblo donde su padre había pasado los ocho últimos años de su vida por la misiva de Damián Herrera, el vecino urbanita con quien Jenaro conversaba a diario y a quien entregaba la carta que un día sí y otro también escribía a Luz; se la confiaba para que la guardara hasta que le entregara -mejorada- la siguiente. Aunque también lo hacía urgido por el imperativo de huir «de la soledad que se había asentado en su corazón» (59); y de la «sensación de frío que había vuelto a su interior» (15) en el instante en el que había vislumbrado de lejos la infidelidad de su esposa Alicia durante el paseo que Luciano había emprendido en una noche lluviosa por los arrabales de Santander, la ciudad en la que vivía desde antes de conocer a su esposa.

Luciano sabía muy bien que la llegada de Alicia a su vida había espantado definitivamente la soledad que le acompañaba desde su tierna infancia. Pero la visión de la caricia de su esposa al hombre con el que se hallaba aquella noche volvía a arrumbarlo «entre los escombros de su vida» (17), a plantarlo en la nada «de lo que había significado todo lo que era y todo lo que quería ser y había sido» (105). Ello era así, porque creía que aquella caricia era un gesto íntimo y casi secreto, que como tal estaba «cerrado» y era «ajeno a todo el mundo exterior» (105). Un gesto el de Alicia³ que, sin embargo, se le antojaba embustero y falaz por su desenlace ominoso y sombrío; contrapuesto además a la feliz derivación⁴ que había seguido al aserto compasivo y piadoso (y por ello mendaz al fin) del día que la había conocido:

-¡Hola! Soy Alicia. ¿Y tú?

[...]

-Me llamo Luciano.

-¡Qué casualidad! -respondió ella- Mi padrino también se llama Luciano. No es un nombre muy frecuente, pero a mí me gusta mucho.

Tiempo después, Luciano supo que el padrino de Alicia se llamaba Javier (198).

Y aunque fuera verdad que Alicia aún no le había abandonado, también era cierto que, desde entonces, «la vergüenza y la tristeza empañaban» sus ojos cuando miraba a alguna de sus hijas (25). Y cierto era que se preguntaba una y otra vez si todo lo que

³ «Alicia, sin contestar, extendió un brazo y dejó resbalar sus dedos, a contrapelo, por la nuca del hombre hasta llegar a la coronilla» (105).

⁴ «En realidad Alicia se había interesado por aquel chico tímido que no sabía si estar o no estar en el grupo [...]. Alicia se sentó junto a Luciano, e hizo que aquel chico, que no sólo era tímido, sino también desmañado, torpe y acomplejado, se sintiera a su gusto. [...] [Luciano] respondía con cierto miedo, con la vergüenza que le causaba siempre hablar de su condición de niño sin padres, de infancia sin hogar y de soledad en el mundo. Pero Alicia le escuchaba con tanto interés y simpatía y se mostraba tan a gusto en su compañía que Luciano se encontró dándole detalles que jamás había contado a nadie sin sentir el desasosiego que siempre experimentaba cuando tenía que dar informes de su vida a desconocidos» (198-199).

valía la pena en su vida era «una mentira edificada sobre otra mentira, falsedad sobre falsedad, engaño sobre engaño»; y verdad era asimismo que se interrogaba si le era posible saber de «aquella extraña que vivía en su misma casa [...] cuándo decía verdad y cuándo mentía» (61). Sí sabía, sin embargo, que «todo había cambiado», que nada quedaba de aquella felicidad de antaño. Y tampoco ignoraba que «había perdido para siempre su marco y su referencia», y que «era absurdo que él siguiera allí buscándolo» (63).

3.- Sobre el mal moderno

Por Italo Calvino sabemos que la novela es, amén de un proceso y una forma de conocimiento, una red de conexiones entre los acontecimientos (o hechos) y los personajes que pueblan un mundo novelesco. Y por las clases de religión de nuestra infancia sabemos que la violencia no figura en la lista de los pecados capitales, aunque pueda ser expresión de un odio enfermizo y haya sido compañera de viaje constante de nuestra cultura desde los orígenes (Caín y Abel, la ira de Aquiles, la deshonra de Héctor, etc.).

En lo que a la literatura se refiere, las tesis del germanista y sociólogo alemán Jan Philipp Reemtsma (víctima a su vez del mal moderno)⁵ se prestan bien para nuestros fines. Reemtsma ha publicado un ensayo innovador sobre las varias formas de violencia⁶. Innovador porque considera tanto la perspectiva descriptiva como la vertiente comunicativa, ampliando la forma binaria o relación diádica entre víctima y victimario a una construcción triádica, sabedor de que todo acto violento encarna también un acto comunicativo.

El concepto de mal moderno surge en las postrimerías de la Revolución francesa, como consecuencia de los traumas relativos a los años del imperio de la arbitrariedad bajo la égida del [Comité de Salvación Pública](#) (órgano ejecutivo creado en abril de 1793), de las ejecuciones masivas y de las masacres de septiembre de 1792 en [París](#) y otras ciudades francesas⁷.

Los personajes que mejor encarnan el mal moderno en *La única carta* son el Pasiego y, como su nombre indica, el Alacrán, que tortura a Jenaro con sevicia bárbara y violencia autotélica (Reemtsma 2008)⁸. El Alacrán se comunica exclusivamente a través

⁵ El mecenas, multimillonario, filólogo, científico literario y escritor fue secuestrado en 1996 y liberado tras treinta y tres días de cautiverio y haber cursado el pago del rescate más alto, en la República Federal Alemana. En 1981 creó la Fundación Arno Schmidt y, en 1984, el Instituto para la Investigación social de Hamburgo.

⁶ Que yo sepa, aún no disponemos de una versión española de este ensayo seminal, por lo que traduciré las citas en alemán.

⁷ Sobre el mal moderno se consultará con provecho Glaudes/Rabaté 2008.

⁸ El concepto es de Jan Philipp Reemtsma. La «violencia autotélica» (*autotelische Gewalt*) no destruye el cuerpo con perfidia y premeditación; sucede de forma ineludible y se trata de una destrucción *per se*, gratuita (Reemtsma 2008: 117). Lo que acabo de parafrasear reza en su versión original como sigue: «*Autotelische Gewalt zerstört den Körper nicht weil es dazu kommt, sondern um ihn zu zerstören*» (*ibid.*), cuya traducción literal podría ser: «la violencia autotélica no destruye el cuerpo porque no se puede evitar, sino para destruirlo». Según las teorías de Reemtsma, y al contrario de «la violencia con fines espaciales» y la «violencia raptiva», la «violencia autotélica» no puede ser concebida de forma pragmática, razón por

de la violencia: destruye las manos del *homo faber* por orden del Pasiego, cuya furia crece al socaire de las revelaciones y maniobras de su lugarteniente⁹ y de las continuadas alabanzas de Luz sobre las habilidades de Jenaro¹⁰, quien a su vez -para regocijo del Alacrán-, desde su dignidad de reciente exlabrador y su conciencia de artesano muy solicitado por sus valores, ignora y desdeña la presencia del poderoso estraperlista, haciéndole además «quedar en ridículo» ante el Alacrán y sus «amigos»¹¹.

De más está decir que el inminente torturador «estaba en la gloria» mientras se iba percatando de que el enfado del Pasiego crecía en silencio («con los nervios del cuello como alambres y los ojos como chinchetas», y «la mandíbula tan apretada y en tensión que apenas se le entendieron sus últimas palabras antes de irse, sus últimas órdenes» (115). Pero el Alacrán pudo entenderlas «sin problemas», porque «ya sabía cuáles iban a ser»; y se lo cuenta a Jenaro con ánimo de atormentarle, subrayando que los golpes que le iba a propinar se los debía a Luz:

Si te consuela, puedes pensar que quien te da los golpes es tu dulce enamorada [...]. De hecho lo hizo hace una semana, cuando descolgó el teléfono para llamar al Pasiego. Entonces te dio todos los golpes que sientes ahora, solo que tú has tardado una semana en recibirlos. Yo solo soy un mensajero, un brazo. La cabeza y la voluntad son el Pasiego y Luz (112-113).

la que tampoco puede ser racionalizada. De ahí que sea una violencia sin motivos o explicaciones aparentes, que se perciba como «crueldad sin sentido», como «degeneración enferma», es decir, como algo excepcional dentro de la modernidad. «Sin embargo, el cristianismo tradicional ya le tenía asignado un lugar a la violencia autotélica en el orden natural de las cosas: el infierno» (Reemtsma 2008: 119).

⁹ «El Alacrán enarboló el mango de hacha, se quedó un momento en suspenso con él en alto, y después lo bajó. Se apoyó en él como en un bastón y volvió a hablar a Jenaro. “Una última cosa”, dijo. “Esto no estaba previsto. Lo de las manos, quiero decir. Pero Luz no hacía nada más que hablar de ellas. Antes de que os fuerais, cuando no estabas en el bar, lo comentaba con todo el mundo: lo guapo que eras, lo agradable, lo atractivo, lo simpático que eras. Pero sobre todo que le encantaban tus manos; que tenías unas manos largas, de dedos finos, delicadas, elegantes, de concertista de piano. Que eras un hombre maravillosamente hábil con las manos, que no había nada que no supieras hacer”» (113).

¹⁰ «Nos dio a todos la turra con el rollo de tus manos, una y otra vez, hasta que se largó contigo. Yo, claro está, se lo conté al Pasiego. Se lo conté muchas veces, a decir verdad, porque él se iba poniendo furioso cada vez y eso me iba a dar una buena oportunidad de divertirme. E incluso hoy, antes de llegar tú, Luz todavía estuvo hablando de lo hábil que eras, de cómo lo arreglabas todo y de tus manos, que eran capaces de hacer cualquier cosa que hubiera que hacer en la casa o en el trabajo. Nos dijo en un determinado momento, que tú estabas muy orgulloso de ello, que estabas muy satisfecho de tu destreza y tu habilidad. Luz hablaba y no callaba; el Pasiego se iba poniendo cada vez más furioso, a su manera, es decir, sin hablar, sin hacer gestos, sin manifestarlo nada más que con la mirada y con el gesto crispado que se le pone cuando se enfada; estos amigos que están conmigo se aburrían, créeme, son gente que se aburre en todas partes, no saben encontrar y disfrutar de las pequeñas alegrías de la vida; y yo me lo estaba pasando en grande. Aquello prometía, y cuanto más hablaba Luz, más prometía. De ahí salió la idea de machacarte las manos: digamos que es un extra; otra recompensa que viene de Luz. Aunque el Pasiego no estaba por la labor de añadir ese castigo. Tú lo provocaste, ¿no lo sabes, galancete?» (113-114).

¹¹ «Cuando él [el Pasiego] se te quedó mirando no le hiciste ni caso; estaba él ahí, estaba el hombre más poderoso y más peligroso que nunca te hayas encontrado en tu imbécil vida, estaba disponiendo de tu suerte y tú solo tenías ojos para la puta de Luz. Y cuando él te mira, cara a cara, después de haber ordenado que te diéramos la paliza, ni siquiera te das cuenta, no le haces ni caso, le haces quedar en ridículo ante mí y ante mis amigos. ¡Fue estupendo! Te quedas mirando la espalda de la zorrana que se va, a pesar de que esta no te había hecho ni caso. [...] Y ahí te quedas tú, mirando la espalda de Luz y haciendo el mismo caso al Pasiego que si fuera un perro vagabundo. Estoy seguro de que en toda su vida el Pasiego no ha recibido un desprecio como el que tú le hiciste» (114).

Y más adelante, al referirse al castigo adicional, el urgente verdugo se deleita en suministrar detalladas explicaciones:

«Añadió lo de las manos como un extra, como un castigo añadido por haberle ignorado, por prescindir de él para todo, por ser capaz de no darle importancia. Es un buen castigo, no cabe duda. Apropiado, adecuado, justo el que necesitas para no olvidar esta lección. En el fondo ha sido una suerte que le hicieras ese desprecio al Pasiego». El Alacrán cambió de posición, volvió a afirmarse en el pie izquierdo, y enarboló, de nuevo, el mango de hacha. «[...] Y además, porque no te lo voy a decir. Lo de las manos fue idea mía. Se lo dije al Pasiego, antes de venir, pero a él no le gustó la idea; le parecía demasiado, demasiado castigo, demasiado dolor. A Luz, en cambio, no le importaba. Todo lo que te hiciéramos, le parecía bien, con tal de que no le hicieran nada a ella. [...]». Y golpeó con todas sus fuerzas, una y otra vez, la mano de Jenaro contra la piedra (115).

Las frases fatídicas del Pasiego («no quiero que muera» y «quiero que recuerde esto. Y que lo recuerde siempre») concluyen con la orden perentoria que he adelantado entre comillas y estilo indirecto dirigida al Alacrán («y destrozadle las manos», 83). Le autoriza por tanto a ejercer la violencia autotélica que da inicio al parsimonioso ceremonial de la tortura¹², del tormento que le causa fracturas múltiples, que dejan secuelas persistentes en el cuerpo de Jenaro y transforman sus manos en pinzas de cangrejo¹³ (127). La larga estancia en el hospital y la entregada dedicación de los médicos hacen posible que se fuera acostumbrando a «su nuevo cuerpo, a sus nuevas limitaciones y [pudiera] aprender cómo usar lo que el mango del hacha del Alacrán le había dejado» (127).

Los policías que se ocuparon del caso se desentendieron pronto del asunto, pues alegaban estar convencidos de que se trataba de un ajuste de cuentas entre compinches. Uno de ellos le soltó, tras el segundo interrogatorio, dando por cerrada la investigación: «invéntese otra historia, créame. No recibe uno una paliza como esta, solo por llevarse unos días a una puta de excursión» (126)¹⁴.

Cuando Luciano trata de informarse sobre lo que su padre le había contado de ese tiempo, Herrera responde:

-Fueron años de infierno. Así me lo dijo él varias veces. Años en los que el infierno lo llevaba dentro. La furia, la rabia y la decepción lo consumían. Apenas podía pensar con claridad: toda su mente era un cúmulo de visiones de Luz, del Pasiego y del Alacrán [...]. Dormía mal, descansaba peor, nada le importaba ni le interesaba.

¹² El término se repite bajo formas diversas. Reproduzco dos pasajes: «en 1960 ni las carreteras ni los coches eran como ahora. Ir en el maletero de un mil quinientos por una ruta llena de curvas y baches en un coche que apenas tenía amortización, atado de pies y manos era una auténtica tortura» (91); «la tortura, la brutalidad y la violencia son consustanciales a la historia del hombre. [...] Y el Alacrán, en su pequeña, mezquina y miserable manera, era uno de los torturadores» (110).

¹³ «Aquellas manos hábiles, eficientes, la destreza y la elegancia de movimientos, todo aquello se había ido para siempre. Ahora tenía solo dos pinzas, como las de un cangrejo y debía aprender a usarlas» (127).

¹⁴ De más está decir que el comportamiento del policía está fuera de la ética y que no cumple con su obligación. Por lo demás, en 1960 y tenida cuenta que toda dictadura es una corrupción política *in et per se*, en las primeras décadas del franquismo se daba en no pocos casos, como señala el juez Garzón, «una continuidad desde el estraperlo a la nueva corrupción económica propia de la segunda etapa del régimen. [...] se generalizó una conciencia laxa en torno al cumplimiento de algunas normas» (Garzón 2015: 70).

Cuando hablaba conmigo de aquellos días en el hospital, me decía que había dejado de ser un hombre. Era un animal, un animal herido y rabioso [...]. En aquellos años de infierno, decía, el animal sólo tenía una idea, un pensamiento: encontrarlos. Encontrarlos. Esa era su obsesión (128).

Poco antes de dejar el hospital, uno de los médicos pudo conseguirle un trabajo de portero en el edificio donde tenía su consulta particular. El salario era modesto, pero podía disponer de la pequeña vivienda de la portería, y las labores que tenía que desempeñar eran llevaderas («trabajaba con su escrupulosidad de siempre y cumplía sus funciones a la perfección», 129), aunque sin lograr alejar de su memoria la deslealtad de Luz, el sañudo castigo del Pasiego y los tormentos del Alacrán (168).

Jenaro tardó poco en dedicar los fines de semana y las temporadas de vacaciones a deambular por las ciudades en busca de Luz y del Pasiego (130). Poco a poco fueron desapareciendo todos sus recuerdos, excepción hecha del de Luz. A partir de entonces, en su memoria hubo solo un antes y un después de Luz. Y el firme propósito de escribirle una carta, «una carta en la que explicara lo que sentía, una carta en la que pudiera decir todo lo que había en su interior, una carta a Luz» (174).

Intuía que el camino que llevaba a esa meta era el de la formación mediante la lectura de obras de «autores de calidad», pues aunque supiera leer y escribir y sus recuerdos de Luz fueran «muy claros para él, luminosos, brillantes, espléndidos», no conseguía «ponerlos en palabras»; quizá porque «nunca había leído un libro, ni escrito más que para tomar notas de algún encargo que le hacían [los inquilinos de la casa o en la portería]». Se había dado «cuenta de que tenía mucho que aprender» (170), por lo que tomó la determinación de jubilarse y buscar «un sitio tranquilo donde pudiera leer y donde pudiera aprender a escribir» (170).

Alquiló una casa en muy mal estado en un «pueblo remoto y olvidado» a una anciana que vivía desde hacía mucho tiempo en la ciudad, cursó la solicitud de jubilación anticipada con treinta y siete años de cotización¹⁵, comunicó al presidente de la Junta de vecinos y jefe de la escalera que daba por concluido su trabajo y se fue al pueblo a arreglar sin prisa¹⁶ la casa y a recordar a Luz¹⁷, a leer y a escribir.

Entonces aún ignoraba género y forma de lo que iba a ser su escritura, y pasarían casi dos años hasta que pudo comenzar a «trabajar en su carta». Lo hacía al socaire de la tranquilidad de la noche, tras hallar el «momento mágico» en el que «solo, totalmente solo, escribía a Luz, estaba con Luz» (177). Esos momentos, repetidos cada noche, eran la «razón de su vida», lo que había decidido hacer tras largos años transidos por los «recuerdos sombríos del Alacrán y del Pasiego, y solo había quedado el recuerdo luminoso de Luz» (175).

El exartesano cabal y consecuente cumple a rajatabla con su programa de lecturas de libros escritos por «autores de calidad» que iba adquiriendo en librerías de viejo y en

¹⁵ «Tenía veinticinco años cuando conoció a Luz. Cuarenta y ocho el día que encontró la foto del Alacrán. Y quince años después, con sesenta y tres años se sentía de nuevo dueño de su vida. Y sabía qué era lo que quería hacer» (169).

¹⁶ Herrera le preguntó una vez «cómo podía hacer tantas cosas con las manos tan malheridas»; Jenaro le respondió «con una sonrisa, que siempre hay alguna manera de hacer las cosas si se piensa bien y no se tiene prisa» (171).

¹⁷ «Quería recordar a Luz, hacerla presente para siempre, al menos para sí mismo» (170).

mercadillos de la ciudad (172). Sus juicios de valor literario eran cada vez más firmes y ajustados, y llegó a atreverse incluso a opinar sobre uno de sus referentes capitales, *Crónica de una muerte anunciada*: «entendía perfectamente la razón de que Ángela Vicario le escribiera cartas durante años a Bayardo San Román, sin importarle que nunca le llegara una respuesta» (176). Mas él no quería escribir «ni muchas ni pocas», sino una sola, única y última¹⁸ carta en la «que pudiera expresar lo que sentía, aquella que le permitiera explicar lo que era él, y lo que era Luz para él, y lo que era su amor». Por eso cada carta era un tanteo, un adelanto, una prueba, «un paso hacia esa carta que él estaba buscando. Para eso se preparaba» (176).

4.- Éxodo rural y vuelta al pueblo

La imagen referida al comienzo que percibe el autor cuando circula por carreteras secundarias señala aspectos varios que tienen correlatos poderosos que precisan comentarios, que en esta ocasión deberán ser sucintos. Son aspectos relativos al éxodo rural masivo que alcanza sus cifras máximas en las décadas comprendidas entre 1950 y 1970. Una inmigración muy remisa hasta la primera de las fechas indicadas, si se compara con la de los países más industrializados de la Europa occidental, donde el desplazamiento masivo interno tuvo lugar casi un siglo antes. El español es además un éxodo muy particular, puesto que se concentra y vigoriza esencialmente en las dos décadas señaladas¹⁹ (que a su vez coinciden con los años de la emigración masiva de españoles a los países europeos más industrializados).

Como sabemos por el verso famoso de Dámaso Alonso, el Madrid de un millón de habitantes²⁰ de finales de la década de los cuarenta, veinte años después rondaba los tres millones. Y guardando las proporciones, Barcelona, Bilbao y otras ciudades españolas doblan -o incluso casi triplican- sus poblaciones. Sergio del Molino (2016) ha estudiado las derivaciones varias del desplazamiento interior generado por la industrialización, el desarrollo industrial, las urbanizaciones y la construcción (también se daba la fiebre constructora de pantanos, con frecuencia innecesarios) en un libro reciente, transgresor, insólito y pionero. En las treinta páginas del capítulo titulado «El Gran Trauma», hallamos conceptos útiles para nuestros fines.

¹⁸ Un texto que, como tal, pertenecería a la escritura del yo, que tanto éxito ha conocido en las últimas décadas, cuyo *terminus a quo* comenzó con los sonados debates de Philippe Lejeune y Serge Doubrovsky, continuados en España por Manuel Alberca en su espléndido ensayo *El pacto ambiguo* sobre la autoficción *sensu lato*. De más está decir que Jenaro no podía estar al tanto de tales discusiones teóricas, pero sí viene a cuento mencionarlas, pues queda claro que el personaje nunca corrió el riesgo de caer en el ombligismo teórico.

¹⁹ Jenaro deja su pueblo y se establece en la ciudad en 1959, fecha que por razones económicas (fin de la autarquía e inicio de la expansión) y políticas merecería un comentario si el espacio lo permitiera. Me limito a espigar y transcribir algunos pasajes en los que se tematizan con acierto aspectos significativos: «en España muchas ciudades estaban creciendo, extendiéndose, ganando terreno al campo. [...] Conviven solares edificadas, con obras en curso y con trozos de pastos donde el ganado aún permanece, a la vista de los obreros que hacen crecer la estructura de los edificios. Y se crea una ciudad provisional, inestable, fugaz, con sus habitantes temporales, sus historias nunca contadas [...]. Esa ciudad atrae a muchos hombres y mujeres. [...] Gente como Jenaro [...] y también a otros hombres y mujeres, inestables, fugaces y provisionales [...]. Y la ciudad se alimenta de ellos, los utiliza y aprovecha hasta convertirse en otro tipo de ciudad» (35).

²⁰ Aludo, sabido es, al *incipit* de «Insomnio», de *Hijos de la ira* (1949): «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)».

A primera vista, podríamos considerar que Jenaro no debería sufrir los efectos del «Gran Trauma», sustancialmente por dos razones: a) abandona su pueblo de forma voluntaria, debido probablemente a razones laborales; y b) el comienzo de sus desgracias es posterior al enamoramiento y a la felicidad de su relación con Luz y los «cuarenta y tres días»²¹ que Luz le hizo «vivir», incluidos los días de la estancia en el pueblo donde se refugiaron con ánimo de quedarse. Tras su jubilación anticipada Luciano vuelve a la vida retirada de la aldea para poder alcanzar sus propósitos. Es también en el pueblo donde desea morir: lo hará «sin testigos, sin molestar a nadie. Solo, como lo había estado a lo largo de casi toda su vida» (185).

A esa soledad²² se refiere asimismo la imagen evocada por el autor en el correo aludido sobre los ancianos que viven o eligen vivir en los pueblos de la España deshabitada. Son los que mantienen y reparan las casas para evitar su pausado y certero derrumbe. Es lo que hace Jenaro con la casa que alquiló a la anciana urbanita: «arregló el tejado, puso cristales en las ventanas, limpió, ordenó y sacó brillo» (171).

Su regreso al campo y su futuro proyecto literario nos hacen pensar, a primera vista, en ciertos paralelismos y coincidencias con el neorruralismo²³. De más está decir que la carta de Jenaro tampoco puede tener afinidades con las obras que apuntalan, a juicio de algunos críticos, la tesis del renacimiento del género narrativo de los últimos años, cuya representante más conseguida y de mayor éxito de ventas es *Intemperie* (2013), la novela primera de Jesús Carrasco²⁴. Renacimiento porque sigue las huellas de la novela rural de las primeras décadas del franquismo (Cela, Delibes, Matute o Benet) y de las primeras décadas de la transición (Llamazares, Mateo Díez, Atxaga o Manuel Rivas, entre otros).

La «única carta» no puede ser una obra rural por su extensión y por su forma y contenido; y también porque el viaje de vuelta al pueblo de Jenaro responde, como hemos visto, a razones muy distintas a las que tematizan los escritores del neorruralismo, cuyo móvil suele tener su origen en la crisis del sistema de valores de la sociedad española, que en poco más de dos generaciones ha pasado del estraperlo y el hambre de la posguerra al consumismo acrítico, de una dictadura cochambrosa, corrupta y caciquil

²¹ He señalado que esta cifra se repite muchas veces a lo largo de la novela. Adelanto algunos pasajes, para poder disponer de la información que precisaremos en el párrafo siguiente, dado su alcance y significado: «y por ello mi vida es corta. Cuarenta y tres días desde que me miraste por primera vez hasta que dejaste de verme. Cuarenta y tres días que se han introducido uno a uno en mi corazón y que son el itinerario de mis viajes de recuerdos que todas las noches, cuando me siento ante esta mesa y ante el papel en donde escribo la carta, recorren esos cuarenta y tres días buscando el más pequeño detalle, hasta la más mínima sensación, hasta ese ínfimo microsegundo de mi corta vida. / Antes y después he estado, pero no he vivido. [...] nada me interesa salvo la memoria de esos cuarenta y tres días que me hiciste vivir» (213).

²² Una última cita sobre la soledad de Jenaro (confirmada por Herrera): «no sentía ningún problema por la soledad. Él estaba bien consigo mismo y por ello no necesitaba integrarse en ningún grupo. [...] Ya lo he dicho que era limpio, y lo era en todos los sentidos» (38).

²³ Se trata, como sabemos, de una migración atípica, puesto que los inmigrantes abandonan la urbe para establecerse en el campo o en áreas rurales. Una emigración que no suele responder a móviles económicos, sino ecológicos, contraculturales, de búsqueda de tranquilidad, del deseo de dedicarse a actividades agrarias o de vivir en un entorno natural. La decisión de Jenaro no responde a esos motivos, y tampoco a una visión bucólica, al hecho de disponer de una vivienda familiar o a huir de la crisis económica. Vuelve al pueblo para escribir a Luz y tenerla «ahí, al otro lado» de la «carta que nunca termina» y que Luz nunca podrá recibir (212).

²⁴ Para mayor información, véase el capítulo IX («Una patria imaginaria») del ensayo citado de Sergio del Molino.

-sostenida por una Iglesia tridentina y tramontana afincada en sus privilegios centenarios y por una burguesía cutre y casposa- a un Estado de Derecho moderno con autonomías, universidades (y aeropuertos) en demasía y matrimonios igualitarios²⁵.

En el proceso de asimilación de tantos y tan concluyentes cambios en tiempo breve vislumbra Sergio del Molino el origen del «Gran Trauma» de los inmigrantes rurales de las dos décadas capitales del éxodo rural; y también cree constatar que en esas dos décadas radica la configuración de la memoria viva de millones de personas, de lo que ha significado esa inmigración para muchos de los concernidos y de sus descendientes. Me detengo en dos de las varias obras que comenta del Molino para ilustrar el significado y el alcance del «Gran Trauma». Elijo un documental y una cita procedente de dos libros señeros, uno de Bauman y otro de Lipovetsky; y agrego de mi cosecha una breve acotación sobre la primera novela de Jesús Carrasco.

El documental, dirigido y producido por Pilar Agudo²⁶, comienza y concluye en la estación de trenes -entre tanto abandonada- de Pomer, el pueblo donde nació la madre de la autora, sito en la falda del Moncayo, en la frontera de las provincias de Zaragoza y Soria.

En el habla de la abuela, los nietos encuentran una mitología, un origen, la conexión con un pasado que entre tanto solo se puede reconstruir en fragmentos, porque «Pomer, el pueblo en el que nació su madre es hoy una aldea de treinta habitantes [...] y, a través de la historia de su madre, narra el éxodo rural de Aragón a Cataluña. El Gran Trauma a escala familiar e íntima» (241).

La cita de los «dos gurús de la posmodernidad» -a los que del Molino considera imprescindibles para explicar algunas de las razones por las que un nutrido grupo de novelistas sitúan sus creaciones (algunos escriben incluso) en el campo- dicen así:

Bauman nos diría que un mundo sin referencias sólidas, disgregado de la tradición crea huérfanos. Es lógico que busquemos úteros en un universo de probetas globalizadas [...]. Destruídas la religión, la conciencia de clase y sus identidades políticas, así como la familia, es normal que busquemos pasados mitológicos que nos expliquen o que nos consuelen de la liquidez feroz que se derrama alrededor. Por otro lado, Lipovetsky, con su crítica al hedonismo banal, indicaría que todos estos viejóvenes persiguen una trascendencia que el capitalismo de consumo niega radicalmente. Sería una resistencia al sistema de valores hegemónico y a la vez un rescoldo del espíritu religioso propio de otros tiempos (Del Molino 2016: 247)²⁷.

Intemperie es a la vez la obra que inaugura y que mejor representa el renacimiento de la novela neorrural. Y es asimismo la que mejor tematiza el mal moderno, la que

²⁵ Quienes hemos nacido y crecido en el pueblo más alto de Campoo de Suso en los primeros años de la posguerra, somos muy conscientes de que en dos generaciones hemos cambiado el arado de madera con reja raquílica y el carromato de dos ruedas con lanza para enganchar la yunta por el tractor, los coches delante de cada casa y el Internet; hemos pasado del analfabetismo funcional de la abuela al doctorado del nieto en universidad extranjera, de una especie de Edad Media tardía autosuficiente al desperdicio de alimentos y a la posmodernidad líquida definida por el profesor Zygmunt Bauman.

²⁶ Pilar Agudo es locutora de Radio Barcelona e hija de inmigrantes aragoneses. Habla catalán con su marido e hijos, y con su madre castellano salpicado de palabras aragonesas.

²⁷ Las referencias de las citas de los filósofos proceden de sus conocidos ensayos *Modernidad líquida* (Bauman) y *La felicidad paradójica* (Lipovetsky).

mejor dignifica una parte del mundo aldeano, campesino y pastoral, encarnado por un anciano cabrero que mueve y cuida su exiguo rebaño hacia una ilimitada llanura vacía para burlar la estremecedora persecución de los malvados. Una llanura flagelada por la sequía y la arbitrariedad y la violencia de caciques y déspotas locales. Uno de ellos, el alguacil del pueblo, abusa de un niño sin nombre con el beneplácito de su padre por favores recibidos. El niño, para poner fin a la degradación y al ultraje que sufre, se escapa de casa y logra sortear, agazapado en una hoya cubierta de ramas, la partida de hombres que lo persiguen, jaleados por el alguacil. Poco después se cruza con el cabrero que lo protege, alimenta y lo introduce en un mundo de dignidad y de altos valores éticos. El mal, la violencia, la ruindad y la caza a los huidos siguen su curso al hilo de un lenguaje rico en evocaciones, sugerencias y silencios narrativos que potencian los significados de los arquetipos encarnados en los anonimatos de los dos protagonistas (el niño y el cabrero), el alguacil y la infinidad de la llanura.

5.- Escritura y fracaso²⁸ en la carta ensayada

¿De qué trata la «única» carta tantas veces reescrita, en la que cada vez los inicios son otros, se le «mezclan en la cabeza» y no sabe cuál «es el mejor y cuál es el peor»?²⁹ Jenaro sabe y siente que Luz está «ahí, al otro lado» de la carta, la carta que nunca recibirá, porque no la va a enviar. Y también sabe que ha contado a Luz su historia centenares de veces, y que lo ha querido hacer tan bien que se pregunta si «es lo que verdaderamente pasó» o si ha ido contándose a sí mismo «una historia mucho más bella, o, a lo peor, mucho menos bella de la que en la vida real ocurrió» (212). Aunque en el fondo, según confiesa a Luz, tampoco le afecta:

Tampoco me importa ¿acaso esa vida real, que puede ser la que recuerdo, pero también puede ser otra, va a ser mejor que la vida que en mi cabeza tengo, que esos recuerdos que forman una vida? Y esos recuerdos, tan vivos, tan palpitantes, tan auténticos para mí, aunque para otros no lo sean, ¿no tienen derecho a reclamar la realidad de mis sentimientos? Pues para mí, esos recuerdos son la vida que he vivido y la que recuerdo y no hay ninguna otra vida, que sea real o irreal, cierta o imaginada, vivida o soñada que quiera sacar adelante en esta carta en la que te tengo presente siempre que la escribo (212).

De la cita se desprende que lo que anhela es «tener presente» a Luz, que lo que consigue cuando escribe, que «no hay ninguna otra vida» que quiera «sacar adelante» en las cartas. En suma, que su proyecto y sus propósitos de escribir la carta, a partir de un determinado momento, no tiene otro fin que sentirse con Luz cuando y mientras escribe. De ahí que a partir de un grado determinado de conocimiento y madurez no persiga pergeñar un texto definitivo, una carta que pueda dar por concluida. Su proyecto escritural fracasa solo parcialmente, puesto que es otra la opción preferida.

²⁸ El término aparece varias veces. Reproduzco un solo pasaje relativo al largo tiempo que Jenaro buscó a Luz en vano: «los veintitrés años de esperanzas truncadas y renovadas, de búsquedas fracasadas y recomenzadas [...]. Veintitrés años buscando a Luz. Veintitrés años de fracaso, de sinsentido, de absurdo» (156).

²⁹ «Lo he hecho con “Querida Luz” y con “Hola, Luz” y simplemente con “Luz”. [...] no estoy seguro [...]. Quizás todos sean apropiados y todos valgan lo mismo. Quizás dé igual cómo se empieza. No lo sé» (211).

El fracaso es, como sabemos, un componente inexorable del devenir cotidiano. Se ha escrito mucho sobre el asunto, en general con la esperanza de ayudar a quienes deseen estar preparados para poder sacar partido a las situaciones adversas que desembocan en reveses, desengaños o incluso naufragios³⁰. En las teorías sobre el fracaso se suele citar unos versos famosos de Samuel Beckett procedentes de su poemario *Rumbo a peor* (*Worst-Ward Ho*, 1984): «jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa. Fracasa mejor».

La conciencia del fenómeno del fracaso en el sentido moderno del término surge en el siglo XVIII y se va asentando y extendiendo paulatinamente hasta finales del siglo XIX. Ha crecido en intensidad a la par del proceso de la industrialización, de manera que en la primera mitad del XX ya se perfila con determinación y se convierte en argumento de congresos de psicólogos y psiquiatras. Freud y algunos de sus discípulos³¹ estudiaron desde ambas disciplinas algunas figuras memorables de las literaturas clásicas y europeas desde la perspectiva del fracaso.

Nuestro personaje se ha distanciado de la sociedad competitiva o de rendimiento, por lo que no se rige por las normas del éxito. El *incipit* del capítulo titulado «La carta» no deja lugar a dudas: el autor desconfía de sus posibilidades, anuncia el posible fracaso de su proyecto de escritura («he empezado tantas veces esta carta»), confiesa, como he adelantado en la nota 29, su inseguridad en la elección de los «inicios» («lo he hecho con “Querida Luz”, “Hola, Luz” y simplemente e incluso con “Luz”») e incluso su desinterés («Quizás todos [los “inicios”] sean apropiados y todos valgan lo mismo. Quizás dé igual cómo se empieza. No lo sé», 211).

Dicho en términos más afines a la crítica literaria, el lector vislumbra en estas frases la figura retórica de la reticencia, que el *DRAE* define como sigue: «efecto de no decir sino en parte, o de dar a entender claramente, [...] que se oculta o se calla algo que debiera o pudiera decirse». Y también constata el lector que el autor no cesa en su empeño, que sigue la senda que marcan los versos citados de Beckett. ¿Qué calla u oculta Jenaro? Que no desiste o se aparta de la empresa, mas no porque sea consciente de que los resultados alcanzados en las epístolas no se corresponden con las esperanzas de antaño, sino por las expectativas de hogaño y la relevancia que tiene todavía para él la escritura de la carta:

Sea como sea aquí estoy, como he estado tantas veces, como he estado siempre desde que he comenzado a escribirte esta carta. Estoy y tú también estás, pues siempre te tengo cuando te escribo, aunque ahora te repita cosas que ya te dije hace mucho o puede ser que crea que estoy repitiendo palabras que en realidad nunca te dije y que debiera haberlo hecho sin esperar a este momento (211).

Jenaro achaca su fracaso escritural a la edad («mis setenta y muchos años de no vida», 216) y al desgaste «funcional» o agotamiento periódico de la escritura, mas sin ocultar

³⁰ El filósofo Hans Blumenberg considera en su conocido ensayo de 1979 que el motivo del naufragio es probablemente la metáfora que mayor presencia y continuidad ha tenido desde la Antigüedad para referirse al motivo del fracaso. (Véase al respecto la versión española: Blumenberg 1995).

³¹ La obra capital de Otto Rank (*Kunst und Künstler. Studie zur Genese und Entwicklung des Schaffensdrangs*, 2000) es uno de los ejemplos señeros. Rank (1884-1939) fue de 1906 a 1924 el colaborador más estrecho de Freud, además de secretario de la Sociedad de los Miércoles (Mittwochs-Gesellschaft). Véase asimismo el exhaustivo y lúcido repaso del estado de la cuestión de von Cranach 2011: 49-62.

que ya no le «importa» como antes: «debe ser el cansancio que me viene llenando el cuerpo [...] el que hace que ya no esté seguro de tantas cosas. Aunque también es cierto que ya no me importa» (211).

La aseveración es también fruto de su capacidad de olvidar las afrentas -entre las que figuraba el «mayor acto de crueldad»- para poder perdonar a la «bestia asquerosa» (el Pasiago) y al «bicho asqueroso» (el Alacrán)³², al cese de su sentimiento de humillación y a su deseo de catarsis o transformación interior para superar el ostensible malogro de sus propósitos literarios, pues sabe que Luz nunca podrá recibir misiva alguna, dado que él iba rompiendo las cartas antes de enviarlas, por considerar, como sabemos, que en ninguna había logrado «explicar lo que era él, y lo que era Luz para él, y lo que era su amor» (176).

Jenaro quiere seguir viviendo «hasta el último día y hasta la última hora y hasta el último segundo del tiempo» que tienen «sobre la Tierra», razón por la que afirma que él vive, brilla y resplandece «cada noche, en esta ceremonia de vida y de recuerdo», a la que se entrega cuando tiene a Luz «al otro lado de la carta» (213). He aquí la cara oculta de la letra del aparente fracaso de Jenaro: no escribe -ni envía- la última versión de la única carta, porque quiere tener a Luz «al otro lado» de la que escribe cada poco en la «ceremonia de vida y de recuerdo». Un recuerdo en el que el Alacrán, el Pasiago y los sufrimientos y desgracias con las secuelas perpetuas que le habían causado tenían su lugar mnemónico, pero «todo eso no tenía peso en su memoria, [...] no había sentimiento detrás de ello. Ni buenos ni malos, ni alegrías ni penas. [...] todo eso ya no era importante, que ya no lo sentía como si le hubiera pasado a él, que ya no merecía la pena pensar en ello, que en su vida había cosas mucho más importantes y no quería perder el tiempo» (160).

Herrera aseguraba una y otra vez a Luciano que no podía entenderlo, que los fines de sus viajes eran otros, tras haber descubierto por azar la fotografía del Alacrán en un reportaje sobre las cárceles españolas en una revista³³; a partir de entonces se proponía «avivar sus recuerdos, reconstruir en su memoria los momentos que vivió con Luz» (161).

³² Ambos sintagmas adjetivales proceden del parlamento de Herrera, que en su conversación con Luciano se indigna por el perdón de Jenaro: «porque en el fondo, eso era el Pasiago: una bestia. Una bestia refinada, bien vestida, con apariencia de hombre. Una bestia que no se manchaba las manos, que usaba al Alacrán y a otros como él para los trabajos sucios. [...] Una bestia asquerosa que de alguna manera sentía que Jenaro era superior a él y que por eso rabiaba en su interior buscando venganza. [...] hizo lo que sabía que le podría hacer más daño a Jenaro, lo que le podía destrozar para siempre.

-¿Sus manos?

-No. Eso pensaba el Alacrán que no era ni siquiera una bestia. Era un bicho asqueroso, un gusano, una rata. Las manos fueron, como dijo el Alacrán a Jenaro, una idea de última hora, un raptó de furia más de la bestia rabiosa y cruel [...] en el momento culminante de la venganza. [...] él quería su venganza, quería ver a Jenaro vencido, derrotado y desesperado, y que Luz estuviera a su lado cuando le viera, quería dar la orden del castigo delante de Luz, para que Jenaro viera que Luz no intercedía por él y que no le importaba lo que le pasaba [...]. Ese fue el mayor acto de crueldad: destruir toda la ilusión de la vida de otro hombre. [...] Porque era tan miserable, ruin y cobarde como para tener envidia de Jenaro. [...]

-No se puede perdonar algo así. No es posible encontrar perdón para eso. [...]

-No se puede perdonar algo así» (117-119).

³³ El reportaje versaba sobre los crímenes en las cárceles y la muerte del Alacrán, víctima quizá del ataque de otros presos o quién sabe si de los funcionarios de servicio de la cárcel. La investigación no había dado resultados y tampoco se supo si se había expedientado a alguno de sus funcionarios.

La cara oculta de la letra que configura cada una de las cartas no deja espacio a la duda:

Te digo que todo estuvo bien, que todo fue como debía ser, que nada cambiaría, que nada deploro, ni lamento, ni odio, ni maldigo; que todo lo agradezco porque en eso, y en lo que pasó y en lo que estás tú, está mi Luz, mi luz y mis cuarenta y tres días de vida que no cambiaría, no cambiaré por nada, pues nada hay más en la vida que esa vida que me brindaron tus días. Tú me hiciste, tú me creaste, tú me diste la vida y me sonríes a la hora de la llegada de esta segunda muerte. [...] y no hay nada, antes y después de ti [...] (216).

6.- Epílogo

En este ensayo he tratado de espigar e interpretar los aspectos capitales de la novela referidos a los motivos del mal moderno, las caras ocultas del fracaso y el éxodo rural y regreso a la aldea del protagonista. Jenaro revela una sorprendente resiliencia, una capacidad de superación de situaciones sumamente adversas y una adaptación a circunstancias en las lindes de lo insostenible. El análisis del texto desde el motivo del fracaso ha revelado aspectos insospechados, que dan prueba de las facultades del personaje de aceptar la tragedia y de sus capacidades de salir donoso e invicto de una situación exasperante y casi insalvable. Se revela capaz de superar siniestros fatales, de distanciarse de experiencias infames, vislumbrar nuevos horizontes y configurar proyectos. Sus antiguas habilidades, su esmerada planificación, su perfeccionismo y su perseverancia desembocan en la resiliencia que le permite hacer frente a las adversidades y entrar en los parajes de emociones y sentimientos positivos.

Las citas traídas a colación para dilucidar los significados y la naturaleza del concepto de mal moderno me eximen de volver sobre el asunto, pero sí creo que viene al caso un apunte sobre la noción kantiana del mal radical y un breve añadido relativo a Hannah Arendt. El filósofo veía una constante antropológica que lleva al individuo a infringir la ley moral. A su juicio, las acciones y los actos malos son fruto de conductas humanas, y como tales son faltas (o delitos) individuales, por lo que son los sujetos causantes los que deben responder. Hannah Arendt retoma el concepto kantiano para referirse a la experiencia concentracionaria, aunque sin llegar a una interpretación y un juicio de valor concluyentes. En una entrada de junio de 1950 en su monumental *Denktagebuch* (Diario de reflexiones) escribe: «el mal radical es aquello que no hubiera tenido que suceder, e. d., aquello con lo que uno no se puede reconciliar, lo que no se puede aceptar bajo ningún concepto, [...] por lo que no se puede pasar de largo en silencio» (pág. 1231; la traducción es mía). Es el caso de la violencia autotélica que sufre Jenaro y del asesinato en la cárcel del Alacrán, ambos (violencia y homicidio) arropados por la atroz circunstancia de la dictadura y sus corruptelas generalizadas, y especialmente en lo relativo a los abusos contra la ley³⁴.

³⁴ En el ensayo citado de Garzón leemos al respecto: «hoy en día no nos sorprende oír que tal comportamiento pudo darse en sectores estratégicos como la energía o la distribución, pero es que las prácticas corruptas llegaron incluso a lugares tan insospechados como el sector audiovisual o la producción de películas. No es una exageración y como muestra un ejemplo: el dictador Francisco Franco exigió un

El «gran trauma» de Jenaro no surge del vertiginoso proceso de urbanización del país y de la despoblación de gran parte de sus comarcas rurales. Su trauma es debido a la impunidad de sus victimarios y a la bondad de la víctima, que termina perdonando a quienes le han arruinado el cuerpo y la vida. Su abandono de la aldea coincide con el inicio del Plan de Estabilización Económico de 1959, que puso fin a la autarquía y dio comienzo a la etapa de crecimiento de la década de los sesenta. Su convalecencia, recuperación y restablecimiento comienzan con el proceso de vaciado y desprendimiento interior, y concluye con la dedicación en exclusiva a la escritura y al «contacto» con Luz, convencido de que no hay «otra cosa que valga la pena» en su vida que la escritura, que lo que Luz había hecho aparecer en su vida.

La única carta es una aportación insólita y muy lograda, en la que el autor da testimonio de su compromiso con la sociedad y la cultura de un país y una época marcados por la violencia, la injusticia y el devenir político y económico de una época infausta.

No he abordado otros aspectos capitales de la novela por razones de espacio, ya superado en parte. Pido magnanimidad a los editores, tenida cuenta de la valía de la novela y de los méritos del autor, coordinador editorial del prestigioso *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, que mi querido amigo y tocayo dirige con enorme dedicación y loable acierto.

Bibliografía

- BLUMENBERG, Hans. (1995). *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora sobre la existencia*. Madrid. Visor. Traducción de Jorge Vigil.
- VON CRANACH, Mario. (2011). «Scheitern als psychologisches Problem» (El fracaso como problema psicológico), en Bärtschi, David y Leuzinger, Mirjam (Eds.): *Vidas y caídas. Calas interdisciplinarias en el motivo del fracaso*. Berlín. Edition Tranvía/Verlag Walter Frey. 49-62.
- GARZÓN, Baltasar. (2015). *El fango. Cuarenta años de corrupción en España*. Barcelona. Debate.
- GLAUDES, Pierre y RABATÉ, Dominique (Eds.). (2008). *Puissances du mal*. En *Modernités*. Bordeaux. Presses Universitaires. 29.
- REEMTSMA, Jan Philipp. (2008). *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg. Hamburger Edition/Institut für Sozialforschung.
- DEL MOLINO, Sergio. (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid. Turner.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2015). *La única carta*. Madrid. Universidad Complutense.

pago en efectivo realizado directamente a la organización benéfica de su esposa para autorizar el rodaje de la película de Stanley Kubrick *Espartaco*. Y mientras esto ocurría, el Lute ingresaba en prisión por robar tres gallinas» (Garzón 2015: 27).

Justicia y orden social en las crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán

JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS
(Universidade de Santiago de Compostela)

De las circunstancias de una sociedad en transformación como es la que transita del siglo XIX al XX se desprende el espíritu crítico y la actitud cívica que doña Emilia proyecta en sus colaboraciones en prensa. Se pueden sistematizar sus juicios en torno a principios diversos, en realidad concomitantes con un hilo común. Es, en definitiva, imagen de un planteamiento personal acerca de la justicia y el mismo orden social, del que no se verán ajenos agentes implicados en el equilibrio de las instituciones democráticas, sus fuerzas de seguridad y los consiguientes y coercitivos mecanismos de poder.

Se ocupan las presentes líneas de comentar el posicionamiento personal de la escritora acerca de los conceptos de justicia y orden social; se busca traslucir la singularidad de la argumentación, pero también específica y fértilmente la contaminación con teorías diversas que subyacen en sus crónicas en momentos diferentes de su vida, en especial los postulados higienistas, para lo que toca a las cuestiones de salud pública y la necesaria intervención de las autoridades. Añado en la parte final del trabajo la impronta de modernas teorías de corte jurídico en lo que afectaba al tratamiento del reo y a la reinserción de un penado.

En realidad, es honesto declarar que son muchos los vértices que atesora el sintagma *justicia social* que en líneas precedentes enuncio, a partir de la riqueza de apreciaciones que las crónicas pardobazanianas nos aportan. No menos cierto, a la par, es que se puede comprobar la preeminencia de, digamos, ciertos núcleos de interés. Es, por ello, que acotaré mi planteamiento en los tres a mi modo de ver más significativos, a saber: las reflexiones relacionadas con salubridad y ordenamiento institucional de salud pública; la posición en lo que afecta a las fuerzas del orden; y finalmente los mecanismos de atención y reinserción de penados. Vayamos, pues, por partes.

Salud pública, salubridad y reforma: el magisterio de la doctrina higienista

La salud pública y la higiene es tema central de algunas colaboraciones en prensa de Emilia Pardo Bazán. Es interesante la reivindicación de reformas que se apliquen a la red de saneamiento; sobre ello insiste en diferentes trabajos, manifestando la escasa iniciativa de las autoridades, al margen de retóricas o proyectos infructuosos (por ejemplo, en «La vida contemporánea. Higiene», *La Ilustración Artística*, 18 de abril de 1898, número 851, pág. 250). La necesidad de adecuados medios de saneamiento es

reclamación fija en sus colaboraciones, en concomitancia con las exigencias del pensamiento higienista. Observa Alcaide (1999b: en red):

La teoría higiénica -ante la puesta en práctica de todas las acciones que se podían derivar de ella- entra en conflicto no tan sólo con intereses públicos o privados, ya sean de índole comercial (mataderos, mercados, comercios en general), industrial (manufacturas, pequeños talleres, fábricas), eclesiástica (cementeros), militar (ejército, armada), intelectual (protomedicato, docencia en medicina y farmacia) o civil (propiedad privada y pública), entre muchos otros, sino que además contempla una serie de mejoras de tipo técnico (abastecimiento de aguas, alcantarillado, conformación de nuevo suelo urbano) con una premura que no siempre la Hacienda pública, ni el capital privado son capaces de afrontar.

Esta afirmación no niega, en todo caso, la existencia de múltiples iniciativas por parte de las autoridades en relación a procesos de higienización en numerosos ámbitos de la sociedad. El compendio de Felipe Monlau entre los años 1700 y 1862 recoge, por ejemplo, 1944 disposiciones legales, como precisa Alcaide (1999b: en red). Propongo un ejemplo posterior en el tiempo, que viene al caso para entender la recepción de este tipo de medidas por parte de doña Emilia. En 1901 se difunde una circular de la dirección de sanidad sobre desinfección; se trata de unas *Instrucciones de la Dirección General de Sanidad*¹, acerca de *prácticas de desinfección para uso de los Ayuntamientos y consejos populares sobre la desinfección de uso para las familias*. Bajo la forma de recomendaciones, se citaban patrones de higienización para ámbitos tan dispares como locales, cuadras, tranvías, urinarios públicos, hasta alcanzar la propia vivienda familiar. Concedora del documento, la escritora ejemplifica con el caso de Marineda y el vertido de detritos en la bahía². Reflejo, por otra parte, de la falta de interés de la sociedad acerca de recomendaciones sobre el ámbito de la higiene. No es ajena la autora en lo referido a las teorías médicas de trasfondo higienista en boga a finales del siglo XIX. Se acercaban específicamente a la influencia del medio y la alimentación en las condiciones de vida del hombre y la persistencia de determinados agentes patógenos.

El desarrollo de topografías médicas es altamente significativo «a partir de la cuarta década del siglo XIX», según Rafael Alcaide (1999a: en red):

Este incremento se debe principalmente a la superación de las dificultades históricas protagonizadas por el absolutismo, y a una primera toma de conciencia y asimilación de los ideales y de las conquistas sociales alcanzados en Europa, además de una renovación a fondo de los conceptos y de los contenidos científicos, a partir de la difusión -ahora más frecuente y necesaria-, de las últimas innovaciones científicas acaecidas en el continente. Otro factor de importancia resulta ser la estabilización política propiciada por la Restauración en 1874, ya que es, a partir de esta fecha, cuando las publicaciones comienzan a adquirir porcentajes verdaderamente importantes hasta llegar a un primer máximo de 658 en el quinquenio 1910-1914, cantidad que será superada en el quinquenio 1925-29 con 659 y, posteriormente, en el período 1930-36 con un total acumulado de 877 publicaciones respectivamente [...]. Puede significarse de estos datos, que el máximo período de difusión de los temas de higiene se alcanza durante los veinticinco años comprendidos entre 1880 y 1904.

¹ *La Gaceta de Madrid*, 308, 4 de noviembre de 1901, p. 556.

² «La vida contemporánea. Los invisibles», *La Ilustración Artística*, 1039, 25 de noviembre de 1901, p. 762.

Esta proliferación de textos higienistas incluía medidas para la mejora de la salud pública (entendida como «higiene física» e «higiene moral») que, como se ha dicho, recoge en algunos puntos doña Emilia, esto es: infraestructuras para la canalización de aguas o mejoras en el saneamiento público. Se puede decir que la higiene como manifestación de la salud pública constituye un elemento clave, una cuestión «nacional» para las sociedades burguesas de las décadas últimas del XIX. La preocupación por la canalización de las aguas que doña Emilia manifiesta no es sino eco de un reto constante de los gobiernos europeos a raíz de los efectos de la progresiva industrialización (Martínez 2002: 163 y ss.). Como recoge Alcaide (1999b: en red), en la divulgación de los postulados higienistas a partir de la década de los 80 tiene mucho que ver el núcleo barcelonés, en el que nace la Academia de Higiene de Cataluña en 1887, o el Instituto de Higiene Urbana; también debemos añadir la difusión del pensamiento de Juan Giné Partagás o Rafael Rodríguez Méndez.

Sugestivo es, añadamos, el respaldo pardobazaniano a la idea de creación de termas públicas, para ofrecer medios de higiene a los estamentos más pobres. Es por ello partícipe de las doctrinas que sobre hidroterapia proponía el higienismo a lo largo del siglo XIX. Habla doña Emilia de «casas de aseo», en *El Imparcial*, y en *La ilustración artística*³. Resulta sugestivo comprobar cómo podría haber sido perfectamente receptora de la repercusión pública de numerosas monografías médicas que perseguían el estudio estadístico de enfermedades, atendiendo a cuestiones tales como la mendicidad, la depauperación de ciertos grupos o, inclusive, la violencia física. No menos sugestivo es conocer que en el año 1898 se celebraba en Madrid el *IX Congreso Internacional de Higiene y Demografía* (Urteaga 1985: 423). Precisamente en fechas próximas encontramos algunos de los trabajos de la autora más interesantes alrededor del higienismo: frente a la mera predicación teórica, reclama medios para las clases más pobres, ante las dificultades de acceso al agua o la incapacidad de compra de productos tan básicos como el jabón⁴. Parece en ello más próxima a la conceptualización de una «medicina social», según planteamientos como los de, entre otros, Hauser en su manual *Madrid bajo el punto de vista médico-social* (Quintanas 2011: 277); o a las teorías higienistas decimonónicas tradicionales, arrinconadas en el panorama finisecular por teorías médicas con planteamientos darwinistas, bajo la concepción de la herencia genética como determinante categorizador.

Finalmente, en próxima estela, se encuentra la cuestión del civismo y la conciencia social, y colateralmente la salubridad en el lugar de trabajo. El bienio liberal (1854-1856) propuso un programa higiénico para el ámbito laboral, pero a grandes rasgos prevaleció la figura del médico como mediador para promover mejoras en el ámbito de trabajo a través de iniciativas como las de Luis Carreras o Luis Medina (Rodríguez y Menéndez 2005: 61-62). Con todo, también parecía recaer la cuestión de la higiene en un asunto moral, en un problema de concienciación individual. Así lo ejemplifica con el caso de las dependencias del estado:

¿No se ve en todas, junto al desaseo y el aspecto inhospitalario de los lugares, la impertinencia y la grosería en las personas? El suelo manchado, sin barrer, sembrado de colillas; las paredes ennegrecidas; los desvencijados muebles, ¿no son esquemas, representaciones gráficas de lo que pasa en el alma de los que se agitan en tal medio,

³ «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1176, 11 de julio de 1904, p. 458.

⁴ «La vida contemporánea. El azote», *La Ilustración Artística*, 925, 18 de septiembre de 1899, pág. 602.

y a quienes ni se les ocurre introducir allí, con la limpieza, la noción de la dignidad y de la cultura?⁵

Autoridad y fuerzas del orden: sistema y *contraparadigma*

Un grupo nada desdeñable de trabajos pardobazanianos incluye apreciaciones acerca de la regulación de la sociedad española: normas, órdenes o leyes. Tengamos presente, hilando lo dicho con lo que ahora anunciamos, que

El pensamiento higienista evolucionó a lo largo del siglo XIX desde posiciones que podríamos tildar de progresistas hasta obras más conservadoras en las que la idea de progreso social, impregnada de una fuerte carga moral, era indisociable de las de orden y control. En la segunda mitad de este siglo, el saneamiento moral iba íntimamente unido al físico [...] (Requena 2013: 65).

Esto es, la preocupación de estas teorías no se centraba en exclusiva en la higiene física, sino igualmente en la higiene moral y, por extensión, la importancia del factor educativo en la sociedad. No en vano, el discurso regeneracionista «relaciona los altos índices de mortalidad infantil existentes en la España de finales del siglo XIX y principios del XX con la falta de cultura» (Ruiz Berrio 1999: 103).

Esta instrucción de los grupos sociales más desfavorecidos entronca con el conocimiento, y aplicación, de la ley. En este aspecto anoto los trabajos más interesantes de doña Emilia. Como principio genérico, observa la autora el escaso cumplimiento de la ley y las normas, cotidianamente infringidas, quebrantadas:

No se obedece la ley: la vemos incesantemente infringida. No se obedecen los mandatos e instrucciones de los superiores, en cualquier terreno que sea. La tendencia anárquica de la raza, el individualismo [...], impide, o impedirá, solo Dios sabe por cuántos siglos, progresos que se realizan como insensiblemente en otras naciones⁶.

Conviene recordar los crecientes cambios que las ciudades españolas afrontaban a finales del XIX, debido a procesos de industrialización que conllevaban el crecimiento incontrolado de la urbe y la llegada de diferentes oleadas de nuevos pobladores, mano obrera sustancialmente. Circunstancias estas que se reflejaron en la necesidad de nuevas ordenanzas municipales y la consecuente adaptación de la policía municipal, que desde mediados de siglo había asumido un nuevo rol de funcionario público (Requena 2013: 115). Pardo Bazán nos dejará testimonio de estas profundas transformaciones. Así, ve que el propio derecho a la huelga, inexcusable, necesita de cierta organización. Cuestión diferente es la que atañe al papel de las fuerzas del orden. Su actitud pasiva, la soberbia

⁵ «La vida contemporánea. Divorcios. Crímenes. Los cocheros. La educación nacional», *La Ilustración Artística*, 1003, 18 de marzo de 1901, p. 186. Asunto sobre el que volverá en más ocasiones: «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1227, 3 de julio de 1905, pág. 426.

⁶ «Crónica de España. A propósito de un robo», *La Nación* (Buenos Aires), 27 de agosto de 1916, pp. 6-7.

e inoperatividad, demuestran una vergonzosa situación necesitada de reforma⁷. Esta evidencia enlaza con un problema mayor, que la autora constata en numerosas publicaciones, el de la inseguridad ciudadana y la desprotección de los grupos desfavorecidos⁸.

Se deriva de aquí el planteamiento de la responsabilidad colectiva ante hechos punibles o el avance de la delincuencia, y más en concreto del *estado social* y de su ineficacia⁹. Otra preocupación latente en numerosas páginas de doña Emilia guarda relación con el problema de la pobreza y la mendicidad. A su juicio, se carece de mecanismos adecuados de socorro e inserción laboral, siendo la mendicidad un problema no erradicado¹⁰. Además, se percibe la preeminencia de corruptelas, y de la manipulación de los medios de socorro, con favores discriminados y excluyentes. En este sentido, el modelo de asociaciones benéficas belgas debería ser tomado en consideración¹¹.

La cuestión de la injusticia, y del abuso de poder, es una de las preocupaciones esenciales. De ello, el caciquismo, y la imposición de una red de favores que obvia el ordenamiento legal, emerge con protagonismo. Una de sus preocupaciones será, obviamente, el caso gallego, en el que observa que «los males de Galicia, el caciquismo que la devasta, esas plagas que bien son, en mayor grado, por causas que aquí no analizo, males de España toda»¹².

No menos interesante es la cuestión de la costumbre, como rémora que impide el avance y transformación de la sociedad: «en justicia debo añadir que la costumbre es peor o mejor que la ley, pero siempre manda más y ejerce superior influencia»¹³.

De forma tal que ciertos vínculos están llamados, a su juicio, a prevalecer:

Las formas pueden cambiar pero, en su esencia, las amplias corrientes del corazón, del sentimiento, las imposiciones orgánicas, las leyes y las necesidades que regulan la vida humana, persisten y persistirán mientras que en el mundo que habitamos reúna las condiciones necesarias para que nuestra especie subsista en él¹⁴.

A este respecto, las teorías de Tolstoi, su afán de reforma, carecían de auténtica proyección de futuro, ante la imposibilidad de vencer lo que el uso había arraigado en la sociedad. La costumbre aparece igualmente combinada con la superstición: decía en 1912 que «el siglo acabó, y ni se extinguieron las corrientes místicas, ni la superstición

⁷ «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1229, 17 de julio de 1905, p. 458; y 1277, 18 de junio de 1906, p. 394.

⁸ Véase *La Ilustración Artística*, 995, 21 de enero de 1901, p. 58; 1074, 28 de julio de 1902, p. 490; 1017, 24 de junio de 1901, p. 410; 1021, 22 de julio de 1901, p. 474; 1166, 2 de mayo de 1904, p. 298; 1315, 11 de marzo de 1907, p. 170; y «Crónica de España», *La Nación* (Buenos Aires), 16 de octubre de 1910, p. 8; etc.

⁹ «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1372, 13 de abril de 1908, p. 250.

¹⁰ *La Ilustración Artística*, 893, 6 de febrero de 1899, p. 90; 1271, 7 de mayo de 1906, p. 298; y «Crónica de España», *La Nación* (Buenos Aires), 6 de marzo de 1911, pp. 5-6.

¹¹ «Crónicas de Madrid», *La Nación* (Buenos Aires), 3 de junio de 1915, p. 5.

¹² «Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso», *La Nación* (Buenos Aires), 28 de julio de 1902, pp. 2-3.

¹³ «La vida contemporánea. Un poco de derecho», *La Nación* (Buenos Aires), 30 de mayo de 1903, p. 3.

¹⁴ «Cartas de la condesa. Tolstoi (Nota necrológica; apología del escritor ruso)», *Diario de la Marina* (La Habana), 22 de enero de 1911, en Pardo Bazán 2002: 102.

disminuye. Hay más: la superstición, tenía antaño por achaque de gente inferior y humilde, ahora la ostentan sin reparo las clases más altas de la sociedad»¹⁵.

¿Quizás sea todo consecuencia de la peculiar idiosincrasia del español sobre la que regularmente vuelve doña Emilia, de una «psicología honda, romántica»?¹⁶ Abundantemente ha sido comentada la actitud de defensa de la mujer, sus libertades y su independencia. Interesante nos parece recordar cómo vincula el proceso de reconocimiento pleno de los derechos de las mujeres con cuestiones no solamente educativas, sino específicamente de progreso económico de la misma sociedad. De tal manera lo veía en un trabajo de 1903, ya mencionado:

Por el camino de la igualdad pedagógica e intelectual en la clase media, y de la igualdad económica en el proletariado, se iría muy lejos en la reivindicación de los derechos de la mujer en otras esferas. Lo segundo creo que viene infaliblemente, opóngase quien se oponga: viene con la marea imponente de la transformación económica; no se evita. Lo primero, es España... solo Dios sabe cuánto y cómo podrá venir¹⁷.

Una sociedad auténticamente libre será aquella que reconozca la igualdad de todos sus miembros, siendo al mismo tiempo respetuosa con aquellos catalogados como diferentes por la costumbre o el uso social. El papel de la Higiene pasaba por contrarrestar los efectos de la herencia en una degeneración manifestada en «el nacimiento de niños enclenques y raquíuticos, la predisposición a las enfermedades [...]». La descripción de desechos humanos [...] tomó un tono angustioso que redundaba en la idea de una decadencia biológica de la población española» (Campos Marín *et al.*: 161). Finalizo este punto con un ejemplo que debe ser entendido más allá de lo que pueda parecer anécdota. A la par de la necesidad de regeneración y saneamiento moral y físico, se encontraba la cuestión del respeto a las minorías citadas. Se mostrará la autora crítica con los espectáculos que convierten en motivo de mofa y de ridícula fuente de risa, a personas con discapacidad, con taras físicas o mentales. Una sociedad moderna y democrática debe superar tal muestra denigrante, porque

las democracias hacen lo mismo que hicieron los reyes: las democracias tienen sus bufones asalariados y por un franco hemos comprado a la puerta el derecho de divertirnos con el espectáculo de una de las más tristes decadencias de nuestra especie¹⁸.

Delincuencia y reinserción

El problema de la delincuencia será abordado reiteradamente por la autora. Comentaré los sucesos relacionados con crímenes de amplia repercusión social, como el de la calle Pierre

¹⁵ «Crónicas madrileñas. El bridge. La superstición y la jettatura», *La Nación* (Buenos Aires), 28 de enero de 1912, p. 7.

¹⁶ «Crónicas de España. Los dramas de honor-Un hispanista», *La Nación* (Buenos Aires), 23 de julio de 1912, p. 5.

¹⁷ «La vida contemporánea. Un poco de derecho», *La Nación* (Buenos Aires), 30 de mayo de 1903, p. 3.

¹⁸ «Crónica. Los enanos», *La Nación* (Buenos Aires), 6 de julio de 1909, p. 7.

Lerroux¹⁹; los asesinos Domenech o el capitán Sánchez²⁰; el nuevo crimen de Fuencarral²¹; el crimen del Carmen²²; el de Guadarrama²³; el de Lanuza²⁴; el de los envenenadores María Ángeles y Ramón²⁵; el crimen del hotel del Paseo de Rosales²⁶; etc.

Conocedora de diferentes teorías criminalísticas, como las de Lombroso o Garofalo²⁷, clamaba por la reforma del sistema judicial. La publicación en 1875 de *El hombre delincuente* de Lombroso provocó no pocas controversias. Las posibilidades del análisis morfológico como vehículo de identificación del criminal y el desarrollo de la antropología criminal contaron con el decidido impulso, en el caso español, de Rafael Salillas, especialmente a partir de 1887, fecha esta última de la publicación de *La nueva ciencia penal* por parte del catedrático de derecho Félix de Aramburu y Zuloaga (Galera 1987: 157), como también por la recepción de las ideas de uno de los discípulos de Lombroso, Ferri. Me interesa especialmente para el enfoque de este trabajo la importancia que este concede a la «prevención social» de delitos, en un amplio espectro que abarcaría desde la esfera educativa hasta el ámbito del hogar o los condicionantes económicos. La propuesta pardobaziana de reforma se puede sintetizar en varios frentes.

En primer lugar, el papel del jurado, tras la debida vertebración de sus funciones, tendrá que ser principal, siempre y cuando el proceso de selección, y la correcta adecuación de su funcionamiento, estén debidamente estipulados²⁸. Conviene recordar que, tras una larga tradición desde inicios de siglo, entre los años 1875 y 1888 estuvo en suspenso el papel del Jurado, tiempo que, como documenta Sáenz Berceo (2006: 47), albergó un fecundo debate entre los defensores y los críticos del mismo. De igual forma, a partir de la ley de 20 de abril de 1888 se establece la obligatoriedad de una memoria anual de seguimiento de la efectividad de la institución (*ibid.*). Especialmente demoledor es el informe de 1895 que constata las profundas grietas de selección que permiten ejercer tal tarea a personas con escasa formación. La polémica suscitada por el documento despertará voces que reclamaban una reforma seria, profunda: doña Emilia es eco de la cuestión. No tendría lugar tal reforma, y entre «1907 y 1920 suspendieron el tribunal del Jurado para ciertos delitos y en ciertos lugares, Barcelona y Gerona» (*ibid.*).

En segundo lugar, es necesaria la modificación del sistema penitenciario²⁹, tanto en lo que guarda relación con las instalaciones como en el tratamiento del preso³⁰. De nuevo, la autora es partícipe de temas fundamentales de su época, pues

¹⁹ *La Ilustración Artística*, 891, 23 de enero de 1899, p. 58.

²⁰ *La Ilustración Artística*, 1641, 9 de junio de 1913, p. 378; «Crónica de España», *La Nación* (Buenos Aires), 8 de julio y 13 de diciembre de 1913.

²¹ *La Ilustración Artística*, 1072, 14 de julio de 1902, p. 458; 1104, 23 de febrero de 1903, p. 138.

²² *La Ilustración Artística*, 1273, 21 de mayo de 1906, p. 330.

²³ «Crónica de España», *La Nación* (Buenos Aires), 16 de octubre de 1910, p. 8.

²⁴ *La Ilustración Artística*, 1812, 18 de septiembre de 1916, p. 602.

²⁵ «Crónicas de Madrid», *La Nación* (Buenos Aires), 25 de diciembre de 1917, p. 4.

²⁶ «Crónicas de España», *La Nación* (Buenos Aires), 18 de septiembre de 1918, p. 5.

²⁷ «Crónica europea», *La Nación* (Buenos Aires), 2 de diciembre de 1909, p. 7.

²⁸ «Crónica europea», *La Nación* (Buenos Aires), 2 de diciembre de 1909, p. 7; *La Ilustración Artística*, 1456, 22 de noviembre de 1909, p. 762; «Crónica hispano-europea», *La Nación* (Buenos Aires), 6 de diciembre de 1909, pp. 5-6.

²⁹ *La Ilustración Artística*, 1117, 25 de mayo de 1903, p. 346; 1135, 28 de septiembre de 1903, p. 634.

³⁰ *La Ilustración Artística*, 117, 25 de mayo de 1903, p. 346.

Durante el último periodo del siglo XIX, comenzó a abrirse paso la idea de crear un Derecho dirigido al tratamiento de los reclusos. De este modo, se consolidaron los principios de resocialización y reeducación como sustentadores de la pena de prisión, principios que se defienden hoy día

a través de Reales Decretos como los de 11 de agosto de 1888, 23 de diciembre de 1889 o 23 de febrero de 1894 (López Melero 2012: 432).

En tercer lugar, se requiere una mejorada formación de las fuerzas de vigilancia y orden público³¹. Finalmente, reclama la adecuada supervisión de la aplicación de la ley y de los posibles atenuantes, siendo en este sentido crítica con métodos pseudocientíficos, como ocurre con la teoría de la electro-biología de M. Philips³².

Podemos decir, así pues, a la altura de estas líneas, cuando prácticamente nuestra aportación sobre el tema está concluida, que las aseveraciones de Emilia Pardo Bazán apuntan hacia algunas líneas definidas. Parece reflejarse, sin duda, un evidente compromiso personal con la sociedad de su tiempo, desde la consciencia del efecto, más o menos significativo, que podrían aportar los medios de comunicación, como así la implicación en los problemas de su tiempo y la aceptación plena de su papel como ciudadana desde la responsabilidad cívica. De otra parte, se manifiesta la capacidad de análisis en torno a temas de actualidad, y por tanto la participación en las esferas de opinión acerca de sucesos relacionados con el ordenamiento y la contextura de la sociedad. En definitiva, conviene anotar el conocimiento de teorías relacionadas con la construcción de derechos sociales de las democracias, y de sociedades en camino hacia la ratificación de derechos de los grupos más desfavorecidos, lo cual, más allá del compromiso propio con la España de su tiempo y sus circunstancias, es asimismo huella de la capacidad y empeño por estar al tanto del pensamiento más actual de su época.

Bibliografía

- ALCAIDE, Rafael (1999a). «Las publicaciones sobre higienismo en España durante el período 1736-1939. Un estudio bibliométrico». *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. 37. [Disponible en internet](#).
- . (1999b). «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social». *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. 50. [Disponible en internet](#).
- CAMPOS MARÍN, Ricardo, Rafael Huertas García-Alejo; José Martínez Pérez (2001). *Los ilegales de la naturaleza: medicina y degeneracionismo en la España de la restauración (1876-1923)*. Madrid. CSIC.
- GALERA, Andrés. (1987). «La antropología criminal española de fin de siglo». *Investigaciones Psicológicas*. 4. 155-161.

³¹ «Crónicas de la condesa», *Diario de la Marina* (La Habana), 22 de diciembre de 1912.

³² «Crónica de España», *La Nación* (Buenos Aires), 25 de septiembre de 1910, p. 10.

- LÓPEZ MELERO, Montserrat. (2012). «Evolución de los sistemas penitenciarios y de la ejecución penal». *Anuario de la Facultad de Derecho*. V. 401-448.
- MARTÍNEZ, Juan Pío. (2002). «Higiene y hegemonía en el siglo XIX. Ideas sobre alimentación en Europa, México y Guadalajara». *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*. VIII. 23. 157-177.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1999). *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. Edición de J. Sinovas Maté. A Coruña. Diputación Provincial de A Coruña.
- . (2002). *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*. Edición de C. Heydl Cortínez. Madrid. Editorial Pliegos.
- . (2005). *La vida contemporánea*. Edición facsimilar de C. Dorado. Madrid. Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonio de prensa, número 5.
- QUINTANAS, Ana. (2012). «Higienismo y medicina social: poderes de normalización y formas de sujeción de las clases populares». *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*. 44. 273-284.
- REQUENA HIDALGO, Jesús. (2013). *Policía y desarrollo urbano en la ciudad contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Horacio Capel Sáez. Universitat de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Geografía humana.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban y A. MENÉNDEZ NAVARRO. (2005). «Salud, trabajo y medicina en la España del siglo XIX. La higiene industrial en el contexto antiintervencionista». *Archivos de Prevención de Riesgos Laborales*. 8 (2). 58-63.
- RUIZ BERRIO, Julio (1999). *La educación en España a examen, 1898-1998*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza.
- SÁENZ BECERRO, María del Carmen (2006). «Apuntes sobre la institución del jurado en España». *Redur*. 4. 31-50.
- URTEAGA, Luis (1985-1986). «Higienismo y ambientalismo en la medicina decimonónica». *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*. 5-6. 417-425. [Disponible en internet](#).

Persona y personaje. Las figuras de la ficción de Mário de Sá-Carneiro

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO
(Centro de Literatura Portuguesa/
Universidade de Coimbra)

Creo que puede decirse que el escritor Mário de Sá-Carneiro no es una de las personalidades literarias portuguesas más conocidas en España, aunque existan traducciones en volumen autónomo de sus obras desde 1990, cuando se publicó su *Obra Poética*, en una traducción de Alberto Virella para la editorial Hiperión. *Céu em Fogo*, la segunda recopilación de cuentos y novelas cortas del autor, se publicó bajo el título *El cielo en llamas*, en 2007 (Madrid, Gadir), con reimpresión en 2014. Sin embargo, podemos considerar que el libro de Sá-Carneiro que tuvo mejor acogida en el mercado editorial español fue la novela titulada *A Confissão de Lúcio*, que conoció ediciones en varias lenguas del estado español: hay tres versiones distintas de la obra en castellano, las Ángel Crespo (1991), Ángel Campos Pámpano (1996) y Julio Baquero Cruz (2008), además de las traducciones al catalán (1992), al asturiano (2013) y al gallego (2014).

La divulgación internacional de la obra de Mário de Sá-Carneiro se debe, en gran parte, al hecho de haber sido, en los años de afirmación de la primera vanguardia portuguesa, el principal amigo y colaborador de Fernando Pessoa. La creación de la revista *Orpheu*, en 1915, fue fruto de la labor de ambos. Entre 1912 y 1916, Sá-Carneiro vivió a caballo entre Lisboa y París, donde estuvo matriculado, aunque sin asistir a las clases ni presentarse a ningún examen, en la Facultad de Derecho. El 26 de abril de 1916, se suicidó en la capital francesa ingiriendo arseniato de estricnina. João Botelho, uno de los directores de cine más importantes de Portugal, basó una de sus películas más notables (*Conversa Acabada*, 1981) en la correspondencia de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. Desafortunadamente, se perdieron las cartas de Pessoa a Sá-Carneiro.

La narrativa de Sá-Carneiro se compone de tres obras publicadas en vida del autor: *Princípios* (1912), *A Confissão de Lúcio* (1914) e *Céu em Fogo* (1915). Antes de su suicidio, Mário de Sá-Carneiro escribió una carta a Fernando Pessoa haciéndole responsable de la gestión de su obra. Pessoa lo hizo y de hecho fue él quien gestionó la inserción de poemas inéditos de su amigo en publicaciones vanguardistas; fue también el organizador del libro póstumo que recogía la poesía no publicada en libro en vida del poeta: *Indícios de Ouro*.

Aunque Fernando Pessoa entendía que *Princípio*, recopilación de los primeros cuentos de Sá-Carneiro, no demostraba suficiente madurez como para incluirse en la obra definitiva de su amigo, su opinión es bastante discutible, puesto que es claramente un libro que anuncia los textos posteriores del autor de *A Confissão de Lúcio* y, en particular, es justo considerarlo un antecedente de esta novela.

Está constituido por cuatro composiciones: los cuentos titulados «Loucura...», «O Sexto Sentido» y «O Incesto» y una sección titulada «Diários», compuesta por cuatro

fragmentos de diarios, que tienen coherencia temática, aunque no presenten personajes consistentes.

Los modelos literarios de los textos recogidos en *Princípio* son, además de Edgar Allan Poe, que en su cuento *William Wilson* tematiza paradigmáticamente el tema del doble, los más conocidos e influyentes escritores franceses de fin de siglo, como es el caso de Barbey d'Aurevilly, Jean Lorrain o Théophile Gautier, que en su novela corta *Avatar*, publicada como folletín de *Le Moniteur Universel*, entre el 29 de febrero y el 3 de abril de 1856, desarrolla también el tema del doble¹.

Me voy a detener en los dos cuentos de *Princípio* que están más relacionados con el tema de este artículo. «Locura» es una narrativa en primera persona. El narrador se presenta como «único amigo» del escultor Raul Vilar, cuyo fallecimiento había conmocionado a Portugal. La amistad venía ya de los tiempos de Instituto y se habían hecho compañeros inseparables.

Raul Vilar era rubio, tenía ojos azules y la piel muy clara, mientras el narrador era moreno y de complexión atlética. Por cierto, el «carácter extraño» que el narrador atribuye a Raul coincide en gran medida con lo que se conoce sobre Sá-Carneiro en sus tiempos de estudiante de Instituto:

Raul era dotado de un extraño carácter: ahora alegre, ahora triste; ahora hablador - sin aguantarse un minuto callado- ahora conservándose largo tiempo silencioso, inmerso en profunda meditación. Por motivos insignificantes, le asaltaban a veces terribles cóleras: me acuerdo de que un día, solo porque no acepté una opinión suya, me lanzó un insulto obscuro, acompañado de un pesado tintero de cristal que, a acertarme bien pudiera herirme seriamente. Sin embargo, sus cóleras muy pronto le pasaban y, llorando, pedía perdón (Sá-Carneiro 2010: 148-149)².

Un episodio idéntico a este fue relatado en 1938, en el *Diário de Lisboa* (13 de octubre), por un antiguo compañero del escritor, el actor Rogério Perez, aunque en este caso el protagonista, «colérico en los momentos de explosión, tierno en el arrepentimiento», era el mismo Mário de Sá-Carneiro³.

El amor era para Raul Vilar una mera necesidad orgánica. Desde muy temprano, el narrador intuye la locura de Raul, quien, huérfano de madre (como Sá-Carneiro)⁴ no

¹ Merece la pena recordar sumariamente la intriga de *Avatar*. Octave de Saville, el protagonista, está locamente enamorado de la condesa Labinska, esposa del conde Olaf Labinski. Con la ayuda del viejo doctor Balthazar Cherbonneau, Octave consigue cambiar su cuerpo por el del conde, pero la condesa no se deja engañar. Presiente que en aquel cuerpo no está el alma de su marido y rechaza las embestidas sexuales de Octave. Cuando, desilusionado, este decide regresar a su cuerpo, el doctor toma la decisión de simular su misma muerte y quedarse él con el cuerpo del joven Saville. En medio de la narrativa hay un gracioso duelo en el cual Octave y Olaf se enfrentan a espada, sin que ninguno de los quiera herir el cuerpo de su rival, que es, en realidad, su mismo cuerpo.

² Traducción mía.

³ «Assim, uma vez, a nós e a Gilberto Rola Pereira, nosso companheiro inseparável nos entusiasmos teatrais, expulsou-nos de sua casa, correndo-nos pela escada abaixo e metralhando-nos com as páginas duma peça que ele escrevera e da qual nós fomos censores seus “inimigos”... até ao dia seguinte» (*apud* Castex 1971: 397). El artículo, publicado en el suplemento literario del *Diário de Lisboa*, se titulaba «Biografía esquecida -Mário de Sá-Carneiro-o poeta na rua e na intimidade».

⁴ La madre de Mário de Sá-Carneiro había fallecido, de enfermedad, cuando este contaba con tan solo dos años de edad.

sabía relacionarse con las mujeres y se dedicaba a la escultura, sustituyendo de ese modo la carne femenina por el mármol. Mientras tanto, e inesperadamente, Raul Vilar cambia de actitud y se enamora de la bella Marcela, hija de la condesa de Vila Verde.

Después del matrimonio, le gustaba a Vilar exhibir públicamente la belleza de Marcela, que en aquel momento consideraba su mejor obra de arte. Un día el narrador fue invitado a cenar en la casa de su amigo, y este le enseñó a su mujer desnuda y cubierta de hematomas. Poco después, Raul Vilar vuelve a su antigua extrañeza: confiesa a Marcela que prefería que ella fuera fea y le pregunta si está dispuesta a suicidarse con él.

La locura se va acentuando. Cuando Marcela duda del amor de su marido, debido a una pequeña traición con una maniquí, Raul Vilar intenta echarle al rostro y al cuerpo ácido sulfúrico, para demostrar que lo que ama es su alma y no su belleza física. Como Marcela logra huir de su marido, este acaba suicidándose, ingiriendo el ácido destinado a desfigurar a su esposa.

En «Incesto» se cuenta la historia de Luís de Monforte, dramaturgo de mucho éxito, incluso internacional, que fue abandonado por su mujer, la bella actriz Júlia Gama, poco después del nacimiento de su hija Leonor.

Luís de Monforte parece perseguido por la tragedia, puesto que, justo antes de las bodas de Leonor con el hijo del mejor amigo de Luís, esta contrae una enfermedad muy grave, la tuberculosis, falleciendo poco después. Situado por segunda vez al borde del suicidio, el dramaturgo conoce a una chica muy parecida a Leonor y se casa con ella. Se trata de una joven danesa, Magda Ussing, hermana de un estudiante tísico que Luís y Leonor habían conocido en el sanatorio de tuberculosos de Davos, Suiza.

El matrimonio empieza siendo feliz, a pesar de la brutalidad de la expresión erótica del marido, pero, pasado algún tiempo, Luís de Monforte comienza a sentir una creciente incomodidad con aquella relación amorosa, porque le parece que su amor a Magda se debe exclusivamente a su extraordinaria semejanza física con Leonor. Horrorizado, cree estar cometiendo un abominable incesto y llega a pensar en matar a Magda para libertarse de aquella maldición. Un día, en su finca en los alrededores de Lisboa (que tiene bastante semejanza con la «Quinta da Vitória» que pertenecía a la familia de Mário de Sá-Carneiro), Luís cree haber visto a su fallecida hija Leonor y a su antiguo novio, Carlos de Noronha, «mirándose mansamente» (Sá-Carneiro 2010: 291). En realidad es a Magda a quien ve, pero su cabeza enfermiza ya no comprende la diferencia. Se suicida, tirándose a un pozo de la finca. Carlos se casará con Magda Ussing rigurosamente dos años después del frustrado matrimonio con Leonor de Monforte.

Una curiosidad significativa: en un dado momento se anuncia en el cuento que Luís de Monforte está a punto de publicar su obra maestra, *Céu em Fogo*, es decir, justamente el título del libro que Mário de Sá-Carneiro publicará tres años después de *Princípio*.

Ya mencioné que *La confesión de Lucio* se publicó en 1914, pero sabemos además que su escritura tuvo lugar entre el 1 y el 27 de septiembre del año anterior. Por sus dimensiones y desarrollo de la trama novelesca, se puede clasificar como novela breve o novela corta. La acción empieza en 1895, cuando el narrador, Lúcio Vaz, se encuentra estudiando o, como el mismo corrige, «no estudiando» derecho en París (lo mismo que pasaba con Mário de Sá-Carneiro). Su compañero más fiel en ese momento era el escultor Gervásio Vila-Nova, cuyas características psicológicas y el alineamiento incondicional con las vanguardias evocan claramente la figura de Santa Rita-Pintor, el

más extravagante de los colaboradores de la revista *Orpheu*. Será también en París donde Lúcio conocerá al poeta Ricardo de Loureiro, quien sustituirá a Gervásio en la condición de compañero permanente y su amigo más fiel mientras los dos permanezcan en la ciudad-luz.

Ricardo de Loureiro, el autor de *Brasas*, es un personaje genial y atormentado, que fascina y escalofría al narrador. Prematuramente cansado de la vida, afirma sentir físicamente el sufrimiento moral: «¡Es horrible! *Mi alma no sólo se angustia, mi alma sangra*. Los dolores morales se me transforman en verdaderos dolores físicos, en dolores horribles que siento materialmente *no en mi cuerpo, sino en mi espíritu*» (Sá-Carneiro 1996: 46).

Incapaz de sentir como los demás, de ser feliz, su amor a París se expresa a través de palabras que Sá-Carneiro inequívocamente suscribiría:

Sólo puedo vivir en los grandes ambientes. Amo tanto el progreso, la civilización, el movimiento urbano, la actividad febril contemporánea... Porque, en el fondo, yo amo mucho la vida. Estoy hecho de incoherencias. Vivo desolado, abatido, sin energía, y admiro la vida tanto como nadie la ha admirado nunca (Sá-Carneiro 1996: 49)⁵.

Uno de los pasos determinantes de la novela es el momento en que Ricardo confiesa a Lúcio que no puede ser amigo de nadie del mismo sexo al no poder retribuir los afectos, porque no concibe la amistad sin la posesión del cuerpo del ser amado. Y añade algo que el lector puede también encontrar en las cartas enviadas de París por Mário a su amigo Fernando Pessoa: «tenha dó de mim... muito dó...»⁶.

Algunos meses después, Ricardo viaja inesperadamente para Lisboa. Cuando Lúcio vuelve a encontrarlo en la capital portuguesa, pasado un año, Ricardo está casado con una mujer misteriosa, Marta. El círculo de amigos que frecuentan la casa de Ricardo incluye a los protagonistas de los dos cuentos antes descritos, Luis de Monforte y Raul Vilar.

Intrigado con la inesperada irrupción de Marta en la vida de Ricardo, Lúcio intenta saber quién es aquella mujer que parece haber llegado de la nada y cuya materialidad física a veces se desvanece. Acaba por involucrarse sexualmente con ella, pero, al besarla, le parece que es a su amigo a quien está besando. Cuando se da cuenta de que es el mismo Ricardo quien estimula aquella relación adúltera, regresa precipitadamente a París.

Cuando, más tarde, vuelve otra vez a Lisboa, Ricardo le confiesa que Marta es una creación suya, una materialización de sus más íntimos deseos, destinada a superar su incapacidad de sentir afecto sin la posesión física del otro:

Somos nosotros dos... Ah, y desde aquella noche [la noche de la primera entrega de Marta a Lúcio] supe, gloriosamente supe, sentir dentro de mí tu afecto,

⁵ Por ejemplo, en una carta de 13 de julio de 1914, a la que volveré, Sá-Carneiro comentó una afirmación de Pessoa, quien confesaba sentirse más alejado del mundo después de la creación literaria de Álvaro de Campos, hablándole de su misma relación personal con París: «oiça: eu amo incomparavelmente mais Paris, eu vejo-o bem mais nitidamente e compreendo-o em bem maior lucidez longe dele, por Lisboa, do que aqui, nos seus *boulevards* onde até, confesso-lhe meu Amigo, por vezes eu lhe sou infiel e, em vislumbre, me lembro até da sua desnecessidade para a minha alma, para a minha emoção...» (Sá-Carneiro 2001: 123-124).

⁶ No es fácil encontrar en castellano una correspondencia perfecta para la expresión portuguesa «ter dó». Ángel Campo Pámpano tradujo así este paso: «apiádesse de mí... apiádesse mucho...» (Sá-Carneiro 1996: 58).

correspondértelo: ¡Le ordené que fuera tuya! *Pero, al abrazarte ella, era yo quien te abrazaba...* Satisfice mi ternura: ¡Vencí! (Sá-Carneiro 1996: 115)

Como Marta ya no aproxima, sino divide a los dos amigos, Ricardo toma la decisión de liquidar su proyección holográfica. Sin embargo, cuando dispara sobre ella, es él mismo quien sucumbe, dejando caer a los pies de Lúcio el revólver humeante.

Cumplidos diez años de cárcel (bajo acusación de haber asesinado a su amigo), Lúcio decide contar su versión de los hechos, traducida precisamente en esta narrativa, es decir, en *La confesión de Lúcio*.

Hablemos, por fin, de dos de las narrativas de *Céu em Fogo*, que tienen en común con las anteriores el hecho de tener como protagonistas a artistas de *especie complicada* (poeta bucólico de *especie complicada* es el término con el que, en una carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa caracteriza a su heterónimo Alberto Caeiro)⁷.

En el cuento «A grande sombra», dedicado a Fernando Pessoa, el autor recupera las inquietudes y delirios antes atribuidos a artistas como Raul Vilar o Ricardo Loureiro, en este caso a través de una perspectiva autodiegética. Pero la obra de arte de que el narrador se ufana, su gloria, su triunfo, es el homicidio de una mujer que conoce y por la cual se enamora (sin llegar a verle el rostro) en un baile de máscaras en Niza (Francia). Es esa la victoria que lo transforma en el Otro:

Me tallé en Exilio. Dejé de ser Yo-mismo con relación al que me envuelve. El misterio me oживó largos acueductos -y los ecos, entre las arcadas, no me dejan, por agasajo, oír la vida. En vuelta de mí existe hoy solo Yo -¡victoria sin rescate! (Sá-Carneiro 2010: 428)⁸

Inácio de Gouveia, protagonista de «Ressurreição», es un novelista famoso en Portugal y Francia, pero no consigue libertarse del desasosiego heredado de su infancia. Se desdoblaba en pasado. La narrativa se hace en tercera persona. En París, en el estudio de su amigo Manuel Lopes, un pintor cubista, conoce a una actricilla francesa, Paulette Doré, con la cual tendrá una breve relación amorosa nunca concretizada sexualmente. La chica se desinteresa de Inácio después de que este le regale un broche de platino con una pequeña esmeralda. Le sucede en el corazón de la actriz el dramaturgo Étienne Dalembert, quien se revelará como un *alter ego* de Inácio. Al final del cuento, los dos hombres se enlazan desnudos, en una escenificación alegórica de la conquista del Yo por el Otro.

Un aspecto interesante a considerar en este cuento es la presencia ficticia de Fernando Pessoa, a través del personaje denominado Fernando Passos, homenajeado por haber

⁷ Me refiero a la famosa carta de Fernando Pessoa, redactada el 13 enero de 1935, en la cual este explica al también poeta y crítico Adolfo Casais Monteiro el origen de sus heterónimos: «lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro -de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira -foi em 8 de março de 1914-, acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir» (Fernando Pessoa 1999: 342-343).

⁸ Traducción mía.

«despertado en alma» a Inácio de Gouveia, «desdoblado en Oro su genio rayado»⁹, con la influencia benéfica ejercida en el plano personal y, sobre todo, en las admirables cartas que aquel le enviaba a París¹⁰.

Como se observa, la narrativa de Mário de Sá-Carneiro tematiza y pone en escena los problemas personales, las obsesiones y las frustraciones (también en el dominio sexual) del autor. Los protagonistas son proyecciones de su misma personalidad o la de sus amigos más íntimos.

Sin embargo, durante los meses correspondientes a su última estancia en París, Sá-Carneiro, ahora mucho más poeta que novelista, se va dando cuenta, por una parte, que sus problemas psicológicos se van haciendo cada día más graves (muchas veces se queja de eso en la correspondencia enviada a Fernando Pessoa), y, por otra parte, le parece que está viviendo la vida de sus mismos personajes, sintiendo desvanecerse la distinción entre vida y literatura¹¹.

⁹ «Durante as primeiras semanas que passou em Lisboa, na realidade o artista nem se pôde lembrar, vivendo-as num contínuo entusiasmo -entusiasmo infantil dos projetos da edição do seu romance, horas felizes, sinceramente, em orgulho e lucidez, com os seus raros amigos e, sobretudo, com Fernando Passos.

»Ah! a glória dourada que lhe fora, havia um ano, ao conhecer o genial Artista, ver-se apreciado e entendido -sim, entendido!- por Ele... Depois, que benéfica influência operara na sua evolução literária o convívio do Poeta -melhor: as suas admiráveis cartas, visto que essas relações se tinham travado especialmente por correspondência, durante a sua estada em Paris.

»Fernando Passos acordara-o em alma. A ele devia Inácio o desdobramento em Oiro do seu génio grifado, toda a ascensão em heráldico do seu espírito -e os laivos imperiais de Novo com que a sua obra hoje se timbrava, mosqueando-o de Auréola, diademando-se de Sombra.

»Largas conversas em longos passeios, não chegavam para esgotar tudo quanto não tinham podido dizer por cartas -novos projetos literários, ânsias outras, interseções últimas das suas ideias artísticas» (Sá-Carneiro 2010: 613).

¹⁰ Es posible encontrar en múltiples pasos de la correspondencia de Sá-Carneiro a Pessoa el sincero testimonio de su admiración por el autor de *Mensagem*. Veamos lo que escribió en una carta fechada el 13 de julio de 1914, mientras recibía, en París, los frutos primerizos del desasosiego heteronímico: «meu querido Amigo, juro-lhe que não exagero, que não literalizo, que não deixo a minha pena seguir inadvertidamente: eu a cada linha mais sua que leio sinto crescer o meu orgulho por ser, em todo o caso, aquele cuja obra mais perto está da sua -perto como a terra do sol- por o contar no número dos bem íntimos e em suma: *porque o Fernando Pessoa gosta do que eu escrevo*. Não são declarações de amor: mas tudo isto, toda esta sumptuosidade e depois a grande alma que você é, fazem-me ser tão seu amigo quanto eu posso ser dalguém: encher-me de ternuras, gostar, como ao meu pai, de encostar a minha cabeça ao seu braço -e de o ter aqui, ao pé de mim, como gostaria de ter o meu Pai, a minha Ama ou qualquer bicho querido da minha infância!» (Sá-Carneiro: 2001: 124).

¹¹ Mário de Sá-Carneiro había regresado precipitadamente a París en julio de 1915, cuando se estaba preparando el tercer número de *Orpheu*, que no llegó a publicarse porque el padre del escritor, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, que desde el año anterior ejercía en Lourenço Marques (actual Maputo) el cargo de director de la compañía de ferrocarriles de Mozambique, recusó seguir pagando la impresión de la revista. El motivo de huida de Lisboa del autor de *La confesión de Lúcio*, para volver a la capital de un país en guerra, es un poco misterioso, aunque se sabe que la fuga fue precedida de un desentendimiento bastante grave con la novia de su padre, Maria Cardoso, quien estaba a punto de casarse con Carlos Augusto y juntarse a él en la capital de Mozambique. Maria conocía a Mário desde niño y está claro que no le gustaba el modo de vida de su futuro hijastro, que seguía dependiendo de las transferencias monetarias hechas por su padre. Resultaba, además, extremadamente difícil, en plena guerra mundial, transferir dinero de una colonia portuguesa africana para París. La situación financiera de Sá-Carneiro era, por tanto, asfixiante. El dinero que recibía de su padre no era suficiente para soportar sus gastos en París, y con el nuevo matrimonio de su padre, Sá-Carneiro, sentía, a sus veinte y cinco años, reforzarse su orfandad. Las quejas económicas de Mário de Sá-Carneiro van a par con la exposición de sus problemas psíquicos en las cartas que escribe a su amigo en los últimos meses de su estancia en París, que, sin embargo, son también sus meses más fértiles como poeta.

Así lo describe en una carta a Fernando Pessoa, fechada el 17 de abril, pocos días antes de su suicidio: «mi enfermedad mental es terrible - diversa y nuevamente complicada a cada instante. El dinero no es todo. Hoy, por ejemplo, tengo dinero. Pero usted comprende que vivo uno de mis personajes -yo mismo, mi personaje- *con uno de mis personajes*» (Sá-Carneiro 2001: 284)¹².

En el último mes de vida, le acompañó una chica francesa (dudo llamarla prostituta), con la cual siente haber realizado «la parte sexual» de su *obra* (Sá-Carneiro 2001: 280). En otra carta se refiere a esta chica como *personaje femenino* de sus sarillos (Sá-Carneiro 2001: 283). Incluso después de saber que no va a cobrar los mil francos esperados, ella intentará salvarlo de la muerte, pero es demasiado tarde¹³. Ya era irreversible la decisión del suicidio. El 18 de abril de 1916, escribe sus últimas líneas conocidas a Fernando Pessoa:

Únicamente para comunicar con usted, mi querido Fernando Pessoa. [...] Yo no sé nada, nada, nada. Solo mi egoísmo me podía salvar. Pero tengo tanto miedo de la ausencia. Después -para todo perder, no merece la pena dar patadas. ¡Loco! ¡Loco! ¡Loco! Tenga mucha pena de mí. En el fondo tanta voltereta. Y humillaciones. ¿Qué he hecho de mi pobre Orgullo? Vea mi horóscopo. Es ahora más que nunca el momento. Diga. No tengo miedo. Estoy preocupado con mi cuaderno de versos. Pero usted, mi amigo, tiene copias de todos (Sá-Carneiro 2001: 286-287)¹⁴.

Después de crear personajes casi perfectamente ajustados a su *persona*, Mário de Sá-Carneiro determina dar a su *persona* un destino idéntico al de sus personajes. Su misma muerte, cuyos detalles téticos fueron expuestos en una carta a Fernando Pessoa por el único conocido portugués con el cual el poeta mantenía relaciones en París en aquel momento, José Araújo, al cual Sá-Carneiro convocó para asistir a su agonía, fue escenificada como un espectáculo grotesco, al cual solo faltó, en el entierro, el burro enjaezado a la andaluza para transportar el ataúd, patéticamente exigido en el poema «Fim»¹⁵.

¹² Traducción mía.

¹³ Este personaje femenino de la novela real de Mário de Sá-Carneiro contactó incluso al consulado portugués de París, esperando encontrar ahí algún tipo de apoyo para impedir el suicidio del escritor. Lo cuenta el autor de *La confesión de Lúcio* en una misiva enviada a Pessoa el 4 de abril de 1916. Pero la recibieron con sonrisas y bromas: «que no hiciera caso... que sabían perfectamente quien era yo... que cierta revista de locos de la cual yo había sido el jefe, etc., y que era un *detraqué*, de un grupo de tarados, embrutecidos por la *cocaína* y *otras drogas* (*sic*)...» (Sá-Carneiro 2001: 283). Traducción mía.

¹⁴ Traducción mía. Afortunadamente, el cuaderno de versos llegó a manos de Fernando Pessoa, que lo mantuvo junto a su mismo legado, ahora depositado en la Biblioteca Nacional portuguesa, y es posible incluso *hojear* [su versión digitalizada](#).

¹⁵ «-Quando eu morrer batam em latas, / rombam aos berros e aos pinotes- / façam estalar no ar chicotes, / chamem palhaços e acrobatas. // Que o meu caixão vá sobre um burro / ajaezado à andaluza: / a um morto nada se recusa, / e eu quero por força ir de burro...» (Sá-Carneiro 2010: 122).

Bibliografía

- CASTEX, François. (1971). *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de «Amizade»*. Coimbra. Almedina.
- PESSOA, Fernando. (1999). *Correspondência. 1923-1935*. Edición de Manuela Parreira da Silva. Lisboa. Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. (1996). *La confesión de Lúcio*. Traducción de Ángel Campo Pámpano. Madrid. Calambur.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edición de Manuela Parreira da Silva. Lisboa. Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. (2010). *Verso e Prosa*. Edición de Fernando Cabral Martins. Lisboa. Assírio & Alvim.

El «fingimiento» en la poesía amorosa de sor Juana Inés de la Cruz

MARINA MAYORAL
(Universidad Complutense de Madrid)

En la crítica literaria existen desde hace muchos años dos tendencias en la interpretación de los textos literarios, sobre todo de los poéticos de temática amorosa. Una es la que tiende a considerar la obra una confesión pública de sentimientos íntimos del autor o autora y, por tanto, los poemas se ven como documentos que reflejan episodios de su biografía sentimental. Para la otra tendencia, por el contrario, la obra literaria en general y la poética en particular es solamente un artefacto verbal, una construcción que no tiene más relación con la biografía de su autor o autora que la que tiene una vasija con el ceramista que le ha dado forma.

Cuando las dos tendencias son excluyentes, y con frecuencia lo son, limitan la comprensión del hecho literario, tanto en lo que se refiere a la interpretación de los textos como a la relación de estos con la biografía de sus autores.

En la obra de creación literaria conviven siempre ficción y biografía, artificio y confesión, y es un error desechar cualquiera de esos elementos.

Alfonso de Baena recomendaba a los poetas de su Cancionero: «que sea amador, e siempre se precie e se finja de ser enamorado». Claramente hay dos partes en ese consejo: la primera es «que sea amador», o sea, que sienta amor, y solo después añade que se precie de ello o lo finja, si acaso no lo siente.

Ese fingimiento amoroso me parece fundamental en la obra literaria y estoy convencida de que muchos poemas de amor de grandes poetas son fundamentalmente ejemplos de casuística amorosa, pero también estoy convencida de que muchos cancioneros de amor que se consideran desvinculados de la biografía del autor son confesiones de sentimientos velados. Y voy a centrarme en uno de los casos más llamativos: la poesía amorosa de sor Juana Inés de la Cruz.

La mayoría de los críticos actuales defienden que sus poemas amorosos son un artificio poético; formalmente una demostración de su habilidad literaria y, en cuanto al contenido, una reflexión sobre la casuística amorosa.

De su habilidad literaria no cabe duda. Cultivó todos los géneros y el estudio de su poesía celebrativa realizado por el profesor Díez Borque (1999) confirma que no había artificio que se le resistiera. Pero creo que no se debe generalizar ese carácter artificioso al resto de sus poemas.

Sobre los que escribe a la marquesa de La Laguna, la Filis y la Lisi de sus versos, dice José Carlos González Boixo (2001: 50), «quien intuya una relación lésbica se equivoca totalmente. Sor Juana se limita a utilizar una estructura tradicional».

Para Georgina Sabat de Rivers (1986) tanto los retratos como los poemas amorosos de Sor Juana son un ejemplo más en la tradición clásica, llevado al extremo del barroquismo.

Entre los que tienden a interpretar autobiográficamente los poemas, se cuenta Menéndez Pelayo (1948: 78): «no hay más indicios que sus propios versos, pero estos hablan con tal elocuencia, y con voces tales de pasión sincera y mal correspondida...».

Por lo que se refiere a su posible homosexualidad, Ludwig Pfandl en su voluminoso estudio sobre la autora la vio como ejemplo de masculinidad, prácticamente como una virago (Pfandl 1963).

Luis Antonio de Villena (2002) incluye a Sor Juana en una antología de escritores homosexuales, entendiendo sus poemas como verdaderas declaraciones de amor lésbicas.

Octavio Paz mantiene una postura intermedia: cree que se trata de experiencias amorosas no vividas, pero sí imaginadas. E insiste en la separación entre autor y obra que se da en el Barroco:

Entre la Edad Barroca y nosotros se interpone la gran ruptura: el Romanticismo, con su exaltación de la sinceridad y de la espontaneidad. La doctrina romántica proclamó la unidad entre el autor y la obra; el arte barroco los distingue y separa hasta el máximo: el poema no es un testimonio sino una forma verbal que es, al mismo tiempo, la reiteración de un arquetipo y una variación del modelo heredado (Paz 1982: 369).

Pero al mismo tiempo reconoce:

Los poemas de Sor Juana se ajustan al tema del agradecimiento de la protegida a su protectora pero, al mismo tiempo, van más allá [...] Aunque son homenajes más o menos oficiales a una virreina, los más intensos entre ellos -y son muchos- son declaraciones de admiración amorosa [...] se apartan muchas veces del género cortesano y constituyen un mundo aparte y del que no hay otros ejemplos en la poesía de la época (Paz 1982: 269-270).

Hay hechos que inclinan a creer en la autenticidad de los sentimientos de Sor Juana. Recordemos en primer lugar que ingresó en el claustro sin vocación religiosa. La propia escritora lo manifiesta así cuando respondió al obispo de Puebla¹:

Entréme religiosa porque, aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación (Cruz en línea: 5).

Esa *total negación* al matrimonio puede proceder de su amor al estudio y de su deseo de liberarse de las obligaciones que supone la vida de casada y la maternidad, y también

¹ Bajo el pseudónimo de Sor Filotea, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz le había escrito una *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, reconviniéndola por su dedicación a las letras humanas.

de su carácter independiente del que dio sobradas muestras, pero hay que pensar que tampoco en el claustro estaba libre de obligaciones y obediencias. Y podemos muy bien preguntarnos qué podía hacer con su vida una joven inteligente y aficionada al estudio al darse cuenta de que le gustaban las mujeres y no los hombres. Es decir, si la joven Juana Inés de Asbaje fuese lesbiana, ¿qué mejor destino podía escoger que entrar en un convento?

Hay un poema en el que alude a esta cuestión. Se trata de un romance en el que responde a un caballero del Perú que le envió unos búcaros con unos versos en los que le decía que «se volviese hombre», suponemos que como un elogio: sería ya la perfección suma. Sor Juana responde con mucho humor, pero se va poniendo seria y le dice que en la Nueva España no hay aguas que cambien el sexo, como sucedía en la mitología y añade:

Yo no entiendo de esas cosas;
solo sé que aquí me vine
porque, *si es que soy mujer*,
ninguno lo verifique.
Y también sé que, en latín,
solo a las casadas dicen
úxor, o mujer, y que
es común de dos lo virgen.
*Con que a mí no es bien mirado
que como mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y solo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite.*

Otro dato a tener en cuenta es que Juana de Asbaje establecía muy buenas relaciones con las mujeres. Recordemos que su primer biógrafo, el padre Diego Calleja, refiriéndose a lo estimada que era la joven escritora en la corte antes de profesar y a la relación que mantuvo con la Virreina marquesa de Mancera, dice:

Luego que conocieron sus parientes el riesgo que podía correr de desgraciada por discreta, y con desgracia no menor de perseguida por hermosa, aseguraron ambos extremos de una vez y la introdujeron en el palacio del Excmo Señor Marqués de Mancera [...] y entraba con el título de muy querida de la señora Virreina [...] *La señora Virreina no parece que podía vivir un instante sin su Juana Inés* (Maza 1980: 142).

A doña Leonor Carreto, Marquesa de Mancera, Sor Juana le dedicó algunos poemas, pocos, y bastante convencionales y casi todos después de su muerte. Es a la siguiente virreina, a doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna a quien dirige su cancionero amoroso.

En los poemas de este cancionero se encuentra esa especial atención al cuerpo del ser amado que se ve en los poetas que vivieron una pasión real. Aunque con mucho artificio barroco, en los de Sor Juana queda reflejado un cuerpo y un rostro de mujer a la que habla de amor.

Pero más interesantes que los retratos son los poemas en los que declara y justifica su amor. Así el que comienza «lo atrevido de un pincel / Filis, dio a mi pluma alientos». Con la disculpa de que si el pincel se atrevió, también ella se atreve a intentar el retrato nunca conseguido de la hermosura de la dama. En realidad no la describe sino que declara su «adoración» por ella. En el poema se incluyen los famosos versos:

Ser mujer, ni estar ausente
no es de amarte impedimento
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.

(54)

Para González Boixo (2001: 50) se trata de un poema de carácter neoplatónico, «donde el amor es despojado de toda vinculación sexual para afirmarse en una hermandad de las almas a nivel espiritual», y esos versos «entroncan directamente con la filosofía platónica sobre el amor».

La obra de Sor Juana está empapada de neoplatonismo, pero en estos versos lo importante es que la filosofía neoplatónica sirve para justificar el amor de una mujer a otra mujer. «Sexo» en ese contexto no significa ‘amor carnal’ sino ‘género’. Lo que viene a decirle a la marquesa es que no es un impedimento para el amor la distancia que las separa ni el hecho de ser mujeres las dos.

Sor Juana buscaba justificaciones para su amor en la teoría neoplatónica del amor: las almas no tienen sexo y cuando el amor no es carnal se puede amar igualmente a un hombre o a una mujer.

Hay muchos poemas que reproducen situaciones de cancionero -por ejemplo, la dureza del corazón de la amada-, pero son precisamente esos tópicos cancioneriles lo que le permite expresar sentimientos que serían prohibidos por la religión y la moral de la época.

Incluso velada por fórmula del cancionero, su pasión la puso en peligro de ser condenada por la Inquisición. Las «herejías» amorosas en que incurre fueron criticadas en su momento. En el poema «Vuestra edad felice sea», le desea al virrey vida inmortal en la tierra y, anticipándose a la objeción de que eso lo privaría del cielo, asegura que no lo echará de menos viviendo con la marquesa y pudiendo ver la gloria de su cara. Méndez Plancarte considera que se trata de un «piropo muy sin freno». Cree que esas expresiones y otras como las del poema «Lo atrevido de un pincel», ya comentado, podían haber dado motivo a la Inquisición para intervenir. Y añade: «por mucho menos se condenó a Pedro de Trejo» (Méndez Plancarte 1951-1957: 506 y 385).

Dado que nos consta la estrecha amistad y cariño que se profesaban Sor Juana y la marquesa de la Laguna, me pregunto ¿de qué otro modo sino mediante estos poemas podría manifestar su amor una monja sin vocación a una dama casada?

Me podrían hacer una objeción válida también para otros poetas ¿Por qué arriesgarse a manifestar sentimientos que tantos problemas podían ocasionarles? La respuesta es: porque «ex abundantia cordis os loquitur» o, en palabras de la profesora Elena Catena, «porque los poetas y los novelistas acaban contándolo todo». La historia literaria nos suministra ejemplos de poemas amorosos que pusieron en peligro a sus autores, provocando el destierro e incluso la muerte en épocas pasadas, y problemas sociales y familiares en las modernas.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones leamos ahora el poema «Pedirte, señora, quiero /de mi silencio perdón»:

Pedirte Señora, quiero
de mi silencio perdón,
si lo que ha sido atención
le hace parecer grosero.
Y no me podrás culpar
si hasta aquí mi proceder,
por ocuparse en querer,
se ha olvidado de explicar.
Que en mi amorosa pasión
no fue descuido, ni mengua,
quitar el uso a la lengua
por dárselo al corazón.
Ni de explicarme dejaba:
que, como la pasión mía
acá en el alma te vía,
acá en el alma te hablaba.
Y en esta idea notable
dichosamente vivía;
porque en mi mano tenía
el fingirte favorable.
Con traza tan peregrina
vivió mi esperanza vana;
pues te pudo hacer humana
concibiéndote divina.
¡Oh cuán loca llegué a verme
en tus dichosos amores,
que, aun fingidos, tus favores
pudieron enloquecerme!
¡Oh cómo, en tu Sol hermoso
mi ardiente afecto encendido,
por cebarse en lo lucido,
olvidó lo peligroso!
Perdona, si atrevimiento
fue atreverme a tu ardor puro;
que no hay sagrado seguro
de culpas de pensamiento.
De esta manera engañaba
la loca esperanza mía,
y dentro de mí tenía
todo el bien que deseaba.
Mas ya tu precepto grave
rompe mi silencio mudo;
que él solamente ser pudo
de mi respeto la llave.
Y aunque el amar tu belleza
es delito sin disculpa,
castígueseme la culpa
primero que la tibieza.
No quieras, pues, rigurosa,
que, estando ya declarada,

sea de veras desdichada
quien fue de burlas dichosa.
Si culpas mi desacato,
culpa también tu licencia;
que si es mala mi obediencia,
no fue justo tu mandato.
Y si es culpable mi intento,
será mi afecto precito;
porque es amarte un delito
de que nunca me arrepiento.
Esto en mis afectos hallo,
y más, que explicar no sé;
mas tú, de lo que callé,
inferirás lo que callo.

Empieza justificando su silencio: se debe a que estaba ocupada en quererla y se le olvidó explicarlo, pero, aunque no le hablaba a la marquesa de carne y hueso, seguía hablándole a la presencia que de ella tiene en su alma («acá en el alma te vía, acá en el alma te hablaba» vv. 15-16). Esta afirmación podría considerarse una muestra de platonismo, ya que la amante no necesita ni siquiera de la presencia real del ser amado, pero lo que viene a continuación lo desmiente, ya que esa posesión mental de la amada le sirve para conseguir sus favores que, aunque solo imaginados, trastornaron completamente a la monja «aún fingidos, tus favores / pudieron enloquecerme» (vv. 27, 28). Pide a continuación perdón por su atrevimiento y lo justifica: nada puede evitar que el pensamiento imagine lo que desea. Confiesa abiertamente su «loca esperanza» y cómo la imaginación le permite alcanzar «todo el bien que deseaba» (vv. 37 y siguientes).

Es decir el amor es platónico, pero no renuncia a la esperanza de alcanzar «los favores» de la dama, aunque sabe que es una locura.

Le hace notar a su amiga que su orden de que hable es un «precepto grave» que la lleva a romper un silencio que ella estaba dispuesta a mantener. Esa orden es además la llave que abre lo que el respeto que le profesaba mantenía cerrado:

Mas ya tu precepto grave
rompe mi silencio mudo;
que él solamente ser pudo
de mi respeto la llave.

(vv. 41-44)

Y, roto ya el silencio, admite que amar su belleza es un delito que no tiene disculpa, pero prefiere ser castigada por culpable que por amante tibia:

Y aunque el amar tu belleza
es delito sin disculpa,
castígueseme la culpa
primero que la tibieza.

(vv. 45- 48)

Le pide que no la castigue con rigor, una vez que ha declarado su culpa, ya que antes, en silencio y con su imaginación, era feliz:

No quieras, pues, rigurosa,
que, estando ya declarada,
sea de veras desdichada
quien fue de burlas dichosa.

(vv. 49- 52)

Y le dice que si la culpa por desacato, debe culparse a sí misma por haberle dado licencia para hablar, ya que ella se ha limitado a obedecer su mandato:

Si culpas mi desacato,
culpa también tu licencia;
que si es mala mi obediencia,
no fue justo tu mandato.

(vv. 53- 56)

Y como culminación de su declaración una rotunda redondilla en la que confiesa que, si su amor es culpable, lo será de modo absoluto y la llevará irremisiblemente a la condenación eterna, porque no puede arrepentirse de amarla:

Y si es culpable mi intento,
será mi afecto precito;
porque es amarte un delito
de que nunca me arrepiento.

(vv. 57- 61)

Y para terminar otra redondilla, llena de sugerencias, que deja abierta la puerta a todas las interpretaciones:

Esto en mis afectos hallo,
y más, que explicar no sé;
mas tú, de lo que callé,
inferirás lo que callo.

Creo que puede entenderse así: habiendo examinado lo que siente -postura muy propia de Sor Juana que gusta del auto análisis y de aplicar la razón a los acontecimientos de la vida- halla en sus sentimientos «esto», que le ha contado a su amiga, y aún más que no sabe explicar, en parte porque el amor es inefable y en parte, quizá, porque sus circunstancias son especiales. Pero la dama a quien van dirigidos los versos y que ha roto con su mandato el silencio de la escritora, podrá inferir lo que en el presente calla basándose en lo que sabe que ha callado en el pasado.

¿Y qué es lo que ha callado? ¿Qué ha habido entre dama y monja que la escritora no contó en sus versos y que quizá la ha llevado a un silencio que ahora rompe por mandato de su amiga?

Demasiadas incógnitas. Lo único seguro es que en los versos de Sor Juana encontramos un ser amado real, que tiene unos rasgos físicos muy concretos y definidos: una mujer de ojos azules, rubia y de piel muy blanca, que tiene en la barbilla un hoyito; mujer a quien están dirigidos unos bellos poemas de amor, que, en mi opinión, no expresan un fingimiento amoroso sino una pasión real, que solo podía manifestarse bajo la forma tradicional del Cancionero.

Bibliografía

- DÍEZ BORQUE, José María. (1999). «Sor Juana Inés de la Cruz y la poesía celebrativa de artificio». *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. España*. Mónica Bosse, Bárbara Potthast y André Stoll (coord.). Kassel. Edition Reichenberger. 639-668.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. (2001). *Poesía lírica*. Edición, introducción y notas de José Carlos González Boixo. Madrid. Cátedra.
- . (en línea). *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. [Disponible en internet](#) [última consulta: 20 de enero de 2017].
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. (2001). «Introducción» a Cruz (2001). 9-62.
- MAZA, Francisco de la. (1980). *Sor Juana Inés ante la historia. Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed. (1951-1957). *Obras Completas de sor Juana Inés de la Cruz*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana*, I. Santander. CSIC.
- PFANDL, Ludwig. (1963). *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida, su poesía su psique*. Edición y prólogo de Francisco de la Maza. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILLENA, Luis Antonio de. (2002). *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*, Madrid. La Esfera Literaria.
- PAZ, Octavio. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona. Seix Barral.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. (1986). «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético». *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Merlin H. Forster y Julio Ortega (coords.). México. Editorial Oasis. 79-93.

Anotaciones a los artículos de Larra en *La Revista Española* (1832-1835)

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
(Universitat de Barcelona)

El borrador de un Prospecto de principios de 1835 en el que Larra anunciaba su intención de fundar un periódico propio con el título de *Fígaro*¹, principia con un balance de su colaboración en *La Revista Española* hasta ese momento: «dos años hace que *Fígaro* comenzó su carrera periodística, modestamente escondido entre las dilatadas columnas de *La Revista Española*. Apartándose de las altas cuestiones políticas, caminó los primeros meses de su existencia a paso de reforma, es decir, lentamente, de bastidor en bastidor y de teatro en teatro [...]. Varios artículos de costumbres y las circunstancias políticas vinieron después a ofrecerle un campo donde no era menester gran mérito para triunfar».

Como bien sabían sus lectores, fue precisamente en este rotativo cuando nuestro escritor empezó a labrarse un prestigio literario. El primer número del diario había salido a la luz el 7 de noviembre de 1832. Su fundador y director era el periodista y dramaturgo José María Carnerero, que ya contaba en su haber con la dirección de las *Cartas Españolas* (1831-1832), de forma que lo consideró su continuidad, una «Serie segunda», nacida al amparo de unos cambios políticos que ya se avecinaban en los últimos meses del reinado de Fernando VII. A poco más de un mes de la aparición de la *Revista*, aparece el primer artículo de Larra el 19 de diciembre de 1832² con una crítica sobre la representación de una comedia de Ventura de la Vega, *Hacerse amar con peluca, o el viejo de veinticinco años*. A partir de entonces se sucede con cierta regularidad una nutrida serie de escritos suyos de diversa naturaleza en una amplia fase que se prolonga hasta el 20 de septiembre de 1834³, donde figura un artículo sobre una ópera de Bellini, *La Straniera*. A mediados del mes siguiente el escritor madrileño opta por cambiar de plataforma periodística, ahora *El Observador*⁴, al que presta unas pocas entregas, la

¹ Dejó constancia de este proyecto en el artículo «Un periódico nuevo», publicado en *La Revista Española* (26-I-1835). La cita corresponde al manuscrito de un Prospecto rescatado por Carmen de Burgos y que reproducen Miranda (2009: 134-38) y J. Estruch en la edición de las *Obras completas* del autor (2009, I: 713). En adelante, las citas, por esta edición.

² El convenio con el periódico probablemente fuera que «Larra continuaría redactando la crítica teatral de *La Revista* y luego se haría cargo de la sección de costumbres, cuando, en la primavera, Mesonero Romanos abandonara el periódico, bajo la condición de que dejara de publicar *El Pobrecito*, que competía a nivel del mismo público. Por lo tanto, el futuro de Larra con *La Revista* parecía prometedor y, sin duda, económicamente ventajoso» (Kirkpatrick 1977: 35).

³ Entre el 2 de julio y el 25 de diciembre de 1833 colaboró también en *El Correo de las Damas* con críticas teatrales, más breves, junto con los conocidos «Rehiletos». Miranda (2009: 131) sugiere que dejó la redacción de *La Revista Española* por voluntad propia, aunque quizá influyera en su decisión la crítica adversa que el periódico hizo de su drama *Macías*.

⁴ Las razones, al día de hoy, siguen siendo desconocidas por más que sus biógrafos hayan barajado algunas hipótesis, las principales, de orden político y contra la censura, cuando no económico.

última del 17 de diciembre de ese mismo año. Reaparece de nuevo su firma en *La Revista Española* a partir del 16 de enero de 1835. El 1 de marzo el diario se funde con el progresista que dirigían el duque de Rivas y Evaristo San Miguel (Miranda 2009: 139), *El Mensajero de las Cortes*, bajo el nombre conjunto de *Revista Española-Mensajero de las Cortes (Revista-Mensajero)*, ahora bajo la dirección de Antonio Alcalá Galiano. Larra prosigue con sus colaboraciones hasta poner término definitivo a esta segunda etapa el 3 de agosto con un escrito de los más famosos de su acervo periodístico, «Cuasi. Pesadilla política»⁵. De vuelta de un viaje por Europa, acompañado ya de una fama bien reconocida, entra en la redacción de otro prestigioso diario, *El Español*, donde se mantendrá hasta su muerte[...].

1.- En el escrito arriba citado, Larra confesaba que los primeros meses de su labor periodística habían discurrido de «bastidor en bastidor y de teatro en teatro» y lo vuelve a reiterar en su artículo «Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria». En efecto, su primer cometido fue la crítica de estrenos teatrales en el coliseo de la Cruz y en el del Príncipe. Durante los dos primeros meses, desde el 19 de diciembre de 1832 al 19 de febrero del año siguiente, escribe 8 reseñas, de las cuales es de notar que de las cuatro primeras, dos no llevan firma, y de las dos restantes, una como «M. J. de Larra», y otra con la inicial «L»; a partir de la quinta, se vale del seudónimo de «Fígaro», con el que se había bautizado en un escrito de otra naturaleza, «Mi nombre y mis propósitos» (15-I-1833), aparecido una semana antes y que empezará a utilizar con regularidad, salvo en la sexta que torna a su propio nombre, «Mariano José de Larra». El detalle, por nimio que parezca, no deja de ser revelador, pues nos está mostrando la provisionalidad de su trabajo en la Redacción de la *Revista* a lo largo del primer mes, pues ya en este artículo del 15 de enero, declara lo siguiente:

Mucho tiempo hace que tenía yo vehementísimos deseos de escribir acerca de nuestro teatro; no precisamente porque más que otros le entienda, sino porque más que otros quisiera que llegasen todos a entenderle. Helo dejado siempre, porque dudaba las unas veces que tuviésemos teatro, y las otras de que tuviese yo habilidad: cosas ambas a dos que creía necesarias para hablar de la una con la otra (276).

La llegada de la cuaresma en el mes de marzo de 1833 origina la interrupción de los espectáculos teatrales, que se suplen con la temporada de conciertos en el Coliseo del Príncipe y en el Real Conservatorio María Cristina, de algunos de los cuales se ocupará con sendas reseñas dado el añadido carácter teatral. Son siete las que llevan su rúbrica de Fígaro; sobre los demás conciertos, de un total de catorce, no figura la autoría, que, es de suponer, corresponde a algún otro redactor del periódico⁶. Admitida esta premisa, conviene hacer algunas puntualizaciones. Por lo general, son más breves y distantes, sin

⁵ «La *Revista-Mensajero* se fusionó en agosto de 1835 con el periódico *El Nacional*, pasando a denominarse *La Revista Nacional* hasta su desaparición en 1836. Es curioso el borrador de Larra en el que prepara un contrato con *La Revista Española* durante el año 1836» (Miranda: 2009: 141). Lo reproduce a continuación.

⁶ En el número del 4 de abril de 1833, la *Revista* desvela las iniciales o el pseudónimo con el que firman sus colaboradores: E.S.: Don Evaristo San Miguel; A.A.G.: Don Antonio Alcalá Galiano; J.M.L.: Don Joaquín María López; M.C.: Don Mariano de Carnerero; D.A.G.: Don Dionisio Alcalá Galiano; FÍGARO: Don Mariano José de Larra. Y, señala, «otros redactores que a veces no firman»: A. de A.: Don Aniceto de Álvaro; J.M. de C.: Don José María de Carnerero.

el alarde de ironía que a menudo salpican las críticas teatrales. Como los conocimientos musicales de Larra se reducían a los de un aficionado, rellena a veces la crítica con observaciones tales como el mal estado del alumbrado o las reacciones del público, cuando no se limita a reproducir el programa. Está claro que el escritor no se desenvuelve cómodamente en este menester, lo que explica quizá que alguna que otra reseña sin firma pudiera proceder de su pluma, o bien de la de Mesonero Romanos, quien paralelamente había publicado en el mismo diario un largo artículo, «La Filarmonía» (22-III-1833), en torno al estado de la música en la capital durante los últimos años, dentro de la sección de «Costumbres», de la que se encargaba antes de que Larra empañara dicho cometido.

Una vez finalizado el período cuaresmal Fígaro reanuda sus críticas teatrales. La fórmula discursiva que acostumbra a utilizar es principiar con un exordio bien sobre el género o sobre el tema de la obra; a continuación, detallar el argumento, salvo si es complicado, como en el caso de que resulte de la adaptación de una novela, tales dos de Fielding, dando por sabido que las conoce el público, en cuyo caso lo pasa por alto; para terminar con unas atinadas observaciones sobre los actores, sea sobre su dicción, declamación, o atuendos, detalles en los que se muestra muy exigente en bien del realismo y del rigor lingüístico (Rubio 1983; Vallejo 2009: 148-50). Tales reparos sobre los que tenía a bien insistir le dieron algún que otro quebradero de cabeza. Recordemos, por ejemplo, su severa crítica contra Nicanor Puchol, el actor principal del *Pelayo de Quintana* (18-VI-1833), quien, dolido, presentó una reclamación al rey el 27 de junio para que se prohibiera tal clase de reproches personalizados (para más detalles, con sus antecedentes, véase el minucioso estudio de G. C. Martín: 1986; también lo destaca Miranda en su biografía, 2009: 114-5), lo que provocó una réplica del crítico madrileño días después en «No lo creo» (2-VII-1833), donde vuelve a insistir, esta vez sin ánimo festivo, en tales deficiencias declamatorias. El escándalo debió de ser tema de conversaciones en las tertulias, pues en una nota de la redacción del diario se señala que «que el Fígaro del día es y será, mientras lleve esta firma, el mismo mismísimo Fígaro que antes» (396). Lo cierto es que los siguientes artículos son menos provocadores sobre el arte de la declamación, limitándose únicamente a lo impropio del vestuario. Por ejemplo, en el que aparece a la semana siguiente sobre *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Eduardo Gorostiza (9-VII-1833), se cura en salud, al decir a título de conclusión que su mayor placer es cubrir de elogios a los actores que se lo merecen, y «nada sentimos más, por consiguiente, que la triste precisión en que suelen ponernos de hacerles duras observaciones» (405)⁷. En cualquier caso, persiste la polvareda, pues ya no los actores, sino esta vez el mismo autor de la comedia debió de sentirse ofendido a pesar de que los escritos de algunos críticos no escatimaban los elogios, pues en su defensa salió su hermano Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda con un folleto⁸ donde con espíritu puntilloso arremetía contra quienes habían puesto tachas a la obra, en especial el mismo Larra en sus reseñas de la *Revista* y de *El Correo de las damas*⁹. Este le contestó de

⁷ Pasa por alto este punto en la reseña que escribió para *El Correo de las Damas* (10-VII-1833), donde en virtud del público femenino a la que iba dirigida, sopesa los excesos de la pasión amorosa.

⁸ *Defensa de la comedia intitulada Contigo pan y cebolla contra las críticas que han hecho de ella los periódicos de Madrid. Dirigida a los redactores de la Revista Española* por Don Ángel de Cepeda, Madrid, Imp. de Repullés, Agosto de 1833. Bajo el nombre de esta autoría se ocultaba la verdadera identidad del hermano de Gorostiza, Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda, como ha demostrado A. Saura (2007: 98-99).

⁹ Trataron la obra con mayor benevolencia Bretón de los Herreros en *El Correo Mercantil* (8 y 10- VII-1833), un anónimo en el *Boletín de Comercio*, más uno que firmaba como B. en otro diario. Sólo el periodista del *Boletín Oficial* no puso ninguna tacha. Además de lanzar varios improperios contra los

forma breve y contundente (13-VIII-1833), reafirmandose en la «independencia» de sus juicios y «que es su obligación como redactor encargado de la parte de representaciones dramáticas, hacer el examen crítico de las comedias» (427)¹⁰.

No fue esta la primera polémica en la que a su pesar se viera envuelto el prestigioso periodista¹¹. Hubo otra que sostuvo meses antes con Wenceslao Ayguals de Izco. Surgió a raíz de su reseña a *Los celos infundados* de Martínez de la Rosa (1-II-1833), sobre si había imitado a Moratín: «hemos creído notar algún trozo en que el autor ha remedado algún otro de *El viejo y la niña*, sobre todo en el papel de Juan. Digno es Moratín de ser imitado, pero ¿no es lástima que el autor del *Edipo* y de *La hija en casa* haya creído debe remedar a nadie?» (296). El futuro folletínista salió en defensa del prócer con una réplica publicada en *El Vapor* de Barcelona (4-V-1833), donde pone el acento en la palabra *imitar*, en lugar de *remedar*, la utilizada por Larra, una puntualización que este le hace en su contestación del 7 de junio. Su oponente, sin embargo, no quedó satisfecho y vuelve a la carga con otra réplica dirigida ahora a los redactores de la *Revista* y no al articulista, quizá porque la respuesta de este no llevaba firma. El diario tuvo a bien publicarla el 18-VI-33 (justo el mismo día en el que Larra daba a conocer su reproche a Puchol) y en ella, con palabras muy corteses y algún que otro elogio a su oponente, alega que no abrigaba «falsedad o mala fe», según expresaba el escrito contrario, sino «equivocación», término más propio.

La fama que Fíguro iba adquiriendo desde una plataforma como la *Revista* a base de un espíritu crítico independiente, si bien le creó enemistades personales, no mermó lo más mínimo la confianza depositada en él por el rotativo, sino todo lo contrario. Prueba de ello es la decidida defensa que hizo en el editorial que le dedicó en el número correspondiente al 8 de noviembre de 1833, a partir de un ataque que le había dirigido *La Estrella*¹². Merece la pena reproducirla. Dice así:

Un periódico que una sola vez por semana sale de incógnito en esta capital, se da a sí mismo el pobre e inocente recreo de erigirse en crítico de otros de grande publicidad. En su último número dice: «el que se deleite en la crítica salpimentada y guste de sonreírse malignamente a costa del prójimo; el que apetezca ver retratado con un par de pinceladas valientes a un escritor de mucha bambolla y poco fondo, que pase la vista por las cuatro palabras que la *Estrella* dirige a la *Revista Española*.» Estas cuatro palabras versaban sobre una querrela de *taberna*, y la hediondez del

censores, no se recata en darles algunos consejos, como el de que «siempre deben meditar lo que escriben; deben sobre todo borrar mucho, porque si al hombre de más entendimiento, para cada buena idea que tiene se le ocurren cien patochadas, ¿cómo es posible que todo lo que se nos ocurre a los medianos sea bueno para imprimirse? Yo sé, y lo confieso de buena gana, que es terrible precisión [¿?, quizá por «presión»] la de escribir para el día siguiente; y creo como creo que me he de morir, que si ustedes hubiesen tenido para prepararse a escribir sus artículos todo el tiempo que a mí me ha sobrado para responderles, nunca hubiera llegado el caso de que nos escopeteásemos» (*Defensa...*, p. 28).

¹⁰ Bretón, a su vez, acompañó la réplica de Larra con otra en *El Correo Literario y Mercantil* (13-VIII-1833). Sobre la acogida de la obra y valoración por parte de Bretón y de Larra, véase, Ayala Aracil con la bibliografía que adjunta (2009: 26-34).

¹¹ M. J. Rodríguez da por hecho en su sustancioso estudio que el atrevimiento crítico del que hacía gala «disgustó a sus contemporáneos, en parte por afán de polemizar, pero sobre todo por lo que entrañaba de descréditos de los poetas nacionales más relevantes del momento» (1999: 218-9). Me resisto, no obstante, a confundir su espíritu de independencia con el carácter de polemista.

¹² Semanario madrileño de efímera existencia, según el testimonio de Bretón de los Herreros en su comedia *La redacción de un periódico* (1836): «sin cumplir del año un tercio, / a oscuras murió la *Estrella*» (Seoane 1996: 129-130).

asunto nos hizo limitarnos a una ligera contextación [sic] a la tal Estrella. Si lo hubiéramos mirado como cosa de más monta, ya habríamos abandonado la materia al brazo secular de nuestro *Fígaro*, a quien no se negará el privilegio de hacer reír del prójimo y aun de los *prójimos*, con chiste, con talento y con decencia, sea dicho sin ofender la modestia de nuestro jovial colega. Pero ya que ese periódico incógnito habla de bambolla y poco fondo, vamos a que le afeite uno de los mancebos, porque las barbas del Zoilo no son dignas de las manos y navajas de *Fígaro*. Este podrá decirles:

*para casos tales
tenemos los maestros oficiales.*

Basta de broma y pasemos a lo serio. Así se verá hasta dónde pueden ir la *bambolla* y el poco *fondo* de esos descarriados peregrinos en la carrera periodística.

Al año siguiente, Larra se vio obligado a intervenir en otra contienda periodística, al defenderse ante un escrito muy agresivo contra su persona aparecido en el *Semanario Teatral* (2-VI-1834), del que era culpable su editor, Agustín Azcona, antiguo actor y comediógrafo, quien le prodigaba toda clase de injurias a raíz de su crítica del 27 de mayo de 1834 a «*El Colegio de Tonnington*». Hubo una dura réplica por parte de la *Revista* (5-VI-1834), que, aunque no llevase firma, procedía sin duda de la pluma de Fígaro, en la que refiere con pelos y señales la visita que hizo a su detractor, exigiéndole públicas disculpas so pena de llevarlo a los tribunales. Le seguía otro escrito, este de su amigo Ventura de la Vega, contra el causante del lance. Los orígenes de la animadversión de Azcona hacia el escritor y su diario, envuelta en el motivo de haber sido expulsado de la nueva empresa teatral de Grimaldi, la polémica en sí y sus repercusiones han sido objeto de un minucioso estudio por José Escobar (1976) y a él me remito.

La vida teatral madrileña sufre una nueva interrupción con motivo del fallecimiento del monarca el 29 de septiembre de 1833. Larra vuelve con su cometido crítico el 3 de diciembre con un artículo sobre una obra de Scribe, el autor de comedias más representado en ese tiempo. En esta nueva fase, y última en el ejercicio crítico teatral para con la *Revista*, que durará hasta el 12 de agosto de 1834, con reseñas menos regulares y más espaciadas, lo novedoso, visto en su conjunto, es, por un lado, el ingrediente político con que se sustancia la mayoría de sus artículos a raíz de las expectativas de libertad que surgen con el cambio de régimen y el inicio de la guerra carlista, y por otro, el tipo de cartelera que ahora se promueve tras la cesión de la explotación de los teatros por parte del Ayuntamiento de Madrid a la empresa de Juan de Grimaldi en enero de 1834¹³. El mismo Larra saluda con entusiasmo esta novedad en una reseña del 1 de abril sobre *Un novio para la niña, o La casa de huéspedes*, de Bretón de los Herreros: «después de largos años de asedio, por fin ha tomado una empresa posesión de los teatros de esta corte [...] empezar dando al público en el primer día tres novedades dramáticas en solo dos teatros es empezar con muy buenos auspicios» (551). Las expectativas no podían ser más halagüeñas con estrenos de obras de Martínez de la Rosa (*La Niña en casa y la madre en la máscara; La conjuración de Venecia, año 1310*), de Espronceda y Ros de Olano (*Ni el tío ni el sobrino*); reposiciones de Moratín (*La mojegata; El sí de las niñas*) y Cervantes (*Numancia*), o adaptaciones del mismo Larra (*Juez y reo de su causa, o Don Jaime el justiciero; Siempre*), o de Bretón de los Herreros

¹³ Se hace eco el diario en su número del 17 de enero.

(*Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais, con el título *Ingenio y virtud o El seductor confundido*). Sin embargo, al cabo de muy poco tiempo los mejores deseos de nuestro crítico empiezan a enturbiarse, bien porque las obras no reúnen la calidad que exige, bien por la censura vigente que frena la libertad de creación. En el primer caso, por ejemplo, se culpa incluso a sí mismo, en la crítica a su propia refundición de una obra de *Juez y reo de su causa*, de Martínez de Meneses, autor del siglo XVII, donde trae a colación las dificultades con que tropieza la «ilustrada comisión de reforma de teatros», superiores a las de la renovación política: «¿Será más difícil refundir un teatro que una nación?», dice con sorna (527). Más grave, sin embargo, es el problema de la censura, principal caballo de batalla de la labor literaria del articulista, como es bien sabido (Pérez Vidal 1997: LXV-LXVIII; Romero Tobar 2011: 130-31). Lo pone de manifiesto en el proemio con tintes políticos de la crítica de *La mojigata*, perteneciente a un pasado en que «se ha escrito con más libertad e independencia», que el del nuevo siglo, en el que debe regir «un gobierno fuerte y apoyado en la pública opinión [...] [que] no teme la expresión de las ideas, porque indaga las mejores y las más sanas para cimentar sobre ellas su poder indestructible» (528). Justo dos números después (7-II-1834), el diario incorpora otro escrito, este sin firma, dentro de la Sección de «Variedades críticas», que muy bien podría atribuirse a nuestro escritor por la burla que hace de los censores al tratarlos de ignorantes, según se desprende de dos anécdotas que lo amenizan.

El contexto político incrementa su presencia con ocasión de los estrenos de obras de Martínez de la Rosa, nuevo jefe de gobierno en febrero de 1834. Dos meses más tarde, coincidiendo con la promulgación del Estatuto Real, Fígaro celebra la representación de su comedia *La Niña en casa y la madre en la máscara* (de 1815) en un escrito más extenso de lo habitual, donde no escasean las alabanzas «al filósofo, al poeta cómico, al conoedor del hombre, en fin, a quien pocos pueden igualar en ese tino con que se apodera del corazón y le conmueve con una palabra sola, a veces con un solo ¡ay!» (565). Lo más sintomático, empero, es que no dedicará ninguna línea a otro estreno del prestigioso político, la tragedia *Edipo* (de 1829), que se anuncia el 23 de junio[...].

2.- En Paralelamente a la crítica teatral discurre la musical, tras una larga interrupción de más de un año, justo desde la finalización de los conciertos durante la cuaresma de 1833 hasta el 3 de mayo de 1834. En ese intermedio la *Revista* seguía al tanto de conciertos y óperas con reseñas sin autoría, que difieren en su estilo de las de Larra, cuya reanudación de este ejercicio es sobre una ópera de Bellini *I Capuletti ed Montecchi*¹⁴ en el teatro de la Cruz (3-V-1834). En el artículo, poco técnico en materia musical y de más relieve en la faceta teatral, sobresalen las referencias políticas en el exordio, relacionadas con el Estatuto Real, sobre el que alberga grandes esperanzas al tiempo que le previene de que no defraude y se quede en un *justo medio*, hibridismo que, como liberal moderado, había, sin embargo, hasta entonces consentido¹⁵: «el justo medio es insufrible en circunstancias críticas. [...] El gobernante en política al frente del enemigo debe hacerse oír también, debe decidirse con energía, debe vencer pronto o ser

¹⁴ En el número del día anterior figura ya un breve adelanto de su estreno, firmado por Larra. Lo reproduce en nota Estruch (ed.), p. 1174.

¹⁵ Sobre este concepto sintagmático, cf. Seoane (1996: 143-4).

pronto vencido, morir o matar» (585)¹⁶.

En tres crónicas más de las siguientes, una sobre *Ana Bolena* de Donizetti (19-V-1834), otra sobre la *Norma* de Bellini (3-VII-1834), aprovecha la ocasión para la carga política (Catalán 2000: 11-12) con un tono zumbón. Esta última ya había tenido una representación anterior unos meses antes con distintos cantantes, cuya reseña (19-I-1834), así como el anuncio previo del cajista o un redactor aparecido en el diario, carentes de firma, no proceden a buen seguro de la pluma de Fígaro, entre otras razones, por ser de redacción más técnica y comedida, sin la chispa especial que distingue el ingenio del escritor, ni introducción habitual, previa a la entrada en materia. Antes de su ruptura temporal con el diario, en el artículo consagrado a *La Straniera* de Bellini (20-IX-1834) se justifica en el exordio con cierta sorna no inmiscuirse en materia política a fin de «hacer eterna e inviolable para siempre la fama adquirida» (647), confesión que encubre los roces con la línea política gubernamental de la *Revista*.

La última reseña musical en la vida del rotativo, antes de su fusión con el *Mensajero de las Cortes*, está dedicada a la *Somnàmbula* [sic] de Bellini (13-II-1835), carente de autoría, aunque no sería descabellado atribuírsela en su condición de redactor del periódico, si no fuera porque ya le había dedicado un artículo en una representación anterior (24-VII-1834). Evito, pues, defender tal hipótesis, tan solo mencionar dos pequeños datos a tener en cuenta: uno, que en esta segunda representación el papel principal que en la primera desempeñó la Sra. Grisi, la que había dado al escritor más de un quebradero de cabeza (véase Escobar 1976), ahora lo ejecutó la Sra. Manzochi; y otro, que al autor de la crónica le hubiera gustado calificarla de *romántica*, si bien no se atreve, porque «es muy probable que se levantase un *tolle, tolle*, de *románticos* y *clásicos*, que de consuno nos pusiesen como hoja de peregil».

Un acontecimiento social de carácter excepcional que la *Revista* le encomendó cubrir a Larra fueron los bailes de máscaras, los cuales, tras once años de prohibición, volvieron a celebrarse en la época de carnaval en 1834. El diario reservó al efecto en sus páginas una sección especial, «Grandes Bailes de Máscaras», donde se daba noticia de esta efeméride en recintos públicos, como los teatros del Príncipe y la Cruz o los salones de los cafés de Santa Catalina y de la calle Alcalá, así como en alguno privado, el de la casa del duque de Abrantes, prócer del Reino, en la calle del Prado. Fígaro estampa su firma en las primeras crónicas del 12, 14 y 19 de enero, pero no así en la del 17, quizá porque si aquellas tuvieron lugar en los teatros, esta otra lo fue en el salón del café de Santa Catalina. No ofrece ninguna particularidad esta tarea periodística de oficio salvo la apostilla sarcástica que pone a la reseña del 19, donde se felicita de que a Manuel Puig, que escribe en el *Boletín del Comercio*, le gusten «los bailes de teatro». Otras

¹⁶ Si este artículo marca una nueva fase hacia un progresismo, no hay que olvidar, sin embargo, que se abstiene de atacar el Estatuto en su crítica de *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa (Kirkpatrick 1977: 44-45). «Su oposición al Estatuto Real se debía a que era un edicto real y no una constitución formulada por representantes del pueblo, y a que no le otorgaba poder alguno al congreso elegido» (*ibid.*: 122). Dos meses después, el 14 de junio, la *Revista* trae una crónica de las funciones que tuvieron lugar el día anterior, solemnizando la promulgación del Estatuto Real, entre ellas una reposición de *La conjuración de Venecia*. El artículo, sin firma, procede de la Redacción, pero Tarr (1936: 98-99, n. 34), tal como lo había sugerido primeramente I. Sánchez Esteban, se lo aplica a Larra, basándose, aparte de la afinidad de estilo, porque junto a sendas composiciones poéticas previas de Bretón y Ventura de la Vega, se incluye una tercera sin rúbrica perteneciente a *Fígaro*, lo que explicaría la ausencia de la firma del escritor. Lo interesante es que todo el texto representa una alabanza a la Reina Gobernadora por su defensa de la libertad y de las Artes.

cuatro más hasta el 14 de febrero que se leen en la *Revista* ya no proceden de su pluma, sino de la Redacción del diario, y en buena medida se dirigen a prodigar alabanzas a los bailes de la casa de Abrantes.

3.- En el número del 10 de noviembre de 1832, apenas había hecho su aparición *La Revista Española*, figura un primer trabajo de Mesonero Romanos, *El Curioso Parlante*, dentro de la sección de «Costumbres», de la que se hace responsable. En él informa a los lectores del objetivo que pretende, del estilo que practica, de la novedad de un género que ha empezado a desarrollarse en el periodismo europeo a partir de Jouy, el *Ermitaño de la calle de Antin*, etc., etc. Semanas después, como ya se ha señalado, empiezan las colaboraciones de Larra en torno a la materia teatral, una labor que se prolonga hasta el 12 de agosto de 1834, fecha de su última reseña, aunque sin firma, sobre *El casamiento por convicción*, en la que no habla de la obra, sino de las dos actrices principales que la ejecutaron, Concepción Rodríguez, una de las favoritas del crítico, y la joven promesa Matilde Díez, objeto de toda clase de elogios. Las siguientes en la vida del diario son también anónimas, pero no suyas, sino pertenecientes a la Redacción. La labor de Larra refuerza ahora otros cometidos de mayor calado, prueba del peso que ha venido ganando en las páginas de la *Revista*. Se centra sobre todo en materia de costumbres y de política, al margen de algunos sueltos muy residuales. Esta etapa de su ascendente carrera ya se anuncia en «Ya soy redactor» (19-III-1833). El estreno aquí de su patente costumbrista, fraguada en *El Pobrecito Hablador*, sustituyendo a Mesonero en *La Revista*, se inaugura con «Don Timoteo, o el literato» (30-VII-1833), en cuanto se incluye ya dentro de la sección propia de «Costumbres». A partir de este texto le sucede una nutrida serie de otros bien conocidos hasta cesar su compromiso con el diario. No corresponde en estos apuntes interpretarlos ni valorarlos, para lo cual me remito a una acreditada bibliografía sobre el tema; tan solo me permito aportar ciertas puntualizaciones por el interés que pueden merecer.

Los primeros escritos de carácter costumbrista muestran una cierta inseguridad discursiva en el dominio de un género que está en vías de consolidación. Es la propia del observador de una sociedad que evoluciona hacia un horizonte incierto, a medio camino entre un pasado y un futuro que se contraponen, lo antaño y lo hogaño, lo viejo y lo nuevo, sin saber a veces a qué carta quedarse, como no sea la del término medio. Repárese, por ejemplo, en los dos artículos que anteceden a los calificados de costumbristas por la *Revista*, «En este país» (30-IV-1833), dentro de la sección de «Variedades críticas», y «¿Qué dice usted? Que es otra cosa» (10-V-1833), en la de «Teatros», ambos, pues, inclasificables, si bien su sustrato es costumbrista. No ocurre así en los de Mesonero Romanos, cuya distante perspectiva, ajena al subjetivismo, muestra la faceta conservadora de recalar en un pasado que desaparece y fue mejor. Larra, por el contrario, se compromete en esta fase preliminar con el presente, contaminando su condición de narrador omnisciente a costa de un autoanálisis que acerca las distancias del objeto con el sujeto, su yo, al hablar de los sinsabores del periodista, en las reflexiones introspectivas que abundan en sus exordios, en los acontecimientos políticos que condicionan su mirada al escenario social, y, sobre todo,

en las analogías de estos tempranos escritos con sus vicisitudes personales¹⁷, como da a entender en el primer párrafo de «La polémica literaria» (9-VIII-1833), circunscrito ya en la sección de «Costumbres»: «muchos son los obstáculos que para escribir encuentra entre nosotros el escritor, y el escritor sobre todo de costumbres que funda sus artículos en la observación de los diversos caracteres que andan por la sociedad revueltos y desparramados» (422).

Otra particularidad de esta serie de artículos es la discontinuidad con que aparecen. Si nos atenemos exclusivamente a los que figuran en la sección de «Costumbres», los seis primeros de 1833, del 30 de julio al 20 de octubre, se espacian entre un mínimo de cuatro días y un máximo de veintiséis; dos siguientes corresponden al 15 de diciembre y 5 de enero de 1834; otros dos más son de abril y junio del mismo año, y dos últimos, de enero y febrero de 1835. Se desprende de esta cronología que el compromiso de Larra como costumbrista no está tan sujeto como el de crítico teatral, con el añadido, por un lado, de los conflictos que aquejan al país por la guerra carlista y el cólera, de una parte, y, por otra, por su cese temporal en la *Revista*, después del 20 de septiembre de 1834, en que pasa a colaborar en *El Observador*¹⁸, hasta su vuelta a ella a comienzos del año siguiente, aparte de su proyecto frustrado de fundar su propio periódico con el título de *Fígaro*. Tales altibajos, propios de una inconstancia, de la que presume en «Las casas nuevas», los justifica por asediarse otras ocupaciones literarias, según confiesa en el artículo que le sigue de «Variedades críticas» (17-9-1833): «entre los muchos proyectos de artículos, pertenecientes sobre todo a la sección de *Costumbres españolas*, que existen sobre nuestra mesa para ir dando en ellos sucesivamente a nuestros lectores el corto fruto de nuestras observaciones, teníamos estos días un bosquejo general de nuestros teatros, aplicado, especialmente, a los de la corte» (449). El caso es que una vez el diario se renueva al fundirse en la *Revista-Mensajero*, Larra ejerce ahora su costumbrismo de una manera más regular, dentro de la sección consabida¹⁹, con nueve textos durante el cuatrimestre del 9 de marzo al 6 de julio de 1835, muy ajustados todos ellos al formato canónico del género, sin renunciar, no obstante, a los añadidos políticos y personales.

4.- Así como sus artículos de crítica teatral y de costumbres disponían de un espacio propio en el periódico, los políticos se integran en uno menos distintivo, el «Boletín» o «Gaceta de la Revista», dentro de la información de actualidad. Fígaro principia este cometido tan pronto estalla la insurrección carlista con el artículo «Nadie pase sin hablar al portero o los viajeros en Vitoria» (18-X-1833). La repulsa hacia este movimiento integrista se expresa a través de la sátira, al burlarse del control fronterizo que han montado los facciosos a la altura de Vitoria, camino de Francia, un hecho real que no se

¹⁷ «Fígaro pertenece a otra categoría de *persona* que *El Pobrecito Hablador*. Es mucho menos un narrador ficticio que un *alter ego*, el perfil de una máscara que reproduce y exterioriza las preocupaciones interiores de Larra para el consumo del público. Hay menos distancia entre Larra y Fígaro» (Seoane 1996: 237).

¹⁸ Quizá, como sugiere Ullman, porque la *Revista* se negó a publicar la «Segunda carta de un liberal» y la «Primera contestación de un liberal...» (1971: 182-4). Su vuelta a la *Revista*, cuatro meses después, obedeció quizás a razones crematísticas (Kirkpatrick 1977: 50), y una vez esta se fusionó en *La Revista-Mensajero*, intentó racionalizar con ella un acuerdo «en el sentido de no publicar artículos políticos, lo cual tal vez sucediera porque estaba cansado, enfermo o desalentado, o quizá por otras razones que no sabremos nunca» (*ibid.*: 53).

¹⁹ A excepción del primero, «El hombre globo» (9-III-1835), que no lo encabeza ninguna sección.

inventa el escritor, como lo aclara la propia *Revista* cuatro días después:

Sabemos que algunos pretenden ser apócrifo el ridículo pasaporte que otros periódicos y el nuestro han publicado, en el que con fecha de Vitoria, aparece la firma del P. Fr. Pedro Jiménez Vaca. Partiendo de este principio hacen circular la voz de que dicho pasaporte es una mera invención: pero se equivocan. El pasaporte del *Año primero de la Cristiandad* ha existido; y no faltan en Madrid algunos de sus ejemplares impresos. Lo que hay es que no se dieron sino muy pocos, en los primeros momentos en que estalló la sublevación. Como entre los facciosos hay también algunos que tengan mejor sentido, hubieron de conocer lo extravagante que era emitir un documento de esta especie, y lo mudaron, resultando que varias personas de las que han pasado por Vitoria con posterioridad al primer golpe del motín, han recibido pasaportes más regulares; pero no por eso, se repite, han sido inventados los primitivos de que se ha hecho referencia en los papeles públicos.

Abre, pues, Larra con este artículo netamente político un nuevo frente periodístico, aderezando sus sátiras anticarlistas con tintes costumbristas, como en «El hombre menguado» o «La planta nueva o el faccioso», quevedescos, como en «La Junta de Castel-o-Branco»²⁰, «El fin de la fiesta» o «¿Qué hace en Portugal su Majestad?», o de cualquier otro cuño. La misma suerte, si bien con menos sarcasmo, corren diversas medidas del gobierno y de las Cámaras legislativas, sea en la normativa de la censura de prensa, en la aprobación del presupuesto de la policía política por el Estamento de Procuradores, u otros dictámenes, hasta los más anecdóticos y ridículos, como la regulación de los trajes de los Próceres, que jalonan una andadura política a base de avances y retrocesos, cual tela de Penélope, la de «Las ventajas de las cosas a medio hacer» (16-III-1834), por ejemplo, una sátira que celebra *El Diario de Sevilla* (25-III-1834), y da a conocer la *Revista* en una nota (2-IV-1834):

aparece Fígaro con uno de sus graciosos rasgos titulado *Las ventajas de las cosas a medio hacer*. Es una demostración de la facultad envidiable que califica a este salado incógnito para sacar partido a favor del ridículo aun de las cosas cuya naturaleza es más a propósito para hacer rabiar o para lamentarse que para excitar la risa. Hacer a esta tributaria de la melancólica contemplación de nuestras ruinosas vicisitudes es empresa sólo de Cervantes o de Fígaro.

O bien en «Cuasi», porque el poder legislativo no sea capaz de hacer frente a derechos fundamentales cual la libertad de prensa («La gran verdad descubierta»), disfrazando las medidas bajo una retórica huera («Por ahora») que no va a ninguna parte. La crítica

²⁰ Valga, a título de curiosidad, reproducir una aclaración de la *Revista* (19-XI-1833) acerca de uno de los componentes de esta Junta ficticia llamado Cuadrado, a quien se le identifica como «cabo de resguardo partidario que fue del año 23. Representaba este al ministro de la Guerra, y llamábase Cuadrado, además de serlo» (19-XI-1834). El caso es que un lector con el mismo nombre que el del artículo, sintiéndose aludido, elevó una queja al diario, el cual le dio en sus páginas oportuna respuesta, quizá escrita por el mismo Larra: «D. Diego Cuadrado, cabo del resguardo, existente en esta corte, se ha dirigido á nosotros, llevado de un pundonor sobremanera laudable, pidiendo que se declare que no tiene nada de común con el *Cuadrado*, cabo del resguardo también, citado en el artículo anteriormente publicado con el título de *La Junta de Castel-o-Branco*. No queremos dejar de complacer al Sr. de Cuadrado, que tan leales sentimientos y sanas ideas manifiesta, sin embargo de que ya podrá haberse conocido generalmente que el apellido *Cuadrado* adoptado en aquel artículo, es un seudónimo escogido a placer, y para no decir *redondamente* el verdadero Hombre del cabo de resguardo rebelde e individuo de la *decantada* Junta, por hallarse ya bajo la jurisdicción de las leyes» (24-XI-1833).

de Larra es demoledora, pero bajo una capa de meras insinuaciones, a menudo crípticas, para quien sepa leer entre líneas, ante la amenaza latente de la censura. El artículo «Modas» (24-VIII-1834) es paradigmático en este sentido, falto por demás de la firma de *Fígaro*, un detalle que no lo veo casual, por ser un ejemplo de escritura en clave. Tras la apariencia de un texto frívolo sobre las prendas de vestir veraniegas se encubre una afilada crítica del panorama político al paragonarlo con las susodichas modas: la de «los capotes forrados de encarnado» es equivalente a la de los diputados que faltan a las sesiones de las Cortes, los «*ferronnières* de metal» que llevan las señoras son artículos que deslucen los de la «sesión secreta» de la oposición; los «ministeriales» son como «los peines altos» que dan «una elevación ridícula a la persona», etc. El ingenio y la sutileza del escritor llega aquí a un punto álgido de brillantez.

5.- A las tres grandes áreas que para nuestro análisis somero hemos fraccionado, donde Larra ejercita su labor periodística en la *Revista* -la crítica teatral y musical, el artículo de costumbres y los artículos políticos-, hay que sumar otras materias de menor calado en las que Fígaro ejercita su pluma, entre ellas algunas reseñas literarias, algunas de las cuales, más que a sus obligaciones periodísticas, podrían obedecer a su relación con los autores de las obras que comenta (Pérez Vidal 1996: 200). Cabe fijarse en ciertos detalles dignos de atención. Todas figuran en una sección *ad hoc*, «Literatura». La aparición de la primera es tardía, el 3 de septiembre de 1833, dedicada a las *Poesías* de Martínez de la Rosa, y figura en el Suplemento del diario de ese día. Seis meses después, se sucede una pequeña serie de otras tres concentrada entre el 30 de marzo y el 24 de abril de 1834, dos sobre sendos estudios históricos de Martínez de la Rosa («*Hernán Pérez de Pulgar*»)²¹ y de Quintana (*Vida de españoles célebres*, t. III), y una tercera sobre una antología en francés del hispanista Juan María Maury de la «*Espagne poétique*». Es significativa la firma al pie de los cuatro artículos: en el primero, «Mariano José de Larra»; en los dos siguientes, simplemente la inicial «L.», en tanto que en el cuarto no acompaña nada. El último del lote entero, sobre las *Poesías* de Juan Bautista Alonso, es más tardío, del 19 de febrero de 1835, a nombre de *Fígaro*. Cabe, en consecuencia, especular sobre si atribuir a nuestro autor otros dos escritos sin firma que no figuran en su *Colección de artículos* de 1835. Me refiero a una reseña sobre una obra de Bretón de los Herreros, *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación teatral* (2-IV-1834), y otra sobre *El moro expósito*, de Miguel Ángel Saavedra (23-V-1834), ambas sin firma e incluidas asimismo en la sección de «Literatura». La correspondiente a la publicación de Bretón vendría justificada por la naturaleza teatral y, en particular, sobre el arte de la declamación de los actores, objeto habitual de atención en sus críticas. El anónimo autor de la reseña se sirve de la ironía propia de Larra al resaltar que lo más llamativo del libro no es lo que trata, sino lo que calla, de más interés a la hora de valorar entresijos de las funciones teatrales, por todo lo cual el opúsculo, señala con sorna, «debe ser leído y leído con cuidado». Sabido es, por otra parte, que reinó siempre la cordialidad en las relaciones de Larra con el comediógrafo. Nos parece más dudosa la atribución sobre la leyenda y otras composiciones poéticas del duque de Rivas, por su factura y estilo impropios de *El Pobrecito Hablador* por más que el autor muestre un rico conocimiento de los

²¹ Cf. el análisis de Ullman (1971: 76-86), al comparar esta reseña de Larra con la con la de Antonio María de Segovia en *La Abeja*.

cánones literarios y aluda a la polémica entre clásicos y románticos. Si la traigo a colación, aunque sea indebidamente, es por su pertenencia, como indico, a la sección «Literatura» y por anteceder dentro del «Boletín de la Revista» al escrito con la firma de Fígaro que lleva por título «Vindicación», en el que sale en defensa de su propia comedia *No más mostrador* ante las acusaciones de plagio.

De distinta naturaleza al abanico de artículos que figuran en la *Revista-Mensajero* son los resultantes de su viaje a primeros de abril de 1835 por tierras de Extremadura, camino de Europa, de orden artístico y cultural. La interrupción que comportó la salida de Madrid para con los compromisos de su colaboración con el diario la cubrió con dos trabajos, uno sobre las antigüedades de Mérida (en dos capítulos), y otro sobre su paso por otros lugares de la región. Curiosamente, el primero está incluido dentro de «Costumbres», sin que nada tenga que ver con este género, sino con el de literatura de viajes, que el diario no contemplaba. El de su recorrido por la geografía regional se acoge a la simple fórmula de «Boletín». Para terminar, no puedo dejar de mencionar un artículo suelto, que cabría incluir en esta última categoría de reportajes artístico-culturales al margen de los viajes, referente a los «Conventos españoles. Tesoros artísticos encerrados en ellos», que no responde a la documentación que el lector podría esperar en él, pues se reduce a abogar por la conservación y mantenimiento de dicho patrimonio ante el peligro que corría.

Bibliografía

- AYALA, María Ángeles. (2009). «Una sonrisa romántica desde el exilio: *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Eduardo de Gorostiza». *Romanticismo 10. Romanticismo y exilio. Actas del X Congreso del Centro Internacional Estudios sobre Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera» (Alicante, 12-14 de marzo de 2008)*. Piero Menarini (ed.). Bologna. Il Capitello del Sole. 21-34.
- CATALÁN MARÍN, María Soledad. (2000). «Larra y la ópera». *Cuadernos de Investigación Filológica (Universidad de La Rioja)*. XXVI. 7-15.
- ESCOBAR, José. (1976). «Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral en la temporada de 1834». *NRFH*. 25.1. 45-72. (Versión electrónica disponible en Biblioteca Virtual Cervantes).
- ESTRUCH, Joan. (2009). Edición, introducción y notas de *Larra. Obras completas I. Artículos*. Madrid, Cátedra.
- KIRKPATRICK, Susan. (1977). *Larra: El laberinto inextricable de un romántico liberal*. Madrid. Gredos.
- MARTÍN, Gregorio C. (1986). «Larra y el teatro: Censura, crítica e Historia». *Romance Quarterly*. 33. 431-437.
- MIRANDA DE LARRA, Jesús. (2009). *Larra. Biografía de un hombre desesperado*. Madrid, Aguilar.
- PÉREZ VIDAL, Alejandro. (1996). «La obra periodística de Mariano José de Larra». *Historia de la literatura española, 8: siglo XIX (1)*. Ed. Guillermo Carnero. Madrid. Espasa Calpe. 183-206.

- . (1997). «Prólogo» a *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Barcelona. Crítica.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. (1999) *La crítica dramática en España (1789-1933)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. (2011). «Mariano José de Larra (1809-1837): el primer periodista moderno en España», *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos, José María Ferri y Enrique Rubio. Universidad de Alicante. 123-139.
- RUBIO CREMADES, Enrique. (1983). «Larra, crítico teatral». *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Contemporánea*. 113-126.
- SAURA, Alfonso. (2007). «Acercamiento literario y biográfico a Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda: documentos y piezas sueltas». *Literatura Mexicana*. 18. 2. 97-120.
- SEOANE, María Cruz. (1996). *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*. Madrid. Alianza Editorial.
- TARR, Frederick C. (1936). «More light on Larra». *Hispanic Review*, 4-5. 89-110.
- ULLMAN, Pierre L. (1971). *Mariano de Larra and Spanish political rhetoric*. Madison University of Wisconsin Press.
- VALLEJO, Irene. (2009). «Los actores en la crítica teatral de Larra». *ADE Teatro*. 127. 147-154.

En las cavernas: **la infinita curiosidad intelectual de Emilia Pardo Bazán**

JUAN MOLINA PORRAS
(Grupo Buri)

En las primeras décadas del siglo XX la industria editorial comprendió que para seguir creciendo tenía que atraer a un mayor número de lectores y el libro debía convertirse en un objeto asequible tanto en términos económicos como literarios. Es decir, que su precio estuviera al alcance de muchos bolsillos y que se acomodara a las modas y gustos del nuevo siglo. Así las tiradas serían mayores y aumentaría el número de compradores. Ese impulso editorial y cultural explica la aparición de colecciones como *Cuento Semanal* (1907-1912), *El Libro Popular* (1912-1914), *La Novela de Bolsillo* (1914-1916), *La novela corta* (1916-1925), *La Novela Semanal* (1921-1925), *La Novela de Hoy* (1922-1932) o *La Novela Mundial* (1926-1928). Aunque no se les ha dado la importancia que merecen, es indudable que estos «libritos» propiciaron la difusión cultural y el conocimiento de los autores más destacados del momento. En ellos no podía faltar la obra de Emilia Pardo Bazán quien el 18 de julio de 1912 como número 2 de *El Libro Popular* editó *En las cavernas*, una novela breve que posee rasgos muy originales. Lo más novedoso y llamativo del relato, sin duda, es que su argumento se desenvuelve en el periodo de transición del Paleolítico al Neolítico. Por ello, puede ser considerado el primer intento serio en nuestras letras de desarrollar un relato en la Prehistoria hispánica. En ese sentido, enlaza con las obras de ciencia ficción decimonónicas que apelaban a los conocimientos científicos para la construcción de las ficciones. Pero a diferencia de muchas de ellas¹ cuyo objetivo fundamental es la transmisión del saber, doña Emilia utiliza sus conocimientos como base para una historia amorosa y social.

Siguiendo las directrices del título de la colección, doña Emilia novela un triángulo amoroso que podría haber caído en el folletín sentimental². Sin embargo, ella lo utiliza para mostrar el enfrentamiento entre el pensamiento tradicional y las nuevas ideas y costumbres: la abuela Seseña, que va desnuda, se escandaliza de las sencillas joyas que lleva su nieta Damara y de que aún no se haya entregado a nadie; los ancianos critican

¹ Entre las más destacadas deben citarse *Un habitante de la sangre. Historia de un glóbulo blanco* de Amalio Gimeno y Cabanas 1873, Valencia, Pascual Aguilar; *El doctor Juan Pérez* de Segismundo Bermejo, 1880, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de N. Ramírez y Cía., Barcelona; *Cuentos maravillosos* de Rafael Comenge, 1882, Madrid, Gaspar editores y *Viaje a Júpiter, obra escrita en español por Enrique Bendito*, de Enrique Bendito 1899, Valladolid, Imprenta, librería y encuadernación de Jorge Montero. En todas hay bastantes páginas informativas sobre asuntos científicos. También podría incluirse las novelas de Giné y Partagás donde fantasía y divulgación se unen más íntimamente.

² En síntesis, la historia cuenta los amores de Damara y Napal. Este conoce los secretos del pastoreo y la agricultura. La tribu no ve con buenos ojos ni sus relaciones monógamas ni esos revolucionarios descubrimientos. Damara es asediada por Ronero, otro joven de la tribu locamente enamorado de ella, pero la joven ama exclusivamente a Napal y se niega a entregarse a nadie que no sea él. Después de una pelea en la que Napal y Ronero caen por un precipicio, Ambila, el brujo de la tribu, también arroja por él a la muchacha para presentar las innovaciones neolíticas como productos de su magia.

el uso de las nuevas armas porque disminuyen las fuerzas de los que las usan; los viejos comen carne cruda y los jóvenes la prefieren asada; la monogamia es defendida por la pareja de jóvenes amantes frente a la promiscuidad sexual tradicional... El que inicia esta revolución es el joven Napal que un día baja del monte unas cuantas de cabras y otro un lobezno, y no los trae, como era de esperar, para comerlos sino para que le suministren leche unas y el otro lo defiendan de las bestias. Napal está inventando el pastoreo y la domesticación de animales. Como es sumamente inteligente, más tarde explicará a su amada y al brujo de la tribu los ciclos anuales de las plantas y la forma de cultivarlas. Es decir, en la novela se nos dan las claves para que conozcamos la transición del Paleolítico al Neolítico. Hoy sabemos que esa profunda transformación no se produjo en un momento concreto y menos fue obra de un genio individual como se afirma *En las cavernas*; sin embargo, es evidente que la autora hace uso de los conocimientos que sobre la Prehistoria española se tenían en su tiempo, momento en el que se publicaban en España los primeros trabajos científicos sobre esta materia.

Además, doña Emilia traslada a una hipotética prehistoria los problemas sociales de la España de finales del XIX y principios del XX. Pocas dudas quedan al lector de que autora y narradora toman partido por unos jóvenes que están modificando radicalmente las costumbres y las reglas que rigen su sociedad. En este sentido *En las cavernas* puede ser interpretada como una crítica de los sectores inmovilistas que se oponen a cualquier cambio y siempre apoyan las normas establecidas. La novela posee rasgos de la ciencia ficción y de las narraciones históricas tan populares en el siglo XIX y demuestra que tanto un género como el otro tienen poco de escapistas como algunas veces se ha creído. La huida a otros tiempos y a otros espacios es una artimaña literaria para seguir reflexionando sobre los dilemas morales, políticos o culturales a los que los hombres se enfrentan en un momento histórico dado.

Todos los estudiosos de la narrativa de Emilia Pardo Bazán han señalado que en ella se advierten múltiples influencias. Su conocimiento y atracción por las obras y autores más novedosos del panorama internacional fueron duramente criticados. Así González Herrán señala que fue «una escritora que, entre otras censuras, tuvo que soportar la de que *-la donna è mobile, qual piuma al vento-* pretendía estar siempre a la “última moda”» (González Herrán 1998: 141). Si las palabras del gran estudioso de la obra de la autora gallega cuestionan el tópico que ha recaído sobre sus creaciones, Cristina Patiño ve esos cambios e influencias como algo positivo:

Es ya un lugar común atribuir a doña Emilia una singular capacidad para aclimatar su talento a los tiempos y tendencias. Menéndez Pelayo fue uno de los primeros en achacar, con ánimo correctivo, a su carácter femenino una especie de veleidad que la llevaba a interesarse por todo y por todos, desde Zola a Tolstoi y Gorki, desde Tagore a Baudelaire y Barbey d'Aurevilly. Los prejuicios innegables que velaron la visión del sabio santanderino no deberían haber mediatizado o impedido una redefinición de las aportaciones literarias y críticas de la autora de *La revolución y la novela en Rusia*. ¿Quiénes, salvo *Clarín*, pueden haberse vanagloriado como ella de haber traído a nuestro país el eco de otras literaturas? ¿Cuántos lucharon tanto como la autora de *La cuestión palpitante* por divulgar el conocimiento de los autores franceses, o rusos, o portugueses? (Patiño 1997: 178)

Hay que estar de acuerdo con ambos y subrayar la enorme contribución de la novelista a la difusión de las corrientes narrativas europeas y occidentales. No merecía

ninguna crítica dar a conocer lo que se estaba cociendo o estaba de moda en Europa; por el contrario, la labor de divulgación y adaptación realizada por Pardo Bazán fue encomiable y abrió algunos de los caminos por los que transitaría nuestra narrativa. No es el momento de detenernos en este aspecto pero hay que subrayar que publicó relatos en géneros poco frecuentados por los escritores españoles. *En las cavernas* es un buen ejemplo porque pocos lectores en los inicios del siglo XX esperarían que alguien al que se le había aplicado el adjetivo de naturalista creara una novela breve que, de forma laxa, puede ser encuadrada en la ciencia ficción. Si como ella afirmaba, gustaba de formas artísticas variadas³, cabe preguntarse qué o quiénes pudieron empujarla a encuadrar su historia en un periodo de tiempo tan alejado del siglo XIX.

En 1909 comienza a publicarse en la revista *Je sais tout. Magazine Encyclopédique Illustré*⁴ por entregas *La guerre du feu*⁵ aunque la versión definitiva en libro apareció en 1911. Su autor es J. H. Rosny, seudónimo de los hermanos belgas Joseph Henri Honoré y Sheraphin Justin Boex aunque más tarde firmaran como J. H. Rosny *ainé* el primero y J. H. Rosny *jeune* el segundo. En todo caso, parece que fue Joseph Henri el auténtico autor de la obra. Conociendo la infinita curiosidad de doña Emilia no resultaría nada raro que hubiera leído alguna de las dos ediciones de la novela y eso la impulsara a crear una ficción que se desarrollase en la Prehistoria española. Las diferencias entre la obra de los belgas y la de la gallega son evidentes y apreciables. *La guerre du feu* es una novela de dimensiones normales y *En las cavernas* una novela breve; la primera puede considerarse un relato de aventuras que se centra en los esfuerzos de un grupo de hombres en recuperar el fuego perdido por la tribu, la segunda, pese a su brevedad, desarrolla varios temas; el estilo de Rosny está muy influido por el modernismo y existen muchos pasajes dedicados a la descripción de una exótica y lejana naturaleza; Pardo Bazán está mucho más interesada en la pintura de las costumbres y los utensilios, y sus descripciones nunca son adornos sino que añaden información para la construcción del relato; la mujer cumple una función fundamental en su historia mientras que en *La guerre du feu* su papel se identifica con el de la enamorada que espera en el hogar el regreso del varón... En cualquier caso, no sería nada raro que la lectura de *La guerre du feu* la hubiera impulsado a situar su narración en la Prehistoria.

La hipótesis de la influencia de la obra de J. H. Rosny en la creación de *En las cavernas* podría explicar la elección de un periodo histórico tan alejado temporalmente y vendría a corroborar la idea de que la narradora gallega se dejaba atraer por cualquier nueva tendencia o corriente literaria. Afirmaría el tópico de su veleidad estética e inconsistencia teórica. Esta simplificadora suposición podría darse por válida si no existiera un cuento anterior encuadrado en la Prehistoria. El 12 de agosto de 1907 apareció en *Los Lunes de El Imparcial* «Progreso», un muy breve relato cuyo argumento transcurre también en el Paleolítico. En esta ocasión no hay un triángulo amoroso sino la atracción de dos jóvenes que, como Damara y Napal, quieren establecer una relación monógama. Las prácticas sexuales en la tribu son promiscuas y la joven aún no se ha

³ «Yo agradezco a Dios que me haya dado gusto comprensivo, sensibilidad dispuesta para asimilarme todas o, por lo menos, muchas y muy variadas manifestaciones de la belleza artística» (Pardo Bazán 1908: 100).

⁴ La revista comenzó a publicarse en París en 1905, aparecía cada quince días y dejó de editarse en 1914. En sus páginas vieron la luz muchas de las novelas policíacas de Maurice Leblanc y bastantes de ciencia ficción.

⁵ En España, a partir de la película de Jean-Jacques Annaud (1981), es conocida como *En busca del fuego*. Existen numerosas traducciones pero desconozco cuál pudo ser la primera aunque existe una en Seix Barral de 1923 con el título de *La conquista del fuego*.

entregado a ningún hombre porque le repugnan esa costumbre. Además, se cuenta un cambio revolucionario en el desarrollo humano: el control del fuego. El robusto cazador, que propone a Indán alejarse de la horda para estar solos en la intimidad, domestica el fuego en medio de una tormenta cuando sale de la cueva donde se han refugiado («arrancó con sus brazos velludos y musculosos enorme brazado de ramaje, arbustos enteros, y cabó [sic] la hoguera»). Las intenciones de doña Emilia están meridianamente claras en las palabras finales: «y, pareciéndole bien lo que había pensado Indán, recogió un tizón grueso, de un trozo de carrasca, y entre la penumbra de la noche que caía, se alejaron llevándose, fruto de su unión monógamica, el hogar recién nacido». Llama bastante la atención que «Progreso» gire en torno a la conquista del fuego cuando sabemos que la aventura del grupo de hombres protagonistas de *La guerre du feu* tendrá como objetivo devolverlo a la tribu que lo ha perdido. Lo que es evidente es que la atracción por la Prehistoria de doña Emilia no era nueva en 1912 ni se había despertado con la publicación de la novela de Rosny.

Con estos datos pocas dudas quedan de que «Progreso» está en el origen de *En las cavernas*, que parece una ampliación y reelaboración del cuento. La autora ha recabado datos sobre la Prehistoria Ibérica para que la ambientación sea verídica en las dos obras. En ambos relatos hay un claro interés por describir las costumbres de una sociedad lejana. En las dos historias existe, además, una joven que se opone a la promiscuidad sexual y quiere mantener relaciones monógamas con un muchacho que impulsa las innovaciones técnicas. Quizá, cuando doña Emilia se disponía a colaborar en *El Libro Popular*, pensó en ampliar un cuento que se adaptaba a las exigencias de la recién iniciada colección porque contenía una historia de amor, informaba al lector de una parcela desconocida de nuestra historia y servía para criticar a los sectores más retrógrados de la sociedad. Para ello es evidente que poseía información sobre los estudios de Prehistoria que se estaban haciendo en España y en Francia.

En la segunda mitad del siglo XIX aparecieron los primeros volúmenes que versan sobre los descubrimientos y las excavaciones del Paleolítico y del Neolítico peninsular. Así, por ejemplo, en 1864 el ingeniero gallego Casiano del Campo, experto en yacimientos carbonífero, publicó *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid*, en 1872 aparece *Origen, Naturaleza y Antigüedad del hombre* de Juan Vilanova y Piera, en 1891 *La prehistoria en España: Notas histórico-bibliográficas* de Luis Siret, en 1893 *La prehistoria en España: Notas histórico-bibliográficas* de Carlos Cañal, además de los numerosos *Estudios históricos* que Fidel Fita y Colomé publicó en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* en 1887. No sería nada raro que Emilia Pardo Bazán hubiera leído alguna de estas publicaciones y, si no fuera así, es poco probable que no conociera la polémica que sobre las cuevas de Altamira se desarrolló en aquellos años o que no consultara la *Historia General de España* que dirigió Cánovas del Castillo de 1890 a 1894 y que publicó la *Editorial Progreso*. El tomo I lleva como título *Geología y protohistoria ibéricas* de Juan Vilanova y Piera y Juan de Dios de la Rada y Delgado. El primero fue de los pocos investigadores que admitieron la antigüedad y originalidad de las pinturas rupestres de Altamira que había descubierto Marcelino Sanz de Sautuola y su hija⁶. Como sabemos la comunidad científica en un primer momento creyó que pertenecían a un periodo posterior o bien eran falsificaciones. Solo la aparición de otras similares en el sur de Francia despejó las dudas sobre la autenticidad

⁶ Sanz de Sautuola hizo público su descubrimiento en 1880 con la edición de *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*.

de las mismas e hizo que muchos investigadores tuvieran que rectificar sus planteamientos⁷. En cualquier caso, resulta difícil admitir que doña Emilia no estuviera al tanto de la polémica y de los hallazgos cuando en 1880 *La Ilustración Española y Americana* publicó un artículo del sevillano Miguel Rodríguez Ferrerañola defendiendo la autenticidad de las pinturas. Pese a las coincidencia con la obra de Rosny, el propio ambiente cultural español pudo provocar la creación de *En las cavernas*.

Como no podía ser de otro modo, estas líneas se han escrito en homenaje a don José Manuel González Herrán. Más aún cuando él me animó a escribir un artículo sobre *En las cavernas*. Rebuscando títulos de la primera ciencia ficción española apareció la novela de doña Emilia y me sorprendió la coincidencia de fechas con la obra de Rosny. Por correo electrónico se lo comenté y al día siguiente tenía su respuesta. Don José Manuel me indicaba que entre los libros de la Biblioteca personal de la narradora gallega no se encontraba *La guerre du feu* pero sí otros de los hermanos belgas. Al final, me animaba a analizar la obra y me indicaba que podría presentar el resultado a la revista *La Quimera*. He traicionado su deseo porque me parece, pese al pobre resultado, que puede servir de homenaje a un investigador que, como Emilia Pardo Bazán, siempre se ha interesado por cualquier aspecto de la cultura. La apertura de miras y un enorme interés por la literatura y las artes son comunes en ambos.

Bibliografía

- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1998). «Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán». *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.). Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 141-148.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1908a). *Retratos y apuntes literarios*, en *Obras completas*, Madrid, vol. XXXII.
- . (1912b). *En las cavernas*. Madrid. *El Libro Popular*.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (1997). «El horizonte modernista: femeninas de Valle-Inclán y la estética pardobazanianana de fin de siglo». *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*. Luis Iglesias Feijoo et al. (eds.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. 177-186.

⁷ Émile Cartailhac (1845-1921), prestigioso prehistoriador francés, puso en duda la autenticidad y la antigüedad de las pinturas de Altamira. En 1902, veinte años después del descubrimiento, reconoció su error en *La grotte d'Altamira, Espagne*. «*Mea culpa*» d'un sceptique.

Parodias al filo de 1900, poco más o menos: entre Cervantes y Shakespeare

JOSÉ MONTERO REGUERA
(Universidade de Vigo)

1.- Propósito

En este trabajo en homenaje a José Manuel González Herrán he querido reunir elementos que vinculen los intereses académicos e investigadores de aquel con los míos, que tenga presente también la ciudad que le vio nacer y, finalmente, entronque con los sonoros centenarios de 2016, al menos con algunos, en este caso los de Miguel de Cervantes y William Shakespeare.

Todos estos factores se hallan reunidos en una obrita de la que se cumple precisamente un siglo: se trata de un relato corto, humorístico y paródico, ambientado en el Madrid de principios del siglo XX, en el que se acude a un personaje y texto shakespiriano con el fin de parodiarlo, que se hace con rasgos, sí, de género chico, pero también con otros que remiten directamente a Cervantes; una obra, en fin, situada en Madrid, escrita y publicada en Madrid, pero cuya génesis, su punto de partida hay que situarlo en un tiempo anterior y en una ciudad distinta: el de la segunda década del siglo XX en Santander, donde unos pocos años antes se había asentado José Montero Iglesias y en la que había despuntado como periodista y escritor. Se trata de *La sombra de Otelo*, novela corta publicada en la colección *La novela cómica* el 19 de noviembre de 1916; un volumen de apenas cuarenta páginas precedido de un texto en prosa de Francisco Moya Rico («La seriedad nacional») y de otros más breves, así como algún poema, entre ellos un *Romance galán*, a cargo del propio Montero Iglesias. La novela viene ilustrada -como es habitual en todos los tomitos-; en este caso, a cargo de *Fresno*, habitual dibujante en este tipo de colecciones.

2.- Santander al fondo

En la capital montañesa se había instalado en torno a 1900 José Montero Iglesias; allí pronto destacó en los periódicos y revistas donde colaboró o en los que dirigió: *El Diario Montañés*, *El Cantábrico*, *Revista Veraniega*, *La hormiga*, *Revista Cántabra*, *Letras Montañesas*; fueron llegando también los versos, alguna tentativa teatral y los libros¹. Entre ellos *Paco Moro. Novela santanderina* (Montero Iglesias 1910), que había aparecido por entregas a partir del número 31 de *Letras Montañesas*, correspondiente al 1 de enero de 1910. Se trata de una novela de formación con, quizás, alguna nota

¹ Una mínima entrada sobre Montero Iglesias se hallará en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia; datos más detallados en Montero Reguera (2009) y (2016).

autobiográfica: un muchacho de igual nombre que el título trabaja en Santander, a cambio de posada y fonda, en una tienda de ultramarinos, junto con otros mozos en circunstancias parecidas. Allí va creciendo y formándose poco a poco, y decide emanciparse para poder ganar el dinero suficiente que le permita mantener su incipiente amor por Mercedes, una muchacha santanderina de la que se ha enamorado. Pero la relación no acaba de ir todo lo bien que desearía, más aún cuando aparece un tercero rival; surgen entonces las dudas, las inquietudes, los celos; esta situación se describe, expresivamente, acudiendo al héroe shakespiriano:

Sintió el mozo que del pecho subíale a la garganta algo que amenazaba ahogarle e hizo un esfuerzo por no llorar. En aquel instante recordó la mirada de Mercedes y la sonrisa del joven de los brillantes luminosos. La ternura que parecía embargarle desapareció de pronto y nació en él un odio que le tuvo en la calle, como clavado, por varias horas. El sereno de la coleta y de los pantalones de odalisca le encontró en acecho, con los ojos fijos en las ventanas de Mercedes. *La sombra de un pequeño Otelo parecía pasar por la calle del Arrabal.*(Montero Iglesias 1910: 67).

Si no la idea de la obra, por lo menos sí el título tiene su punto de partida en la frase arriba resaltada que remata el capítulo VII de *Paco Moro*. No es la única ocasión que Montero Iglesias utiliza un texto procedente de sus obras publicadas en Santander para, a partir de ellas, crear otras; si *La sombra de Otelo* tiene su vinculación con *Paco Moro*, no menor es la de otra novela corta, *Carne y Mármol*, publicada en *Los Contemporáneos* (Madrid, 1917), ya anticipada en un relato muy breve de igual título publicado en la *Revista Cántabra* (28/11/1909, pp. 3-4): *Carne y mármol (Capítulo de una novela)*.

No acaba aquí la relación entre la novela santanderina de 1910 y la madrileña de 1916, pues ambas acuden al mismo recurso de incluir una representación teatral dentro de la novela. En la primera, se describe la representación de un *Tenorio* en la sala *La Guirnalda* (caps. V y VI, pp. 48-60); en la segunda se representa un *Otelo* en el *The Forteen-Bar-Club* (caps. XII-XV, pp. 28-39).

3.- Un *Otelo* de género chico

No registrada en ninguna de las bibliografías generales sobre la presencia del autor inglés en España², *La sombra de Otelo* (Montero Iglesias 1916) constituye un divertido ejercicio paródico que convierte el personaje shakespiriano en un *Otelo* de género chico³.

En síntesis, la novela, ambientada en el Madrid de comienzos del siglo XX, presenta a Liborio, un carbonero solterón entrado en años, que suspira por una muchacha mucho más joven que él: Paca, que pasa cotidianamente por la carbonería camino de su quehacer diario. El saludo cortés de los primeros días va dando lugar a alguna conversación que hace despertar en Liborio la ilusión del amor; un amor muy desigual por la diferencia de edad, pero que también es bien visto por la madre de la Paca, viuda,

² He tenido a la vista dos volúmenes clásicos que por su cercanía al texto aquí estudiado podrían haberlo recogido, pero no sucede así: Juliá (1917) y Ruppert (1920). También he acudido a la completísima página web de la Universidad de Murcia titulada [Shakespeare en España](#), pero sin resultado positivo.

³ Unos años después se estrenará en el teatro Apolo (24/06/1921) *El Otelo del Barrio*. Sainete en tres cuadros original de José Fernández del Villar con música de Jacinto Guerrero.

quien avizora en el carbonero una estabilidad económica provechosa para el futuro de ambas, madre e hija («Paca -aconsejaba a su hija-, ese es un buen partido» (12). Pero no es, realmente, un amor correspondido: Paca ve en Liborio, sí, una estabilidad, un futuro seguro, libre de trabajo, pero no un amor de verdad: pesa demasiado la diferencia de edad y las aspiraciones de la muchacha, muy lejanas de las pretensiones de Liborio; y si sigue el juego al carbonero es por la insistencia de la madre. A Paca, además, lo que le gusta es el teatro y ya ha representado varias piezas en *The Forteen-Bar-Club: Los amantes de Teruel*, *La pasionaria*, *La campana de la Almudaina* y un *Tenorio* («Pero su mayor triunfo lo conseguía siempre con la Doña Inés del *Don Juan Tenorio*. ¡Qué candidez! ¡Qué ternura! ¡Y qué bien le iban las blancas tocas monjiles a aquella cara que parecía una fachada de dos ventanas desiguales!» (20). Con el tiempo le surge a Paca la posibilidad de representar de nuevo, lo que trae como consecuencia que las charlas con Liborio se dilaten cada vez más en el tiempo («las preocupaciones artísticas distraían a Paca de sus deberes amorosos» (21) y que el carbonero empiece a sospechar la existencia de un tercero en discordia, más joven que él, sobre todo a raíz del encuentro, en el tranvía camino de Las Ventas, con Generoso Cinturas, «un hortera de la Plaza Mayor» (15). Aparecen, pues, los celos (22), que llevan al carbonero a confundir la realidad con la ficción. Todo acabará reconduciéndose: Paca seguirá con su afición con el teatro y saliendo con gente de su edad mientras que Liborio acabará uniéndose con la madre, Antonia *La Chalequera*, una pareja de iguales condiciones.

A este triángulo amoroso formado por madre, hija y el carbonero hay que añadir la figura de Damián, un guardia urbano amigo de Liborio, a quien aconseja. Será este quien ponga sobre la mesa los inconvenientes y dificultades de una relación tan desigual y quien acuda a la figura de Otelo para ejemplificarlos y a avisar a aquel de lo que le puede pasar:

El guardia echose atrás el casco con el que se cubría la testa, como para despejar el montón de ideas que pugnaban por salir, y volvió a coger la hebra de su discurso:

-Repase usted la historia, señor Liborio, y siempre verá usted que, en los matrimonios bien avenidos, el marido y la mujer son de la misma edad. Ahí tiene usted al Romeo y a la Julieta, que eran un par de tórtolos; ahí están el Abelardo y la Eloísa, que eran dos colegiales; recuerde usted a Daoiz y Velarde, que eran tal para cual. Si la mujer hubiera sido joven y el marido viejo o tan siquiera intermedio, dan cada escándalo que atruena. Ejemplo: el señor de Otelo. ¿Usted conoce a Otelo?

-Ni de vista.

-Pues el señor de Otelo era un berebere rico, con más riñones que el Cid. Algo así como *El chico de la blusa* con turbante y babuchas⁴. Pues el Otelo quiso hacer la felicidad de una jovencita a quien llamaban la Desdémona, y se casó con ella pa tenerla en su castillo como una reina. Criados, doncellas, trajes, zapatos de charol, gabanes de piel... ¡Vamos, el caos en bisutería! Pero, amigo, el Otelo dejó a la niña en el castillo pa ir a la defensa de Granada, cuando la guerra de los moriscos, y por allí pasó una temporada al frente de una mehalla, como esas que hay ahora en Tetuán. Entretanto, la niña se dio al gran mundo y se pasaba la noche de jolgorio en los canales de Venecia, que eran una cosa así como los Cuatro Caminos, pero con mar. Le gustaban los trovadores, y no había quien le sacara de los canales.

-¿Se cayó u qué?

⁴ *El chico de la blusa* es el torero madrileño Vicente Pastor (1879-1966), aquí en su momento de apogeo; dos años más tarde, el 23 de mayo de 1918, se retiró. Montero Alonso (1991: 186-189).

-Se cayó el marido, pero que con todo el equipo. Cuando volvió de la guerra ya estaba la corrida casi acabada.

-En el último tercio.

-Justamente. Tocaron a matar, y el Otelo, más rabioso que un chacal, degolló a la intrusa con una barbera. Una tragedia, señor Liborio.

-Usted es un pesimista -arguyó el carbonero.

-Soy un hombre que ha leído historia. Ahora, que no diré yo que todas las mujeres sean como la Desdémona; pero lo que afirmo es que la mujer juvenil tiene sus peligros pa un hombre como usted. Por lo demás, ¡allá cuidáos! Yo dejo a salvo los deberes de la amistad y me retiro por el foro, señor Liborio, piénselo usted...

-¡Si está pensao!

-¡Pues, nada, yo me alegraré tanto de equivocarme, pero ¡ojo con las traiciones!

El carbonero crispó los puños súbitamente.

-¡Traiciones! ¡Traiciones! Al que me haga traición, lo mato.

-Acuérdese usted... Romeo y Julieta, Abelardo y Eloisa, Daoiz y Velarde... -gruñía el guardia, puesto en pie, ajustándose la correa del cinturón.

Y enseguida abandonó la tienda, para recorrer el distrito (7-8).

Los celos, ejemplificados a partir del personaje de Otelo, se convierten en elemento que hace avanzar el desarrollo de la historia y serán determinantes en su desenlace final; para esto, Montero Iglesias acude a un recurso que ya había utilizado antes (en *Paco Moro*): se trata de incorporar una representación teatral dentro del relato novelesco. Paca ha dejado de charlar con Liborio con la frecuencia que lo hacía previamente porque emplea buena parte de las tardes de la semana en acudir a *The Forteen Bar Club*, donde ensaya la representación de un *Otelo*; Liborio, extrañado de las ausencias de la muchacha averigua que frecuenta el lugar antes mencionado de manera que los celos insinuados previamente se desatan ahora; todo vuelve a su cauce cuando se le explica lo que realmente sucede allí y acude a la representación, que se describe con relativo detalle a lo largo de varios capítulos. De esta manera, acaba coincidiendo el final trágico de Desdémona y Otelo -en la representación- con el final de la relación amorosa de Liborio y Paca. Así lo refrenda el propio guardia urbano: «usted trabajando como un negro, y la Paca en el *Forteen* venga de ahí. Es lo mismo, señor Liborio. Fíjese usted: Otelo a la intemperie y usted en ridículo. ¡Vamos, que no hay derecho!» (p. 23).

En fin: muchacha casadera, madre interesada en un matrimonio desigual, ambientación en barrios populares de Madrid, geografía madrileña⁵, lenguaje y recursos característicos, chistes al uso, juegos de palabras⁶, elementos paródicos y guiños constantes a la realidad cotidiana de aquel entonces convierten esta obra en un verdadero *Otelo* de género chico⁷.

⁵ Véase la descripción de una noche de primavera en Madrid en pp. 5-9, o la excursión a la Fuente del Berro en p. 12.

⁶ Por ejemplo las derivadas del color de piel de Otelo y el trabajo de carbonero de Liborio: «yo estoy cansado de mi vida negra» (3), «ay, señor Damián, las he pasado negras» (31), «nos íbamos a poner negros de tanto querernos» (4), «[el guardia] tenía un guante de luto» (4), porque le había estrechado la mano el carbonero, etc.

⁷ Salvando todas las distancias, pues no se trata de una obra concebida para la representación.

4.- La huella de Cervantes

En otro lugar he estudiado la huella de Cervantes en Montero Iglesias, profunda, alargada. Esta novelita no es ajena a esa influencia⁸. Por una parte, los personajes masculinos principales (el carbonero cuarentón y el guardia urbano) constituyen una pareja quijotesca: el primero, enamorado de una muchacha bastante más joven que él, parece vivir en el mundo de la ensoñación, en el de una posible vida ideal junto a la joven, una especie de Dulcinea, que no acaba de corresponderle; el segundo, es quien le pone los pies en el suelo y le aconseja ante unos deseos -los del carbonero- alejados de la realidad, de lo conveniente y lo práctico.

Esta pareja se caracterizará, entre otros recursos, por su lenguaje, por medio del cual se consigue además una parte importante de la comicidad del texto. Liborio usa abundantemente de prevaricaciones lingüísticas, al estilo de las usadas por Cervantes en el *Quijote*, como estudió -en trabajo ya clásico- Amado Alonso (1948). He aquí algún ejemplo:

-¿Decía usted fragancias, señor Damián? -preguntó el carbonero.

-Fragancias, señor Liborio -contestó el guardia sentenciosamente.

-Pues si olor y... eso, fragancia, son una misma cosa no tie duda que la Paca es realmente como una rosa. Porque ¡cuidao que huele cuando pasa, señor Damián! (2).

-Nostalgia, señor Liborio -sentenció el guardia gravemente.

-Bueno, pues aquí me tiene usted nostalgia pedido.

Apuró el urbano el contenido de un vaso y se dispuso a dar una lección a su amigo.

-No es por ahí, señor Liborio. Debe decir usted nostálgico.

-Pues, eso... sí (5).

Por su parte, Damián quiere pasar por sabio y erudito y, de la misma manera que Sancho Panza ensarta refrán tras refrán en el *Quijote*, nuestro guardia urbano encadena cita tras cita sin ton ni son (5, 7, 15, 27, 31, 32, 33), enumeraciones sin cuento y sin razón (toreros, parejas célebres, autores, etc.), y citas estragadas o falsas: «*vade retroceso*, u séase batirse en retirada» (5), «*e pour si muove*, como dijo Séneca» (31).

Finalmente, ese mundo ideal que Liborio está construyendo se va poco a poco derrumbando por algo que ya le había indicado su amigo: la sombra de los celos; he aquí el punto de conexión con la tragedia de Shakespeare. Paca, la joven de la que está enamorado Liborio, va evitando progresivamente sus paseos y conversaciones con el carbonero lo que le hace sospechar a este de que un tercero puede ser el culpable del distanciamiento. Se trata sin embargo, como ya se indicó, de que a Paca le gusta el teatro y está ensayando en el *Forteen-Bar-Club* -un «Altar de Tepsícore y templo de Talía» (16)- una representación de *Otelo*, donde hace el papel de Desdémona. Liborio acabará acudiendo al estreno de la obra; todo transcurre sin más incidentes hasta que se produce la escena en que Otelo ha de matar a Desdémona. En ese momento, realidad y ficción se confunden en Liborio que interrumpe la escena y golpea al actor que representa a Otelo:

⁸ Véanse Montero Reguera (2009) y (2019). Incorporo aquí materiales empleados en el último trabajo.

¿Cómo fue aquello? Nadie pudo evitarlo. Cuando el moro ponía las manos sobre el cuello de Desdémona, el carbonero dio un salto de felino y, haciendo pie en el organillo, se encaramó sobre el escenario. Con las bragas caídas y el tizne de la cara, parecía Otelo en persona. Se dirigió al lecho donde Desdémona se deshacía en convulsiones y el bárbaro de su marido golpeaba como un herrero sobre el yunque. Rugía más que hablaba.

-Eso no, ¡rediez!

Levantó a Generoso y lo arrojó en el suelo, mientras acudían en su auxilio Yago, Casio, Rodrigo y el propio Dux, que aún no se había despojado de su disfraz.

En un instante, la sala fue una plaza de toros. Tal era el ruido y el escándalo (39).

No se trata solo, pues, de un caso claro de teatro dentro de la novela (la representación de un *Otelo* dentro de *La sombra de Otelo*, con claras interrelaciones y proyección entre una y otra), sino de que, además, la representación se ve interrumpida porque uno de los espectadores cree real lo que es pura ficción (una realidad que no deja de ser pura ficción también): al fondo don Quijote desbaratando el retablo de maese Pedro al creer que lo que está sucediendo es real y decide ayudar a don Gaiferos en consonancia con su profesión caballeresca (*DQ*, II, 26).

5.- Las ilustraciones

A *Fresno* se deben las ilustraciones que acompañan el texto. Fernando Gómez-Pamo del Fresno (Madrid, 1881-1949) fue un polifacético dibujante (también actor y empresario teatral) que trabajó fundamentalmente en *Blanco y Negro* y *ABC*; colaboró con frecuencia en varias de las colecciones de novela corta y teatro que menudearon en el primer tercio del siglo XX (*La novela cómica*, *Los contemporáneos*, etc.)⁹.

Las ilustraciones que preparó para *La sombra de Otelo* redundan en el carácter paródico, caricaturesco y divertido de la historia, en un ejercicio perfecto de adecuación y complementación entre texto e imagen¹⁰. Algunas, en fin, proporcionan incluso un tono más pícaro del que el texto insinúa, como en la que cierra el tomito, con Liborio y Antonia bien apretados y el guardia al fondo en ademán de bendecir a la pareja:

⁹ Véase Lagarza Bernardos (1979).

¹⁰ Incorporo en apéndice algunas de las ilustraciones con el texto correspondiente.



Se acercó el industrial, y la señora Antonia abandonó la silla, para dejarse caer en sus brazos.

-Gracias, muchas gracias. ¡Ay!

Apretaba firme la chalequera, y, aunque tenía mucho de costal, al señor Liborio no le pareció, así de pronto, que era paja, porque también apretó lo suyo (40).

6.- Coda poética

Aún volverá Montero Iglesias a utilizar la misma expresión que sirve de título a la novelita un par de años después, en *Romance chispero*:

Seda blanca, seda blanca,
cuyos lindos arabescos
son cortina pudorosa
que vela unos ojos negros.
Seda que envidian mis labios
porque besas sus cabellos
y eres corona de encaje
de una reina del ensueño.
Dime si de sus miradas
el vivo relampagueo
busca en la arena del circo
locuras y devaneos.
Dime si sus labios tiemblan
y suspiran en secreto,

tras la red del abanico,
por la vida del torero.
Mira que llevo en el alma
la negra sombra de Otelo,
y no fio de promesas
ni a lealtades me entrego.
Soy español y celoso,
soy español y chispero,
y he prendido en su ventana
madrigales y requiebros¹¹.

7.- Final

Tradición clásica (Cervantes, Shakespeare), y modernidad en la España de 1900 (parodia, caricatura, género chico), vivencias personales y literarias a caballo entre Santander y Madrid, un hábil manejo del lenguaje literario y un propósito inequívoco de entretener constituyen la urdimbre de este relato que continúa el camino iniciado por Montero Iglesias en 1902 con *El último Quijote* y cierra en 1919 con *El patio de Monipodio*¹².

Bibliografía

- ALONSO, Amado. (1948). «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho Panza». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. II. 1-20.
- JULIÁ, Eduardo. (1917). *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid. Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- LAGARMA BERNARDOS, Juan. (1979). «Un madrileño polifacético: Fernando Gómez-Pamo del Fresno». *Villa de Madrid*. 63. 55-60.
- MONTERO ALONSO, José. (1991). *Historia general de la tauromaquia*. Madrid. Grupo Editorial Babilonia.
- MONTERO IGLESIAS, José. (1910). *Paco Moro. Novela santanderina*. Santander. Imprenta de *El Cantábrico*.
- . (1916). *La sombra de Otelo*. Madrid. *La novela cómica*. 19 de noviembre.
- MONTERO REGUERA, José. (2009). «Monipodio sale a escena». *Studies in Spanish Literature in Honor of Daniel Eisenberg*. Tom Lathrop ed. Newark, DE. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. 253-267.

¹¹ El poema se publicó en *Nuevo Mundo*, el 28 de junio de 1918. Es accesible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, desde [este enlace](#).

¹² El primer texto es un sainete lírico escrito en colaboración con Jesús de Amber que quedó inédito; el segundo es una zarzuela escrita en colaboración con Francisco Moya Rico que se estrenó en 1919 y se publicó en 1922. Sobre uno y otra véase Montero Reguera (2009) y (2019).

———. (2019). «Pláticas cervantinas de familia». En *Cervantes y la posteridad: cuatrocientos años de legado cervantino*. Ed. Alfredo Moro Martín. Madrid- Frankfurt-Am-Main. Iberoamericana-Vervuert. 101-140.

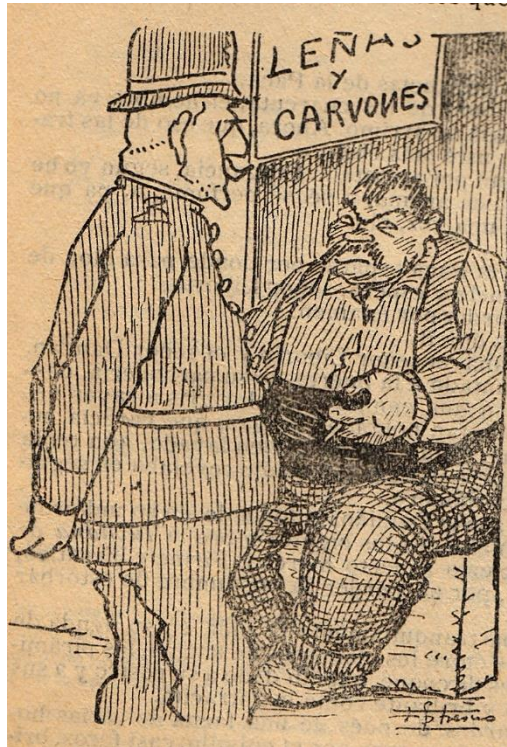
ROMERO FERRER, Alberto. (2005). *Antología del Género Chico*. Madrid. Cátedra.

RUPPERT Y UJARAVI, Ricardo. (1920). *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid. Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

Apéndice

He aquí algunas de las ilustraciones acompañadas del texto que complementan:

1. La escena inicial



El señor Liborio estaba plantado a la puerta de su carbonería, destocada la cabeza y vestido con una camisa de color gris a rayas negras y un pantalón de pana, de tan holgadas bragas, que parecía hecho para un hijo de Mahoma. Como estaba recién lavado, aún tenía limpias las manos y la cara; pero el tizne del cuello revelaba en seguida su honrada profesión de carbonero.

Frente a él, manoteaba el señor Damián, enfundado en su uniforme azul de guardia urbano, bien afilados los bigotes sobre la *luchana* de cerdas grises, que le daba cierto aspecto marcial. Firme y hierático, estaba en medio de la acera, por no perder la costumbre de estorbar a los transeúntes (1).

2. La descripción de la muchacha



Paca, además de modista, era flaca y menuda, y tenía morena la piel y negro el cabello, ensortijado ligeramente. Apurando un poco la imagen, podría decirse de sus labios que eran como un clavel, porque en rigor de verdad eran frescos y húmedos y tenían color de juventud. De sus ojos, negros y brillantes, no podía decirse que eran luceros, porque uno de ellos era más chico que su hermano y los dos no estaban a igual altura sobre el rostro. Con lo cual, la cara de Paca era el cielo donde brillaba una constelación medianamente bella (29).

3. El paseo camino de la Fuente del Berro



Llegó el domingo. En la Puerta del Sol ocuparon un tranvía de las Ventas, que los llevó hasta la parada de Pardiñas. El señor Liborio, a fuer de rumboso, pagó sesenta céntimos por los cuatro, extrayendo las monedas de entre un montón de plata que llevaba en los profundos bolsillos.

¡Qué amorosa mirada le dirigió entonces la señora Antonia, casi conmovida por el tintineo del argentinífero metal!

Era una tarde espléndida. Brillaba el sol como una enorme bolsa de oro, y la calle de Alcalá rebosaba de animación, porque había toros y los aficionados se las prometían felices con dos fenómenos que habían dejado la azada para empuñar el estoque

Cerca de la Fuente [del Berro], bajo los árboles, tumbáronse en el suelo el carbonero y la Paca, la Chalequera y el señor Damián (18).

4. La representación de *Otelo*

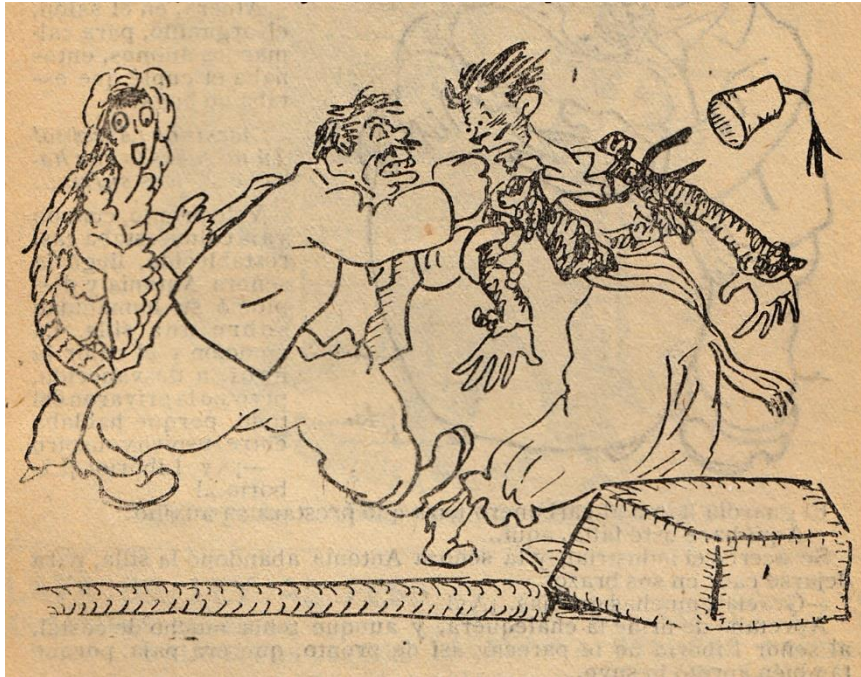


Cuando apareció en escena Generoso Cinturas, ataviado de Otelo, se produjo un murmullo de admiración. El distinguido hortera se había enfundado en las once varas de los calzones de un clown venido a menos y ceñía el busto con una chaquetilla torera -azul con golpes negros- que en tiempos lejanos perteneció a una de las señoritas toreras, de famosa memoria. Se tocaba con un fez de legítima procedencia, propiedad de un sujeto perteneciente a unas de las *mias* de Tetuán. Vamos, precioso.

Las manos y la cara las tenía como un puro carbón, o si a ustedes les parece mejor, como el carbón y el puro, que también éste es negro si lo expende la Tabacalera. Y se había teñido con tal substancia, que dondequiera que las manos ponía, dejaba una señal perfectamente visible. Cuando llegó al tercer acto, Otelo había dejado huellas de su furor en todas partes: en las paredes, en los muebles y en los vestidos de sus compañeros.

En cambio, Paca estaba vaporosa, impávida, casi angelical. Se adornaba con un vestido blanco, que parecía una mortaja, y había metido la cabeza en la concavidad de una peluca rubia, de estopa, que engalanó mucho tiempo a un maniquí en el escaparate de tiendas de la Corredera. ¡Cómo sudaba, la infeliz, bajo aquel pesado turbante! Sobre el pecho brillaban las medallas de las veinte congregaciones piadosas a que pertenecían otras tantas amigas suyas. Tan monísima estaba, que su madre, la señora Antonia, reventaba de orgullo y vanidad (38).

5. Liborio desbarata la representación de *Otelo*



¿Cómo fue aquello? Nadie pudo evitarlo. Cuando el moro ponía las manos sobre el cuello de Desdémona, el carbonero dio un salto de felino y, haciendo pie en el organillo, se encaramó sobre el escenario. Con las bragas caídas y el tizne de la cara, parecía Otelo en persona. Se dirigió al lecho donde Desdémona se deshacía en convulsiones y el bárbaro de su marido golpeaba como un herrero sobre el yunque. Rugía más que hablaba.

-Eso no, ¡rediez!.

Levantó a Generoso y lo arrojó en el suelo, mientras acudían en su auxilio Yago, Casio, Rodrigo y el propio Dux, que aún no se había despojado de su disfraz.

En un instante, la sala fue una plaza de toros. Tal era el ruido y el escándalo (39).

La hermenéutica de la nueva novela histórica. Galdós /Stendhal /Orwell /Jordi Soler

GONZALO NAVAJAS
(University of California, Irvine)

I.- Introducción. Las fases de la temporalidad narrativa

Entre los diferentes rasgos que caracterizan la trayectoria de la narrativa novelística de las dos últimas décadas, hay uno especialmente definitorio: el resurgir de la narración histórica ficcional. No es esta la primera ocasión en que la narrativa adopta una orientación histórica con el propósito general de representar acontecimientos del pasado que afectan a una comunidad nacional de manera determinante. La novela clásica más fundamental del siglo XIX, desde Stendhal y Tolstoi a Galdós, provee ilustraciones numerosas de esta representación histórica que consideraré más adelante.

La temporalidad histórica ha sido un componente destacado de la ficción narrativa. No obstante, la fase más reciente y actual de la historicidad ficcional adopta unas características diferenciales que la separan de la normativa clásica y la abren a variantes de creciente complejidad. Esta complejidad no implica que las nuevas formas de historicidad ficcional sean incompatibles con relación a las precedentes y, mostrándose aparentemente superiores a ellas, las descalifiquen en su validez. La nueva historicidad ficcional responde a un concepto de la temporalidad que se ha hecho más multivalente y maleable e incorpora perspectivas contrastivas para producir una visión poliédrica del mundo en un proceso que se ajusta a un concepto de la realidad temporal pasada no como una totalidad cerrada y conclusa sino hermenéuticamente abierta a un repertorio de versiones diferenciales en torno a ella¹.

Para la nueva temporalidad hermenéutica el pasado no ha terminado nunca del todo sino que se realiza también en el presente a partir de la mirada interpretativa que lo investiga y analiza. Esa mirada no solo examina pasivamente sino que agrega significado a unos hechos ya ocurridos pero cuyo significado está todavía por ser esclarecido. Frente a la temporalidad ontológica clásica para la que el pasado es una realidad objetiva y final, la temporalidad hermenéutica se desarrolla en un movimiento transformativo nunca finalizado. Los datos con los que trabaja el historiador ficcional son compartidos por todos los que les dedican su atención y su estudio. No obstante, esos datos son un punto de partida para construir un marco narrativo hermenéutico que les confiera un significado diferencial persuasivo.

La ficción histórica no reemplaza o suplanta a la historia convencional adscrita a la metodología y naturaleza de las ciencias humanas y restringida mayormente al mundo académico. Esa forma de hacer historia continúa siendo capital en el conocimiento del

¹ Esa temporalidad fluida está vinculada al marco post-metafísico que, a partir de la reflexión filosófica heideggeriana, ha adoptado la cultura contemporánea (Habermas 1992: 33; Vattimo 2011: 37).

pasado y en nuestro posicionamiento con relación a él. La historia ficcional implica más bien la exploración de zonas intermedias del pasado en las que el historiador profesional se resiste a entrar por considerarlas insuficientemente verificables o no susceptibles de un tratamiento de carácter empírico. Esa historia es complementaria de la académica en cuanto que explora opciones tentativas e hipotéticas que no obstante merecen un tratamiento detallado. Al mismo tiempo, la nueva historia ficcional puede abrir nuevos caminos que faciliten el diálogo intelectual entre modos distintos de estudiar la temporalidad pasada.

II.- La temporalidad ontológica

La novela clásica decimonónica, vinculada con el formato narrativo y la estrategia conceptual e ideológica del realismo, sigue el modelo de la investigación científica según la cual la realidad social en la que se concentra la narración solo puede ser tratada de manera fehaciente cuando puede ser verificada de manera experimental. Está claro que, aunque la novela realista aspira a la fiabilidad y la credibilidad del conocimiento empírico, carece de los medios y la metodología apropiados para obtener ese tipo de legitimidad y validez. La novela clásica agrega a los datos objetivos un contexto ideológico en el que esos datos, hechos y figuras cumplen una función de apoyo de un concepto particular del mundo que el narrador mantiene y defiende como un valor singular destacado. Los hechos históricos se utilizan para justificar ese concepto, incluso por encima de la objetividad de los datos que se consideran. Si esos datos no se adecúan plenamente al programa y el concepto defendidos, el narrador tiene la facultad de acomodarlos de manera que se ajusten al resultado deseado y lo corroboren de manera específica.

La novela clásica promueve el estudio de varias categorías fundamentales, como la nación, la clase social, la ciencia y la religión. De entre ellas, la nación ocupa un espacio determinante como el marco fundamental que define no solo una comunidad *in toto* sino a todos sus miembros individualmente. La nación es el repositorio último de los principios y valores que definen a una comunidad. Es, también, la categoría máxima para enmarcar y explicar los actos individuales y colectivos y constituye el factor determinante de la conducta de todos los personajes que se incluyen en el texto. La textualidad aparece así como un vehículo de la comunidad nacional que integra dentro de sí los principios capitales que rigen y definen esa comunidad. El relato ficcional se transforma en un instrumento de la proyección de una versión de la historia nacional en la que no es tan importante la objetividad absoluta de lo presentado como el que esa versión tenga un poder transformativo en torno al carácter e imagen de la nación. Esa nueva imagen es susceptible de generar unos referentes icónicos con los que los lectores del texto puedan identificarse de manera uniforme. De ese modo, la narración ficcional cumple la función de suplir un contexto de síntesis homogénea que supere las diferencias que rompen y desfiguran el tejido de la nación. Las diferencias ideológicas y culturales de ese tejido se hacen tangenciales frente al poder persuasivo de esos referentes. Incluso los acontecimientos desfavorables de la historia nacional, como las derrotas y los fracasos militares y políticos, pueden ser reconvertidos en una oportunidad para producir una adhesión ante casos ejemplares de la historia nacional. La lectura voluntarista prevalece así por encima de los datos neutros.

La presentación y exposición selectivas de un segmento del pasado colectivo puede

contribuir a una visión más favorable del presente y puede generar una visión de la comunidad en la que todos sus miembros tengan puntos de contacto en común. En la novela española, Benito Pérez Galdós provee una ilustración representativa de ese voluntarismo narrativo en el que la textualidad supera la representacionalidad y la objetividad estrictas propias de una visión empírica del pasado y construye y crea un marco subliminal en el que son posibles los actos unitarios de solidaridad y sacrificio en nombre de la causa colectiva de la comunidad nacional.

Esa colectividad nacional unificada y segura de sí misma difiere profundamente de la nación española, derrotada y declinante, que es la que confirman los datos concretos de la realidad histórica que el texto no niega pero que sitúa en una posición parentética y provisional. La nación española es vista en Galdós críticamente y, con frecuencia, esa visión crítica es la predominante en sus textos, tanto en la consideración de la trayectoria nacional *in toto* como en el análisis de la composición de una sociedad caracterizada por la mediocridad y la mezquindad. Además, esa versión de la nación se articula y organiza en torno a unos principios de conducta colectiva que se caracterizan por la intolerancia y el antagonismo en lugar de la concordia y el entendimiento en común. Es difícil que el lector pueda identificarse con un país y una sociedad que ha malogrado reiteradamente las oportunidades de incorporarse con éxito al camino más progresivo de la historia moderna. No obstante, esa misma nación y sociedad fallidas pueden generar ocasionalmente figuras individuales y actos de conducta colectiva en torno a los cuales puede surgir la identificación admirativa de los miembros de la comunidad nacional. La afinidad empática que Ernest Renan destaca como la motivación más poderosa y persuasiva de la identidad de la nación, opera en Galdós como elemento de cohesión de la nación por encima del análisis y la evaluación crítica de ella².

La novela *Trafalgar* provee una ilustración. Ese texto de Galdós se centra en torno a una derrota determinante de la historia moderna de España en cuanto que significa la constatación decisiva del declive militar y político del país frente a los poderes europeos predominantes en ese momento, Inglaterra en particular. No obstante, de esa derrota de la marina española y francesa emergen algunas figuras que se transforman en un referente en el que proyectar el deseo de la nación de realizarse en la historia universal. La nación sufre una derrota de vastas consecuencias, pero algunos de sus hombres triunfan individualmente por su entrega y generosidad ejemplares que, aunque no reparan o menguan la derrota militar, ofrecen un motivo de inspiración colectiva para todos.

La conducta del almirante Churruca es ilustrativa de esta compensación moral ejemplar. La textualidad eleva la figura de Churruca a proporciones excepcionales y hace de la derrota una ocasión para su exaltación épica gloriosa. De ese modo, el aura sacralizadora de que no puede gozar la historia nacional se traslada a un ser excepcional que con su muerte desinteresada galvaniza las aspiraciones de una comunidad carente de cohesión interna: «Churruca, que era nuestro pensamiento, dirigía la acción con serenidad asombrosa [...]. A todo atendía, todo lo disponía, y la metralla y las balas corrían sobre su cabeza sin que ni una sola vez se inmutara. Aquel hombre, débil y enfermo, cuyo hermoso y triste semblante no parecía nacido para arrostrar escenas tan espantosas, nos infundía a todos misterioso ardor solo con el rayo de su mirada» (Galdós 1950: 256). Siguiendo el modelo homérico, Churruca adquiere dimensiones

² Renan prima la empatía emotiva como aglutinante de la identidad nacional porque la juzga un factor más efectivo y permanente que la contingencia del análisis de unos datos susceptibles de versiones que pueden ser mutuamente contradictorias (Bhabha ed. 1999: 19).

sobrehumanas que lo equiparan a la dimensión semidivina de los héroes épicos. Dentro de estos parámetros, Churruca actúa no solo para que su grandeza sea inmortalizada en los archivos históricos oficiales sino sobre todo para insertarse en la conciencia colectiva de la nación en la que está destinado a ocupar un espacio trascendental y transtemporal.

La muerte trágica culmina el proceso de sacralización de este icono que incorpora íntegramente en su personalidad todas las cualidades humanas que son necesarias para la grandeza de la nación. Antes de su muerte, Churruca se entrega a Dios, la nación y su familia, obteniendo así la clausura perfecta de su vida ejemplar: «después de consagrar un recuerdo a su joven esposa y de elevar el pensamiento a Dios, cuyo nombre oímos pronunciado varias veces tenuemente por sus secos labios, expiró con la tranquilidad de los justos y la entereza de los héroes, sin la satisfacción de la victoria, pero también sin el resentimiento del vencido, asociando el deber a la dignidad y haciendo de la disciplina una religión [...] con tanta dignidad en la muerte como en la vida» (Galdós 1950: 257).

El narrador incluye todos los componentes esenciales de una biografía que se cierra con la misma grandeza con que se ha desarrollado de manera invariable e idéntica a sí misma sin que exista ninguna insuficiencia en una trayectoria vital plena desde el principio al fin. El testimonio directo de Malespina que presencié los acontecimientos descritos debería tener una credibilidad absoluta ya que provee una observación de primera mano. No obstante, ese testimonio se hace cuestionable en cuanto que tiene como propósito eximir de toda responsabilidad de la derrota en Trafalgar a la armada española y adjudicarla exclusivamente al mando supremo de Villeneuve. El honor patrio queda así a salvo y la dignidad de la nación no sufre ninguna mella. El pasado cumple apropiadamente la función de potenciación de un presente de la nación que aparece como devaluado y carente de los principios y valores de los que el almirante Churruca es un representante indiscutido. La objetividad representacional deviene secundaria y queda subordinada al fin principal del enaltecimiento de la nación propia como una categoría ontológica permanente con la que, a través de sus hitos y figuras icónicas, todos los miembros de la nación pueden identificarse de manera plena, aunque sea solo de manera momentánea y ocasional.

Esa identificación con un segmento privilegiado de un pasado supuestamente glorioso más allá de la derrota sufrida en la batalla contra la armada del almirante Nelson, es especialmente notable porque está asociada con el fenómeno de la guerra hacia el que la narración ha mostrado su crítica como un elemento contrario a la hermandad universal que el narrador Sanjuán defiende como un principio máximo e indisputable de la relación entre las naciones. No obstante, por ser una situación límite de las relaciones humanas, la guerra puede generar la emergencia de cualidades morales excepcionales que habitualmente no aparecen en los seres humanos. La guerra conlleva la destrucción, pero también puede conducir a una visión épica de la existencia humana individual y colectiva en cuanto que de las condiciones extremas del enfrentamiento bélico surgen virtudes que, sin ese conflicto, no tendrían la oportunidad de emerger en la paz.

El enfrentamiento popular a las tropas invasoras de Napoleón se presta a la escritura de un pasado extraordinario y singular que supere las insuficiencias de una comunidad cuyos defectos son fustigados repetidamente a lo largo de la obra de Galdós. La desigualdad abrumadora entre el que era en ese tiempo el ejército más poderoso y moderno de Europa y los desorganizados contingentes españoles hace que cualquier confrontación entre los dos pueda conducir de nuevo a la sublimación de las virtudes colectivas en nombre de la grandeza nacional. Ocurre así en el cerco a que sometieron

las tropas napoleónicas a la ciudad de Gerona y la resistencia de la ciudad a ese asedio. A pesar de que el narrador enfatiza en varias ocasiones que el gobernador de la plaza en ese momento, Álvarez de Castro, estaba más interesado en el engrandecimiento de su carrera como profesional militar que en la vida de los habitantes de la ciudad sitiada, finalmente se le equipara en la determinación y nobleza de su conducta a la figura de Churruca. En ambos casos, la narración se adhiere a un concepto subliminal de la temporalidad, marginando la pretensión representacional en nombre de la creación de un contexto de figuración colectiva incuestionable que uniformemente todos los lectores puedan compartir.

La realidad histórica es, no obstante, notablemente distinta de la ficcional: el gobernador actuó despóticamente e implacablemente contra los habitantes de la plaza a los que impuso sus órdenes de resistencia a toda costa por encima de cualquier otra consideración. El narrador reconoce ese aspecto del perfil personal de Álvarez de Castro y llega a acusarlo de egoísmo e imprudencia y de someter a sus compatriotas a un sufrimiento y muerte absurdos cuando la resistencia frente al asedio estaba destinada a la derrota a causa de la falta de recursos propios de los sitiados y la nula asistencia de las tropas españolas hacia la ciudad asediada. El narrador caracteriza al gobernador como un «un delirante y un insensato» que no repara en la situación desesperada de los supervivientes de la ciudad: «enfermos o heridos los que aún vivíamos, con diez mil cadáveres esparcidos por las calles, alimentándonos de animales inmundos y de sustancias que repugna nombrar» (Galdós 1971: 819).

Andrés se hace eco de este aspecto deleznable del carácter del gobernador pero opta por obviarlo y asume la defensa de la posición de Álvarez de Castro, a pesar de que ni desde un punto de vista militar ni humano, la resistencia de la ciudad tuviera sentido a medida que avanzaba el sitio. El gobernador muere de manera heroica, ejecutado por las tropas francesas y acaba convertido en un mártir de la causa nacional en contra de las tropas invasoras. La unidad entre un concepto trascendente y esencializado de la nación como patria y los que están a cargo de su defensa es inquebrantable y total. El pasado épico sobrepasa todo intento de veracidad representacional. A modo de contraste, una narración contemporánea, *Las leyes de la frontera*, de Javier Cercas, presenta una versión más objetiva y equilibrada del cerco de Gerona y de su gobernador. Sin argüir en favor de la entrega al invasor, destaca que la motivación de Álvarez de Castro respondía más a un concepto absolutista y obsoleto del honor que le impulsó a sacrificar torpe e inútilmente la vida de muchos de sus conciudadanos para el enaltecimiento de su propia trayectoria militar. Aludiré después más extensamente a este texto.

Tolstoi en *Guerra y paz* trata también el tema de la invasión napoleónica de su país. Su perspectiva narrativa es, como en Galdós, un intento de vehicular a través de la campaña militar contra Napoleón un proyecto de nación superior al existente en la Rusia que precede a la invasión napoleónica. Para ello, potencia la imagen del zar Alejandro I como el hombre que es capaz de unificar las fuerzas rusas y de parte del continente en contra de Napoleón a quien Tolstoi, a diferencia de Galdós, no considera como un genio de la guerra sino como una figura moralmente aberrante cuyos éxitos ocurren, más que por méritos propios, por una serie de circunstancias fortuitas que facilitan sus campañas en Europa y África. Tolstoi destaca sobre todo el factor determinante de las victorias napoleónicas: la escasez de fibra moral en los dirigentes europeos de ese momento que se rinden frente a la «mystique de gloire et de grandeur» de un militar y dirigente que les fascina con su voluntad de poder y de determinación de las que ellos carecen (1981: 1346).

En la versión de Tolstoi, Napoleón no puede ser nunca comparable a los genios militares realmente grandes de la historia, como Julio César o Alejandro el Magno. Su éxito es el resultado de los avatares favorables de la historia continental y de la vulnerabilidad e incompetencia de los regímenes políticos que en ese momento imperan en Europa y de cuya inanidad Tolstoi solo exime a Inglaterra. El propio Alejandro I es presentado como un dirigente que malogra la oportunidad de erigirse en un líder respetado y admirado después de la derrota final de las tropas invasoras en su país. Los otros dirigentes europeos, por su parte, carecen de cualquier proyecto o programa persuasivo que oponer a los designios de Napoleón y se someten dócilmente a su voluntad: «el rey de Prusia envía a su esposa a conseguir favores del gran hombre [Napoleón]; el emperador de Austria se alegra de que ese hombre lleve a su lecho a la hija de los Káisers; el Papa, guardián de todo aquello que las naciones juzgan como sagrado, utiliza la religión para elevar todavía más al gran hombre» (Tolstoi 1981: 1346).

A diferencia de Galdós, la épica es sustituida por una perspectiva moral unilateral estricta. La resistencia a Napoleón tiene éxito no tanto por los propios méritos de las tropas rusas como por la reversibilidad imprevista del azar que, en la batalla decisiva en Moscú, se muestra contrario a Napoleón frustrando su avance e impidiendo una victoria que parecía ineludible. Las condiciones en el campo de batalla en Borodino y el hielo y el imprevisto incendio de Moscú fueron factores determinantes que facilitaron la resistencia en contra del invasor extranjero y condujeron finalmente a su derrota. Los datos objetivos en torno a la guerra son secundarios frente a los componentes inmateriales y abstractos que, según la narración, son la motivación última de los actos humanos. Napoleón es derrotado porque sus actos son incompatibles con la orientación moral de la historia. Esa es la razón de la victoria de las tropas rusas sobre Napoleón a pesar de la superioridad en material y experiencia de los ejércitos invasores.

El factor determinante de la narración es la creencia en la aserción de la moralidad como la fuerza motriz decisiva de la historia que hace que el destino de la nación rusa se identifique con la causa justa de la derrota del hombre que el narrador enjuicia escuetamente como un «malhechor que vive fuera de la ley» (Tolstoi 1981: 1347), sin reconocer ninguno de sus méritos militares y políticos. En la versión de Tolstoi, Napoleón es excluido completamente del marco moral de la temporalidad histórica y, en lugar de encarnar la posible actualización de las ideas de la modernidad en el continente según la caracterización de Hegel, representa la fuerza del poder descarnado y la opresión del poderoso sobre las naciones y los individuos más vulnerables. El perfil de Napoleón, como transmisor y agente realizador de algunas de las ideas avanzadas de la Revolución francesa queda abrumado por la visión de una moral estática y unidimensional de la historia. A diferencia del narrador de Galdós que presenta un cuadro más equilibrado de Napoleón como una figura controvertida cuya influencia fue determinante para la instauración de cambios significativos en varios estados europeos, la versión de Napoleón en Tolstoi carece de toda cualidad favorable. El *Ditakt* moral abruma cualquier otra visión alternativa.

Como hace la narración en *Trafalgar*, el narrador de *Guerra y paz* denuncia el carácter deshumanizante de la guerra que no puede ser justificada bajo ninguna estrategia o proyecto político porque la degradación moral que la guerra acarrea no puede ser compensada con posibles ganancias como resultado de la conquista y el dominio de pueblos oprimidos. Como Gabriel que, después de presenciar el sufrimiento de la batalla de Trafalgar, solo desea retirarse al campo y gozar de una *aura mediocritas* bucólica con su joven esposa, Nikolai, el alter ego de Tolstoi en la narración, aspira a

crear un edén terrenal en el *hinterland* ruso por medio de su retorno a los orígenes de la tierra ancestral rusa. Para Nikolai, el paraíso no consiste en los logros de la modernidad sino en la comunidad de los seres humanos, trabajando al unísono en una tarea común: «Nikolai era un trabajador del campo de los antiguos. No le atraían las innovaciones, especialmente las inglesas que se habían puesto de moda [...]. Lo más importante para él no era el nitrógeno en la tierra o el oxígeno en el aire, ni los abonos o los arados modernos sino el agente principal por el que el nitrógeno, el oxígeno, los abonos o los arados modernos se hacían efectivos: el trabajador del campo» (Tolstoi 1981: 1358). Este agricultor transtemporal y eterno, vinculado a su tierra y a su país por siglos de afecto al medio común, es el fundamento en el que se apoya la nueva Rusia que Tolstoi quiere volver a establecer en una patria detenida en un pasado arcádico e incontaminado por las ideas de la modernidad ilustrada y positivista. Para la narración, el retorno al pasado no equivale a un retroceso sino que es un reencuentro con las raíces de la estabilidad y el orden que los intentos de renovación científica y tecnológica han destruido. La derrota de Napoleón se percibe no solo como la expulsión de un invasor rapaz sino sobre todo como la extinción de la posibilidad de transformación de una sociedad que no debería haber sufrido ninguna de las convulsiones moralmente corruptas de la historia.

III.- La temporalidad irónica

La versión ontológica de la temporalidad se corresponde con una época dominada por los grandes movimientos ideológicos que potenciaron la fuerza de las ideas absolutas para operar decisivamente en la historia. En la segunda mitad del siglo XIX, la superestructura ideológica es el factor determinante de la evolución histórica³. No obstante, en ese mismo periodo se abre otra versión de la temporalidad que es más inestable y vacilante e incorpora dentro de sí la ambivalencia y la indecidibilidad axiológica en la presentación de los acontecimientos. En esa versión del tiempo, la ironía en lugar del enaltecimiento épico y moral prevalece como método primordial. Stendhal es el novelista que aporta la indecidibilidad, la ambigüedad y el relativismo moral a la visión de la temporalidad. Como afirma el propio Stendhal en *Le rouge et le noir*, la trayectoria de la novela sigue «une grande route», una vía amplia en la que caben diversas variantes de la conducta humana tanto individual como colectiva y el texto narrativo debe incorporar esa diversidad sin emitir juicios excluyentes sobre lo que presenta.

Stendhal no inaugura esta versión de la temporalidad narrativa la novela -la novela inglesa del siglo XVIII con Samuel Richardson y Henry Fielding es precursora- pero sí la consolida y le confiere legitimidad teórica y práctica al abrir la narración a la inclusividad y la diferencia de la otredad: «un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète a vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes que laisse l'eau et le borbier se former» («una novela es un espejo que avanza en un gran camino. Unas veces refleja a vuestros ojos el azul del cielo, otras el fango de los barrizales del camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo será

³ Comte, Marx y Darwin, precedidos por su precursor Hegel, son tres referentes fundamentales de esta ideologización absoluta de la historia (Navajas 2008, cap. III).

acusado por vosotros de ser inmoral! Acusad más bien al camino grande donde se halla el barrizal y más todavía al inspector de caminos que deja que el agua se pudra y que así se forme ese barrizal» (Stendhal 1979: 378).

El narrador de *Le rouge et le noir*, como el de *La chartreuse de Parme*, no se arroga una posición preestablecida que le conduce en una dirección unilateral prefijada para seleccionar y enjuiciar los hechos presentados. Ese narrador se deja más bien conducir por la dinámica de los hechos mismos sin un juicio preestablecido sobre ellos. Esa posición tentativa y abierta será la orientación predominante -aunque no la única ni exclusiva- en la narrativa posterior. Julien Sorel en *Le rouge et le noir*, como Fabrice del Dongo en *La chartreuse de Parme*, están en permanente duda e indecisión; y llevan a cabo actos, como el homicidio, que no pueden ser legitimados desde una perspectiva estrictamente moral o legal, pero que alcanzan una dimensión existencial emblemática cuando aparecen situados en el medio que condiciona sus actos. La ejecución final de Julien Sorel puede estar justificada desde un punto de vista estrictamente jurídico y criminal, pero al mismo tiempo está abierta a otras valoraciones cuando se enjuicia dentro del contexto de la falsedad moral y religiosa de la cultura católica de provincias que Stendhal -y Sorel con él- menospreciaba por su mezquindad intelectual y moral. El héroe existencial de Stendhal preanuncia el yo narrativo existencial moderno que se configura a partir de la indeterminación y la duda personal e identitaria.

En la novela española moderna, la narrativa de Unamuno lleva a cabo, desde una posición teórica y filosófica explícita, la transformación de la temporalidad ontológica en la novela. Los personajes de Unamuno, desde Tula a San Manuel Bueno, se caracterizan por negarse a sí mismos como figuras o agentes de una ideología específica. Se ven afectados por la religión, la ciencia y sociedad de su época, pero no aparecen prefigurados por ellas sino que tienen una relación contradictoria y conflictiva con los principios y las ideas preexistentes en el orden simbólico externo a ellos. La conflictividad de Tula con relación a la condición femenina y de San Manuel con relación a la teología cristiana son ejemplos notables. En ambos casos, la relación no es definitiva sino que está en constante revisión y cuestionamiento. En Unamuno, la temporalidad está marcada por el tempo singular y distintivo de la subjetividad y se desarrolla anti-kantianamente a partir de la experiencia existencial del tiempo por encima de los factores supraindividuales y objetivos que orientan y definen esa experiencia. De ese modo, la temporalidad aparece no como una categoría en-sí sino como un hecho fluido cuya definición y caracterización varían según la experiencia personal del hecho. Unamuno inaugura en la narrativa española la temporalidad hermenéutica que es la categoría determinante de la nueva narración histórica y de la auto-ficción, que son dos formas definitorias de la novela española más reciente.

IV.- La temporalidad hermenéutica

La temporalidad hermenéutica caracteriza un segmento capital de la narrativa de los siglos XX y XXI. El rasgo más universal y común es que subjetiviza el tiempo según una vivencia experiencial que pueda ser transmitida a otros sujetos y ser compartidos por ellos. Aunque la experiencia es intransferible, puede ser comprendida y asimilada por la experiencia de otros sujetos con la temporalidad ya que la narración crea un marco dialógico dentro de cual se hace posible el intercambio de experiencias de la temporalidad. Ocurre así con la novela histórica crítica y la novela histórica autoficcional.

La novela histórica crítica elige un segmento concreto del pasado histórico de una comunidad nacional sobre cuyo significado existen unos parámetros establecidos de interpretación y lo somete a una revisión que transforma o subvierte el consenso interpretativo sobre ese segmento del pasado. Una parte central de la novela de Arturo Pérez-Reverte que trata episodios del pasado histórico español de los siglos XVII y XVIII es un ejemplo. La serie de Alatríste y *Hombres buenos* proveen casos ilustrativos. En esas novelas, el novelista asume un material de datos preexistentes, con figuras y hechos que forman parte del repertorio en torno a un período específico y los resitúa de manera que adoptan una configuración diferencial que, sin falsificar la objetividad histórica, le agrega un sedimento hermenéutico nuevo invitando a una lectura divergente del pasado. Los referentes temporales seleccionados para esta reconstrucción ficcionalizada del pasado colectivo son preferentemente aquellos que se prestan a una relectura en clave épica. Los enfrentamientos de los tercios españoles en el continente europeo en la época de mayor expansión del imperio y posteriormente la resistencia a la invasión napoleónica son especialmente compatibles con el proyecto de reinterpretación hermenéutica de un pasado en principio potencialmente grandioso.

Dos son los rasgos característicos de esta revisión de la temporalidad. El primero es que la grandeza de ese pasado es más aparente que real y la lectura hermenéutica asume la función de desenmascarar la verdadera naturaleza del periodo que se caracteriza por la incompetencia y la corrupción de los administradores del imperio y conllevan finalmente su declive y disolución. El segundo es que la narración produce un *shifting* o transmutación de la agencia de la historia que se traslada desde los grandes personajes y figuras consagradas de la *Grande Histoire* a las figuras anónimas y olvidadas. La reversión es significativa ya que supone, como propone Ferdinand Braudel, que la orientación de la perspectiva histórica se desplaza desde los referentes convencionales del repertorio histórico a los seres individuales o los miembros de grupos desconocidos y olvidados en el sustrato de la historia que son convertidos en una excrecencia dispensable del proceso histórico. Como en el caso de Braudel y de Foucault, el historiador no niega la significación de las grandes figuras pero recompone las relaciones entre ellas y los componentes olvidados redefiniendo el protagonismo y la agencia históricos⁴.

En el caso de la época imperial, el desplazamiento se lleva a cabo por medio de la creación de una figura icónica, que recoge en sí subliminalmente el esfuerzo y sacrificio de los que sustentaron realmente la empresa imperial por un sentido de servicio a la colectividad más que por ambición y medro personales, que, según la textualidad, eran la motivación principal de los dirigentes españoles en ese momento. Esa figura icónica es el capitán Alatríste que afirma el valor de la preservación de los valores éticos que deben sustentar a la comunidad. La serie de Alatríste no redime una empresa que estaba destinada últimamente al fracaso, según la trayectoria común a todas las empresas imperiales que acaban disolviéndose en la autodestrucción desde el interior del mismo sistema que las sustenta. Alatríste no reivindica el imperio sino la honestidad y la solidaridad con el débil y vulnerable.

El tiempo de Alatríste responde a una recontextualización y redefinición del pasado desde una perspectiva que opera a partir de unos principios ideales bajo el presupuesto de que, si se hubieran aplicado los principios defendidos por Alatríste, la comunidad

⁴ Frente a «l’histoire événementielle» convencional que se concentra en los episodios tradicionales de la gran historia, Braudel propone la historia de «longue durée», que es más inclusiva e incorpora las voces desatendidas de la historia (Wallerstein 2004: 75).

española hubiera seguido una orientación más favorable que la que le estaba destinada en el futuro. Esta reconstrucción no equivale a nostalgia de la época imperial sino a una reflexión sobre orientaciones alternativas de la historia nacional y sobre la posible incidencia de los principios propuestos por Alatríste en el presente de la nación. En la narración se busca tanto la exposición de una temporalidad alternativa como un proyecto de actuación renovada en un presente que se juzga degradado y corrupto.

Otros textos de Pérez-Reverte no se organizan en torno a una figura individual sino en torno a un personaje colectivo, como ocurre en *Un día de cólera*, donde ese protagonista son los defensores de la ciudad de Madrid el 2 de mayo de 1808 en un levantamiento desigual frente a las tropas napoleónicas. La unidad y la determinación de esas fuerzas populares no conducen a la victoria sobre el adversario extranjero ya que finalmente el levantamiento es aplastado por la superioridad de las fuerzas invasoras. No obstante, como en Trafalgar, la derrota puede generar casos de conducta ejemplares y de afirmación de la unidad de la comunidad nacional.

El enfrentamiento a las tropas napoleónicas se percibe en *Un día de cólera* desde un protagonista colectivo que actúa autónomamente y por encima de los estamentos poderosos de la ciudad y el país -el Ejército, la Iglesia y la intelectualidad- para afirmar la validez de la comunidad nacional. La épica vuelve a ser el modo preferente para transmitir la nueva temporalidad subliminal con la ambición de que ese modalidad se extienda al presente: «era singular verlos a todos, las mujeres, los vecinos, los muchachos, pelear como lo hicieron, sin municiones competentes, sin foso y sin defensas, a pecho descubierto [...]. Orgullo [...], me sentía así entre aquellos paisanos. Como una piedra de un muro» (Pérez Reverte 2007: 392). Estas palabras son proferidas por Rafael de Arango, uno de los personajes anónimos de la narración y recogen el nuevo modelo de comunidad nacional cohesiva y unida que el texto proyecta sobre un presente degradado que rechaza o ignora ese proyecto. La versión subliminal de un pasado transfigurado se sobreimpone a una actualidad devaluada.

La versión más reciente de la narrativa hermenéutica es la autoficción. A diferencia de otras formas de presentación de la historia que encubren o disimulan la identidad del sujeto y voz de la narración para dotar de mayor credibilidad objetiva al relato, la narración autoficcional revela abiertamente al sujeto narrativo que con frecuencia puede coincidir en mayor o menor grado a la identidad del autor. Pérez-Reverte vehicula en un sujeto o doble narrativo su propio proyecto para la comunidad española, pero manteniendo una delimitación expresa entre ambos sin que lleguen a confundirse. Su novela, *Hombres buenos*, es el texto más próximo a la inclusión explícita del autor en el relato pero esa inclusión queda fuera del tiempo y el espacio del relato principal sin que la figura autorial se interrelacione con los personajes de la narración. El autor interviene explícitamente en la línea narrativa, pero la separación entre esa acción y los hechos de su relato es manifiesta.

La autoficción amplifica y desarrolla esa implicación indirecta del autor en la narración. Esa forma de ficción implica una revisión explícita de un episodio o acontecimiento de la historia al que se somete a un proceso de reconsideración a partir de la implicación directa del autor o su doble en ese proceso crítico. La temporalidad hermenéutica gana así en veracidad e inmediatez ya que recibe la corroboración de la participación directa del autor en lo que él mismo presenta. El relato de George Orwell, *Homage to Catalonia*, es un precursor de este tipo de temporalidad crítica en la que se reexamina un periodo del pasado a partir de la inmersión directa del autor dentro de él. La visión de la guerra civil que se nos presenta en *Homage to Catalonia* difiere

considerablemente de la orientación ideologizada y parcial de otros relatos en torno a la guerra civil. Orwell se compromete plenamente en la acción de la guerra e interviene en el frente republicano hasta ser herido gravemente en él, pero finalmente, de manera autocrítica, acaba exponiendo los errores estratégicos y políticos de las milicias republicanas que provocan en él la decepción y la reconsideración de su compromiso con los sistemas ideológicos totalitarios y absolutos imperantes en la época y que juzgará posteriormente en *Animal Farm* y *1984*.

Hay dos textos de la narrativa española reciente que aparecen vinculados con la orientación de *Homage to Catalonia*. Como ocurre con Orwell, ambos libros se proponen la reversión de los parámetros de la investigación en torno a los conflictos ideológicos que caracterizaron gran parte del siglo XX y, sobre todo, sus primeras cinco décadas: *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Siguiendo el modelo de Orwell, en ambos libros, se reexaminan y reabren episodios significativos de la Guerra Civil desde una perspectiva de apertura crítica imparcial y abierta. Los dos autores, directamente o a través de dobles o voces autoriales que los duplican y representan, se incorporan explícitamente en la textualidad para replantear una lectura diferencial de la guerra. Esa lectura no pretende la demostración de la superioridad moral de un programa e ideología sobre todos los demás sino mostrar la inhumanidad fundamental del hecho de una guerra fraternal en la que las ideologías inflexibles y absolutas impiden la convivencia y la paz entre los miembros de la comunidad cuyos miembros están enfrentados entre sí. En lugar de partir de una perspectiva previa y buscar la corroboración de esa perspectiva en los hechos, los autores parten en su investigación sin un concepto o versión prefijados de la historia, lo que puede permitirles dilucidar hechos y episodios oscuros de ese periodo.

En *Enterrar a los muertos* se aborda uno de los enigmas de la guerra civil que están todavía pendientes de un esclarecimiento definitivo: la desaparición del intelectual republicano, José Robles, después de haber sido acusado de traición a la República por algunos sectores de la causa republicana y en particular por los servicios secretos soviéticos instalados en España en esos años. La reconstrucción histórica ficcionalizada de Martínez de Pisón pone de manifiesto que la supuesta traición de José Robles fue probablemente en realidad un acto del terror estalinista de los años treinta que operaba en España de manera similar a como lo hacía en la Unión soviética con el propósito de silenciar a los posibles enemigos del régimen.

La paranoia de la sospecha universal y generalizada que se apoderó del régimen de Stalin a poco de llegar al poder se traslada a España, creando el contexto de terror y represión que provocó el asesinato de Robles y el de otros líderes de la República, como Andrés Nin, que eran percibidos por el aparato de los servicios secretos soviéticos como una amenaza real o supuesta para el poder absoluto de Stalin en el movimiento revolucionario internacional⁵. La conclusión de la investigación del autor es dismitificadora tanto del papel de la Unión soviética en la España republicana como de la falta de transparencia y responsabilidad ética de los movimientos de izquierda y de sus portavoces intelectuales más representativos que eximieron a los servicios de Stalin de responsabilidad en sus actos represivos en nombre de la revolución mundial. Como ocurrió con Trotski, la mera existencia de un disidente conllevaba su culpabilidad y esa culpabilidad solo podía ser eliminada con la supresión de la disidencia y la muerte del culpable: «lo más terrible de esta historia es que las víctimas y los verdugos de la España del 37 compartían lo esencial: la fe marxista en el futuro y la urgencia por combatir el

⁵ Javier Marías alude a este episodio en *Tu rostro mañana, 1. Fiebre y lanza* (Marías 2002: 148).

fascismo. Pero para los verdugos eso era irrelevante al lado de la auténtica cuestión: la aceptación o no de la ortodoxia, la sumisión o no al dogma según el cual era verdadero aquello que servía a los intereses de la URSS (y, por tanto, de Stalin) y falso lo que los perjudicaba» (Martínez de Pisón 2006: 230). El periodo de la guerra se desideologiza y se abre a un concepto de la temporalidad histórica más inclusivo y menos moralizante, fundamentado en una visión hermenéutica de la historia de ese periodo como una dialéctica de fuerzas en oposición que no poseen la clave exclusiva de la verdad. Desde esa perspectiva, la historia se concibe como un tiempo cronológicamente cerrado pero hermeneúticamente abierto en el que la transformación del contexto filosófico del siglo XXI que ha traído el cuestionamiento de las ortodoxias ideológicas absolutas facilita la reconstitución de los parámetros de juicio y crítica de segmentos altamente contestados del pasado.

Soldados de Salamina continúa esta orientación desideologizada de la guerra y la presenta como la manifestación última y más patente de la trayectoria autodestructiva de una nación que no ha sabido establecer unas reglas de convivencia colectiva por encima de las diferencias de los miembros que la componen. El concepto capital es que en esa guerra la pérdida fue generalizada pues incluso los que prevalecieron en ella vieron su victoria descalificada e invalidada por su incapacidad para la concordia y la inclusión. *Soldados de Salamina* incide en la faz perversa de la heroicidad y la guerra civil aparece como un acontecimiento en que la heroicidad acaba por descalificarse a sí misma porque está al servicio de la destrucción del entramado social de convivencia en lugar de su fortalecimiento y consolidación.

Esa es la razón por la que el relato promueve a dos figuras desacreditadoras del heroísmo. Aunque proceden de posiciones ideológicas contrarias, tanto Miralles como Rafael Sánchez Mazas sufren las consecuencias de la contienda civil que los condena a la marginación y la derrota personal y profesional. Verdugos y víctimas, triunfadores y perdedores aparecen como la consecuencia de un contexto político y social contaminado por el desacuerdo y el odio que impide el diálogo y el acuerdo entre ellos. En lugar de poseer un aura épica grandiosa al modo de Alaric, Churruga o Álvarez de Castro, Miralles y Sánchez Mazas quedan reducidos a ser dos piezas de una trayectoria histórica colectiva caracterizada por la ceguera obtusa y absurda⁶.

El relato no pretende, sin embargo, la equiparación de las ideologías enfrentadas en la guerra civil. La experiencia de Miralles, condenado al exilio y la soledad en un asilo de ancianos en Dijon, es de proporciones inconmesurablemente más traumáticas que la de su antagonista, Sánchez Mazas, que se benefició de las prebendas del régimen victorioso del cual formó parte a pesar de que acabara ocupando una posición tangencial tanto dentro de él como del paradigma de la literatura española y la historia de las ideas políticas del siglo XX. En ese contexto subliminal, Miralles prevalece sobre su antagonista ideológico y político, pero ambos son la consecuencia fatal de un destino colectivo ominoso que afecta a toda la comunidad nacional a la que pertenecen. Otro texto autoficcional, *La fiesta del oso*, de Jordi Soler, lleva esta revisión crítica del pasado ideológico a las últimas consecuencias y presenta el aura en torno a un familiar del *Doppelgänger* narrativo del autor como una máscara bajo la cual se esconde una conducta aberrante que borra y desautoriza el pasado ideológicamente mitificado de ese

⁶ Como ya he avanzado, en *Las leyes de la frontera*, Álvarez de Castro aparece como un ser despiadado e implacable que utiliza su poder para engrandecer su imagen para la posteridad. La novela lo presenta en su versión negadora como un falso mito nacional que actuó en contra del bienestar de los ciudadanos de la ciudad de Gerona que sufrieron la coacción y las amenazas de un militar sin escrúpulos.

familiar. En todos estos relatos autoficcionales, se rechaza la lectura épica de la guerra que no había permitido hasta ese momento percibir sus hechos y figura de manera contextualizadamente equilibrada.

V.- Conclusión. La relativización temporal

La temporalidad como categoría ontológica final y clausurada de segmentos del pasado ha dejado de ser literariamente productiva. Ha sido así porque la propuesta de horizontes éticos e históricos absolutos encubre una falsificación de la historia. Prevalece, sin embargo, de manera mediada y parcial y emerge sobre todo en forma de utopía subjetiva que reemplaza los grandes programas y proyectos utópicos predilectos de las ideologías del siglo XIX. La nostalgia y la subjetividad conviven de manera paralela con la relativización de los componentes del tiempo que caracteriza a la narración histórica contemporánea. La disminución del horizonte filosófico y ético que conlleva la fragmentación ideológica del siglo XXI afecta no solo la condición humana y cultural del presente sino también del pasado, incluso aquel que considerábamos definitivamente concluso y cerrado a la reinterpretación.

Bibliografía

- BHABHA, Homi K (ed.). (1999). *Nation and Narration*. Nueva York. Routledge.
- BRAUDEL, Fernand. (1969). *Écrits sur l'histoire*. París. Flammarion.
- CERCAS, Javier. (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona. Mondadori.
- GALDÓS, Benito Pérez. (1971). *Gerona*. México. Porrúa.
- . (1950). *Trafalgar*. En *Obras completas*. Madrid. Aguilar.
- HABERMAS, Jürgen. (1992). *Postmetaphysical Thinking. Philosophical Essays*. Cambridge. MIT.
- MARÍAS, Javier. (2002). *Tu rostro mañana, 1. Fiebre y lanza*. Madrid. Alfaguara.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio. (2006). *Enterrar a los muertos*. Barcelona. Seix Barral.
- NAVAJAS, Gonzalo. (2008). *La utopía en las narrativas contemporáneas*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. (2007). *Un día de cólera*. Madrid. Alfaguara.
- . (2015). *Hombres buenos*. Madrid. Alfaguara.
- SOLER, Jordi. (2009). *La fiesta del oso*. Barcelona. Mondadori.
- STENDHAL, Henri Beyle. (1979). *Le rouge et le noir*. Nueva York. Charles Scribner's.
- . (1973). *La chartreuse de Parme*. París. Garnier.
- TOLSTOI, León. (1981). *War and Peace*. Nueva York. Penguin.
- VATTIMO, Gianni. (2011). *Hermeneutic Communism*. Nueva York. Columbia UP.
- WALLERSTEIN, Immanuel. (2004). *The Uncertainties of Knowledge*. Filadelfia. Temple UP.

Dos lecturas de Clarín en el alma y el destino de la Regenta: el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla

ROSA NAVARRO DURÁN
(Universitat de Barcelona)

A veces ahondar en la vida de un escritor puede darnos datos reveladores para entender aspectos de su obra, pero conocer sus lecturas siempre nos da claves esenciales para ello. La biblioteca de un escritor es aguja para navegar por las aguas de su creación, y como él es consciente de ello, no es raro que precise en su mismo texto lecturas de sus personajes para que se pueda ahondar en ellos, o advertir sus guiños literarios; por ejemplo, no hay duda de que conocemos mucho mejor a don Quijote a la luz del escrutinio de su biblioteca que hicieron el cura y el barbero. Clarín también quiso que Ana Ozores leyera libros y asistiera a una representación teatral; uno de ellos marca profundamente su forma de ser: el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús; y el drama que ve, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, influye decisivamente en su vida de la mano de su creador.

Clarín modela el alma de Ana Ozores

Clarín tenía en su mesa -o en su memoria- las *Obras* de Teresa de Jesús al crear a su Ana, a su inolvidable personaje. Así fue desde el comienzo, porque en el capítulo IV de *La Regenta*, el de las lecturas formadoras de la adolescencia de su protagonista, el narrador nos cuenta que a sus quince años, Ana, huérfana de madre -como Teresa-, y con un padre lector (que le prohíbe leer novelas al igual que el de Teresa de Jesús no quería que leyera libros de caballerías), descubre las *Confesiones* de san Agustín (Alas 1990, I: 202). La muchacha se pone inmediatamente a leer el libro: «Ana leía con el alma agarrada a las letras». Llega al pasaje en que el santo «refiere que paseándose él también por un jardín oyó una voz que le decía “*Tolle, lege*” y que corrió al texto sagrado y leyó un versículo de la Biblia... Ana gritó, sintió un temblor por toda la piel de su cuerpo...» cree que se le va a aparecer algo, y cuando el pánico la deja, «la pobre niña sin madre sintió dulce corriente que le suavizaba el pecho al subir a las fuentes de los ojos. Las lágrimas agolpándose en ellos le quitaban la vista. Y lloró sobre las *Confesiones* de San Agustín, como sobre el seno de una madre. Su alma se hacía mujer en aquel momento» (Alas 1990, I: 203-204).

El modelo de Clarín para crear ese episodio fundamental en la vida de Ana Ozores es lo que dice santa Teresa en el *Libro de la vida*:

Como comencé a leer las *Confesiones*, paréceme me vía yo allí. Comencé a encomendarme mucho a este glorioso santo. Cuando llegué a su conversión y leí cómo oyó aquella voz en el huerto, no me parece sino que el Señor me la dio a mí,

según sintió mi corazón. Estuve por gran rato que toda me deshacía en lágrimas y entre mí misma con gran aflección y fatiga (Teresa de Jesús 1982: 9,8).

Luego Ana rezará a la Virgen, a la que siente muy cercana como madre de los afligidos, y querrá «inventar ella misma oraciones»; y de nuevo un libro le abrirá el camino para hacerlo: «el *Cantar de los cantares*, en la versión poética de San Juan de la Cruz [...]. Versos *a lo San Juan*, como se decía ella, le salían a borbotones del alma, hechos de una pieza, sencillos, dulces y apasionados; y hablaba con la Virgen de aquella manera». Llevada por la emoción que le produce su propia creación poética, en la hondonada de los pinos del monte de los tomillares, la domina un momento «un espanto místico»; se le doblan las rodillas, apoya la frente en la tierra, teme estar rodeada de lo sobrenatural. Cuando, al oír ruido cerca, abre los ojos, ve que se mueve una zarza en la loma de enfrente, «y con los ojos abiertos al milagro, vio un pájaro oscuro salir volando de un matorral y pasar sobre su frente» (Alas 1990, I: 208, 210).

Pasará el tiempo y avanzará su historia: Ana tiene ya veintisiete años cuando va con su criada Petra a la fuente de Mari-Pepa y allí, de nuevo en plena naturaleza, se sume en sus cavilaciones sobre las palabras que su confesor le había dicho al contarle aquellos «antojos místicos» de su adolescencia; así se enlazan, pues, ambos episodios. Al ponerse el sol, «la sombra y el frío fueron repentinos»; la Regenta oye un coro de ranas, que «parecía un himno de salvajes paganos a las tinieblas que se acercaban por oriente», y que ella asocia al sonido de las carracas en Semana Santa. Se da cuenta de que está sola y de pronto ve un sapo: «un sapo en cuclillas miraba a la Regenta encaramado en una raíz gruesa, que salía de la tierra como una garra. Lo tenía a un palmo de su vestido. Ana dio un grito, tuvo miedo. Se le figuró que aquel sapo había estado oyéndola pensar y se burlaba de sus ilusiones» (Alas 1990, I: 347; cap. IX).

Cuando Ana se dé cuenta de que el Magistral está enamorado de ella -«¡La amaba un canónigo!»- sentirá la impresión de haber tocado a un ser semejante: «Ana se estremeció como al contacto de un cuerpo viscoso y frío» (Alas 1990, II: 322; cap. XXV). Y al final de la novela, la presencia del sapo o, más bien, de la impresión de sentirlo va a cerrar la vida literaria de Ana Ozores.

Si vamos de nuevo al *Libro de la vida*, esta vez al capítulo 7, cuenta Teresa de Jesús: «estando otra vez con la misma persona, vimos venir hacia nosotros -y otras personas que estaban allí también lo vieron- una cosa a manera de sapo grande, con mucha más ligereza que ellos suelen andar. De la manera que él vino no puedo yo entender pudiese haber semejante sabandija en mitad del día» (Teresa de Jesús 1982: 7, 8). En la visión de la santa, el sapo se asocia con el diablo -las sabandijas de las primeras *Moradas* a él se refieren-, y esta asociación impregna las dos escenas de *La Regenta*: la de la evocación de las palabras del Magistral en la fuente de Mari-Pepa y la de su acólito en esa vil acción que el confesor nunca llegó a hacer, pero sí deseó.

Ana Ozores lee el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús: el coloquio de dos almas

Clarín, gran admirador de Teresa de Jesús, pondrá en manos de su criatura la obra de la santa y hará que su Ana Ozores la lea y la relea con pasión, metiéndose entre las líneas del texto. Su intermediario es el Magistral, que va a aconsejar a Ana la lectura de santa

Teresa porque «era ya tiempo de que Ana procurase entrar en el camino de la perfección» (Alas 1990, II: 74; cap. XVII). En «una tarde de color de plomo», Ana, enferma en la cama, está y se siente sola, tristísima. «Yo soy mi alma» dice entre dientes y llora con los ojos cerrados. Oye la campana de un reloj de la casa, recuerda que es la hora de una medicina, y, como no está Quintanar, que es quien tenía que dársela, Ana va a coger el vaso para beber de la mesilla de noche, que está sobre un libro de pasta verde; bebe y luego lee «distraída en el lomo del libro voluminoso: *Obras de Santa Teresa*. I». Se estremece y recuerda aquella tarde de la lectura de San Agustín en la glorieta de su huerto: Clarín enlaza sabiamente los pasajes a través del tiempo y de lo acaecido y narrado. Ana, entre sus pensamientos de soledad se dice: «¿No se quejaba de que estaba sola, no había caído como desvanecida por la idea del abandono...? Pues allí estaban aquellas letras doradas: *Obras de Santa Teresa*. I. ¡Cuánta elocuencia en un letrado! ¡Estás sola! Pues ¿y Dios? El pensamiento de Dios fue entonces como una brasa metida en el corazón» (Alas 1990, II: 122-124; cap. XIX).

Pero no ha llegado aún el momento de la lectura apasionada del *Libro de la vida* de Teresa de Jesús. Se adentrará en sus páginas cuando decide acabar con su indecisión entre vivir en el mundo o en la iglesia, cuando se forma el propósito de ser de Dios, solo de Dios; don Fermín «sería su maestro vivo, de carne y hueso; pero además tendría otro: la santa doctora, la divina Teresa de Jesús... que estaba allí, junto a su cabecera esperándola amorosa, para entregarle los tesoros de su espíritu».

Burlando la prohibición del médico, intenta empezar la lectura del «libro querido», al que acude como niño a una golosina; pero no puede porque las letras le saltan, le estallan. Deja el libro en la mesilla de noche, y «con delicia que tenía mucho de voluptuosidad», se imagina que pasan los días, recobra fuerzas y se ve «leyendo, devorando a su Santa Teresa». E impaciente por entregarse a esa lectura con voluntad y gusto, cuando le permite el médico incorporarse entre almohadones, intenta ver si puede ya leer y se encuentra con «las letras firmes, quietas, compactas». Con paso seguro, entra, pues, en el texto de Teresa de Jesús, que va a ser su compañía, su interlocutora: «en cuanto la dejaban sola, y eran largas sus soledades, los ojos se agarraban a las páginas místicas de la Santa de Ávila, y a no ser lágrimas de ternura ya nada turbaba aquel coloquio de dos almas a través de tres siglos» (Alas 1990, II: 141-142; cap. XIX).

Luego será su marido, don Víctor, quien le prohíba esta lectura; pero «Ana leyó en su lecho, a escondidas de don Víctor, los cuarenta capítulos de la *Vida de Santa Teresa escrita por ella misma*. Y devoró las páginas; se pasmaba de que el mundo entero no alabara sin cesar a la santa de Ávila (Alas 1990, II: 188; cap. XXI). Le hubiera gustado vivir en el tiempo de santa Teresa, o mejor, «¿Qué placer celestial si ella viviese ahora! Ana la hubiera buscado en el último rincón del mundo; antes la hubiera escrito, derritiéndose de amor y admiración en la carta que le dirigiese». Intenta encontrar semejanzas entre su vida y la de la santa y mandará buscar vanamente en las librerías de Vetusta el *Tercer Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, para imitar a Teresa de Jesús en sus lecturas. Pero lo hará de otra forma: escribiendo cartas a su confesor, a Fermín de Pas, ¡la primera tenía tres pliegos! Y en ella «Ana le mandaba el corazón desleído en retórica mística» (Alas 1990, II: 191, 193; cap. XXI).

Clarín sabe muy bien que nos alimentamos de lecturas; tanto que su espléndida criatura de ficción, Ana Ozores, pasará de intentar vivir como novicia devorando las palabras de la santa, a desempeñar ese papel como si estuviera en el texto de *Don Juan Tenorio*.

Don Juan Tenorio, en la raíz de La Regenta

Don Juan Tenorio de Zorrilla está en la raíz de la composición de *La Regenta*, y Clarín deja para que el lector pueda verlo. Ana es doña Inés, la novicia, y para ella escoge el nombre de la segunda dama de la obra de Zorrilla, doña Ana de Pantoja; don Álvaro Mesía es don Juan, «el Tenorio de Vetusta», y su apellido es del segundo galán, don Luis Mejía. Y el Regente es el Comendador, no el «marido», sino el «padre» de doña Ana: «se había cansado pronto de hacer el galán y paulatinamente había pasado al papel de barba que le sentaba mejor» (Alas 1990, I: 376; cap. X). El *Don Juan Tenorio* aparentemente carece de papel para don Fermín de Pas, el magistral; pero no es así porque a través de él Ana podrá alcanzar la condición de novicia.

Tenemos ya los nombres de los personajes -los papeles repartidos-, y será al comienzo de la segunda parte de *La Regenta* cuando asistamos a la representación del drama de Zorrilla. La novela empieza en octubre, con el comienzo del otoño: «los prados renacían...»; pero como dice el inicio del capítulo XVI, «con octubre muere en Vetusta el buen tiempo», y salvo esa semana del veranillo de San Martín, a mediados de noviembre, los vetustenses saben que no les espera más que lluvia hasta fines de abril: unos protestan, y otros se resignan.

«Ana Ozores no era de los que se resignaban. Todos los años, al oír las campanas doblar tristemente el día de los Santos, por la tarde, sentía una angustia nerviosa que encontraba pábulo en los objetos exteriores [...]. Aquel año la tristeza había aparecido a la hora de siempre» (Alas 1990, II: 9-10; cap. XVI). Se asomará al balcón, primero verá pasar a los vetustenses camino del cementerio o del Espolón, y cuando ya no pasa nadie por la Plaza Nueva, aparece «el galán»: «Ana vio aparecer debajo del arco de la calle del Pan, que une la plaza de este nombre con la Nueva, la arrogante figura de don Álvaro Mesía, jinete en soberbio caballo blanco, de reluciente piel, crin abundante y ondeada, cuello grueso, poderosa cerviz, cola larga y espesa [...]. ¡Qué a tiempo aparecía el galán!» (Alas 1990, II: 23-24).

Por la noche se representa en el teatro el *Don Juan Tenorio*, como era costumbre el día de Todos los Santos. Ana irá a ver la obra a ruegos de su marido y de Mesía. Clarín quiso que su heroína viera por primera vez el drama de Zorrilla, como Emma Bovary, *Lucia di Lammermoor* -la ópera de Donizetti con libreto basado en *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott-, pero sus vivencias fueron muy distintas. Clarín admiraba el *Don Juan* como dice en su *palique* «El teatro de Zorrilla»: «es claro que *Don Juan Tenorio* es el mejor drama de Zorrilla. *El Trovador* y *Don Juan Tenorio* son los mejores dramas de todos los españoles del siglo XIX. Digo que son los mejores, no los más perfectos; eso no, antes lo más imperfectos entre los mejores» (Alas 1973: 119).

La Regenta llega un cuarto de hora tarde ante «la curiosidad general»; todos admiran su belleza y comentan que ha cambiado de confesor, que ahora era el Magistral quien dirigía su vida espiritual. «Después de saborear el tributo de admiración del público, Ana miró a la bolsa de Mesía. Allí estaba él, reluciente, armado de aquella pechera blanquísima y tersa, la envidia de las envidias de Trabuco. En aquel momento don Juan Tenorio arrancaba la careta del rostro de su venerable padre». Y ante el entusiasmo del público, ella «tuvo que mirar entonces a la escena» (Alas 1990, II: 43).

Ana empieza a entrar en el drama en el momento en que el actor, Perales, dice los versos 802-803 del *Tenorio*: «son pláticas de familia/de las que nunca hice caso»; y enseguida se siente de veras interesada por lo que sucede en escena. El donjuán de Vetusta, don Álvaro, se da cuenta de que esa noche tiene «un poderoso rival: el drama».

Y, en efecto, Ana se deja llevar por la fuerza dramática de la obra y se olvida de su presencia; Emma Bovary había hecho todo lo contrario porque, desde que M. León se sentó en su palco, detrás de ella, «elle n'écoute plus» (Flaubert 1999: 347).

Clarín en el artículo «Nuestra literatura de 1879», publicado el 19 de enero de 1880 en *Los Lunes de El Imparcial*, expresa su admiración por el *Don Juan Tenorio* y lo hace con envidia del momento que hará vivir a su Ana Ozores: «*Don Juan* es, con todo, una joya literaria que maravilla al que la ve por vez primera. ¡Cuántas he envidiado a los que le gozaban el placer de saborear aquella fresca poesía con toda la energía de un primer beso!» (Alas 1989: 440, n. 27). Y en carta que le escribe a Zorrilla el de 2 de abril de 1885: «en el primer capítulo del 2.º tomo [de *La Regenta*] hay la descripción (más rápida que yo quisiera) de las emociones de una mujer toda fantasía y corazón que ve a los 28 años *por primera vez* el Tenorio» (Alas 1989: 454, n. 54). En el teatro, asistimos al momento en que su amada criatura comienza «a comprender y sentir el valor artístico del don Juan emprendedor, loco, valiente y trapacero de Zorrilla», y sus acciones llegaban «al alma de la Regenta con todo el vigor y frescura dramáticos que tienen y que muchos no saben apreciar o porque conocen el drama desde antes de tener criterio para saborearlo y ya no les impresiona, o porque tienen el gusto de madera de tinteros» (Alas 1990, II: 45-46). Ana, como lo ve por primera vez, puede paladearlo en toda su intensidad. Y funde la imagen de su adorador, del Tenorio de Vetusta, con el de Perales; los dos interpretan al personaje: uno en escena y otro en la vida de Vetusta.

Ana Ozores, espectadora del tercer acto de *Don Juan Tenorio*

Pero aún tiene que llegar al tercer acto, que «fue una revelación de poesía apasionada para doña Ana» (y Clarín le pone el «doña» a Ana porque en este momento es ya doña Inés). Y lo es, y siente escalofríos, por una coincidencia que todo el mundo advierte: «la novicia se parecía a ella; Ana lo conoció al mismo tiempo que el público». La González era «cómica por amor» a Perales, y «era muy guapa». Decía los versos con voz cristalina y temblorosa, «y en los momentos de ceguera amorosa se dejaba llevar por la pasión cierta»; y su «realismo poético», que pasaba inadvertido para la mayor parte del público, no lo hacía para «doña Ana», que se olvidó de todo lo que la rodeaba: «¡Pero esto es divino!, dijo volviéndose hacia su marido, mientras pasaba la lengua por los labios secos» (Alas 1990, II: 47-48).

Doña Ana era doña Inés, ella vivía en ese momento el amor apasionado que fluía en escena en los versos de Zorrilla:

¡Ay, sí, el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística; huir de él era imposible; imposible gozar mayor ventura que saborearlo con todos sus venenos. Ana se comparaba con la hija del Comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad en que ya había profesado ocho años hacía...y don Juan... ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia! (Alas 1990, II: 48)

En el entreacto, el Tenorio vetustense, disgustado por el entusiasmo de Ana («¡Hablar del *Don Juan Tenorio* como si se tratase de un estreno! ¡Si el *Don Juan* de Zorrilla ya solo servía para hacer parodias!»), procura seguirle la corriente y se hace «el sentimental

disimulado». Don Álvaro se quedará junto a ella, pero no se atreverá a acercarse un poco más de lo acostumbrado; Ana pronto se olvidará de nuevo de todo para vivir intensamente lo que sucede en escena, aunque ya no lo asume como suyo porque: «para Ana el cuarto acto no ofrecía punto de comparación con los acontecimientos de su propia vida... ella aún no había llegado al cuarto acto». Y el narrador reproduce los pensamientos de la bella joven:

¿Representaba aquello lo porvenir? ¿Sucumbiría ella como doña Inés, caería en los brazos de don Juan loca de amor? No lo esperaba; creía tener valor para no entregar jamás el cuerpo, aquel miserable cuerpo que era propiedad de don Víctor sin duda alguna. De todas suertes, ¡qué cuarto acto tan poético! El Guadalquivir allá abajo... Sevilla a lo lejos... La quinta de don Juan, la barca debajo del balcón... la *declaración* a la luz de la luna... ¡Si aquello era romanticismo, el romanticismo era eterno! (Alas 1990, II: 51)

Y cuando doña Inés dice «don Juan, don Juan, yo lo imploro / de tu hidalga condición», Ana, sin poder evitarlo, «lloró, lloró, sintiendo por aquella Inés una compasión infinita». Llega el momento de la muerte del Comendador, y siente un miedo supersticioso:

El pistoletazo con que don Juan saldaba sus cuentas con el Comendador le hizo temblar; fue un presentimiento terrible. Ana vio de repente, como a la luz de un relámpago, a don Víctor vestido de terciopelo negro, con jubón y ferreruelo, bañado en sangre, boca arriba, y a don Álvaro con una pistola en la mano, enfrente del cadáver (Alas 1990, II: 52).

La Regenta no verá la segunda parte del drama; su esposo le cuenta el argumento, y ella se marcha del teatro con la Marquesa y Mesía. Si no ve la segunda parte del *Tenorio* es por dos razones: porque a Clarín solo le gustaba la primera parte («en la segunda parte es mucho más lo malo que lo bueno», dirá en el *palique* sobre «El teatro de Zorrilla» [Alas 1973: 120]), y porque a ella le falta aún vivir el cuarto acto, porque no cabía en su vida *real* el mundo de ultratumba, de sombras, de aparecidos ni de redenciones.

Ana ha hecho un reparto adecuado de papeles en esa escena del *Don Juan* que ha amoldado a su realidad. La novicia se parece a ella, y no es, por tanto, gratuito que se comente en el teatro que Ana acaba de cambiar de confesor, que el Magistral haya entrado ya en su vida de forma decisiva. A partir de ese momento, empezará la etapa mística de Ana, de «beata», su teresiano «camino de perfección», porque su guía va a ser precisamente la lectura del *Libro de la vida* de santa Teresa.

En esa etapa Mesía no tiene nada que hacer porque la Regenta está bajo el poder del Magistral, «su apóstol», «el padre del alma»; la voz seductora de Fermín de Pas es para Ana la voz de Dios; pero él es un hombre y vive como rival al Tenorio de Vetusta. La Regenta contrapone Mesía a Cristo, y la rivalidad de los dos hombres en su alma se establece en estos términos, como auténtica doña Inés. Fermín de Pas perderá definitivamente la batalla cuando Ana se dé cuenta de que su voz no es la de Dios, sino la de un hombre que está apasionadamente enamorado de ella: «el Magistral no era el hermano mayor del alma, era un hombre que debajo de la sotana ocultaba pasiones, amor, celos, ira...» (Alas 1990, II: 322). Al donjuán de Vetusta no hay que quitarle la careta, va siempre sin ella; pero no está ya en plena forma: «¡Lástima que la campaña

me coja un poco viejo...!» (Alas 1990, II: 313). Es, pues, ya una caricatura del Tenorio de Zorrilla, pero va a desempeñar el papel esperado en el cuarto acto.

Mesía y Ana, actores del cuarto acto de *Don Juan Tenorio*

«Un día de noviembre, de los pocos buenos del Veranillo de San Martín, se emprendió la última excursión, por aquel año, al Vivero», así se anuncia la representación del acto decisivo del *Tenorio* en Vetusta (Alas 1990, II: 437). Y Clarín lo tenía pensado desde el comienzo porque habló ya -como dije- de esos días de tregua antes de las lluvias. ¿Por qué vamos a ver la caída de la fortaleza en noviembre? Porque estamos asistiendo a la duplicidad de la representación del drama y no a su vivencia doble: el *Tenorio* sube a las tablas en noviembre.

No es Sevilla, ni se ve el Guadalquivir, por tanto; pero sí estamos en una quinta, el Vivero, es de noche, «la luna brilla» y suenan las doce. En la obra de Zorrilla, Brígida dice: «las doce en la catedral / han dado ha tiempo», y al poco llega don Juan y tiene lugar la famosa escena del sofá: «¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor...» (Zorrilla 1993: 153, 160); y, como es bien sabido, el título de ese acto cuarto de *Don Juan Tenorio* es «El diablo a las puertas del cielo».

En el Vivero la noche era templada y serena, y se cena en la estufa nueva. En el salón amarillo, el viento que entra por el balcón abierto va apagando las velas; las sillas están en desorden: «todo era allí ausencia de honestidad; los muebles sin orden, en posturas inusitadas, parecían amotinados, amenazando contar a los sordos lo que sabían y callaban tantos años hacía. El sofá de ancho asiento amarillo, más prudente y con más experiencia que todos, callaba, conservando su puesto» (Alas 1990, II: 440).

Todo va a empezar cuando «el reloj de la catedral dio las doce», la única claridad que queda ya en el salón es la de la luna nueva. Entrarán dos bultos; son Mesía y Quintanar, que le va a contar al amigo sus aventuras de juventud. «Don Álvaro se dejó caer en el sofá, soñoliento y sonador, no oía a don Víctor, oía la voz del deseo ardiente, brutal, que gritaba: “¡hoy, hoy, ahora, aquí, aquí mismo!”».

Cuando hasta el propio don Víctor se canse de confesiones, volverán a la mesa, pero allí no está Anita. Mesía regresa al salón. «No había nadie». Tampoco en el gabinete de la Marquesa, (Alas: 1990: II, 442): «“No podía ser.” Con aquella fe en sus corazonadas, que era toda su religión, Álvaro buscó más en lo oscuro... llegó al balcón entornado; lo abrió... “¡Ana!” “¡Jesús!”».

No, no es el Mesías; es Álvaro Mesía, que tampoco es el diablo, sino el decadente donjuán de Vetusta. Y Anita no es doña Inés. Pero sí estamos en el cuarto acto de su vida en Vetusta. Solo a la luz del *Tenorio* puede entenderse la atmósfera -el atrezzo- de ese momento: noviembre, la quinta, las doce en la catedral, la luna llena, el sofá, el balcón...

Luego vendrá el absurdo duelo, la muerte del Regente. No voy a recordar cómo se entera Quintanar del adulterio y su «pereza de ser desgraciado, de padecer», porque una cosa era leer a Calderón y otro era interpretarlo en la vida, en un personaje que no le iba; ¡a él lo que le gustaba es arrastrar bien la cadena de Segismundo! Quiso cerrar los ojos, pero ahí estaba el Magistral para decirle que su infamia era pública, ¡y ya no pudo zafarse de interpretar el papel que tan bien conocía! (Alas 1990, II: 473). Y lo hizo mal

porque tuvo piedad del adversario, como un actor que no cree en el papel que representa; su mala actuación le costó la vida, y salió de escena de forma patética: «la bala de Mesía le había entrado en la vejiga, que estaba llena» (Alas 1990, II: 518).

Era mayo; vendrá luego el verano, pasará, y llegará octubre; soplará el mismo viento Sur «perezoso y caliente» que al comienzo, y Ana, toda de negro, entrará en la catedral solitaria y silenciosa. Y allí queda «el cajón sombrío» con el crujido que hace brotar de él esa «figura negra, larga», que nunca olvidaremos los lectores. Ana Ozores podría haber dicho esas últimas palabras de don Juan en el acto cuarto: «llamé al cielo y no me oyó...».

Pero ni ella es don Juan ni está ya en el acto cuarto, y nosotros no sabemos ya quién es el diablo. O tal vez sí... porque el sapo, cuyo «vientre viscoso y frío» había creído sentir sobre la boca la Regenta, lo había visto ya antes, mirándola, en la fuente de Mari-Pepa. Y quizá era parecido al que vio Teresa de Jesús, como cuenta en su *Libro de la vida*, o al menos así lo quiso Clarín, su espléndido creador, que convirtió en carne de su carne, de su creación, esas dos obras tan distintas que leyó con tanta pasión.

Bibliografía

- ALAS, Leopoldo, «Clarín». (1973). *Palique*. Edición de J. M.^a Martínez Cachero. Barcelona. Labor.
- . (1989). *La Regenta*. Edición de José Luis Gómez. Barcelona, Planeta.
- . (1990). *La Regenta*. Edición de Gonzalo Sobejano. Madrid. Castalia. 2 vols. 5.^a ed.
- FLAUBERT, Gustave. (1999). *Madame Bovary*. Édition de Jacques Neefs. Paris. Librairie Générale Française. Le livre de poche classique.
- TERESA DE JESÚS, santa. (1982). *Obras completas*. Edición de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid. BAC.
- ZORRILLA, José. (1993). *Don Juan Tenorio*. Edición de Luis Fernández Cifuentes. Barcelona. Crítica.

Un krausista en la Universidad de Santiago: la figura de Augusto González de Linares (1845-1904)

CARLOS NIETO BLANCO
(Universidad de Cantabria/
RSMP)

Introducción

El 3 Noviembre de 2014 pronuncié una conferencia en el Ateneo de Santiago de Compostela, invitado por el Catedrático de Literatura Española de USC José Manuel González Herrán, con el título que encabeza este ensayo. José Manuel, interesado en todo aquello que concierne a la cultura española del siglo XIX, estaba al tanto de que unos meses antes había aparecido un volumen con la *Obra completa* de Augusto González de Linares, cuya edición, así como el Estudio preliminar corrieron a mi cargo, y tuvo la deferencia de proponerme para hablar en el marco de *Os luns do Ateneo*, en Santiago, uno de los lugares de la memoria de González de Linares, a modo de homenaje que dos paisanos suyos podíamos rendirle en la ciudad donde comenzó su carrera académica. La obra en cuestión había sido publicada en coedición por la Universidad de Cantabria y la Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Al día siguiente, gracias a los buenos oficios de mi amigo el profesor Rafael Martínez Castro, Decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad compostelana, tuvo lugar la presentación oficial del libro en un acto en el que intervinieron, además de él, Xosé Pereira Fariña, Vicerrector de Comunicación y Coordinación, Juan Jesús Gestal Otero, Decano de la Facultad de Medicina, Francisco Díaz-Fierros Viqueira, de la USC y del Consello da Cultura Galega, José Manuel González Herrán, y yo mismo.

He pensado que la mejor contribución que podía ofrecer a este homenaje dedicado a José Manuel González Herrán, cuya amistad nos viene de los años en que ambos éramos jóvenes catedráticos de Instituto en Santander, era el texto de aquella conferencia, que presento aquí ligeramente ampliado, con la salvedad de la necesaria adaptación del discurso oral a la escritura, lo cual me permite refrendar el agradecimiento al homenajeado por su iniciativa en la promoción de dichos actos.

El texto que viene a continuación, como no podía ser de otro modo, procede del trabajo que figura en el libro citado, en donde pueden encontrarse, además, todas las fuentes, así como las referencias de literatura secundaria.

La Universidad de Santiago de Compostela

Reconozco que ofrecer una exposición de la trayectoria intelectual de Augusto González de Linares, y hacerlo en Santiago de Compostela, no deja de encerrar un cierto morbo,

porque la ciudad compostelana se convirtió, a la vez, en el origen y casi en la fulgurante muerte académica de nuestro personaje, pues su vida como catedrático de esta Universidad ni siquiera pudo completar los tres años: exactamente desde el comienzo del curso 1872-1873 hasta Marzo de 1875. Algunos de los acontecimientos e ideas a los que voy a referirme han sido estudiados antes que yo por investigadores y profesores gallegos, miembros muchos de ellos de esta Universidad, de cuyos conocimientos me he beneficiado en el desarrollo de esta parte de mi trabajo, tales como Barreiro Fernández, Carro Otero, Díaz-Fierros, Fraga Vázquez, Gurriarán, y Portabales Vázquez. Gracias a todos ellos.

En esa fecha de 1875 se desencadenaron los hechos conocidos como la Segunda Cuestión Universitaria, una protesta de un sector del profesorado de orientación ideológica progresista, contra el Decreto del Gobierno conservador de Antonio Cánovas, cuyo titular de Fomento era el Marqués de Orovio, que exigía a las autoridades académicas la censura previa de los textos escolares, lo cuales no podían ofrecer contenido alguno que se opusiera tanto a la religión católica como a la monarquía. Dicha protesta fue encabezada precisamente por Augusto González de Linares y su compañero de la Facultad de Farmacia Laureano Calderón, y secundada por una serie de profesores españoles de centros públicos, entre los que se encontraban algunos de los intelectuales que con el paso del tiempo iban a convertirse en figuras influyentes en el ámbito de la cultura, la política y la educación españolas de la época, como Francisco Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón y Gumersindo de Azcárate. En todos los casos fueron expedientados y separados de sus cátedras. Es muy interesante conocer algunos de los argumentos con los que González de Linares respondió por escrito al requerimiento del Rector para que meditase mejor su negativa a dar cumplimiento a las disposiciones ministeriales. Dice así:

He pensado y meditado nuevamente y con todo detenimiento en ocasión como esta necesario, el contenido de mi oficio anterior; y que si bien respeto profundamente las consideraciones que en su comunicación de ayer se digna hacerme V.S.I., con todo, no veo en ellas razón que me mueva a dejar de mantener y reafirmar mi propósito de no dar cumplimiento a disposiciones que -negando al Profesor la racional plena libertad de indagar y exponer sin otros límites que la conciencia de su deber y el respeto a los eternos principios de la moral y la justicia; [...] - están además en abierta y visible contradicción con lo mandado y declarado en las leyes del Estado, bajo las cuales y al amparo y garantía que prestaban al principio de libertad en la exposición, método y dirección total de la enseñanza, aspiré y llegué a la dignidad de Profesor, que respeto y estimo lo bastante para no autorizar con mi asentimiento y obediencia disposiciones que, en la esfera de mi deber profesional, se apartan de lo que mi conciencia afirma y la ley declara y garantiza (Ruiz de Quevedo 1876: 29-30).

¿Qué tenían en común estos tres nombres con los dos profesores compostelanos? Que los cinco eran krausistas. Y esta orientación filosófica de fondo se iba a revelar decisiva para entender no solo un episodio de la historia intelectual de la España de la Restauración, sino para comprender la contribución científica de Augusto González de Linares. De modo que no tengo más remedio que entrar en este asunto que goza de una merecida fama de oscuridad, de la cual no estuvieron exentos de responsabilidad los propios krausistas españoles, incapaces muchas veces de dar con la escritura adecuada para la expresión de su pensamiento.

Como es sabido, la denominación «krausismo» hace referencia a la doctrina que se deriva del filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), un idealista de

segunda fila si lo comparamos con sus compatriotas coetáneos Hegel y Schelling, pero que logró, junto con otros discípulos alemanes y belgas, crear una escuela filosófica, que, al pasar de las ideas a los hechos, se reveló muy influyente en el terreno de la política y de la educación. Se trataba, por tanto -y ahí radicó la fuente de su éxito- de una filosofía, que, a pesar de envolverse en un ropaje lingüístico con el que trepar hasta las más altas e inhóspitas cumbres metafísicas, podía ofrecer un sustrato teórico, un fundamento sólido que sirviera de base para encauzar los cambios culturales que una parte de la sociedad europea del siglo XIX demandaba, confiando plenamente en el papel de la razón humana, al poner en práctica un tipo de racionalismo, calificado con frecuencia como racionalismo *armónico*, partidario de las reformas en todos los órdenes de la vida, y equidistante tanto de la reacción como de la revolución.

Corría el año 1866 cuando González de Linares adquiere con Premio Extraordinario el grado de Licenciado en Ciencias Naturales en la Universidad Central de Madrid, mientras que en 1871 obtiene el de Doctor. Será durante este quinquenio cuando entre en contacto con el krausismo, primero al incorporarse al círculo de Julián Sanz de Río, a quien podemos considerar su verdadero introductor en España, tras su viaje a Heidelberg en 1843. Pero como nuestro joven estudiante seguía también matriculado en la Facultad de Derecho, donde cursaba una carrera que nunca finalizaría, y de la que era catedrático Francisco Giner de los Ríos -que también era profesor del programa de Doctorado de dicha Universidad-, fue a través de esta relación, primero en forma de discipulado y luego por medio de una gran amistad, como González de Linares se convirtió en el científico krausista más importante de su generación. Y es aquí donde conviene que nos detengamos brevemente.

Quizá alguno de los que me escuchan, perfectamente avisado, haya fruncido el ceño al escuchar de mis labios, la expresión, o el sintagma «científico krausista», y acaso haya dicho para sus adentros: ¿pero no es el krausismo una corriente filosófica? ¿a qué viene unirla a la ciencia, cuando son discursos tan diferentes? Comprendo y comparto su perplejidad, pero solo le pido que salga de su mundo y se traslade siglo y medio atrás para que nos hagamos una idea de que los conceptos tienen su propia historia, pues aunque los vocablos sean los mismos -ciencia y filosofía en este caso-, su significado difiere con el tiempo.

Para poder avanzar tenemos que poner nombre a la actividad intelectual desempeñada por nuestro autor, afirmando que González de Linares fue un naturalista, denominación que, al referirse a quien cultiva el conjunto de las Ciencias Naturales, hoy ha caído en desuso, por cuanto que los que entienden de estas ciencias lo hacen en calidad de especialistas en una de ellas. González de Linares fue un naturalista, porque, como enseguida veremos, cultivó varias ramas de estas ciencias. Pues bien, un naturalista como él, que había alcanzado el rango académico más alto en su formación científica, era, *además, un filósofo, precisamente en virtud de su condición de krausista*. Y esto, que entonces no era infrecuente, hoy está totalmente alejado del ámbito de la comunidad científica. Precizando un poco más, podemos afirmar que nuestro naturalista, además de científico, era un *filósofo de la naturaleza*. Hay que añadir rápidamente que su orientación filosófica de signo krausista no fue una pasión de juventud, sino que lo acompañó siempre, hasta el final de sus días, cuando era ya un reconocido especialista en Biología marina. Pero hemos de retroceder algunos años para encontrarnos con nuestro naturalista siendo vecino de Compostela.

La segunda mitad de la década de los sesenta del siglo XIX fue muy agitada en España, al ofrecer un mosaico de los conflictos producidos por el proceso de

modernización que una parte importante de la sociedad española exigía y otra se resistía tenazmente a incorporar. Así, en 1865, nuestro naturalista se vio involucrado en los acontecimientos conocidos como «la noche de San Daniel», cuando el 8 de abril del citado año los estudiantes madrileños ofrecieron una serenata al Rector, agradeciéndole haberse negado a instruir un expediente a Emilio Castelar por un artículo que este había escrito censurando la conducta de Isabel II, y que acabó por esos días con un saldo de algunos muertos, heridos y detenidos. Fue el comienzo de la Primera Cuestión Universitaria, desencadenada contra los profesores krausistas.

Pero, como es sabido, en 1868 se produjo una revolución, denominada La Gloriosa, que dio inicio a un periodo de reformas conocido como el Sexenio democrático, muchas de las cuales afectaron de lleno a la educación y se plasmaron en la nueva Constitución del año 1869. En este momento de agitación social y política, en el que en España se estaba produciendo un intenso proceso de recepción de las nuevas ideas científicas y filosóficas que triunfaban en la Europa culta, con debates constantes que afectaban a creencias profundamente arraigadas, como las religiosas, de los que se hacían eco las publicaciones periódicas del momento, el Ministro de Fomento Manuel Ruiz Zorrilla - que recorrió el espectro político del progresismo, el radicalismo y el republicanismodispuso en Julio de 1871 que se proveyese por oposición una cátedra de Historia Natural en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Santiago, que sería la que, a la postre, obtendría nuestro naturalista. Pero antes de que González de Linares fuera votado para ocuparla, y proclamado catedrático el 4 de Julio de 1872, pasaron muchas cosas, algunas de las cuales acaso puede que estén en el origen de su separación de la Universidad compostelana en 1875.

¡Las oposiciones! ¡Qué tema tan castizo y tan recurrente en la universidad española!: en las que participó González de Linares también menudearon los incidentes. Sin entrar en los detalles que podemos encontrar en el Expediente de las mismas, hay algunos aspectos que conviene destacar. En primer lugar, en el año que transcurrió desde la convocatoria hasta su finalización, se produjo un intercambio de propuestas y contrapropuestas entre el Ministerio y el Rectorado sobre los miembros que deberían formar parte del Tribunal, que se saldó con una composición en la que los seis jueces nombrados eran todos ellos catedráticos de la Universidad de Madrid. En segundo lugar, por decisión del propio Rectorado, la plaza pasó a denominarse «Ampliación de Historia Natural», quedando agregada a la Facultad de Medicina, Centro en que González de Linares impartió su docencia, preferentemente a estudiantes de primer curso.

Además de nuestro naturalista, en dicha oposición tomó también parte Gerónimo Macho Velado. Entre los dos candidatos no podía haber mayores diferencias, y no solo de edad -Macho era 19 años mayor que González de Linares-, pues mientras que el científico leonés era un tomista, y sostenía que la verdad sobre el origen del mundo y de la vida se encontraba en la Biblia, defendiendo las ideas de Cuvier, el naturalista cántabro profesaba la filosofía krausista y defendía las ideas evolucionistas, en los términos que veremos un poco más adelante. Hay que subrayar, además -y a cualquier universitario no hay que explicarle su significado- que Macho Velado había sido alumno de la Universidad compostelana, y durante algunos meses desempeñó de forma interina la cátedra objeto de oposición. Entre los apoyos con los que contaba en la Facultad de Ciencias figuraba el del influyente catedrático de Química Antonio Casares, quien habría de ser el Rector cuando se produjo la expulsión de González de Linares en 1875, y cuyo voto de calidad fue decisivo para deshacer el empate a tres votos que se produjo en el seno del Consejo Universitario.

Antes del comienzo de los ejercicios, Macho Velado protagonizó un incidente en el que trató de descalificar por dos veces a su oponente, a propósito de la supuesta falta de unos documentos -cuya naturaleza desconocemos-, demandas que fueron resueltas en su contra, por decisión unánime del Tribunal, pasando a la realización de primer ejercicio que, por sorteo, correspondió al opositor leonés. Ignoramos lo que sucedió en el turno de réplica de su oponente González de Linares -conocida como trinca-, pero es el caso que Macho Velado solicitó al presidente del Tribunal dejar de tomar parte en la oposición «obligado por asuntos urgentes de familia» -según consta en el Expediente-, continuando el resto de la misma con nuestro naturalista como único candidato.

A juzgar por los testimonios que figuran en la correspondencia cruzada entre González de Linares y Giner de los Ríos, la vida académica en Santiago de Compostela del naturalista cántabro debió de acarrearle constantes sinsabores, cuando no sufrimientos. La larga carta fechada el 3 de noviembre de 1872 que Augusto dirige a su amigo, a quien siempre trata con extrema familiaridad, constituye un memorial de agravios. A los enfrentamientos con sus colegas en la primera Junta de Facultad a la que asiste, objeto de misivas anteriores, refiere ahora su aislamiento, que lo coloca en el punto de mira no solo de los colegas sino también de sus alumnos -que lo apodan «La Fiera», por la dureza que exhibe en sus exámenes-, siendo alguno de aquellos autor de escritos injuriosos, hasta llegar a retarlo en la calle. La denuncia más grave que formula se refiere a la existencia de esa institución tan arraigada en las universidades españolas de la época como era la del *recomendado*. Profesores, curas, médicos acuden a él para que apruebe a sus recomendados, a lo que se niega con total determinación, circunstancia que acaba acentuado su aislamiento. Pero también la propia carta apunta un dato que cabe interpretar como el telón de fondo de su infortunio compostelano, y no es otro que el rechazo frontal que sufrió nada más tomar posesión por no haber sido el candidato con el que la Universidad contaba para ocupar la cátedra que ahora desempeña.

Sin embargo, la vida compostelana iba a deparar a nuestro naturalista un lugar en los libros de historia de la recepción de las ideas evolucionistas en España -y de los escándalos asociados a la controversia ideológica del momento-, gracias a la famosa conferencia que pronunció por esas mismas fechas en el antiguo salón de actos del Colegio de Fonseca, invitado por algún estudiante miembro de la Academia Escolar de Medicina. No sabemos si el conferenciante se sirvió de algún texto que, en todo caso y si hubiera existido, ninguno lo hemos encontrado. A falta del mismo, disponemos de un único testimonio, procedente de uno de sus discípulos de entonces, el que andando el tiempo iba a convertirse en una figura de la Química orgánica, el profesor José Rodríguez Carracido, natural también de Santiago. Se trata de un artículo publicado en 1917, 45 años después del acontecimiento, aunque escrito al hilo del mismo, cuya evocación recrea la polémica que la intervención del joven catedrático desencadenó en el auditorio, y por extensión en algunas calles compostelanas, como se desprende del siguiente comentario:

Realmente, la viabilidad de la doctrina de la Evolución era muy grande, y la ha confirmado su creciente triunfo en el transcurso del tiempo [...]; pero, a pesar de toda su fuerza lógica, y de las extraordinarias aptitudes de González de Linares para la propaganda, no hubiera producido el cisma a que antes se alude, si el ambiente intelectual de Santiago no estuviese previamente preparado por la excitación mental consecutiva a la revolución política. Con el mismo calor con el que se venían discutiendo la soberanía nacional y la separación de la Iglesia y el Estado, empezó a discutirse en los círculos intelectuales la mutabilidad de las especies y el origen simio del hombre, no siendo raro oír a grupos de estudiantes, en sus paseos por la

Herradura, por la rúa del Villar o por el Preguntoiro, disputar acerca de la lucha por la existencia, de la selección natural y de la adaptación al medio, invocando los testimonios de Darwin y Haeckel (Rodríguez Carracido 1988 [1917]: 276).

La Institución Libre de Enseñanza

Consumada su expulsión de la Universidad, la siguiente estación en que se detiene la biografía intelectual de nuestro naturalista será su contribución a la fundación de la Institución Libre de Enseñanza en el año 1876, de la que fue su primer secretario, y de cuyo cuerpo docente va a formar parte. El primer proyecto de la Institución se había gestado en el verano de 1875, precisamente en la casona familiar que los González de Linares poseían en Valle de Cabuérniga, un lugar de la Cantabria interior donde Augusto había nacido. Dado que la creación de ILE fue llevada a cabo por profesores krausistas, a partir de esa fecha la historiografía suele nombrar a este periodo como krausoinstitucionista, por lo cual será este un buen momento para hacer el viaje de regreso no solo al krausismo de González de Linares, sino a todo el bagaje filosófico que da forma al marco teórico que sirve a su vocación como científico.

Además de la influencia de Krause, la manera de pensar la naturaleza de nuestro autor pone de manifiesto la influencia de la *Naturphilosophie* alemana del siglo XIX, una suerte de concepción del mundo material que lo presenta como entidad dotada de fuerza, movilidad, dinamismo, cambio, evolución, vida. Todo lo que existe, o está vivo o contribuye a la vida. En este punto nuestro filósofo se apoya fundamentalmente en dos nombres, Lorenz Oken y Carl Gustav Carus, ambos discípulos de Schelling, el pensador más relevante en este campo dedicado a la reflexión sobre la Naturaleza.

El idealismo de Schelling va más allá de los confines del sujeto, el cual encuentra su fundamento en la totalidad de lo real formado por la unión de Naturaleza y Espíritu, lo que da lugar a una visión unitaria del ser, que se define como actividad o devenir, inscribiendo a la Naturaleza dentro de la vida que, al vincularla con el Espíritu, se presenta trazada como «historia natural». La Naturaleza contiene todo *in nuce*, potencialmente, lo cual se despliega temporalmente a medida que se autoproduce -*autopoiesis*-, de manera que solo puede devenir lo que ya es, de donde se sigue que el mundo inorgánico se presenta no como el prelude que prepara lo orgánico, sino como lo orgánico extinguido, residual, muerto, dado que la vida está desde el principio. Nos encontramos ante una concepción del ser u ontología de carácter monista, de corte naturalista y vitalista.

Quien vive dentro de una cosmovisión romántico-idealista como la que hemos bosquejado se encuentra en una posición intelectual receptiva por la permeabilidad que ofrece al modelo evolucionista que se aproxima de la mano de los científicos del momento, y podía aceptar de la forma más natural la idea de la «transformación» de unas especies en otras, teoría puesta en circulación por Darwin y Haeckel, entre otros, con diferencia, los dos autores más citados por González de Linares en sus escritos, ya que para él el evolucionismo tenía raíces filosóficas. Los krausistas como González de Linares se movían dentro de esas coordenadas.

Tomando en consideración esta influencia, la filosofía de Krause le sirve para dos propósitos. En primer lugar, en sintonía con lo dicho anteriormente, para presentar el conjunto de la naturaleza como una realidad organizada, a modo de un sistema en el que

los seres están emparentados entre sí formando una totalidad, y esta se refleja en cada uno de ellos. De acuerdo con Krause, el movimiento subjetivo de la conciencia persigue la búsqueda de un fundamento de carácter absoluto que reposa en el ser por excelencia, que se identifica con Dios, recorrido contemplado desde el plano analítico. La perspectiva sintética u objetiva completa el proceso, a través del cual el Absoluto que todo lo contiene se despliega en Naturaleza y Espíritu, dotados ambos del mismo dinamismo que encontrábamos en la propuesta de Schelling, maestro de Krause, lo que permite un recorrido en bucle sujeto/Dios/sujeto. En resumen, la metafísica de Schelling y de Krause no solo formaron parte de las raíces intelectuales de científicos como González de Linares, sino que allanaron el camino para que pudieran abrazar sin conflicto aparente las ideas evolucionistas.

Todo lo cual no significaba que nuestro autor fuera darwinista, pues a los muchos méritos que concedió al sabio inglés hay que restarle las críticas con las que recibió algunas de sus ideas, con lo que la recepción del darwinismo fue una *recepción crítica*. Nuestro naturalista acusaba a Darwin de mecanicista al fiar el proceso evolutivo a un mecanismo que juzgaba demasiado externo, como era la selección natural, y obviar la fuerza evolutiva interna que representaba la herencia, un asunto que, como sabemos, era todavía bastante desconocido en tiempos de ambos.

En segundo lugar, la presencia de Krause en el pensamiento de nuestro científico lo ayuda a dar cima a un proyecto intelectual largamente acariciado entre él y su mentor Giner de los Ríos, en el que González de Linares aprovechó su Tesis doctoral para insertarla en un texto más amplio titulado *Ensayo de una introducción al estudio de la Historia Natural*, que dio a la luz en los años 1873 y 1874, siendo catedrático de la Universidad compostelana. Este trabajo entra dentro de la epistemología o filosofía de la ciencia, y es el más relevante de cuantos hayan producido científicos españoles de la era de la Restauración dentro de este campo. En él se sostiene que la ciencia, como parte del conocimiento humano, tiene que descansar en unos principios que, a modo de fundamento, han de ser de naturaleza filosófica. La unidad de la Naturaleza exige la unidad del saber. Esta forma de concebir la ciencia no hace más que hacer explícito el significado del vocablo alemán *Wissensachft* que, en el idealismo alemán en el que González de Linares se inspira, no significaba ciencia en el sentido actual, sino, como enseña la etimología de la palabra, un saber de conjunto, con un claro componente especulativo, filosófico, en suma.

Pero bajo este concepto de ciencia se esconde otra idea fundamental, decisiva, que representa una de las señas de identidad del proyecto krausista. Forma parte del significado de este concepto de ciencia la necesidad de propagar y extender al público en general, y no solo a la comunidad científica, los logros y resultados de la investigación. El saber conduce al deber de enseñar, de donde se sigue que la ciencia necesita de la pedagogía, la cual adopta un fuerte componente ético. Nicolás Salmerón llamó a los científicos a servir a la sociedad desde este ámbito, desempeñando una suerte de «ministerio» laico del saber, porque pensaba que el buen hacer dependía del conocimiento, con lo que la ciencia pasaba a ocupar el rango más alto y noble de todas las actividades humanas. González de Linares participaba de esta misma creencia, como se refleja en un texto del año 1875 titulado *Sobre las fuentes de conocimiento y el método de enseñanza en los estudios superiores de Historia Natural*, del que extraemos la siguiente cita:

La ciencia, que en sí misma existe eternamente formada, como el sistema absoluto de la verdad, no es para el hombre sino una obra temporal y progresiva, que mediante

su actividad, desplegada en la aplicación reflexiva, ordenada, artística de todas sus facultades, y especialmente de las intelectuales o del pensamiento, va laboriosamente conquistando en un proceso difícil, en el cual los individuos y aun los pueblos se auxilian unos a otros, para extender en el mundo los beneficios del conocimiento y de su luz, maestra de la vida. [...]

Ahora, la construcción de la ciencia como obra de la actividad humana, y obra tanto individual como social, consta de dos funciones: la investigación de la verdad y su comunicación por parte del investigador a los demás hombres: la indagación y la enseñanza, la *heurística* y la *didáctica*, como suelen también denominar los lógicos (González de Linares 2014: 248-249).

La forma de concebir la vinculación entre estos dos ámbitos la he conceptualizado en otros textos con la expresión *el imperativo de la ciencia*, y sin esta profunda convicción el proyecto pedagógico de la ILE carecería de razón de ser.

En el año 1892, Alfredo Posada acuñó el término «Krauso-positivismo» para referirse a la orientación intelectual con la que abordaba el estudio de la Psicología el discípulo de Nicolás Salmerón Urbano González Serrano. Dicho concepto, escrito de formas diferentes, pero en todo caso fruto de la contracción de los vocablos «krausismo» y «positivismo», acabó haciendo fortuna, siendo aplicado desde entonces a aquellos científicos krausistas que habrían «evolucionado», fundamentalmente desde el idealismo krauseano, hacia posiciones partidarias del evolucionismo, el empirismo o el experimentalismo, por influjo de Comte y Spencer. Estudiando cada caso en particular, es difícil emitir un juicio categórico en este sentido.

Autores como el inglés Robert Flint y Sanpere y Miquel, sin embargo, llegan incluso a afirmar que «nada hay en Spencer que no esté en Krause» (Sanpere y Miquel 1883: 9). Pero más allá de esta posición un tanto hiperbólica, no debiéramos dejarnos seducir por una visión esencialista respecto del significado del término ‘positivismo’, ni tampoco denominar positivista a toda actitud intelectual de la época que abrace la causa de las nuevas ideas con las que viajaban las ciencias de la naturaleza. Por lo que se refiere a González de Linares -como hemos tenido ocasión de argumentar con detenimiento en otro lugar (Nieto Blanco 2014: 62-78)- no estamos en condiciones de afirmar que sus contribuciones científicas se debieran a la influencia de los autores positivistas, que cita en sus escritos con conocimiento, sino, más bien, a una combinación resultante de su formación como científico y su instalación filosófica en el krausismo. Veamos una cita al respecto, tomada de un texto de 1877:

El *armónico* [la cursiva es nuestra] consorcio en que deben unirse la especulación y la experiencia exige hoy, ya que estos problemas capitales, relativos a la depuración de los primeros conceptos, reconocimiento de sus factores integrantes, y análisis de la fuente y proceso de su elaboración, no se intente resolverlos con exclusivismo bien metafísico, bien empírico, ni aun apelando a la vez a las ideas y a los hechos, si tanto en aquellas como en estos no se mantiene el enlace y sucesión orgánica con que lo mismo se unen eternamente las primeras, que se siguen y encadenan en tiempo los segundos (González de Linares 2014: 279).

Se trataba de unir especulación y observación o de «concertar» las categorías procedentes de la razón con las aportaciones empíricas provenientes de la experiencia.

La Estación de Biología Marina

A partir de los años ochenta Linares van a experimentar un giro fundamental. Sin abandonar sus convicciones filosóficas y sin descuidar el cultivo de otras ramas de las ciencias naturales, orientará su actividad científica hacia el campo de la Biología marina, lo que acabará por otorgarle el reconocimiento que posee dentro de la historia de ciencia española. Por aquellos años la Biología marina era un territorio casi desconocido, que empezaba a explorarse y conquistarse tanto en Europa como en América, en el que algunos países habían dado ya el salto de construir estaciones en puntos estratégicos de las costas, convirtiéndolas en laboratorios de biología experimental. En España se carecía por completo de establecimientos de este tipo, por lo que una parte de la comunidad científica, representada por los naturalistas del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, se había dirigido al Ministerio de Fomento en 1882 con el ruego de que enviara a dos pensionados para estudiar en la Estación entonces más prestigiosa del mundo, la famosa *Stazione* de Nápoles -en donde nuestro naturalista se formaría durante los años 1886-1887-, aunque sus gestiones no culminaron con éxito. Con anterioridad, y desde el año 1881 en que es reintegrado a su cátedra -en la Universidad de Valladolid en su caso-, aunque apenas ejerciera en ella, hasta esa fecha, nuestro científico había sido comisionado por el gobierno para conocer el funcionamiento de diversas instalaciones europeas de Biología marina.

Quien sostenga que no existe relación alguna entre la política y la investigación científica, no tiene más mirar los presupuestos de investigación que venimos sufriendo en los últimos años para concluir lo contrario. En la España de la Restauración pasaba exactamente lo mismo. En general, las instituciones científicas que se fueron fundando en el cambio de siglo del XIX al XX se hicieron bajo gobiernos liberales, y, en el caso de la actividad científica de González de Linares, podría establecerse una línea en la que, casi de forma milimétrica, puede constatarse lo siguiente: todo lo que pudo conseguir en relación a sus objetivos científicos fue apoyado por los gobiernos de signo liberal, y las muchas dificultades que tuvo que sortear y en su caso vencer tuvieron su origen en el partido conservador.

Los profesores krausoinstitucionistas aspiraban a influir no solo en la educación, sino también en la política, con el fin de que las instituciones del Estado promulgasen leyes que favorecieran las reformas educativas que, trasladadas a la sociedad, actuasen, a su vez, de revulsivo para la política. Por ese motivo, Giner y su equipo hicieron todo lo posible, bien para que en los gobiernos de la Restauración entraran personas afines a sus ideas, bien para que estas impregnasen el quehacer de los gobernantes. De esta manera se produjo una comunión de intereses que benefició tanto a los políticos, lo cuales podían contar con el asesoramiento de los expertos, como a los krausoinstitucionistas, que veían convertidos en logros algunos de sus ideales. Con el paso del tiempo, el grupo krausista fue tejiendo una tupida red, con algunos nudos sobresalientes, cuya influencia en la educación fue pasando de la Universidad a los niveles inferiores, llegando al terreno de las instituciones científicas.

Por lo que se refiere a la Biología marina, tuvo que producirse un cambio en la ley no escrita del turno de la Restauración, con la salida de los conservadores y la formación de un gobierno de Sagasta, el líder del partido liberal, en el periodo 1885-1890, para que las cosas comenzaran a cambiar. De este modo, por R. D. de 14 Mayo de 1886, firmado por el Ministro de Fomento, el institucionista Eugenio Montero Ríos, el Gobierno crea un «Laboratorio de Biología Marina», denominado provisionalmente *Estación Marítima de Zoología y Botánica experimentales*. Al año siguiente, por concurso, se

provee la plaza de Director, cuyo nombramiento recae en Augusto González de Linares, quien recibe el encargo, junto el Subdirector, el zoólogo José Rioja Martín, de buscar una sede para la Estación en algún punto de las costas españolas, para lo que ponen en marcha varias campañas de investigación. Tras realizar el preceptivo Informe que González de Linares eleva al Ministerio de Fomento, este establece que la Estación tenga su sede en Santander. Además de los argumentos de carácter científico expuestos por su Director, fue decisivo el apoyo económico que le brindó tanto la Diputación provincial como el Ayuntamiento de Santander, sin cuya ayuda, González de Linares hubiera preferido la villa marinera de San Vicente de la Barquera. De este modo, la capital de Cantabria albergará el primer Laboratorio *costero* español, pero no el primero en términos absolutos, pues en 1885 lo llevaba instalado la fragata *Blanca*, en donde viajaba un joven científico llamado Odón de Buen, que con el paso del tiempo iba a convertirse en el fundador del Instituto Español de Oceanografía.

Entre los argumentos con base científica esgrimidos por González de Linares para preferir Santander a cualquier otro punto de las costas españolas, incluidas las rías gallegas, que él conocía y apreciaba desde su etapa como profesor en Santiago de Compostela, se encontraba la posibilidad de investigar los *fondos marinos*, permitiendo no solo el conocimiento de la fauna costera y pelágica, sino de la fauna abisal, lo cual podría hacerse con facilidad desde un enclave como Santander, cuya morfología submarina ofrecía un descenso gradual desde la costa hacia aguas más profundas, imitando el relieve terrestre de la provincia, dividida en valles perpendiculares a la cordillera Cantábrica, que discurren de Sur a Norte.

De este modo razonaba nuestro autor en el Informe elevado al Ministerio de Fomento, en un texto que un año antes, en 1890, había publicado en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*:

Valía entonces la pena de que la Estación española, lejos de concretarse a un estudio meramente parcial de la fauna marina en su aspecto litoral y pelágico tan solo, aspirara, por el contrario, a investigar a la vez en la medida posible la fauna profunda, sin cuyos datos no hay base para conocer aquellas en su integridad, *por ser meras partes como esta, de un mismo todo superior* [la cursiva es nuestra]. Tal entendí que debía ser el verdadero destino de la Estación española; tal será, creo, el de otras, si nacen en condiciones análogas de emplazamiento; y tal sospecho que acabará por ser el de todas (González de Linares 2014: 518).

Como podrá apreciarse, de ese razonamiento no está ausente su convicción filosófica de fondo de carácter organicista, anteriormente señalada, que propugnaba la unidad sistemática de todos los seres naturales. Y aunque la Estación santanderina no contó con los medios suficientes para abarcar el estudio deseado de los fondos marinos, al pronóstico de su Director, el futuro se encargaría de darle la razón, convirtiéndolo en realidad.

La vida de la Estación santanderina hasta la muerte de su fundador en 1904 transcurrió entre grandes dificultades, tanto de orden presupuestario, como de organización y funcionamiento, resueltas en su mayoría con el entusiasmo y la tenacidad del Director y su equipo. La Estación fue peregrinando por distintas sedes, que la llevaron desde las playas de El Sardinero hasta el interior de la bahía, pero sin conseguir nunca una ubicación definitiva. Tras una polémica que duró tres años, en 1917 se integró en el Instituto Español de Oceanografía, que se había fundado en 1914. Veamos algunas de estas dificultades.

Puesto que la Estación española nacía sin sede, la búsqueda de la misma se convirtió en un problema por cuanto algunas ciudades costeras españolas presionaron al Gobierno para albergarla. Como González de Linares demorase la presentación de su Informe, el científico Mariano de la Paz Graells, a la sazón senador por el Partido Conservador, planteó hasta cinco preguntas al Gobierno sobre el tema entre 1888 y 1890, lanzando insinuaciones injuriosas contra el Director de la Estación, contemplando este último la posibilidad de querellarse contra él. Superado este obstáculo y cuando el establecimiento llevaba apenas un año funcionando, el Ministro de Fomento del Gobierno de Cánovas Santos Isasa, que al decir de nuestro naturalista, parecía dispuesto a borrar cualquier reducto krausoinstitucionista, estaba decidido a eliminarla de los Presupuestos del Estado. Conocida la vinculación que su paisano Menéndez Pelayo -a quien, a pesar de la distancia ideológica, González de Linares admiraba por su sabiduría- mantenía con el líder del Partido conservador, no dudó en acudir a sus buenos oficios para que intercediese ante Cánovas en favor de la financiación de la Estación santanderina, lo que finalmente logró. Daba la impresión de que a los gobiernos conservadores no les importaba demasiado los progresos que España pudiera alcanzar en el cultivo de las ciencias naturales a juzgar por las zancadillas que fueron poniendo a las modestas instalaciones de la Estación santanderina. En efecto, desaparecido Cánovas, el Ministro de Fomento del Gobierno presidido por el conservador Francisco Silvela, Luis Pidal y Mon, Marqués de Pidal, eliminó de los Presupuestos de 1900 al Laboratorio santanderino. En este caso fue la propia Sociedad Española de Historia Natural, encabezada por Ignacio Bolívar y Salvador Calderón, la que se brindó para realizar una serie de gestiones ante diferentes parlamentarios, evitando de este modo el colapso del Centro santanderino.

El legado de González de Linares

La contribución de González de Linares a la historia intelectual y científica de la España contemporánea se puede dividir en dos grandes apartados: su legado literario y su contribución profesional. Por lo que se refiere a los textos publicados, lo primero que tenemos que decir es que se trata de un número relativamente escaso. Dichos escritos vieron la luz en forma de artículos en diversas revistas de la época, como el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, la *Revista Europea* o los *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural*, por citar algunos casos. Podemos clasificar sus aportaciones, en porcentajes en relación al total, del siguiente modo: contribuciones científicas, 49%; aportaciones filosóficas, 33%; recensiones, 13%; miscelánea, 5%.

Si nos fijamos en el contenido de sus artículos, podemos afirmar que la mayoría no son el resultado de aquella actividad con la que su nombre quedaría asociado a la historia de la ciencia, la Biología marina, sino que versan sobre asuntos muy variados, como expresión de sus obligaciones e intereses intelectuales, dando la impresión de un perfil intelectual entre curioso y disperso. Sus textos contienen recensiones e informaciones de publicaciones recientes, de historia natural, fundamentalmente; incluyen resúmenes de cursos o conferencias sobre geología, geografía, botánica y zoología, con referencia especial a Haeckel; los más extensos los constituyen reflexiones de carácter filosófico, con incursiones en la filosofía de la naturaleza, la epistemología y la historia de la ciencia. Solo cinco de sus textos hacen referencia a la Biología marina propiamente dicha.

González de Linares no fue un especialista en el sentido que hoy damos a este término, sino un naturalista que trabajó en varias ciencias, completando sus hallazgos científicos con una Filosofía de la Naturaleza con sello propio. Así, por ejemplo, en Geología, descubrió la existencia del Wealdico o Wealdense en España, una formación geológica de la Era Secundaria en la que se desarrollaron los grandes reptiles; en Botánica hizo alguna incursión en el estudio de la célula vegetal, llegando a identificar una nueva especie de planta, cuya publicación -como solía ser habitual- dejó en otras manos. En Zoología clasificó un briozoo y una esponja, ambos fluviales, mientras que en Zoología marina se especializó en Equinodermos, Espongiarios y Celentéreos.

La escasez de resultados científicos publicados por parte de González de Linares no significa falta de investigación, sino ausencia de circulación y difusión de sus hallazgos en el seno de la comunidad científica pertinente. Esta circunstancia viene motivada por una estricta exigencia intelectual por parte de su autor para alcanzar la certeza en el conocimiento, acorde con una concepción de la verdad científica dotada de atributos absolutos. Ante la imposibilidad de efectuar las consultas pertinentes por falta de los medios bibliográficos que le permitieran determinar la novedad de un hallazgo, prefirió guardar silencio, sin que los resultados de su trabajo vieran la luz, a afrontar el riesgo del error, permaneciendo aquellos bien como inéditos en soportes difícilmente abordables más de cien años después o en manos de otros colegas, a los que generosamente hizo entrega de los mismos para su estudio y difusión, los cuales, en señal de reconocimiento, agregaron su apellido en la nomenclatura de una planta y de un crustáceo. En este punto es preciso resaltar también su aportación a la recepción del pensamiento jurídico en España como traductor de algunas obras relevantes de juristas alemanes.

La contribución profesional más sobresaliente que González de Linares hizo a la ciencia española fue su labor al frente de la *Estación Marítima de Zoología y Botánica Experimentales* de Santander, cuya puesta en marcha se debe tanto a él en calidad de primer Director, como al grupo de escasos colaboradores de que se rodeó. Nuestro naturalista participó directamente en el trabajo de campo que se puso en marcha nada más entrar en funcionamiento la Estación, drenando suelos, recogiendo muestras y especímenes de animales marinos para examinarlos y clasificarlos con posterioridad en el Laboratorio, usando las técnicas microtómicas, microscópicas, y micrográficas propias de la época. El resultado de este trabajo se materializó en la más importante colección de fauna marina existente en España: a excepción de los protozoos, no existe ninguna clase zoológica que no esté representada, como lo atestiguan los miles de frascos en que se conservan los ejemplares, algunos de los cuales se exhiben en el actual Museo Marítimo del Cantábrico de Santander, junto con los esqueletos de grandes mamíferos. Pero los presupuestos epistemológicos que González de Linares profesaba sobre la relación estructural existente entre ciencia y educación -a la que nos hemos referido con anterioridad- no podían ser ajenos a una institución científica como la que él dirigía, de modo tal que a la difusión del conocimiento de la fauna que representaba la exhibición de los animales conservados en formol, se sumaba también la construcción de unos acuarios donde mostrar los ejemplares vivos para disfrute del público interesado.

Existe todavía una faceta del legado de González de Linares que no se hace visible en las cosas, sino en las personas, cumpliendo uno de los objetivos que bien pronto se propuso, como fue el de promover la formación de jóvenes investigadores en las ciencias del mar. En este terreno nuestro naturalista se reencontró con su vocación docente. Durante años, mediante un programa oficial de pensionados, orientado por Giner de los

Ríos e Ignacio Bolívar, el Laboratorio de Biología Marina de Santander -que apenas cumplió el segundo de sus fines fundacionales como era el de asesorar en materia de pesquerías- se convirtió en un centro formación de posgraduados, contando, además, con la presencia circunstancial de importantes científicos del momento. En la detallada Memoria elevada al Ministerio y dedicada a Santiago Ramón y Cajal, publicada en 1911 por el biólogo José Rioja Martín, fiel ayudante de Augusto González de Linares, en calidad de Subdirector desde el momento de iniciarse los trabajos preparatorios para la puesta en funcionamiento de la Estación de Santander, se recoge información puntal sobre las tareas de formación llevadas a cabo por la instalación santanderina. Refiere Rioja que cada año la Estación recibía a dos pensionados cuya estancia solía durar entre seis y ocho meses, debiendo superar un curso práctico de Zoología marina. A ellos se unían los procedentes de otras instituciones, como centros de investigación y enseñanza, o bien particulares que por su cuenta deseaban iniciarse en esta rama de la biología experimental. Estos últimos solían ser profesionales de la medicina y de la farmacia, estudiantes universitarios o personal de la Marina. José Rioja nos facilita una relación, año a año, desde 1890 a 1911, de los pensionados que ocuparon puestos de investigación en el Laboratorio de Santander, entre los que se encuentran algunas de las personas que, andando el tiempo, pasarían a engrosar la historia de alguna de las ramas de la biología en España. A título de ejemplo podemos destacar los nombres de Manuel Cazorro, Luis Alaejos, Antonio Zulueta, Orestes Cendrero Curiel, y Luis Simarro.

Pero si esta labor de formación se ponía en práctica en cumplimiento del primero de los tres objetivos fundacionales, a la Estación se le exigía también un tercero que consistía en dotar de colecciones científicas a los museos y establecimientos de enseñanza de toda España, y sobre esta labor de difusión de la ciencia se ocupa también la Memoria del profesor Rioja Martín. Con sumo detalle nos da cuenta de las colecciones de ejemplares marinos, bien completas, bien parciales, enviadas a determinados centros de enseñanza, museos y laboratorios, especificando tanto la fecha como el número de especies, totalizando varios miles.

Los testimonios que conservamos de los contemporáneos del naturalista cántabro lo destacan sobre todo como «sabio y filósofo», esto es, alguien que sobrepasaba el estrecho marco de una disciplina científica, y que sabía mucho más que lo que publicó. Por lo que se refiere a los actuales historiadores de la ciencia española de este periodo - L. A. Baratas, Llosa Llorca, López-Ocón, López Sánchez, D. Núñez, Otero Carvajal, J. M. Sánchez Ron, entre otros- todos ellos subrayan tanto sus contribuciones a la filosofía de la naturaleza como su labor pionera para el desarrollo de la Biología marina en España.

Podemos concluir que estamos ante un intelectual de arraigadas convicciones progresistas, que se situó en la vanguardia con sus compromisos morales e intelectuales. Fue el primer catedrático de España que se levantó contra el Decreto del Marqués de Orovio en la segunda Cuestión universitaria, además de ser uno de los primeros naturalistas que defendió públicamente las ideas evolucionistas. Se encuentra entre los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza. Y, finalmente, fue el primer científico que fundó en España un establecimiento de Biología marina. Nos encontramos, pues, ante la obra de un pionero. Creemos que para hacerse una idea cabal de su importancia se hace preciso realizar una valoración de conjunto que tenga en cuenta sus aportaciones *filosóficas*, sus contribuciones *científicas* y su labor *institucional*. Y solo tomando todo ello en consideración podremos sostener que estamos ante una personalidad sobresaliente en el panorama intelectual de la España de la Restauración.

Bibliografía

- GONZÁLEZ DE LINARES, Augusto. (2004). *La vida de los astros*. Edición y estudio preliminar de Carlos Nieto Blanco. Santander. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- . (2014). *Obra completa*. Edición y estudio preliminar de Carlos Nieto Blanco. Santander. Ediciones Universidad de Cantabria.
- NIETO BLANCO, Carlos. (2010). «Un krausista en el laboratorio. La aportación del naturalista Augusto González de Linares (1845-1904)». *Revista de Hispanismo Filosófico*. 15. 77-101. [Disponible en internet](#).
- . (2011). «Ciencia y Krausismo. González de Linares y Menéndez Pelayo». «*La Ciencia Española*». *Estudios*. Ramón Emilio Mandado Gutiérrez y Gerardo Bolado Ochoa (dirs.). Santander. PubliCan- Ediciones de la Universidad de Cantabria-RSMP. 81-107.
- . (2013). «La filosofía de la naturaleza de Augusto González de Linares (1845-1904)». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. 65. 2. p.025. [Disponible en internet](#).
- . (2014). «Estudio preliminar» en González de Linares (2014). 17-162.
- RODRÍGUEZ CARRACIDO, José. (1988). *Estudios histórico-críticos de la ciencia española*. Ed. facsimilar, presentación de Antonio Moreno González y Jaume Josa Llorca. Madrid. Alta Fulla.
- RUIZ DE QUEVEDO, Manuel. (1876). *Documentos coleccionados referentes á los Profesores separados, dimisionarios y suspensos*. Madrid. Imprenta de A. J. Alaria.
- SANPERE Y MIQUEL, Salvador. (1883). «Prólogo» a Herbert Spencer. *El Universo social (Sociología general y descriptiva)*. I. Barcelona. Barris y Cía. 5-48.

La circulación europea de los relatos. A propósito de la Duquesa de Amalfi, de la *Galería fúnebre*, y de la novela gótica en España

JOAN OLEZA
(Universitat de València)

A José Manuel González Herrán, Amigo

Del éxito inicial de la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas. Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, y casos sorprendentes*¹, entre los lectores da buena cuenta una irónica reseña, bien conocida, en las *Cartas españolas* de junio de 1831: «dijimos que esta producción tendría gran despacho: dígalo el librero que el primer día no tuvo manos para apuntar suscriptores y despachar ejemplares. La obra es terrible; pero ¿quién duda de la eficacia de la mostaza cuando se trata de que las salsas sean picantes? Desde luego volvemos a asegurar que con esta publicación le ha caído al señor Zaragoza la lotería. La venta del libro ha de tocar en locura». Una nueva reseña posterior, en la misma revista, aseguraba que «*La Galería fúnebre* del señor Zaragoza vuelve locos a sus lectores»².

La más que probable fortuna editorial de la colección se ha correspondido a lo largo de los siglos con su permanencia, se diría que inevitable, en las historias de la literatura, de la novela o del cuento en el siglo XIX, tanto más sorprendente cuanto esa presencia no se había correspondido tradicionalmente con una atención crítica específica, que pareció agotarse en su propia época³. Esta resistencia al olvido se debe, sin duda, a su

¹ Doce tomos entre febrero y noviembre de 1831. La historia 6ª, en la que nos detendremos en este trabajo, en el Tomo III. Madrid, Imprenta de D. J. Palacios, Abril, 1831, la cita en pp. 7 a 9.

² Ambas reseñas fueron aportadas por Luíís Alberto Cuenca en su edición parcial de la *Galería Fúnebre*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 18-20. La primera reseña en *Cartas españolas*, publicadas por don José María de Carnerero, en el t. I, junio de 1831, p. 228. La segunda en el tomo II, de septiembre de 1831, p. 71. Ya Allison Peers, en su *Historia del movimiento romántico español*, en la que consideraba esta obra como «tristemente célebre [...] colección [...] de desagradables historias referidas con gran prolijidad y alguna monotonía por un cierto Agustín Pérez Zaragoza Godínez», había recopilado las alusiones críticas de Mesonero Romanos, Larra o Zorrilla (1973, I: 183-84, y II: 159).

³ Hace un resumen del estado de la cuestión sobre la recepción crítica contemporánea de la *Galería*, David Roas (2006: 98-102). Cabe destacar, sin embargo, que a partir del estudio de J. I. Ferreras en 1973, y de la edición de L.A. Cuenca, en 1977, pioneros en este sentido, pero sobre todo a partir de los años 90, en un clima propiciado por la Posmodernidad, con su acercamiento de la *low* y la *high culture*, y con su revalorización de las literaturas de género, aumenta considerablemente el interés crítico sobre la novela gótica como género, por un lado, y sobre la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez por el otro, y aparecen estudios demorados como los citados a lo largo de este trabajo, especialmente los de M.^a José Alonso

representatividad dentro de un género internacional que ha ido cobrando prestigio a finales del siglo XX para despertar un vivo interés en el XXI, como es la novela gótica. La tesis que sobre la recepción de la novela gótica en España ha venido siendo dominante es la que, por ejemplo, expresa David Roas: «la novela gótica no arraigó bien en la literatura española. Aunque fue bastante leída y traducida (con notables ausencias y retrasos), no provocó demasiado interés entre nuestros creadores». Quizá influyeran la férrea censura del reinado fernandino o la precaria situación editorial de nuestra sociedad, pero el resultado comprobable es que «pocas son las [novelas españolas] que responden de un modo estricto a los cánones de dicho género. Fundamentalmente se trata de textos cuyo componente gótico se reduce a lo meramente ambiental (tendencia a lo macabro y lúgubre, escenografía terrorífica, muertes violentas) y en los que lo sentimental y lo moral es privilegiado por encima de lo sobrenatural [...]. Son textos, por tanto, que están muy lejos del componente fantástico y subversivo de que gozan las obras maestra del género, como *El monje* (1796), de M. G. Lewis, o *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Maturin» (Roas 2002: 9). En el interior de este panorama, se destacaba siempre, como único o casi único espécimen del género, la *Galería* de Zaragoza Godínez. Así, J. I. Ferreras, dictaminaba en 1974, refiriéndose a ella: «solamente en 1831, y con el movimiento romántico en marcha, surge la primera y casi única novela que podemos considerar negra o de terror» (Ferreras 1974: 71).

En el tomo I de la *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, coordinado por Guillermo Carnero, se insiste en este enfoque. Escribe Enrique Rubio (1996: 615-616) al respecto: «no existió tampoco en España una auténtica producción de novelas de terror, salvo la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* [... que] alcanzó un gran éxito».

No obstante, en los últimos años, esta tesis ha sido puesta en cuestión por algunos estudios que tratan de poner en valor el papel de la novela gótica en la historia cultural española, y muy especialmente por la tesis de doctorado de Míriam López Santos, defendida en 2009 en la Universidad de León, reconvertida a monografía con el título de *La novela gótica en España (1788-1833)* (López Santos 2010), y acompañada de diversos artículos y de un portal especializado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. López Santos, tras el estudio de la estructura del género matriz, el de la novela gótica inglesa, se centra en la consideración de lo que ella llama el proceso de transferencia genérica a otras literaturas, proceso mediante el cual la *estructura formulaica* original, sin perder su identidad, asimila nuevos elementos, propios del nuevo contexto cultural al que se adapta, que la enriquecen, haciéndola única y original dentro de la repetición. En España, las difíciles y complejas circunstancias históricas no impidieron esa *transferencia genérica*, como se tiende a pensar, sino que enriquecieron el modelo, generando la *particularidad hispánica* de la novela gótica. El proceso de adaptación se llevó a cabo paulatinamente, a lo largo de tres fases diferenciadas. Una primera, a finales del siglo XVIII, de asimilación de la nueva estética burkeana de lo sublime, en novelas como *El Valdemar*, *La Leandra* o *El Rodrigo*. La segunda fue una fase de traducción, especialmente intensa y sorprendentemente productiva, aunque tardía si se compara con el resto de Europa, que abarcó un amplio período de treinta años, aproximadamente, desde el cambio de siglo hasta el fin del reinado de Fernando VII. Las numerosas traducciones incorporaron, como factor determinante en la adaptación del género, todo un discurso articulado desde los prólogos, en el que se

Seoane (2007), Míriam López Santos (2010), o Justine Pédeflous (2015). El lector curioso puede consultar el [portal dedicado a la Novela Gótica](#) en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, dirigido por M. López Santos, con una selección bibliográfica.

atendía sobre todo a promover la legitimación moral del terror, tal como se muestra, de manera ejemplar, en los prólogos de la *Galería fúnebre*. La etapa de las traducciones determinó las características de nuestra novela gótica: se constata el mal pero se justifica su presencia desde una actitud moralizante, como la prevención que el terror proporciona frente al crimen; lo sobrenatural se diluye en justificaciones de todo tipo o simplemente se evita; la novela se aproxima a la realidad y, en su búsqueda de la verosimilitud, abandona parte de su carácter legendario y se envuelve en los modos de vida y las costumbres hispanas, mas sin perder de vista en ningún momento el miedo como hilo conductor del relato y como sentimiento evocador de emociones en el público lector. La última fase, la de la madurez del género en España, supone la aportación de un limitado corpus de novelas (*Vargas*, de Blanco White, *La bruja*, de Vicente Salvá, *Cornelia Bororquia*, de Luís Gutiérrez, *La urna sangrienta*, de Pascual Pérez y Rodríguez, etc.), hasta ahora poco o nada consideradas por la crítica y olvidadas por los lectores, agrupadas en dos grandes direcciones, la del gótico racional y la del gótico irracional⁴.

Según esta tesis, la *Galería fúnebre* ve sensiblemente modificado su papel histórico, deja de ser el espécimen más característico de la novela gótica en España, y pasa a ser una pieza clave de la adaptación del género, preparatoria de la fase de madurez, expresada en obras originales.

Otras tres notas son habitualmente destacadas por la crítica en la consideración de la *Galería fúnebre*. La primera se refiere al lector implícito de estos relatos. En los dos prólogos que el autor, siempre prolijo, puso al frente del tomo I, el «Prolegómeno» y la «Introducción analítica», se pone un énfasis especial en caracterizar, e incluso en describir las circunstancias prototípicas de una lectura de terror, al lector previsto por la *Galería*. El autor declara, por ejemplo, que «escribiré solo para las personas de una imaginación viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de una alma sensible» (Pérez Zaragoza 1831, I: 25). En ello basa su decidida orientación hacia «la juventud [...] cuando el fuego natural de su edad tierna, inesperta e irreflexiva la tenga ya a los umbrales de un precipicio [...] embriagada por las seductoras ilusiones de una pasión amorosa» (1831, I: 14). Y dentro de esta juventud, la obra será útil «más al débil que al sexo fuerte» (1831, I: 52-53), por lo que se complace en imaginar una y otra vez a «la joven que hallándose sola en su cuarto y casa de retiro, en medio de un desierto lleno de malezas y bosques» (1831, I: 42) se dispone a leer la *Galería*, lectura que la arrastra a un estado de terror alucinatorio, en el que la encuentran y tratan de sosegarla sus criados.

La segunda nota que traeré a colación atañe a la idea que el autor se forja de su propia obra, o al menos a la que intenta transmitir a sus lectores. Según él, se trata de una «obra nueva en su clase» (1831, I: 52), aunque muy de pasada, de puntillas, y ahorrándose la más indispensable precisión, reconozca que los acontecimientos que cuenta son «tomados unos de algunas obras, y los otros sacados de las diferentes historias de las naciones» (1831, I: 10). No cita, por supuesto, esas obras de las que toma algunos acontecimientos. Se explaya, en cambio, en la caracterización de estos acontecimientos, ya desde la portada («prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos...»), buscando un efecto morboso sobre el lector. La expresión sintética que más repite, cuando consigue abstenerse de sus promesas de horrores sin cuento es, no obstante, la de «sucesos trágicos», a los que también califica de «verídicos» o de «históricos», pues el lector va a poder disfrutar de «aventuras reales y

⁴ López Santos (2010). Es notable la abundancia de traducciones, que la autora registra, sobre todo si se la compara con el limitado número de obras originales, diez, que recopila y estudia.

verdaderas en estas páginas históricas consagradas al terror» (1831, I: 26). No obstante lo cual, en algún momento, y en tono menor, reconoce «el auxilio de la ficción en la parte que abraza lo sobrenatural y maravilloso» (1831, I: 51). El autor se esfuerza en diferenciar su obra, legitimada por ese carácter histórico y por su intencionalidad moral, de otras que puedan parecer semejantes, tales «los cuentecitos, los romances, las novelas y las poesías amorosas» (1831, I: 7), o «las colecciones de acciones interesantes, de anécdotas curiosas» (1831, I: 8), todas ellas «tan perniciosas obras», pero ese esfuerzo es más producto del deseo de ser tenido en cuenta como autor respetable que de unas diferencias mínimamente constatables, o justificadas. Y de ese deseo nacen también los antecedentes con los que trata de engalanarse, al definir su obra como «este proyecto hermoso a lo Young» (1831, I: 27), o al evocar nada menos que a Shakespeare y «sus sombras ensangrentadas» (1831, I: 37), mientras trata de distanciarse de Rosdeliff (su manera de llamar a la novelista inglesa, especialista en horrores, Ann Radcliffe). En un único momento de las casi cincuenta páginas que invierte en sus dos prólogos alude, aunque sea solo de pasada, a un contexto contemporáneo que pudiera servirle como coartada a tanta violencia: «y últimamente [...] la estravagancia sola de los acontecimientos de la vida ¿no nos suministraría materiales para escribir mil volúmenes? Las muchas y largas guerras de veinte y cinco años a esta parte ¿no pueden darnos infinitos sucesos y desgracias para formar nuestra *Galería fúnebre*?» (1831, I: 39).

La última observación se refiere al empeño que el autor pone en persuadir al lector acerca del saludable efecto moral de su obra. Resulta llamativa la insistencia en esa ecuación que ya se anuncia desde la portada: «colección [...] de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones» (1831, I: 5). Estas declaraciones parecen dirigirse sobre todo a la juventud⁵, la más amenazada por «la funesta pasión más dominante del género humano», la amorosa, aunque no sea siempre el móvil amoroso el causante de los sucesos trágicos y las sangrías sueltas que la obra amontona. El autor declara querer provocar este «terror saludable» como paso necesario para «la continencia y arrepentimiento que la humanidad, la religión y la moral reclaman» (1831, I: 17). David Roas recuerda que en 1831 nos encontramos en plena «década ominosa», y que declaraciones de este tipo ilustran «las artimañas que algunos escritores y editores utilizaron en esa época para evitar la censura». Por ello, y por mucho que su obra se reclame «útil y grata» o que aspire a provocar en sus lectores «meditaciones tan saludables y profundas, como las que producen los tratados más serios de religión y jurisprudencia» (Pérez Zaragoza 1831, I: 20), parece más bien «destinada a un público que se siente atraído por esas ‘exaltadas pasiones’ que Pérez Zaragoza dice tratar de refrenar» (Roas 2006: 95-97), y que se afanaría, sobre todo, y como dicen las palabras finales de la «Introducción analítica», por «inspirar a todo lector los dulces efectos del terror que siempre hicieron la delicia de las almas sensibles» (Pérez Zaragoza 1831, I: 54). La ambigüedad de la intención última del autor ha provocado no pocos comentarios críticos. Mientras Roas, Gies o el propio Cuenca se inclinan a desconfiar de la intención moralizadora, y a interpretarla como justificación ante los censores, López Santos piensa que esa intención moralmente aleccionadora forma parte sustancial de la estrategia discursiva de estas traducciones-adaptaciones de la novela gótica en España, como ya

⁵ La fijación del autor por una audiencia juvenil parece que le acompañó durante los años de su actividad literaria, pues a ella dedicó la *Enciclopedia de la Juventud, o sea Compendio general de todas las ciencias, para el uso de los colegios, escuelas y pensiones de ambos sexos*, en 4 vols., publicados en Madrid, en la Imprenta de E. Aguado, entre los años 1825 y 1826, y *El entretenimiento de las náyadas*, de 1832, que el autor dedica «a la amable juventud».

he explicado. Uno de los rasgos determinantes de la *particularidad hispánica* del género sería el marco moralizante en que se sitúan estas historias, y que se configura en los prólogos. Estos, según López Santos, presentan intencionalmente dos niveles de lectura, opuestos pero necesarios al género, porque de la unión de ambos nace la novela gótica adaptada a la española. De un lado, y al nivel más palmario y visible, destinado a los censores y necesario para pasar el filtro, el prólogo opera como «advertencia», como llamada de atención y como modelo ejemplarizante de conducta. Claro que su condena del vicio es el pretexto ideal para las novelas más perversas, porque en el segundo nivel y, oculto tras este primero, el discurso se recrea en la esencia de la fórmula gótica: el placer del terror, su característica primordial, lo que identifica al género y lo individualiza. Sin el primer nivel el texto sería imposible, sin el segundo, la esencia de la novela gótica se difuminaría (López Santos 2011). Refiriéndose exclusivamente a la *Galería fúnebre*, Justine Pédeflous asume esta ambigüedad constitutiva al defender la idea de que en realidad, más que un discurso introductorio, la obra presenta dos discursos diferentes. En el primero, el del «Prolegómeno del autor a los lectores», Pérez Zaragoza se aleja de su modelo, P. Cuisin (aunque reproduce en parte su conclusión), e insiste en el carácter ejemplar de su obra, basado en la historicidad de los acontecimientos y en su capacidad de inspirar en el lector el rechazo del crimen y, por consiguiente, el freno de sus pasiones. Es un discurso que, al reivindicar el papel de la razón frente a las pasiones, y al proclamar su voluntad de combatir la superstición, se acerca a la ideología ilustrada. Pero en la «Introducción analítica» Zaragoza «semble contredire» el texto anterior, traduce la introducción de P. Cuisin a *Les ombres sanglantes*, en la que se hace el elogio del terror por el terror, sin evocar apenas su función moral, asimila expresiones tan características como la de «los dulces temblores del terror» o imita la escena de la jovencita aterrorizada por la lectura (Pédeflous 2015: 218-220).

*

¿Pero quién era el autor de esta galería de horrores? Nada sabemos de él que no nos haya contado él mismo o que no entreveamos en su labor de publicista. En *El fruto de la religión en la desgracia o reflexiones filosófico-morales de un español expatriado, víctima de opiniones políticas, escritas para consuelo y alivio de la humanidad afligida, dedicadas a la tierna y generosa madre Patria*⁶, quien firma D. A. P. Z. G. nos proporciona los únicos datos autobiográficos que conocemos: «tranquilo y estimado desempeñaba con honor un destino que debí a la bondad de Carlos IV», cuando se produjo la ocupación francesa, «y por un error de cálculo [...] me mantuve firme en mi puesto», lo que después, tras la derrota napoleónica, supondría ser tildado de colaboracionista y provocaría la huida con su «dilatada familia» a Francia, formando parte del equipaje del Rey José, como diría Galdós, donde se instaló cerca del «caudaloso Garona» (quizá en Burdeos). Los lamentos por su situación, que le condujo a un estado de desesperación del que solo pudo salir con el consuelo de la religión, se mudan al final del opúsculo en un «exultante grito de júbilo», como comenta L. A. Cuenca, cuando «los héroes de San Fernando [...] los valientes Quiroga, Riego, Arco Agüero y López Baños» provocaron las insurrecciones que obligaron a Fernando VII a firmar la Constitución de 1812, y a acabar, según Pérez Zaragoza, con «la tiranía y el

⁶ Impresa en Francia, y reimpressa en Madrid en 1820, en la imprenta que fue de Fuentenebro. Sigo para la referencia a esta y las otras obras del autor la glosa que de las mismas ha hecho L. A. Cuenca en su edición citada (Pérez Zaragoza 1977).

despotismo». Nuestro autor pudo entonces volver a España, con bastante seguridad a Madrid, donde en los años siguientes desplegaría una intensa actividad publicista. Bajo su firma, expuesta de distintas maneras, aparecen en los años del trienio su opúsculo *Memoria de la vida política y religiosa de los Jesuitas, donde se prueba que no han debido volver a España por ser perjudiciales a la religión y al estado* (1820), el último de sus ensayos militantes, al que sigue ya una obra característica de lo que será su escritura a partir de entonces: *El Remedio de la Melancolía. La Floresta del año de 1821, o Colección de recreaciones jocosas e instructivas. Traducidas y recopiladas de autores franceses y otros* (1821), miscelánea de «anécdotas, apotegmas, dichos notables, agudezas, aventuras, sentencias, sucesos raros y desconocidos, ejemplos memorables, chanzas ligeras, singulares rasgos históricos, juegos de sutileza y baraja, problemas de aritmética, geometría y física, los más fáciles, agradables e interesantes», de los que Pérez Zaragoza se presenta como recopilador y traductor «de diferentes autores franceses y otros». En esta tarea de recopilaciones diversas de literatura utilitaria para la vida cotidiana, quizá su obra más coherente sea *La nueva cocinera curiosa y económica, y su marido el repostero famoso amigo de los golosos* (1822), en tres tomos.

Interrumpido por los Cien mil hijos de San Luí el trienio liberal, restaurado en el poder absoluto el Rey Fernando VII, abolida la Constitución, ahorcado Riego y perseguidos los liberales constitucionalistas, Pérez Zaragoza no sintió esta vez la necesidad de volver al exilio, sino la de aclimatarse al nuevo ambiente ideológico y autoritario de la «Década ominosa». Sus publicaciones de entonces dan la impresión de que se encontraba ya bien preparado para ello. Así parece manifestarlo la Dedicatoria de la *Galería fúnebre* a la Reina Ntra. Sra., Doña María Cristina de Borbón, a quien confiesa haber celebrado con «júbilo inesplicable», su elección como esposa por «nuestro amado Soberano», elección inspirada sin duda por «la piedad del Omnipotente». El autor, que se declara «vasallo amante de sus soberanos», quiere manifestarle con esta dedicatoria «su sumisión y respeto». Ciertamente es que no fueron pocos los liberales que quisieron depositar en la nueva Reina sus esperanzas de cambio, pero no lo es menos que en el Pérez Zaragoza de 1825 queda ya poco del expatriado de 1820. Tal parece indicarlo la *Enciclopedia de la Juventud, o sea Compendio general de todas las ciencias, para el uso de los colegios, escuelas y pensiones de ambos sexos* (1825), en cuatro volúmenes, el último de los cuales se dedica a un *Nuevo compendio de la Mitología: o sea ciencia o explicación de la fábula, para poder conocer la alegoría de las Divinidades del Gentilismo* (1826), volúmenes en los que Pérez Zaragoza se presenta como traductor. O el opúsculo pedagógico *La virtud, o sea, retrato perfecto de un hombre honrado* (1826), con su empalagosa ostentación de honorabilidad. La entrada en los años 30 acentúa los rasgos de literatura de entretenimiento, de compendio de anécdotas, cuentos, historias notables o curiosas, útiles para sacar provecho de ellas en tertulias y reuniones de sociedad, con la que el autor -casi siempre traductor- aspira a ganarse la vida. Es el caso de un manuscrito inédito, de 204 páginas, que declara poseer L. A. de Cuenca, y que lleva por título *Diálogos entre los modernos*, «diecinueve diálogos entre personajes históricos -la mayoría franceses- que se vuelven a encontrar al otro lado de la Estigia», diálogos entre personajes como los reyes de Francia Luis XII y Francisco I, o como los cardenales Richelieu y Cisneros. El manuscrito aparece fechado en 1830, y debió quedar interrumpida su publicación por la activa preparación de la de la *Galería fúnebre*⁷, acabada por esta época. También la última obra que se nos conserva, y que posiblemente señale el final de su producción literaria y quizá de su

⁷ María José Alonso Seoane (2010) ha seguido en la prensa madrileña la sucesión de anuncios que preceden a la publicación de la *Galería*, así como la repercusión crítica que se siguió.

vida, es el *Recreo de damas del gran tono, o sea delicia de lechuguinos y lechuginas*, título que cambia en una de las portadas a *El entretenimiento de las náyadas*. Colección [...] de 329 charadas [...] puestas en quintillas, para dar una honesta distracción a las señoritas y hacer más dulces sus labores en el invierno (febrero de 1832) que, según reseña aparecida en *Cartas españolas*, «es una colección curiosa y divertida de trescientas veintinueve charadas o enigmas, puestas en quintilla, con que el señor Zaragoza Godínez quiere desagrar a aquellas de sus lectoras a quienes los horrores de su *Galería fúnebre* hayan dejado un resto de pavor y afecciones nerviosas»⁸. No era, desde luego, una obra original, como atestigua L. A. de Cuenca: «digamos que Don Agustín copia, casi al pie de la letra, las *Enigmas filosóficas, naturales y morales, con sus comentarios*, colección de trescientas once adivinanzas publicadas por Cristóbal Pérez de Herrera en un volumen misceláneo (Madrid, Luís Sánchez, 1618, en 4.º), añadiendo tal vez alguna quintilla de su malhadada cosecha» (Cuenca 1977: 38). El conjunto de estas publicaciones proporciona una imagen bastante nítida del hombre de letras para un roto y un descosido que trató de ser Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

*

El autor hizo pasar la *Galería fúnebre* por obra original, fruto de su inspiración, con algún suceso tomado de aquí y de allá, «de algunas obras» y de «las diferentes historias de las naciones», pero desde muy pronto la crítica contemporánea sospechó mayores débitos. En su breve reseña del cuento romántico, Enrique Rubio recordaba la observación muchas veces repetida, desde Montesinos, y especialmente por lo que se refiere a los cuentos publicados en revistas o colecciones de la época romántica, que se ha de contar con «la dificultad de deslindar, en este período, la producción original de las traducciones, puesto que los escritores españoles, con harta frecuencia, se apropian de relatos ajenos que incorporan a sus propias colecciones, traduciendo, refundiendo, adaptando, abreviando, ampliando o injertando con relatos propios» (Rubio Cremades 1996: 743)⁹. Ya en 1955 J. F. Montesinos, había anunciado, «de pasada», que la *Galería* «está tomada de fuentes francesas», sin detallar más, sin incluirla en su catálogo de traducciones entre 1800 y 1850, aunque incluía a D. A. P. Z. G., que es como en ocasiones firmó nuestro autor, en su listado de traductores por la de *Mi tío Tomás*, de Charles A. G. Pigault-Lebrun, publicada en 1823 (Montesinos 1983: 77 y 229). J. I. Ferreras (1979: 320), por su parte, caracterizaba la *Galería* como «novela de terror o ‘negra’ de clara influencia inglesa, si es que no se trata de adaptaciones, y en el peor de los casos, de traducciones de obras inglesas». Y David Roas (2006: 94 n. 120) anotaba que «como ha hecho notar Gallaher [1949: 8, n. 21], el título de la obra de Pérez Zaragoza se corresponde con el de la obra de P. [J. P. R.] Cuisin, *Les ombres sanglantes, galeries funèbres de prodiges...*» (Cuisin 1820). Su editor moderno, L. A. de Cuenca, en 1977, no detectaba la fuente francesa de muchos de los relatos, y no relacionaba la obra de Zaragoza con la de Cuisin, pero anotaba una y otra vez la dependencia de fuentes francesas, dados los numerosos galicismos y las malas traducciones del francés, que denotaban el trabajo de un traductor. Pero en uno de los 15 relatos que publicó, la historia trágica 6.ª, «La duquesa de Malfi», establecía con precisión la procedencia del asunto: «el tema está ya en las *Novelle*, de Matteo Bandello (1485-1561). Es el relato 26

⁸ *Cartas españolas*, IV, p. 341. Citado por M.ª José Alonso Seoane (2010: 23).

⁹ *Historia de la literatura española...*, p. 743.

del libro I. Fue incluido, a través de la versión francesa de Belleforest, en el *Palace of Pleasure* (1556) de William Painter. De ahí lo tomó John Webster para su *The Duchess of Malfi*, tragedia publicada en 1623, pero estrenada en 1614 [...] Cf. también *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* (1618) de Lope de Vega» (en Pérez Zaragoza 1977: 202, n. 121).

Bandello, Belleforest, Webster, Lope... volveremos sobre ello, pero antes habrá que recordar que fue María José Alonso Seoane quien, tras unas primeras aproximaciones al tema en 1995 y 2002, establece en 2007 la estrecha relación de dos colecciones de novelas cortas publicadas a lo largo de los mismos meses del año 1831, *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*, firmada por Basilio Sebastián Castellanos de Losada y Julián Anento, y la *Galería fúnebre* de Pérez Zaragoza, y de ambas con sendas colecciones también de novelas cortas de J. P. R. Cuisin, *Les ombres sanglantes. Galérie funèbre de prodiges...* y *Les fantômes nocturnes ou Les terreurs des coupables...* ambas publicadas en París, en la imprenta de la Veuve Lepetit, en 1820. Castellanos y Anento tenían ya publicados tres de los cuatro tomos de su *Poderosa Themis*, en julio de 1831, cuando irrumpieron en el mercado los tres primeros tomos de la *Galería fúnebre*, provocándoles el esperable sobresalto, que se tradujo en una *Carta al señor Editor*, publicada el 8 de julio en la sección de *Correspondencia crítica* del *Correo literario y mercantil*, en la que denunciaban que Zaragoza Godínez «tiene la gracia de llamarse autor» de una obra que era la misma que ellos estaban publicando como traductores, y que los dos primeros tomos de la *Galería fúnebre* contenían cinco novelas -cuyos títulos detallaban- que ellos habían ya publicado en los tres primeros tomos o estaban a punto de publicar en el cuarto, en imprenta, de su *Poderosa Themis*. Castellanos y Anento se habían presentado en la portada de su colección como traductores de una «Obra escrita por Monsieur David», un autor inventado, y *aumentada* por ellos. Ahora, en su carta de protesta, precisan que la obra francesa original (de la que continúan sin declarar quién era el verdadero autor) puede encontrarse a disposición de los lectores en la librería de Razola, y que ellos además de traducirla la han aumentado con tres historias de su propio caudal y añadido con ciento y tantas «notas geográficas, históricas y mitológicas». Zaragoza contestó con una rápida y prolija réplica que se publicó el 15 de julio en la misma sección del mismo periódico, y en la cual se reconocía como traductor, condición que según él no había pretendido ocultar en sus introducciones a la *Galería*, además de como autor, pues de las cuarenta historias que tenía previsto publicar diecinueve eran suyas, una de las cuales ya la había publicado, *El alcalde de Nóchera*¹⁰. La polémica se acabó en este entrecruzamiento de cartas, pero ninguno de ambos contendientes confesó el verdadero autor ni las obras de las que traducía, aunque ambos se reconocían como traductores y *aumentadores* de la obra traducida con obra propia.

En el caso de Pérez Zaragoza comprobaremos que, de nuevo, mentía. No tenía preparadas para publicar 40 novelas, sino 24, que son las que publicó, y ninguna de ellas era de creación propia, ni siquiera la que citaba expresamente como ya publicada, *El alcalde de Nóchera*.

En un trabajo ligeramente posterior, Alonso Seoane, precisó que Pérez Zaragoza, además de las siete novelas de Cuisin que traduce, adaptó la «Introduction» del autor francés en su «Introducción analítica», y añadía que diez de las novelas de la *Galería* no procedían de las colecciones de Cuisin, sino «de las *Novelle* de Matteo Bandello, difundidas por Pierre Boaisteanu y François de Belleforest en su versión francesa, y

¹⁰ Todos los datos previos corresponden al artículo de María José Alonso Seoane (2007).

adaptadas en mayor o menor medida». Nada se aclara sobre las restantes siete novelas (Alonso Seoane 2007). Una ulterior precisión es la que ha aportado Justine Pédeflous, en su ya citada tesis: las novelas que proceden de las *Historias trágicas* de Bandello (de las que Pérez Zaragoza toma además el título genérico para sus *historias trágicas*), a través de la versión de Belleforest, son doce, todas ellas sacadas del tomo II de la colección francesa¹¹. Zaragoza en su réplica a Castellanos y Anento había llamado esta nutrida fuente de sus historias, e incluso había declarado que las que no eran de Cuisin eran suyas, como en el caso de *El alcalde de Nóchera*, una de las historias de Bandello. Pédeflous elabora finalmente una tabla de correspondencias entre las novelas de Pérez Zaragoza y las de Bandello (12) y Cuisin (8) que las sustentan. Las de Cuisin proceden todas de *Les ombres sanglantes*, de los tomos I (3 historias) y II (5 historias), y ninguna de *Les Fantômes Nocturnes*, a diferencia de las traducciones realizadas en *La poderosa Themis*, de Castellanos y Anento, más interesados en *Les Fantômes Nocturnes*. Entre ambas colecciones hay un total de siete coincidencias. Nueve de las historias traducidas de Bandello proceden de la *Prima Parte*, una de la *Seconda Parte* y dos de la *Terza Parte*, pero fueron traducidas a partir del *Second tome des histoires tragiques*, de Belleforest, dejando fuera de traducción seis de esas historias (Pédeflous 2015: 563-569)¹².

Tanto en la tesis de M. López Santos como en la de J. Pédeflous, que determinan el estado actual de la cuestión, se insiste en que las novelas góticas traducidas durante este período no pueden considerarse simples traducciones, sino adaptaciones. En el caso de J. Pédeflous se sistematiza todo un conjunto de operaciones de adaptación que vale la pena recordar. Comienzan con la selección de los relatos que se va a traducir, y con el descarte de otros, dentro de las colecciones que les sirven de base. Y esta selección se hace, primordialmente, en la dirección de «un infléchissement moral de l'œuvre originale, ainsi que d'une démonstration de la plus pure orthodoxie catholique». En algunos casos, como el de *La poderosa Themis*, se añaden además relatos propios de los traductores. En otros, como en la *Galería fúnebre*, se mezclan dentro de la misma obra relatos de fuentes e incluso de épocas distintas (Belleforest y Cuisin). En el tratamiento del texto de Pérez Zaragoza, Pédeflous percibe la supresión de escenas sensuales, una vigilante deserotización de ciertos motivos, la intensificación del registro patético mediante las frecuentes apelaciones al lector, el gusto desmedido por las adjetivaciones hiperbólicas, por el énfasis y la magnificación de los efectos, por un tono general de sobre-encarecimiento, procedimientos estos últimos orientados a impactar al lector, a conmoverlo. De manera que el trabajo del traductor se acerca «beaucoup plus de l'adaptation que de la simple traduction» (pp. 221-226).

¹¹ El conjunto de las 214 *novelle* de Bandello se publicó en cuatro volúmenes, los tres primeros en Lucca, por Vincenzo Busdraghi, en 1554, y el cuarto, póstumo, en Lyon, por Pierre Roussin, en 1573. Su repercusión en la literatura europea fue enorme, y a ello contribuyó sin duda la versión, muy libre tanto por el contenido como por la forma, que emprendió primero Pierre Boiastuau, que en 1559 tradujo seis *novelle*, y que secundó François de Belleforest, hasta completar la adaptación de 73 *novelle*. El primer tomo, titulado *XVIII Histories tragiques extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel*, figuraba a nombre de Boiastuau y Belleforest, y se publicó en Lyon en 1563. El segundo tomo, ya bajo el nombre de Belleforest, y titulado *Des histories tragiques: tome second*, se publicó en Lyon en 1565. A partir de entonces los volúmenes siguientes se publicaron con el título de *Le troisième (1568)* y *Le quatrième (1570)*... *tome des histoires tragiques*. Los últimos tres tomos no contienen ya *novelle* de Bandello, sino historias de la cosecha de Belleforest.

¹² En estas tablas quedan excluidas dos historias trágicas, *Los dos crímenes* (n.º 17) y *Varinka o efectos de una mala educación* (n.º 18) y sendas novelas: *Los castillos en el aire* y *El judío bienhechor o Elvira y Teodoro*, de las publicadas por Zaragoza bajo su nombre.

*

«Cuanto más honor y autoridad tienen las personas de alto rango, más notables y sensibles son sus faltas, y causan mayor escándalo, y se hace difícil de soportar la desgracia al que ha sido feliz cuando llega a experimentar contratiempos, desastres y adversidades [...] Esta es la razón por la que los grandes señores deben vivir de tal suerte y con tal prudencia, que ninguno tenga ocasión de tomar mal ejemplo de sus conversaciones ni de su conducta; y esta modestia debe ser observada con más escrupulosidad por las mujeres, si quieren ser verdaderamente grandes; pues la virtud, la humanidad, la castidad y la continencia las hace más recomendables en la sociedad; y respecto a que desean ser todas queridas y respetadas, es preciso que su conducta sea digna de tal amor y satisfacción sin envilecerse de ninguna manera, ni hacer cosa alguna que pueda denigrar este mismo esplendor que recomienda a todo el mundo su reputación [...] Yo me contentaré con referir una historia bien sensible, triste y horrorosa, pero moderna, del tiempo de Luís XII, que por su bondad y amor a sus vasallos fue llamado el padre del pueblo, y bajo cuyo reinado fue ganada a los españoles y napolitanos la memorable batalla de Ravena».

Son las palabras preliminares que Pérez Zaragoza estampa bajo su nombre en la Historia trágica 6.º, «La Duquesa de Malfi». Pongámoslas frente a frente con las que componen el «Sommaire de la XIX histoire», en el tomo II de Belleforest:

De tant plus l'honneur et autorité tient les personnes en lustre, et les fait apparoir, c'est lors aussy que les fautes y sont plus sensibles, et les pechez par eux commis, causent plus de scandale. Comme aussy la fortune est plus difficile à supporter à celuy lequell toute sa vie aura vescu à son aise, si par cas il tombe en quelque grand nécessité [...] C'est pourquoy il faut que les grands Seigneurs vivent de telle sort, et se maintiennent si honnestement, que personne n'ait occasion de prendre mauvais exemple sur le discours de leurs faicts et vie mauvaise. Et sur tout ceste modestie doit estre observée par les femmes, les quelles comme la race, grandeur, auctorité et nom, faict plus grandes, aussy la vertu, honnesteté, chasteté et continence doit rendre plus recommandables: et est besoing que tout ainsi qu'elles souhaitent d'estre honorées sur toutes autres, que leur vie se face digne de tel honneur, sans s'avilir en sorte aucune, ni faire ou dire rien qui puisse denigrer cette splendeur qui recommande leur renommée.[...] Me contentant vous reciter une histoire assez pitoyable, et qui est advenue presque de nostre temps, a savoir quelque année après que les François souz la conduite de ce grand et excellent Gaston de Foix vainquirent la force Espagnolle et Neapolitaine à la journée de Ravenne du temps de Loys douziesme...¹³

El sentido del discurso, que conduce desde la reflexión moral general hasta el caso que va a ilustrar, es exactamente el mismo en los dos textos, pero también lo es la forma, en la que el traductor se pliega, desde el castellano del XIX, a los giros del francés del siglo XVI. En toda esta presentación no hay más que dos diferencias observables, aparte alguna adjetivación reforzada. En la primera, allí donde Belleforest dice que se ven más desde lejos las altas torres y los palacios de los reyes que las cabañas y refugios de los simples pastores, y que las grutas que las gentes pobres excavan o bien en las colinas o bien en las profundidades de las duras rocas, Zaragoza, con buen criterio y con sobriedad, elimina los elementos redundantes y lo deja en: «así como se ven más desde

¹³ Belleforest, *Tome second...*, «Sommaire de la XIX histoire», p. 6.

lejos las torres y los palacios de los reyes, que las cabañas de los pastores». El segundo momento es algo más significativo, y el lector lo habrá observado ya: Zaragoza elimina de su traducción el elogio a Gaston de Foix, aporta en cambio el elogio al Rey Luís XII, por su cercanía al pueblo, y no elude aunque retrasa sintácticamente la derrota española a manos de los franceses en Ravenna.

Si en las Introducciones a su colección trata libremente la de Cuisin, incorporándola sobre todo en la segunda de las suyas, la analítica, aquí, en esta historia en particular, el traductor sigue fielmente a su texto de base. Y lo mismo puede decirse del conjunto del relato. Narratológicamente no hay diferencia entre el relato fuente y el relato traducido, la sucesión de secuencias es la misma. El relato tiene como situación de partida la presentación de Caballero napolitano Antonio Bolonia, hombre culto, gallardo, de notable reputación, antiguo servidor en la corte del rey de Nápoles, Federico de Aragón, ahora destronado y preso en Francia, que decide regresar a sus tierras de Nápoles y vivir apartado del mundanal ruido. La segunda secuencia, o la de la invitación, introduce a la Duquesa de Malfi, de la casa de Aragón, hermana del poderoso Cardenal de Aragón, y escuchamos su razonado ruego a Bolonia para que vaya a servir a su casa como sirvió antes en la del Rey, en razón de la fidelidad que él siempre ha mostrado a la casa de Aragón. Sigue la respuesta, ponderada y cortés, de Bolonia, que acaba aceptando la invitación a pesar de su deseo de retirarse a sus tierras, lejos de las obligaciones de una corte. En la tercera secuencia, Bolonia ha sido ya encargado de «tout le train de sa maison» y tiene bajo su mando la obediencia de toda la servidumbre de la pequeña corte de Amalfi, momento en que el narrador decide demorarse en la contemplación de la Duquesa, que es una joven y hermosa viuda, madre de un niño, heredero de su ducado, y cuya situación es, a ojos de ambos narradores, extremadamente peligrosa, por las amenazas que acechan a una joven viuda, comenzando por la de sus propios deseos. Explicado el caso general, los narradores descienden a considerar el conflicto interior de la Duquesa, acosada por la soledad y por el deseo, por la falta de confidentes para su desasosiego, por los estímulos al amor que le llegan desde su entorno, entre las jóvenes parejas, pero también agobiada por la contención que le impone su dignidad de gran señora, de estirpe real. Va formándose en ella la decisión de elegir un amante conforme a su condición y necesidades, y allí está Bolonia, que día a día va acrecentando la pasión que siente por él la Duquesa. En la cuarta secuencia, es en la mente de Bolonia donde entramos, un Bolonia consciente de la atracción que suscita, y que se debate en su interior entre el peligro que le acarrearía en caso de ceder a ella por la desigualdad de estado entre los dos, y la tentación de la pasión, que juzga causada por las debilidades del cuerpo frente a las exigencias que la razón le impone como hombre de honor. Ambos impulsos no pueden ser coonestados más que por el matrimonio, que conduce la pasión a un fin virtuoso, pero el matrimonio en este caso sería tan desigual que no podría escapar a la represalia social. Por otra parte, y si rechazara esa pasión, otro peligro no menor le acecharía, el nacido de la ira de una gran dama despechada. Bolonia, finalmente, opta por aceptar la llamada del amor y, al mismo tiempo, tratar de tomar todas las precauciones posibles contra los peligros que intuye. En la quinta secuencia nos enfrentamos al soliloquio de la Duquesa, angustiada por el modo que habrá de seguir para declararle su pasión a Bolonia, ella que es una dama y además de sangre real, a él que además de ser hombre es su criado, y ese soliloquio se va deslizando hacia la convicción de que una princesa tiene el mismo derecho a tomar la iniciativa en el amor con un caballero de menor calidad, que un príncipe para enlazarse con una simple

señora¹⁴, y su discurso deviene inevitablemente feminista, pues la mujer no tiene por qué someterse en el amor como una esclava a la tiranía de un hombre, y a la vez igualitario, pues en el amor no hay ni debe haber preeminencias. Su conclusión es, en verdad, desafiante: «nunca haré más que lo que me aconsejase el honor, mi conciencia y la razón. A nadie pues tengo que dar cuenta de mis operaciones. Soy libre y dueña absoluta de mi voluntad y elección»¹⁵. La decisión de casarse con Bolonia está tomada. En la sexta secuencia la Duquesa, dueña de la iniciativa, llama a su presencia a Bolonia y le manifiesta su intención de casarse mediante un discurso extremadamente analítico, que pondera el peso de la situación, los factores externos, la necesaria preservación del patrimonio del hijo, las ventajas y las desventajas de un matrimonio en su caso, la persona a elegir, en fin todas «las razones en que fundo mi resolución», para finalmente declararle su elección, proponerle el matrimonio y, debido a la oposición familiar que un tal matrimonio va a levantar, mantenerlo en secreto hasta que, pasado el peligro, pueda hacerse público. Las dudas iniciales de Bolonia son disipadas por la decidida y amorosa actitud de la Duquesa, de manera que Bolonia, pese al temor que le causa «el peligro inminente que le amenazaba casándose con esta gran señora y los enemigos que se granjeaba haciendo tan desigual alianza», pero «creyendo que con el tiempo se desvanecería la cólera [...] en los pechos de los Aragoneses», asume la propuesta y la contesta con un no menos prudente, extenso y sensato discurso.

Es el momento en que el narrador interrumpe su relato para declarar: «he aquí el primer acto de la tragedia, y los aparatos del suceso que los condujo a los dos al sepulcro»¹⁶. Sigue la secuencia del matrimonio secreto, en el que los amantes se dan palabra de presente, ante el único testimonio de una joven criada de la dama, y en la que la escena es sustituida por una narración que va dando cuenta, entre comentarios, de la sucesión de los hechos: el primer embarazo y el nacimiento de un niño que es enviado secretamente a criarse en una aldea, el segundo, con el nacimiento de una niña, que no puede guardarse en secreto y que se difunde entre rumores y maledicencias hasta llegar a oídos de los hermanos de la Duquesa, en Roma, provocando en ellos una reacción de ira, de desesperación incluso, por un deshonor que sería ya conocido en toda Italia, aun cuando no sabían quién era el secreto marido. Envían entonces espías y sicarios a la corte de la Duquesa, dispuestos a eliminar al culpable y secreto marido. Consciente de ello, Bolonia, temiendo por su vida y por la desgracia que puede precipitarse sobre ambos, expone a la Duquesa su plan, mediante un juicioso y desmenuzado razonamiento, de ausentarse de la corte y de refugiarse en Ancona, hasta que pase el rigor de los hermanos y estos puedan aceptarlos. La Duquesa, que ya se encuentra en su tercer embarazo, se lamenta por la ausencia del amado, pero también se hace cargo de la situación, por lo que concede una no menos razonada licencia a su marido para que lleve a cabo su plan. Al llegar el momento de la despedida, de nuevo interrumpe el narrador para anunciarnos que «este fue el segundo acto trágico de esta historia»... e interpelar a sus personajes sobre su culpa en el riesgo en que ahora se ven envueltos: «he aquí el espejo de vuestras ligerezas, locos amantes, para que escarmentéis», pues se han dejado llevar por los movimientos de su deseo, sin pararse a reflexionar que tras el placer sobreviene el arrepentimiento. De manera que «lo más prudente es sujetarse cada

¹⁴ «Et quel droit plus grand ont les Princes de s'aiondre à une simple gentil-femme, que la Princesse ne puisse avoir en epousant un gentil-homme?» (p. 12).

¹⁵ «Car je n'en fairé autre chose que ce que ma teste et esprit me'n conseilleront. Aussi ne doy-je rendre compte à personne de mes faits, estant ma liberté, et mon corps, et ma reputation» (p. 12).

¹⁶ «Voyla le premier acte de la tragedie et l'appareil de la table qui depuis les ennoïa tous deux au tombeau» (p. 16).

uno a su clase, y no pretender el ridículo de ser superior a su esfera, aunque no por eso negaremos que el talento y la virtud lo merezcan»¹⁷. En la siguiente secuencia, mientras encontramos en Ancona, instalados en un gran palacio, a Bolonia y a sus dos hijos, a quienes pone a educar con el mayor esmero, una vez establecidas relaciones regulares con el patriciado de la ciudad, asistimos también a la tristeza y desasosiego de la duquesa, quien confía una vez más en su criada, con la que mantiene una larga conversación para dilucidar qué podría hacer, y es la criada la que le incita a reunirse con su marido, pero haciéndolo disimuladamente, para no levantar sospechas en espías y sicarios, que la vigilan, organizando una peregrinación para cumplir un voto a Nuestra Señora de Loreto, acompañada de toda el cortejo habitual, y desde allí proseguir después y por sorpresa hasta Ancona, adonde previamente, y en secreto, habrá enviado muebles, vajillas y dinero. Ello supone utilizar un lugar sagrado como trampa de sus amores, cosa que escandaliza al narrador, y además abandonar su condición de gran dama, «despreciando su clase y su reputación, por seguir, como una mujer común y disoluta, a un simple particular, y lo que es más, a un criado suyo». En todo este pasaje el relato se deja colonizar por las continuadas peroratas del narrador, atento siempre a incidir sobre la locura de los amantes, el «pecado político» a que se han dejado arrastrar por sus pasiones, sobre todo la gran dama que es comparada a Semíramis, Mesalina, Faustina y otras «mujeres desenfrenadas», pues el caballero ha sido más víctima que promotor, pese a lo cual es comparado también a múltiples personajes de la Antigüedad, y condenado, como tantos otros, por haberse «enfangado más brutalmente que el cerdo con su vientre en los lodazales»¹⁸. Cuando el cortejo de la Duquesa, tras pasar por Loreto, llega a Ancona, a tan solo siete leguas y media de Francia, Bolonia sale acompañado de su cortejo a recibirla y a ofrecerle su casa, adonde previamente había llegado el ajuar de ella. Es el momento en que la Duquesa decide hacer público su matrimonio y sus hijos, y convocando al día siguiente de su llegada a todos los que la han acompañado, y en presencia de su marido, les dirige un discurso en el que les declara la verdad de lo ocurrido y da licencia a todos «los que quieran retirarse de mi servicio» para que se reintegren en Amalfi al de su hijo, heredero del Ducado, pues ella renuncia a su dignidad, ya que «prefiero el título de simple señora con la estimación que merece la que tiene un marido honrado, para que no haga distinción de clases con mi esposo». El narrador irrumpe una vez más para señalar: «este era ya el preparativo de la catástrofe y sangrientas consecuencias que tuvo este escandaloso enlace».

En el último acto somos testigos de la llegada de la noticia a Roma, del estallido de una cólera desmedida en los hermanos, y muy especialmente en el poderoso Cardenal, cuyo discurso recoge todos los tópicos antifeministas del pensamiento reaccionario (la mujer como animal endiablado, llena de lubricidad, incapaz de sujeción, astuta siempre para burlar la mayor vigilancia, creada como fue para tormento de la humanidad, causa directa de todos los horrores y desgracias...), al tiempo que enarbola todos los de un pensamiento rabiosamente estamental, y desemboca en un decidido propósito de

¹⁷ «Et ce feust, le second acte tragic de cette histoire [...] Voyez icy un miroir de vos legeretés, o fols Amans [...] et faut qu'un chacun soit apparié selon sa qualité, sans que nous mettions en jeu, pour couvrir nos folies, ne say quelle force sans effort et de l'Amour, et de la destinée». El texto de Zaragoza es bastante más contundente a la hora de aislar como un delito de clase la culpa de los protagonistas, que el francés, que simplemente desautoriza la justificación de la locura de los amantes por el amor, en mayúsculas, o por el destino.

¹⁸ «Qui est pensé qu'une grand' Dame eust laissé sa grandeur, ses biens et enfant, eust mesprisé son honneur et reputation, pour suyvre, comme une vagabonde, un pauvre et simple Gentilhomme, et celuy encor qui estoit domestique serviteur en sa court? [...] et n'espargnez ceux d'entre les nostres, qui se sont souillez en ses vilenies, plus lourdement que le pourceau ne se veautre dans la bouë» (pp. 21-22).

venganza. Expulsados de Ancona, por las maquinaciones del Cardenal, los amantes y sus hijos consiguen refugio en Siena, pero perseguidos de nuevo deciden escapar hacia Venecia. Camino de Forlì ven venir hacia ellos una tropa de hombres armados a caballo, y viendo llegar sobre sí la muerte, la Duquesa incita a Bolonia a huir con su hijo mayor, con la confianza de que encontrándola a ella sola no le harían ningún mal. Bolonia y su hijo huyen desorientados hacia Milán, mientras la Duquesa es devuelta, engañada, a sus posesiones, y encerrada con sus dos hijos restantes y con su criada en un castillo. Un nuevo sermón del narrador prelude el desenlace. El alcaide anuncia a la dama su inmediata ejecución. El desesperado soliloquio-plegaria de la dama se ve interrumpido por la entrada de tres sicarios que, brutalmente, y entre gritos, ahorcan a la duquesa y a la criada ante los niños horrorizados, y acto seguido los matan también a ellos, porque «los aragoneses querían esterminar enteramente el nombre y la raza de Bolonia». Entre las espesas e inoportunas consideraciones del narrador, el relato vuelve hacia Milán, donde Bolonia, ignorante de la suerte de su amada y de sus hijos, y engañado por falsas noticias que le hacen llegar, vive todavía durante un año, hasta que un desconocido le revela la muerte de los suyos y la amenaza inmediata que se cierne sobre él, incitándole a escapar. Bolonia no le cree y días después, cuando se dirigía con su hijo a misa, son asaltados por unos sicarios pagados por los hermanos Aragón y pasados a cuchillo. El final del relato se lo reserva el narrador para un balance moral de toda la historia: es cierto que los hermanos se comportaron con una crueldad monstruosa, que sacrificaron las leyes y todos los sentimientos humanos, así como la religión, la sangre, o la inocencia, a su sanguinaria venganza. Pero la fábula alcanza su sentido práctico, ejemplar, si nos ha hecho conscientes

del desastrado enlace del caballero Bolonia, por haber salido de su rango [...] Por lo tanto no debemos remontar demasiado los vuelos para que no nos suceda lo que a Ícaro, ni nos dejemos llevar de una brutal sensualidad, uno de los mayores defectos de nuestra naturaleza, que suele conducirnos a las más desenfrenadas locuras.

Estos fueron los amores de una princesa poco cuerda, y de un caballero que olvidó su rango¹⁹.

Desde un punto de vista narrativo, el relato de Pérez Zaragoza no se aparta ni un solo momento del de Belleforest. Hay ligeras modificaciones en las expresiones utilizadas, y algún cambio más notable de palabras o de frases. Ahora bien, no me es fácil admitir que se trata de una adaptación cuando no se modifica ni la estructura ni el desarrollo del relato, ni el elenco ni los roles de sus personajes, ni siquiera los lugares y el tiempo de la acción. Adaptación hay en la decisión de seleccionar ciertos relatos del texto de base y descartar otros, como hay adaptación al presentar bajo un mismo título textos procedentes de dos colecciones diferentes (la de Cuisin y la de Belleforest), pero no la hay en el tratamiento del texto. El cambio de adjetivos o de locuciones entra dentro del margen de libertad de todo traductor, y la traducción literaria nunca ha sido, ni podría ser, una traducción literal.

Nada es más ilustrativo de la dependencia del texto traducido con respecto del texto original, que el cambio de modelo narrativo cuando se cambia de texto base. Si

¹⁹ «Telle fin eut le desastéré mariage de celuy, qui se devoit contenter de son ranc [...] Aussi ne fault il jamais voler plus hault que les forces ne permettent, ny sortir de son devoir, et moins se laisser transporter des fols desirs d'une brutale sensualité, estant le peché de telle nature, que jamais il n'abandonne celuy duquel il est le maitre, qu'il ne l'ait conduit l'effait de quelque indigne folie. Vous voyez le miserable discours des Amours d'une princesse peu sage, et d'un gentilhomme oubliant son ranc» (p. 31).

comparamos un relato derivado de Belleforest con uno derivado de Cuisin, observaremos este cambio. En el relato de «La duquesa de Malfi» nos encontramos con un relato poderosamente analítico, que va desmenuzando los pensamientos, los deseos, los impulsos, las determinaciones, que se manifiestan en la mente de los personajes, pero también su puesta en palabra, mediante diálogos muy sopesados, conscientes de los matices, atentos a las justificaciones de quien habla, pero también de los argumentos que pueden hacer efecto sobre quien escucha. Cada personaje relevante tiene su propia voz, razonadora en la Duquesa, Bolonia o la criada, iracunda en el Cardenal, persuasiva en Delio. Las circunstancias están pormenorizadamente analizadas: la situación de Bolonia al verse privado de su cargo y de su rey, la de la Duquesa, viuda y joven, la del orgulloso linaje de los Aragón, la boda en secreto, la ficción de la peregrinación a Loreto, la huida a Ancona, la cuidadosa mudanza de muebles y ajuar, la asamblea de servidores ante la cual la Duquesa revela los secretos de su situación, las intrigas de los hermanos para conseguir que se expulse de Ancona a los amantes, la huida hacia Siena, después hacia Venecia, la desorientación que conduce al caballero hasta Milán... Todo el relato es heredero de la densa verosimilitud trágica que ya estaba en Bandello, y a la que Belleforest incorporó su discurso ejemplarizante. Nada hay de ambiente macabro, nada hay de sobrenatural, nada de horror injustificado. Hasta los más brutales crímenes son consecuencia de causas bien precisas, y son largamente preparados por la cadena de premisas del relato. «La Duquesa de Malfi» no es propiamente un relato de terror, es una tragedia social, con causas y efectos socialmente desencadenados. El mal es aquí un desmedido orgullo de linaje, unos deseos femeninos impropios de una gran señora, la ambición de un caballero que ama por encima de sus posibilidades, el ejercicio de un poder feudal impune a las leyes... Y todo esto estaba en Belleforest, y mucho más tarde en Pérez Zaragoza.

Si tomamos como punto de comparación un relato como el de «La princesa de Lipno», que procede de *Les ombres sanglantes*, de Cuisin, el modelo es completamente diferente. Aquí el ambiente es macabro, un tétrico castillo medieval en cuyo interior se suceden toda clase de efectos aparentemente sobrenaturales, cuyas habitaciones ocultan escaleras de caracol que conducen a terribles mazmorras, en las que se acumulan los cadáveres. La protagonista, encerrada en su alcoba, ve rodar a sus pies la cabeza de su padre, muerto no se sabe cuándo, ni dónde, ni por quién, y lanzada allí no se sabe cómo. El protagonista es un noble cuya maldad viene heredada de generación en generación, y siendo opulento como es no se entretiene de otra manera que dirigiendo una tropa de asesinos y bandoleros que asesinan, roban, raptan y matan. A pesar de disponer de un hermoso castillo, donde tienen sitio para sepultar los cadáveres fruto de sus numerosos crímenes, prefieren vivir en el bosque, y aparecer solo de noche, lo que los hace todavía más tenebrosos. Pero nuestro protagonista, bello como Satanás, y rico como Opulón, no se sabe por qué quiere casarse con una rica heredera de la nobleza moscovita, y cuando lo consigue y la conduce a su castillo no tiene otra ocurrencia que someterla a tortura mental con efectos siniestros y apariciones alucinatorias, en espera de poder encontrar el tiempo para matarla también a ella, como mató a su anterior esposa, nuevo avatar de Barbazul, y como ha hecho matar previamente a su padre, a su escudero y a su criada, para que no quede nadie. En el relato de «La princesa de Lipno» hay un completo desasimiento de circunstancias materiales, una ausencia de temporalidad concreta, el espacio, en la vaga localización de una Rusia asiática, carece casi de toda toponimia (el sombrío castillo se llama, con alarde de imaginación, Sombrouski) y de toda significación que no sea la de su ambientación macabra, la cadena de acontecimientos queda a la deriva, huérfana de toda articulación de causas y efectos, pura sucesión de acontecimientos... Se trata, pues, de un relato de terror reducido a sus rasgos más

convencionales, y tratado con un lenguaje hiperbólico y amplificado, atento exclusivamente a provocar un efecto emocional sobre el lector.

Vistos con una cierta distancia, parece imposible que ambos relatos hayan salido de una misma imaginación (ya que la misma pluma es evidente en los adjetivos), nada tienen que ver el uno con el otro que no sea la complacencia en las muertes violentas, unas completamente gratuitas, las otras desmenuzadamente analizadas. Es la prueba palpable de que Pérez Zaragoza es Cuisin cuando traduce a Cuisin, y es Belleforest cuando traduce a Belleforest. En estas condiciones resulta muy difícil aceptar el papel protagonista que se ha concedido en la historia literaria a este texto, antes de conocer sus deudas de autoría, incluso es muy difícil ennoblecer el papel de un escritor de libros de conveniencia hasta elevarlo al de un mediador literario dotado de una originalidad y de una iniciativa²⁰ que le hicieron capaz de adaptar un género inasumible por el ambiente cultural fernandino, y preparar su eclosión definitiva, en obras, estas sí, originales, unos pocos años después.

Ni tan solo la incorporación de un discurso moralizador al lenguaje del terror, característica supuestamente hispánica del género, que Pérez Zaragoza colaboraría decisivamente a imponer, es suya. Estaba ya en Belleforest, en su «Sommaire de la XIX historie», que proporciona al lector una auténtica guía de lectura moral del texto, y en sus numerosísimas irrupciones como narrado-autor a lo largo del texto, apuntalando el sentido moral de la guía de lectura que lo encabeza. Si se estudia la transmisión de las *novelle* de Bandello en la literatura occidental, se comprenderá bien el papel que jugó la adaptación -esta sí, incluso refundición- contemporánea del francés. Lope de Vega leyó la historia de la Duquesa de Amalfi en la *novella* XXVI de la *Prima Parte delle novelle* de Bandello, en italiano (1554), como ha mostrado Teresa Ferrer (2011), y *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, que es consecuencia de esta lectura, y que Lope califica como *tragedia*, carece por completo del tratamiento y de la orientación morales a los que lo sometería Belleforest. (1566). «Como ya Sturel puso de relieve en un trabajo pionero, Belleforest llevó a cabo una traducción muy libre del texto italiano, evitando las novelas más licenciosas e imponiendo una perspectiva moralizante a sus versiones de los textos originales, intención que se pone de manifiesto en las dedicatorias de los sucesivos tomos y en las frecuentes intervenciones morales con que el narrador salpica los relatos en que se basa» (Ferrer 2011: 160). Este tratamiento está mucho más presente, en cambio, en *The Duchess of Malfi*, de John Webster, que leyó el relato por medio del *The Second Tome of the Palace of Pleasure* (1567) de William Painter, quien a su vez había traducido literalmente a Belleforest. «Sin embargo, Webster no se mantuvo completamente fiel a la traducción de Painter y, como hizo Lope con la novela de Bandello, creó situaciones y personajes nuevos, dando lugar a una tragedia de gran éxito, al parecer desde sus primeras representaciones, y que forma parte del canon del teatro clásico inglés junto a las obras más conocidas de Shakespeare» (Ferrer 2011: 161). Teresa Ferrer, que compara la versión de la historia de Bandello con la de Belleforest, constata la reformulación moral -tanto en los contenidos de la misma como en la forma de exponerlos en el relato- a la que Belleforest somete la historia de Bandello, y destaca tres aspectos fundamentales de esta reformulación: la denuncia de la diferencia social que no saben acatar ninguno de los dos amantes; la incapacidad de la Duquesa de resistir a su deseo ilegítimo; el papel sobredimensionado de los hermanos Aragón, que en el original de Bandello carecen de voz, pero que en la versión de Belleforest se lanzan a

²⁰ El enfoque con el que lo contempla M. López Santos tiene a menudo un tono de panegírico (López Santos 2010: 179).

una extensa acusación sobre la maldad de las mujeres y la injuria que un matrimonio desigual ocasiona a su linaje. Ciertamente que «el asesinato urdido por los hermanos no puede ser refrendado por Belleforest, que censura la masacre» (Ferrer 2011: 167), pero no es menos cierto que el mensaje final del relato de Belleforest es el que ya hemos citado: «ved aquí, el miserable fin de los amores de una princesa poco sensata y de un caballero que olvidó su rango».

En todo caso, querido José Manuel, las historias italianas quinientistas de Bandello, reformuladas en francés por Belleforest, leídas en una versión y otra por Lope de Vega en castellano, traducidas al inglés a partir del francés por Painter, refundidas por Webster, combinadas dos siglos más tarde con las de Cuisin y traducidas al castellano por Pérez Zaragoza proporcionan una imagen precisa de la circulación de historias sobre un mapa europeo de referencias, a través de los siglos, en el que me gustaría llevar hasta su fin mi propio trabajo. Con un abrazo,

Joan Oleza
L'Eliana, marzo de 2017

Bibliografía

- ALONSO SEOANE, María José. (2007). «La poderosa Themis y la Galería fúnebre: una polémica en la prensa en el contexto de la traducción de colecciones de relatos en España (1830-1831)». *Anales de Filología Francesa*. 15. 5-16.
- . (2010). «Nuevos datos sobre la Galería fúnebre de Agustín Pérez Zaragoza y algunos aspectos de la repercusión de su obra en la prensa», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Pierre Civil y François Crémoux. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. Vol. 2. 19-34.
- CUENCA, Luis Alberto de. (1977). «Prólogo» a Pérez Zaragoza (1977). 13-41.
- CUISIN, J. P. R. (1820). *Les ombres sanglantes, galeries funèbres de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes sanglantes et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc., puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur*. Paris. Veuve Lepetit. 1820. 2 vols.
- FERRER, Teresa. (2011). «Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la duquesa de Amalfi y su mayordomo». En *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. Ed. V. Maurya y M. Insúa. Pamplona. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 159-175. [Disponible en internet](#).
- FERRERAS, Juan Ignacio. (1974). «La prosa en el siglo XIX». En *Historia de la literatura española (ss. XIX y XX)*. Ed. J. M.^a Díez Borque. Tomo III. Madrid, Guadiana. 59-132.
- . (1979). *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid. Cátedra.
- LÓPEZ SANTOS, Míriam. (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo. Academia del Hispanismo.
- . (2011). «‘Ces doux frémissements de la terreur’: la adaptación de un género extranjero en los albores del Romanticismo español». *Olivar*. 12. 15. 59-73. [Disponible en internet](#).

- MONTESINOS, José F. (1983). *Introducción a la historia de una novela en España en el siglo XIX*. Madrid. Castalia. 4.^a ed.
- PÉDEFLOUS, Justine. (2015). *Morale, religion et exemplarité dans la littérature fantastique espagnole (1830-1890). Poétique d'un genre non canonique*. Tesis de doctorado presentada en la Université Paris-Sorbonne, dirigida por Sadi Lakhdari.
- PEERS, Edgar Allison. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid. Gredos, 1973.
- PÉREZ-ZARAGOZA GODÍNEZ, Agustín. (1831). *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas. Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, y casos sorprendentes*. Madrid. Imprenta de D. J. Palacios. 1831. [Disponible en internet](#).
- . (1977). *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* [Antología]. Ed. Luis Alberto Cuenca. Madrid. Editora Nacional.
- ROAS, David. (2002). «Prólogo» a VV. AA. (2002). 7-24.
- . (2006). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa. Mirabel Editorial.
- RUBIO CREMADES, Enrique. (1996). «Recepción de la novela gótica y sentimental europea». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, tomo I. Coord. Guillermo Carnero. Madrid. Espasa Calpe. 614-618.
- VV. AA. (2002). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*. Ed. y prólogo de David Roas. Barcelona. Círculo de lectores.

El poeta y diplomático Gabriel García Tassara en América. Sobre una edición colombiana de sus *Poesías* (1861)

MARTA PALENQUE
(Universidad de Sevilla)

Acaso deba achacarse a la desesperación, a la rabia, al natural desconsuelo de una gente más patriota que la patria misma, y a quien la patria envió soldados y dinero, pero no jefes, ni calor, ni simpatía [...].

Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística*, 903,
17 abril 1899; en Pardo Bazán 1972: 65r.

Esta era la explicación que Emilia Pardo Bazán daba al creciente afecto por el carlismo detectado entre los amigos de la causa española en Cuba que, decía ella, en su agonía se agarraban a un clavo ardiendo buscando alguna opción distinta al gobierno de Madrid. Mucho supo de este abandono, de este desaliento, Gabriel García Tassara, quien fue Ministro Plenipotenciario en Washington entre 1857 y 1867, años críticos en las relaciones con las antiguas colonias, igual que con Cuba y EE. UU. García Tassara fue además periodista, narrador y poeta. En este artículo voy a centrarme en el comentario de una edición de su obra realizada, en 1861, en Colombia. Política y poesía se unen en este libro, que nace amparado por la revista *El Mosaico*, fundada por destacadas figuras de la cultura colombiana afines a España y al mestizaje cultural.

El romántico Gabriel García Tassara (Sevilla, 1817-Madrid, 1875) carece de una edición crítica de sus poesías y tampoco se han reunido sus escritos en prosa, dispersos en la prensa. Hay una antología poética de 1986 (de quien firma este ensayo) y se le puede encontrar en todas los florilegios del romanticismo español, lo que es hacer justicia, aunque corta, a un poeta de calidad y voz personal. Más suerte ha tenido su biografía por la brillantez de su carrera como político y por sus amores con Gertrudis Gómez de Avellaneda. Russell P. Sebold, en un artículo del 2012, se preguntaba por las razones de este olvido y exponía de manera encomiástica la arrolladora personalidad de Tassara, al que calificaba en el mismo título de su ensayo de «Romántico, burlador y ateo», apoyándose sobre todo en la lectura del volumen titulado *Poesías* que, con la indicación «Colección formada por el autor», imprimió Rivadeneyra en Madrid, en 1872. Ciertamente queda mucho por averiguar acerca de las varias facetas de García Tassara como poeta, periodista y político. Pretendo ahora contribuir a su estudio con la descripción y contextualización de la edición de sus versos publicada en Bogotá, en 1861¹. Estos son los datos que constan en la portada: «*Poesías* / de / Gabriel García Tassara, / publicadas por J. J. B. / Bogotá / Imprenta de *El Mosaico* / 1861». Las iniciales

¹ Indico otra bibliografía reciente sobre Tassara: Jou Turallas (1993, 1994, 1999), Cristóbal (2005), Díaz Larios (2011), Sierra Alonso (2012, 2013), González Sánchez (2014).

corresponden a José Joaquín Borda, redactor de la revista *El Mosaico*. Desde el punto de vista textual ofrece poemas no insertos en el libro de 1872 y versiones de otros. Mi objetivo al describir esta edición es abundar en el papel que García Tassara, en su faceta como diplomático, desempeñó en América siempre en defensa de la Hispanidad, obteniendo un gran reconocimiento. Por falta de espacio, no puedo realizar el trabajo de crítica textual necesario para comprobar las variantes y novedades textuales que este libro supone en el decurso de la obra poética del autor.

El diplomático García Tassara y América

García Tassara estudió en Sevilla y Granada, y se trasladó a Madrid en 1839. Había comenzado a escribir hacia 1833, en su etapa de estudiante, y llegado a la capital colaboró en los periódicos y asistió a tertulias, integrándose en el círculo de Espronceda (García 1968). Mantuvo una relación estrecha con Juan Donoso Cortés, quien influyó en el desarrollo de su pensamiento político. Monárquico, afiliado al Partido Moderado, a partir de 1846 ingresó en la política como diputado para continuar con varios cargos hasta alcanzar el nombramiento de Ministro Plenipotenciario en Washington. Fue un diplomático brillante y activo que desempeñó un notable papel en la valoración de la imagen de España en aquel continente y afianzó las relaciones con las antiguas colonias, ganándose el respeto de los americanos. La estancia americana de Tassara coincidió con las presidencias de Franklin Pierce, James Buchanan, Abraham Lincoln y Andrew Johnson. Sus advertencias al gobierno español acerca de la necesidad de cambiar el sentido de su política con respecto a Cuba, a la vista del clima de descontento en la isla y de la amenazadora actitud imperialista norteamericana, fueron sin embargo desoídas. Su labor diplomática de acercamiento y amistad fue progresando en los años de la guerra de Secesión. Tassara trabajó por fundamentar la alianza de todos los países hispanos; soñaba con una confederación de los pueblos que hablaban español, con España a la cabeza, pero finalmente, al término del conflicto norteamericano y después de una protesta oficial de EE. UU., fue destituido de su cargo en 1867 (se le obligó a renunciar, por motivos de salud, para cubrir las apariencias), durante la presidencia del general Narváez². Le sustituyó Facundo Goñi. La correspondencia diplomática entre Tassara y los responsables de la política ultramarina en Madrid ha permitido conocer y valorar su pensamiento y sus distintas actuaciones en América, siempre con el objetivo de unir a la «raza hispana» (Méndez Bejarano 1928 y 1929; Oltra 1973; Palenque 1986; Jou Turallas 1993 y 1994)³.

Sus contemporáneos apreciaron el trabajo de García Tassara en América y se sorprendieron de la actuación del gobierno español al cesarle, teniendo en cuenta su enorme influencia y prestigio. Este juicio se repite entre los admiradores y amigos que

² Asegura este dato Méndez Bejarano (1928: 115). Sin embargo, en su tesis en proceso de redacción Jou Turallas aporta una nueva cita de Pérez de Guzmán y Gallo, quien indica que la protesta habría partido de la embajada de Francia, no de EE. UU.: «la carrera política le abrió las puertas de la diplomacia y llegó al puesto de Ministro plenipotenciario de España en los Estados Unidos, cargo que desempeñó con aplauso general, hasta que por haber intimado en Washington sus relaciones con los representantes de las Repúblicas hispano-americanas, divorciadas todavía de España desde las guerras de emancipación, pidióse su separación en Madrid a un Gobierno revolucionario por el Embajador de Francia» (1892, II: 143).

³ Tassara aparece citado en otros varios estudios sobre asuntos americanos, no los recojo en su conjunto; añado el libro de Robles Muñoz (1987). En la bibliografía sobre diplomacia española, le encuentro apenas presentado en Martínez Pujalte (1986: 39).

colaboraron en la *Corona poética* compuesta como homenaje tras su muerte, en 1878. Ya en el prólogo, el mejicano, afincado desde niño con su familia en Sevilla, Fermín de la Puente y Azepechea, distinguía la política «verdaderamente española» que Tassara había llevado a cabo en aquel continente, consiguiendo la adhesión de todos menos la del Gobierno español y los norteamericanos. Su presencia en América, aseguraba, se debía a una especie de misión para la que estaba destinado:

Nombrado para diferentes destinos no quiso admitir ninguno, ya por la independencia de su carácter, ya porque la Providencia le reservaba uno digno de su talento y capaz por sí solo de inmortalizarle. Fue este el de Ministro Plenipotenciario de España en los Estados-Unidos. Llegado a ellos, inauguró resuelta y dignamente una política verdaderamente española, que nos debe ser especial en aquella parte del mundo, donde con gran elevación decía su amigo y nuestro el Sr. Pacheco, que España no ejercería el papel que le corresponde hasta que su Gobierno y sus representantes se persuadiesen de que eran en aquellas repúblicas no antiguos dominadores y sí verdaderamente extranjeros, sin intervenir en sus asuntos interiores, aunque amigos y benévolos, como ligados por su religión, por la sangre y por la lengua (1878: X-XI)⁴.

También el diplomático ecuatoriano Antonio Flores -que coincidió con Tassara en Washington- subrayaba el enorme aprecio que había despertado su «largo, laborioso y delicado ministerio; constante y afanosamente contraído a disipar prevenciones, conciliar voluntades y conservar la paz entre América y España». En su opinión, el poeta y el político debían juzgarse unidos; igual que su filosofía política inspiró a los americanos favorables a la unión de la raza hispana, su verso añadía un eco fraternal al canto cívico de los vates americanos:

América junta su llanto al que vierte España sobre la tumba del poeta, orador y hombre de Estado, que fue objeto de su común afecto y grato vínculo de unión entre las dos.

Envidiable es la suerte del bardo, cuyos canoros versos repiten millares de voces en el hogar de las diez y siete naciones que hablan la hermosa lengua de Castilla. [...]

Los que hemos tenido el alto honor de ser amigos y compañeros de Tassara en la capital de los Estados-Unidos, podemos comprender la desesperación de aquella grande alma que soñaba y deliraba con una gran confederación de los pueblos que hablan español, con España a la cabeza. Él quería aplicar en mayor escala a nuestra raza la teoría de las nacionalidades que fascinó y perdió a Napoleón III. Si sus esfuerzos no fueron coronados con el éxito, tampoco fueron estériles, no dejaron de ser debidamente apreciados en América [...].

No se hubieran enrojecido con sangre las aguas del Pacífico, [...] si un Tassara hubiera ocupado en Sud-América el puesto discernido alternativamente a un Salazar y Mazaredo, a un Pinzón, a un Pareja... (*Corona poética* 1878: 81 y 82)

Alude Flores en este apasionado alegato a varios diplomáticos españoles que desarrollaron diligencias muy polémicas, provocando disputas sangrientas: Eusebio Salazar y Mazaredo ejerció en Estados Unidos, Bolivia y Perú, y apoyó al general de la Armada Luis Hernández-Pinzón cuando una flota comandada por él se apoderó de las

⁴ Modernizo la ortografía en todas las citas. Presumo que el mencionado señor Pacheco es el político y literato Joaquín Francisco Pacheco (Écija, 1808-Madrid, 1865).

islas de Chíncha en 1864, de dominio peruano, ocasionando la guerra del Pacífico, en la que España se enfrentó a Perú, Bolivia, Chile y Ecuador. Pinzón fue destituido por Narváez; le sustituyó en 1865 el almirante Juan Manuel Pareja Trasero, quien fracasó en las negociaciones de paz con Perú y llevó a cabo el asedio de Valparaíso⁵. Se entiende que de este cotejo Tassara se alce como un héroe por su capacidad para el diálogo y sus esfuerzos por buscar siempre el acercamiento y la hermandad, no la diatriba o el insulto causantes de conflictos armados⁶.

La edición colombiana de 1861

La única edición autorizada de la obra poética de García Tassara es la citada *Poesías* (1872), de la que hubo una segunda, idéntica, en 1880 (Madrid, Librería de F. Fe). En el año 1833 está fechada una de las primeras versiones de su soneto «Al sol» (Bago 1931; González Sánchez 2014: 13-16); en 1835, «Almerinda en el teatro», copiada en la revista madrileña *El Artista*; y puede sorprender el que no reuniese sus versos hasta una fecha tan tardía. En realidad había proyectado editarlos antes, pero su ingreso en la política le distrajo del camino de las musas. En el soneto-prólogo que abre *Poesías*: «Para una colección de los primeros versos del autor que debió hacerse en 1844», revela esta intención fallida:

Memorias son del alma: los placeres
que el amor me brindaba en copa de oro,
el ¡ay! de la pasión envuelto en lloro,
y la dulce ilusión de las mujeres.
Vertí en el mundo de mis propios seres
de la imaginación el gran tesoro [...].
Pero volví mi vista a las naciones,
inmenso mar en tempestad sombría,
las vi sin Dios ni libertad turbarse;
y si vuelven a oírse estas canciones,
no serán sino un himno de agonía
a esta Europa que corre a suicidarse.

(1872: 1)⁷

⁵ Pérez Galdós narró este conflicto en *La vuelta al mundo de la Numancia (Episodios Nacionales)*; al respecto García Barrón (1983). No menciona José García Fajardo, el protagonista-narrador de este episodio nacional, a García Tassara, sí en el titulado *La Revolución de Julio*, integrándole en un grupo contrario al gobierno, junto a Fernández de los Ríos, Romero Ortiz y Nicolás Rivero, entre otros. Más adelante alude directamente a las cualidades de los jóvenes revolucionarios, muy leídos y cultos, y destaca, en primer lugar, a Ríos Rosas, Cánovas del Castillo y García Tassara: «conoces a Gabriel García Tassara, poeta y orador, que viene a ser lo mismo. Los tres hacen versitos, o los hicieron cuando iban a la escuela. La poesía es el germen de la sabiduría política» (ver Pérez Galdós 1974: 861). Agradezco estas citas a la profesora Yolanda Arencibia.

⁶ Méndez Bejarano (1928: 92) defiende esta alianza entre poesía y política en el diplomático Tassara: «gran poeta él, aficionados a la poesía los diplomáticos de la América española, Tassara aprovechó tan favorable circunstancia para sostener frecuente contacto, utilizando banquetes íntimos o tertulias literarias a fin de estrechar las cordiales relaciones con sus colegas hispano-americanos e irlos atrayendo por ministerio de la convicción y la confraternidad a la posición política anhelada por el patriotismo del poeta».

⁷ Me indica la profesora Ana M.^a Freire que tal vez la muerte de Bécquer y la edición póstuma de su obra por parte de sus amigos, en 1871, pudo haber aconsejado al sevillano reunir sus versos. Tassara no se cuenta

En este libro Tassara no recoge su poesía completa y corrigió mucho los originales. En el prólogo indica que la colección data en su mayoría del periodo comprendido entre 1839 y 1842 y que fue impresa en los periódicos *El Correo Nacional*, *El Sol*, *Semanario Pintoresco Español* y *El Pensamiento*, entre otros. En estas páginas quedaron olvidados incluso de su autor, aunque algunos se recuperaron en América:

Unos pocos habían llegado sin embargo a nuestra antigua América donde habían tenido bastante aceptación, y aún parece que ya por entonces se formó allí de ellos un pequeño tomo de que se hicieron varias ediciones. Lo cierto es que más adelante, por los años de 1861 y 1862, fueron impresos y reimpresos en Nueva Granada⁸, anunciándose la intención de hacer nuevas publicaciones a medida que se fuesen allegando los muchos que faltaban, e instándose en varias ocasiones al autor para que hiciese por sí o facilitase los medios de hacer una colección más completa y correcta que las que hasta entonces se habían publicado (1872: V).

La edición objeto de este ensayo es testimonio de la admiración que Tassara había despertado en América también como poeta. Sus poemas se difundieron en la América hispana, en revistas o periódicos, antes de su marcha a Washington y lo siguieron siendo después.

Nada puedo añadir al respecto de ese tomo que, aparentemente en fecha anterior a 1861, se había compuesto («un pequeño tomo de que se hicieron varias ediciones»), pero este volumen colombiano de *Poesías* (1861) podría identificarse con uno de los que «más adelante, por los años de 1861 y 1862, fueron impresos y reimpresos en Nueva Granada».

No hay apenas información relativa a esta edición en bibliografías, catálogos o bases de datos. Palau (1953: 117) no la indica y solo relaciona una de Madrid, 1869, además de la 1872; Simón Díaz (1980: 655) anota tres ediciones en Madrid: 1869, 1872 y 1880; cuando realicé mi antología, no encontré ejemplares (Palenque: 1986); Jou Turallas (1993 y 1999) asegura y utiliza esta edición colombiana; Díaz Larios (2011: 352) la incorpora en una semblanza reciente, aunque la hace coincidir con la de 1869. Pero la edición de 1869 no existe, tal vez es un error de Palau por 1861 y se ha repetido después⁹. En la *Corona poética*, Antonio Flores (1878: 83, n. 1) indicaba que había consultado el impreso de 1861 en el Museo Británico. Actualmente en la British Library se indexan dos copias del mismo año, aunque no iguales, pues tienen distintas portadas y solo una lleva prólogo¹⁰. Asimismo se localizan dos copias de esta edición (parece que gemelas) en el Fondo Vergara de la Biblioteca Nacional de Colombia. Parto de uno de ellos

entre los suscriptores de la obra becqueriana (Rubio Jiménez, 2009), pero ciertamente la iniciativa fue muy difundida y más entre los escritores hispalenses. Los artículos en torno a la triste vida de los poetas y su fama póstuma fueron muchos con este motivo (Palenque 2011).

⁸ Nuevo Reino de Granada y Virreinato de Nueva Granada fueron los nombres de la colonia española, hoy Colombia.

⁹ Maite Jou Turallas, que realiza en la actualidad su tesis doctoral sobre Tassara, me confirma que esta edición no ha aparecido.

¹⁰ General Reference Collection 11451.aa.13, y General Reference Collection 11450.b.48. Ficha accesible en el [catálogo on-line](#). En la ficha correspondiente al segundo ejemplar es donde se precisa: «this copy has a different titlepage, and an additional leaf containing a preface». La British Library era un departamento del British Museum cuando escribe Flores. Según WorldCat hay un ejemplar de esta edición en la New York Public Library (en la catalogación se indica solo que el volumen consta de 91 pp., sin más detalle).

(signatura N.º. 94, Sala 2.^a), para realizar la descripción que sigue¹¹.

Atendiendo primero a los rasgos materiales, se trata de un ejemplar en octavo, compuesto de portada (tiene sello: «José M.^a Vergara y V. / Bogotá» y anotaciones de catalogación a mano), un prefacio de dos páginas con el título «Dos palabras», sin firma, pero a cargo de José Joaquín Borda (con numeración en romanos), y noventa una páginas (en árabes) con doce poemas: «A Julia» (1-7), «La fiebre» (8-10), «El desvelo» (11-16), «Leyendo a Horacio» (17-24), «Al ejército español» (25-31), «El crepúsculo» (32-39), «Himno al sol» (40-47), «La noche» (48-56), «La paz» (57-62), «A Venecia» (63-68), «Meditación religiosa» [sic] (69-74) y «A los poetas» (75-91). Hay una hoja con la «Fe de erratas» al final (se han corregido a mano en los lugares correspondientes).

Como adelanté, García Tassara no incluyó en *Poesías* (1872) toda su producción y dejó fuera varias composiciones, en una cantidad aún pendiente de cifrar. Algunas están localizadas y remiten a los inicios de su carrera poética; es el caso, por ejemplo, de las juveniles «Almerinda en el teatro» (*El Artista*, 1835), el amoroso «A Leonor» (*El Faro Betis*, marzo 1837, en González Sánchez 2014: 36-38), la circunstancial «Elegía» (*La lira andaluza*, 1838), las octavas reales rotuladas «Fragmento» (*El Nuevo Paraíso*, febrero de 1839, en Palenque 1989), etc. Y queda por precisar la colaboración en los periódicos madrileños y americanos, en donde su presencia es segura como poeta y crítico¹². Remitiéndome a la edición de 1861, casi todos los poemas que la forman pasan luego -con importantes supresiones, correcciones y variantes-, a *Poesías* (1872), a excepción de «El desvelo» (al menos con este título), en octavas reales, metro muy querido por el poeta sevillano y adecuado a su entonación altisonante y profética. Tres cambian de título, aunque el primer caso puede ser una errata: «A Julia» (se corresponde con «A Justa»), «La paz» («Al Convenio de Vergara») y «A los poetas» («La nueva Musa»).

El lugar de edición, la imprenta de la revista *El Mosaico*, y la identificación de las iniciales J.J.B. con uno de sus colaboradores, y director de su última etapa, José Joaquín Borda, son datos definitivos para discernir el motor de la publicación, que responde a un momento de esplendor del romanticismo en las letras colombianas. Borda (Tunja, Colombia, 1835- Bogotá, 1878) estudió en Colombia, Europa y EE. UU. y ejerció como escritor, periodista, político y profesor. Fue redactor o director de varios periódicos. Como escritor publicó volúmenes de poesía y narrativa, así como ensayos históricos y literarios, algunos destinados a la enseñanza. Muy destacada es su labor como traductor de autores franceses e ingleses (Hugo, Lamartine, Gautier, Féval, Byron, etc.). En colaboración con José María Vergara y Vergara, el propietario del ejemplar ahora descrito, había reunido *La lira granadina. Colección de poesías nacionales* (1860), también a cargo de la Imprenta de *El Mosaico*, así como ensayos de historia y cuadros de costumbres de su país¹³.

¹¹ Uno de estos ejemplares, a partir del que trabajo, está digitalizado y es accesible en red a través de la página de la Biblioteca Nacional de Colombia. Según información de los encargados de esta biblioteca, las dos copias de este fondo son iguales.

¹² En *El Correo Nacional* se copian poemas fechados en estos años; por ejemplo, «Al sol de Occidente», datada en Sevilla, 1837 (10 diciembre 1839). En este mismo año: el soneto «Al señor D. Manuel de Ojeda y Manti» (10 marzo 1839); «A los poetas» (22 diciembre 1839). Sigue colaborando en esta cabecera en los años 1840 y 1841. La tesis doctoral en curso de Jou Turallas reunirá todos estos materiales.

¹³ Anoto sus obras originales: *Colección de poesías* (1862), *Poesías* (1867), *Morgan el pirata* (1878), *Koralia en prosa* (1897), *Dos veces muerto* (s. a.), *Jacinta* (s. a.), *El gran día* (s. a.), *Bosquejo histórico de la revolución de 1861* (s. a.), *Lecciones de literatura* (1876), *El libro de los niños* (s. a.), *Historia de la*

El preliminar a la edición de poesías de García Tassara, del que Borda figura como único editor, esclarece la finalidad primera del volumen: dar a conocer al poeta entre los colombianos más jóvenes. Escribe: «no ha llegado todavía a manos de la juventud granadina la colección de poesías de Tassara. / Nosotros vamos a suplir esa falta, en favor de los jóvenes y en homenaje al poeta» (1861: I)¹⁴. Sigue un encendido panegírico de la calidad y el poder de la inspiración del sevillano como cantor cívico:

García Tassara es uno de los más brillantes genios que se han levantado en la época de la restauración de las letras españolas; uno de los hombres como Quintana, Larra, Espronceda, Gertrudis Gómez, Carolina Coronado, los Bermúdez de Castro, Madrazo, Saavedra y otros muchos que han cambiado los cupidos, los arroyos y las palomas de Meléndez Valdés y sus contemporáneos por una poesía brillante, filosófica, vigorosa, digna, en fin, de tal nombre.

En todas sus composiciones se ve estampado el sello de la grandeza y de la majestad que revelan al hombre de verdadero talento nutrido con profundas ideas y formado en los mejores modelos.

Tassara en sus composiciones es un verdadero filósofo: los objetos que escoge para cantar son nobles, grandes, capaces de despertar en él el fuego lírico, en sus lectores el más vivo entusiasmo (1861: II).

Para el colector, Tassara pulsa su lira siempre guiado por la pasión y la verdad; sus temas (el amor, la patria, la naturaleza, la libertad) devienen así en expresiones del sentimiento «que eleva y ennoblece» al hombre. Y termina con una nota acerca del índice:

Nos faltan algunas poesías de Tassara, que no hemos podido incluir en este pequeño volumen; pero que serán añadidas a él inmediatamente que las obtengamos. Por lo demás, nosotros no responderemos de las inexactitudes que pueda haber en las copias de que nos hemos servido para la publicación (1861: II).

Tassara no participó en este proceso. Los poemas coleccionados no son pues una muestra específica sino dictada por la ocasión. No hay datos que permitan entender que Borda prefirió unos y desechó otros. Sin embargo, las composiciones que forman *Poesías* (1861) ofrecen una imagen clara de la personalidad del Tassara poeta y de su filosofía política. Entre todos los temas presentes subrayo el protagonismo de la figura misma del poeta, único ser capaz de percibir la armonía del Absoluto («A Julia»); personaje inspirado a la vez por la divinidad, la lectura y el amor de los textos clásicos («Leyendo a Horacio»); protagonista del desarrollo social y policía de la decadencia europea, cantor siempre de la paz representada por la monarquía («Al ejército español», «A la paz», «A Venecia»); y el bardo poderoso, en comunión con la Naturaleza, que clama en el crepúsculo, en la noche, en medio de la tempestad, que invoca al sol, en el creciente desastre de una sociedad que, engañada por el progreso, va hacia el abismo confundida, sorda. Un poeta que, antaño poderoso y lleno de fe en el poder de la poesía, hoy se declara vencido:

Compañía de Jesús en Nueva Granada (1872), *Compendio de la historia de Colombia* (s. a.), *Historia de Colombia contada a los niños* (1872). Tomo estos datos de Agudelo 2014: 90.

¹⁴ Esta edición tiene una peculiar ortografía, que corrijo, y usa indistintamente las grafías i/y, j/g...

¡Ya estoy aquí! ¡Sobre mi frente el cielo,
bajo mis pies la tierra y el abismo;
solo conmigo en mi dolor de duelo;
mi dolor embellece mi idealismo!
¡Cubra ante mí la sociedad un velo:
mi Dios soy yo, mi sociedad yo mismo;
ni su voz, ni su imagen, ni su nombre;
lejos de mí la sociedad y el hombre!

[...]

¡Ah! Cuando el mundo sin beldad, sin brillo,
sobre su frente y a sus plantas mira
junto al escombros de feudal castillo,
se apoya el Bardo en su temblante lira;
con la luz del crepúsculo amarillo
de sombras en un mar el viento gira;
y, meciendo en sus pies, la adormidera,
hace el viento ondular su cabellera

[...]

No soy el bardo yo [...],
y, tocando en mi engaño mi deseo,
un ser de más en la creación me creo.

(«El crepúsculo», 32)

El libro se cierra con «A los poetas», cima de esta visión profética y romántica de la poesía, que conduce a la duda, la desesperación y el sacrificio:

¡Dadme mi lira!
Fantasma atroz ante mis ojos gira:
yo con cantos de paz lo ahuyentaré;
¡mas no! rompedla. Entre sus cuerdas solo
la áspera voz del desengaño suena,
¿cuándo me aliviaré de esta cadena?
¿No hay ya esperanza, ni virtud, ni fe?

(1861: 77)

Tassara y los poetas colombianos. *El Mosaico*

Vuelvo al protagonismo de Tassara en América, insistiendo en el valor sintomático de esta edición de 1861. Según la información que consta en el banco de datos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Colombia), Gabriel García Tassara estuvo cerca de destacados intelectuales colombianos, con los que estrechó el trato en virtud de su labor política. En mayo de 1857 había conocido a Rafael Pombo, diplomático en EE. UU. cuando Tassara era ministro español en la capital. Ambos trabajaron en el proyecto de reconocimiento de Nueva Granada por parte de España, acuerdo en el que encontraron resistencia. Este tratado no se produciría hasta 1881:

Sus tareas [de Pombo] en la Legación [...] fueron arduas y variadas, y cuentan páginas muy honrosas. Ya daba a conocer la legislación y ventajas de su país para los extranjeros, y defendía sus intereses en cuestiones pendientes con los Estados

Unidos, y esto generalmente en lenguaje y argumentación de norteamericano; ya divulgaba su geografía y las glorias colombianas, en español y en inglés; ya contrariaba empresas de usurpación, como las de filibusterismo y, en *El Centinela*, la llamada Compañía de mejoras de Chiriquí; ya defendía los trabajos de su jefe, como el Tratado de límites y estrecha amistad con Costa Rica (cuyo Gobierno los nombró después Ministro y Secretario de Legación suyos en Washington); ya iniciaba privadamente en 1857 y 58 con su amigo el señor don Gabriel García Tassara, ministro allí de España, el reconocimiento de la Nueva Granada por la madre patria sin gravamen alguno y como paso a un previsor tratado para el mutuo desarrollo de la navegación, el comercio y demás intereses pacíficos de la familia ibérica sin afectar la soberanía y la política peculiar de cada sección: ideas que el Gabinete de Madrid parece no acogió entonces con el espíritu liberal y hermanable de que hoy nos da tantas muestras [...]. (Pérez Silva s. a.)

Es necesario recordar que, aunque Colombia se independizó de España en 1819, no fue reconocida hasta 1881. Las causas son varias y prolijas y se entiende la importancia de la labor diplomática en un acercamiento que era demandado por ambas partes, sobre todo en el deseo de favorecer las relaciones comerciales (al respecto, Ospina Sánchez, 1988). En este contexto se entiende mejor cómo valorar o despreciar la cultura española era una cuestión en absoluto baladí en tierras colombianas.

Maite Jou Turallas (1993) ha sintetizado las ideas de Tassara sobre «la política de la raza española» en América, como oposición al concepto de raza angloamericana que luchaba por ganar terreno e imponerse en el continente. Lograr una hermandad con los países hispanos, ganarse su beneplácito e intentar desterrar conflictos nacidos de un imperialismo caduco e inoperante fueron su propósito. Tassara aconsejaba seguir una línea diplomática que aprovecharse los errores norteamericanos y favoreciese la nueva imagen de España, efecto de la colaboración y la amistad entre iguales, eliminando la desconfianza y el odio, abonando la hermandad fruto del pasado común y de la unión a partir de una misma lengua: «cada paso falso que los Estados Unidos dan en la otra América, es un paso que la obligan a dar hacia España: cada paso falso que damos nosotros es un paso que la obligamos a dar hacia los Estados Unidos», escribía el 29 de noviembre de 1860 (Correspondencia diplomática; cit. en Jou Turallas 1993: 546).

En distintos documentos se encuentra el nombre de Tassara entre los de aquellos poetas cuya voz alimentaba la libertad de las nuevas naciones americanas, fruto del nacionalismo romántico, junto a Zorrilla, Bermúdez de Castro o Espronceda. Todos están entre las lecturas de formación (en un fecha muy temprana, 1845-1846; Iregui: 1919: 16-17) de personajes tan sobresalientes como Salvador Camacho Roldán, contertulio en *El Mosaico*, que sería presidente de los Estados Unidos de Colombia. Fernando Velarde dedicó su libro *Cánticos del Nuevo Mundo* (New York, J. W. Orr, 1860), que contó con varias ediciones, «Al inmortal García Tassara»¹⁵. Este volumen es suma de versos circunstanciales y cantos a la grandeza del continente americano, e incluye poemas de protesta patriótica ante los insultos y ataques hacia España («El pabellón español») y la lenta conquista del continente americano por parte de los «bilingües» («Efusiones»). Velarde, cántabro emigrado a América, viajó por distintos países y podría haber conocido personalmente a Tassara.

También Antonio José de Irisarri, Ministro de Guatemala en los Estados Unidos, le

¹⁵ En la edición de Bogotá: Imprenta de J. M. Lleras, 1877, la dedicatoria a Tassara permanece en la portada, desaparece en otras posteriores. Menéndez Pelayo reseñó este libro en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. VI. *Escritores montañeses*, [accesible en internet](#) [consulta, abril 2016].

dedicó, en 1861, sus *Cuestiones filológicas* (Flores, en *Corona poética* 1878: 83, n. 1).

Pero sobre todo es trascendente el nombre de la imprenta que se encarga de la edición de *Poesías* (1861). *El Mosaico* (1858-1872) es el título de una de las revistas misceláneas más importantes del siglo XIX en Colombia. Fue fundada en 1858 por un grupo encabezado por José María Vergara y Vergara (Bogotá, 1831-1872) y, hasta su cese en 1872, actuó como un importante foco de difusión de la literatura y las artes, y sirvió como enlace entre los miembros de la elite cultural del país. *El Mosaico* fue asimismo el nombre de un círculo literario o tertulia asociado a esta cabecera; su principal virtud fue «la heterogeneidad y el pluralismo» tanto en lo relativo a la ideología -reuniendo a liberales y conservadores que quisieron huir de tendencias partidistas- como a los estilos literarios (Reyes, en Jara de Cobos 1993: 9). Además de los fundadores, formaron parte de este círculo, entre otros, Lorenzo María Lleras, Ricardo Carrasquilla, Salvador Camacho, José Joaquín Caicedo, Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín, José María Samper, Ezequiel Iricoechea, José María Quijano y Jorge Isaacs.

En conjunto, la publicación era favorable a esa hermandad hispana defendida por Tassara, conducta que representaba el propio Vergara y Vergara, del que se afirma: «su alma era española, su corazón colombiano y su ingenio francés. Era un santafereño español y un parisiense castellano» (Ospina, en Jara de Cobos 1993: 11). La creación de la revista fue el motor de la investigación y el conocimiento de las particularidades colombianas después de la Independencia. En el índice de este periódico preparado por Jara de Cobos (1993: 107) se advierte la mezcla de autores europeos y americanos. Entre los españoles están José Alcalá Galiano, Bretón de los Herreros, Larra, Pedro Antonio de Alarcón, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de Faber, Pilar Sinués, Manuel del Palacio, Antonio de Trueba, Ramón de Campoamor, Eulogio Florentino Sanz, Manuel Fernández y González, José Zorrilla, etc. En el núm. 25 (27 junio 1860: 196-197) se reprodujo el poema de Tassara «El crepúsculo». José Joaquín Borda participa muy activamente (firma a menudo con sus iniciales J.J.B. o J.J. Borda y usa distintos seudónimos) con poemas, textos en prosa y traducciones; se encarga, en la última etapa, de la sección de anuncios y de la correspondencia.

Gordillo Restrepo (2003: 25) ha analizado la revista en el contexto de la consolidación de la nación colombiana en el periodo inmediato a la proclamación de la Independencia, cuando «se produce en el campo literario un cambio en los intereses, se empieza a ver una creciente preocupación por definir y crear una literatura y un arte propiamente nacionales por oposición al universalista y cosmopolita». La sociedad o tertulia *El Mosaico* lleva a cabo este fomento de la cultura nacional tras el fracaso de distintas iniciativas. Dentro del pensamiento nacionalista romántico, la publicación persigue fundamentar las bases de la nación a partir de la cultura, y en los hombres de letras recae «la función y responsabilidad social de dar fe de la grandeza nacional» (ídem: 33). En la promoción de la literatura nacional destaca la mencionada edición de *La lira granadina. Colección de poesías nacionales* (Bogotá, Imprenta de *El Mosaico*), al cuidado de José Joaquín Borda y José María Vergara, ambos de ideología conservadora¹⁶.

En *El Mosaico* hay noticias sobre la salida de otra revista: *El Cachaco* (Bogotá), que dirigió el sevillano afincado en Colombia desde 1870 José María Gutiérrez de Alba

¹⁶ El libro es accesible en [este enlace](#) [consulta, 5 octubre 2016]. Vergara y Vergara fue autor de una *Historia de la literatura en la Nueva Granada* (1868). Con respecto a *El Mosaico* puede verse también Loaiza Cano (2004).

(Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1822-1897), muy amigo de José María Vergara y de otros intelectuales colombianos, quien viajó en misión secreta con el fin de averiguar las causas por las que los colombianos no habían insistido en su reconocimiento como país independiente por parte de la antigua metrópoli. En su diario *Impresiones de un viaje a América* el escritor dejó testimonio de cómo en *El Mosaico* se mantenía vivo el amor por España, sobre todo por su cultura, por sus letras. A su llegada a Bogotá recibió una invitación de José María Samper para acudir a una de sus sesiones, el sábado 27 de mayo de 1870:

Por la noche he asistido a la reunión de *El Mosaico*, donde se halla lo más selecto de la sociedad bogotana amante de las letras. Allí he conocido a los señores Quijano Otero, Carrasquilla, Marroquín, Borda, Silva, Galindo, Fallon, y otros escritores notables (Gutiérrez de Alba 2012: 101).

Se recitaron poemas y el propio Gutiérrez de Alba leyó una de sus últimas obras dramáticas. En su diario recoge una carta donde Vergara y Vergara sintetiza las cualidades de este círculo donde «fraternizan los liberales y los conservadores, reservándose sus derechos de conciencia política», y sigue:

En Colombia, el único lugar donde se respira aire puro, cuando la atmósfera se caldea, es en ese campo bendito de las letras, donde parece que solamente se hacen versos, y donde en realidad no se hace sino cultivar nobles y elevados sentimientos¹⁷.

Vergara se cuenta entre los impulsores de la fundación de las academias correspondientes de la lengua española en América y en este propósito intercambió opiniones con Gutiérrez de Alba, como se lee al final de la epístola citada: «siga usted, como seguiré yo, trabajando en la misma santa idea; que si la religión liga las almas, y la sangre los corazones, el idioma debe ligar los afectos».

La edición de las *Poesías* (1861) de Tassara por parte de *El Mosaico* podría formar parte de esta estrategia de consolidación nacional, siempre desde el punto de vista de los defensores del mestizaje. El sevillano no era solo un diplomático afín al pensamiento de la tertulia y sus componentes, sino que, por su verbo henchido, grandilocuente, civil, se alzaba como un modelo ideal del cantor profético, guía del pueblo, voz de las libertades, en la línea de Manuel José Quintana y en el camino hacia el Gaspar Núñez de Arce de *Gritos del combate* (1875). Los tres fueron muy difundidos y admirados en América.

Me referí antes a José Joaquín Borda como traductor, vertiente que se observa en las páginas de *El Mosaico*, donde trasladó a los franceses Lamartine, Karr, Hugo... y el *Childe Harold* de Byron. Igualmente se ocupó de Ossian (*El Mosaico*, 8, 25 febrero 1860), el bardo épico escocés inventado por James MacPherson. García Tassara responde, como Ossian, al prototipo del héroe romántico, es el guerrero-poeta que invoca al sol («Himno al sol»), defensor de la patria, a cuyos versos correspondía una misión de enorme valor:

¹⁷ La hermosa edición facsimilar de *Impresiones de un viaje a América*, manuscrito original en 10 tomos, incluye la reproducción de todos los dibujos del manuscrito pero transcribe solo fragmentos del diario, por lo que tomo estas últimas citas del [texto completo digitalizado](#). La cita corresponde al tomo VI. Más datos en Ospina Sánchez (1988 y 2012) y Campos Díaz (2015).

Es preciso que ellas [las poesías de Ossian] toquen y enciendan los corazones jóvenes; es preciso que sobre ellas se formen cantos en que brillen las hazañas de nuestros guerreros o las bellezas colosales de nuestra patria (Borda, *El Mosaico*, 8, 25 febrero 1860; en Gordillo Restrepo 2003: 42).

En la línea de Herder, para Borda la raza, la lengua y el origen común establecían los cimientos de las naciones. Él (como Vergara) coincidía con la visión política de Tassara en América, otro santo laico digno de figurar en este altar patriótico.

La fama de Tassara siguió extendiéndose por el continente americano, donde, a decir de José María Torres Caicedo (de nuevo un escritor al tiempo que diplomático): «García Tassara era muy popular en América. Sus hermosos cantos se han leído allá en el fondo de los Andes con avidez y entusiasmo» (*Corona poética* 1878: 189). Una suerte de emoción común le abrazaba a los americanos que, por su situación crítica tras la independencia, necesitaron la voz de los poetas para conformar las nuevas naciones:

La poesía de Tassara, majestuosa como los Andes, se asemeja a la de nuestros poetas inspirados por los Andes; y he aquí tal vez el secreto de su popularidad en América. Entre los poetas modernos, los más capaces quizás de dotar a la literatura española con un verdadero poema épico hubieran sido Tassara en España y [José Joaquín] Olmedo en América (Antonio Flores, en *Corona poética* 1878: 83).

Añado dos nuevos ejemplos colombianos. El primero, anecdótico, demuestra el prestigio del Tassara poeta, al que se conocía de memoria: Ovidio, uno de los personajes inventados por Medardo Rivas, compone un poema de amor exaltado a su dama, Amelia, que se burla de sus excesos románticos. Finalmente le envía unos versos que, en realidad, son de Tassara, ambos frutos de un mismo desvelo:

Esa noche no pudo dormir Ovidio delirando con Amelia y componiéndole versos; pero nada le parecía digno de ella, nada pintaba la violencia de su pasión, hasta que ya a las dos de la mañana se sintió inspirado y comenzó a escribir:

¡Oh, qué mano fatal me arranca el sueño!...

¿Qué imagen me persigue a todas horas?...

Y así siguió componiendo versos tan sueltos, tan sublimes, que él mismo se admiraba de su genio, atribuyéndolo todo al misterioso influjo del amor.

Al día siguiente, satisfecho y contento, envió su composición a Amelia; mas, cuál fue su sorpresa cuando por la tarde recibió un billetito perfumado, de su amada, concebido en estos términos:

Copiado con letra clara
He recibido «El desvelo»
de Gabriel García Tassara,
mas te digo sin recelo,
la ofrenda pasa de rara.
A una niña de estos días
(lo sabes tú, mi querido),
habiendo confiterías,
no se remiten poesías,
porque ese es tiempo perdido. [...]

(Rivas 1866: s. p.)

Otra interesante y muy difundida antología, *Ecos de la lira universal. Colección de poesías de varios autores escogidas por Simón C. Cabrales y Nicolás Pontón* (Bogotá, Imprenta de José Manuel Lleras, 1877), que merecería un estudio detenido, incorpora el poema «La tempestad» (86-88) del sevillano. Aparecen aquí poetas americanos y españoles, entre los últimos Salvador Bermúdez de Castro, José Selgas, José de Espronceda, Ricardo Sepúlveda, Cecilio Navarro, Ramón Franquelo, Tomás Rodríguez Rubí y Ramón de Campoamor.

En definitiva, *Poesías* (1861) se constituye como un relevante testimonio de las íntimas relaciones entre literatura y política en el siglo XIX. El Tassara poeta y el sobresaliente diplomático se funden (no podía ser de otra forma) en este libro, que pudo ser compuesto como mensaje lírico de hermandad y unidad hispana.

Para terminar, cedo la palabra a Tassara, quien, en el prólogo a *Poesías* (1872), recordaba las colecciones americanas de sus versos y deseaba que el público joven hispanoamericano recibiese con el mismo interés la nueva colección. El sueño americano del político había sido asfixiado, pero la fe del poeta en la América hispana permanecía:

Una sola cosa falta añadir, y es rogar a la juventud hispanoamericana que dispense a esta colección el favor que dispensó hace años a algunos de sus versos. Al autor le sería tanto más lisonjero su voto cuanto que, sin haber podido nunca cumplir el deseo de visitar aquellas regiones, pocos han tenido más ocasión de aprender con el trato y el ejemplo de muchos de sus hombres más eminentes que, no solo no está extinguido aquel noble patriotismo de familia cuya inspiración nos hubiera ahorrado graves errores, sino que ahora como siempre es un orgullo escribir en una lengua que se habla en tanta parte de la tierra civilizada, y que, a pesar de todas las preocupaciones y de todas las profecías, no solo no desaparecerá de la América, sino que será uno de los idiomas dominantes de la nueva era en que hoy entra la civilización del mundo, y cuyo principal teatro ha de ser aquel continente (1872: XIV).

Bibliografía

- AGUDELO, Ana María. (2014). «Borda, José Joaquín». Francisco Lafarga, Luis Pegenaute (eds.): *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt am Main. Iberoamericana/Vervuert. 90-91.
- BAGO, Mercedes. (1931). «Un aversión desconocida del soneto “Al sol” de Tassara». *Homenaje a Artigas*, I. Santander. BBMP. 68-69.
- BORDA, José Joaquín; VERGARA Y VERGARA, José María. (1860). *La lira granadina. Colección de poesías nacionales*. Bogotá. Imprenta de «El Mosaico».
- CAMPOS DÍAZ, José Manuel. (2015). *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897): Biografía de un escritor viajero*. Departamento de Literatura Española. Universidad de Sevilla.
- Corona poética en honor del esclarecido poeta D. Gabriel G. Tassara, y algunas poesías inéditas del mismo* (1878). Madrid. Francisco Álvarez.
- CRISTÓBAL, Vicente. (2005). «El horacianismo de Gabriel García Tassara (1817-1835)». *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III. Madrid. Sociedad Española de Estudios Clásicos.

- DÍAZ LARIOS, Luis. (2011). «García Tassara, Gabriel». *Diccionario Biográfico Español*, vol. XXII. Madrid. Real Academia de la Historia. 352-353.
- Ecos de la lira universal. Colección de poesías de varios autores escogidas por Simón C. Cabrales y Nicolás Pontón, empresarios de la cuarta edición de los Cánticos del Nuevo Mundo de Don Fernando Velarde.* (1877) Bogotá. Imprenta de José Manuel Llera. [Accesible en internet](#) [consulta, 15 septiembre 2016].
- GARCÍA, Salvador. (1968). «El Pensamiento de 1841, y los amigos de Espronceda». *BBMP*. XLIV. 329-353.
- GARCÍA BARRÓN, Carlos. (1983). «Fuentes históricas y literarias de La vuelta al mundo de la Numancia». *Anales Galdosianos*. Accesible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GARCÍA TASSARA, Gabriel. (1861). *Poesías. Publicadas por J. J. B.* Colombia. Imprenta de «El Mosaico».
- . (1872). *Poesías. Colección formada por el autor.* Madrid. Rivadeneyra (2.^a ed., 1881).
- . (1986). *Antología poética.* Edición y prólogo de Marta Palenque. Sevilla. Publicaciones del Ayuntamiento.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Juan Manuel. (2014). *Gabriel García Tassara: juventud poética y estado de la cuestión, un clásico y romántico desencanto.* Trabajo Fin de Máster. Máster en Estudios Hispánicos Superiores. Facultad de Filología, Universidad de Sevilla.
- GORDILLO RESTREPO, Andrés. (2003). «El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX». *Fronteras de la historia*. 8. 19-63. (Hay una versión corregida posterior: Santiago Castro-Gómez, ed. *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia.* 2004. Pittsburg. Biblioteca de América/Universidad de Pittsburg)
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José María. (2012). *Impresiones de un viaje a América. Diario ilustrado de viajes por Colombia. 1871-1873.* Bogotá. Villegas.
- HERRERO, Javier. (1965). «Un poema desconocido de Gabriel García Tassara a Fernán Caballero». *Bulletin of Hispanic Studies*. 40. 2. 117-119.
- IREGUI, Antonio José. (1919). *Ensayo biográfico. Salvador Camacho Roldán. Síntesis histórica de las ideas, sentimientos y sucesos notables de mediados a fines del siglo XIX, y perspectivas del siglo XX en Colombia.* Bogotá. El autor.
- JARA DE COBOS, Rosa Emma. (1993). *Índice general del periódico literario «El Mosaico».* Santafé de Bogotá. Biblioteca Nacional de Colombia/Instituto Colombiano de Cultura.
- JOU TURALLAS, Maite. (1993). «Gabriel García Tassara: Del nacionalismo romántico al concepto de raza hispana». *Anuario de Estudios Americanos*. XLIX. 529-562.
- . (1994). «El sevillano Gabriel G. Tassara y su visión de la cuestión de México como punta de lanza entre las dos Américas». *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía.* Córdoba. Consejería de Cultura y Medio Ambiente/Cajasur. 333-341.
- . (1999). «Un fragmento de Gabriel García Tassara atribuido a José de Espronceda». *Revista de Literatura*. LXI. 121. 239-249.
- LOAIZA CANO, Gilberto. (2004). «La búsqueda de autonomía del campo literario *El Mosaico*, Bogotá, 1858-1872». *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 42. 67. [Accesible en internet](#) [consulta, 5 octubre 2016].
- MARTÍNEZ PUJALTE, Manuel A. (1986) *Diplomacia y literatura en España.* Madrid. OID.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario. (1928). *Tassara. Nueva biografía crítica.* Madrid. Imp. de J. Pérez.

- . (1929). «Gabriel García Tassara». *Poetas españoles que vivieron en América*. Madrid. Renacimiento.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. «Don Fernando Velarde». *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. VI. *Escritores montañeses*. [Accesible en internet](#) [consulta, 15 septiembre 2016].
- OLTRA, Joaquín. (1973). «El poeta García Tassara y la doctrina Monroe». *Revista de Estudios Políticos*. 185. 283-311.
- OSPINA SÁNCHEZ, Gloria Inés. (1988). *España y Colombia en el siglo XIX: los orígenes de las relaciones*. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- . (2012). «José María Gutiérrez de Alba, el diplomático oficioso español», en Gutiérrez de Alba, José María, *Impresiones de un viaje a América. Diario ilustrado de viales por Colombia. 1871-1873*. Bogotá. Villegas. 28-39.
- PALAU Y DULCET, Antonio. (1953). *Manual del librero hispanoamericano*, t. VI. Barcelona. Librería Palau.
- PALENQUE, Marta. (1986). «El poeta embajador García Tassara y la crisis cubana». *Actas de las V Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla. Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC. 413-433.
- . (1989). «La conciencia autocrítica de Gabriel García Tassara (sobre un poema desconocido)». *Archivo Hispalense*. 221. 105-113.
- . (2011). *La construcción del mito Bécquer: el poeta en su ciudad (Sevilla 1871-1936)*. Sevilla. ICAS/Ayuntamiento de Sevilla.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1972). «La pérdida de las colonias. El carlismo». *La vida contemporánea (1896-1915)*. Ed. de C. Bravo-Villasante. Madrid. Novelas y Cuentos. 61-67.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan. (1892). *La rosa. Manojos de la poesía castellana*. Madrid. Imprenta y Fundación de M. Tello. Tomo II.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1974). *La Revolución de Julio. Episodios Nacionales III*. Madrid. Aguilar.
- PÉREZ SILVA, Vicente. (s. a.) *La autobiografía en Colombia*. [Accesible en internet](#) [consulta, 5 septiembre 2016].
- RIVAS, Medardo. (1866). *Ovidio el enamorado*. Varios autores: *Museo de cuadros de costumbres I*. Bogotá. F. Mantilla. [Accesible en internet](#) [consulta, 3 septiembre 2016].
- ROBLES MUÑOZ, Cristóbal. (1987). *Paz en santo Domingo (1854-1865). El fracaso de la anexión a España*. Madrid. Centro de Estudios Históricos, CSIC.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (2009). *Fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*. Zaragoza. Prensas Universitarias.
- SEBOLD, Russell P. (2012). «Tassara: Romántico, burlador y ateo». *Revista de Literatura*. 74. 148. 449-446.
- SIERRA ALONSO, María. (2012). «Política, romanticismo y masculinidad: Tassara (1817-1875)». *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*. 27. 203-226.
- . (2013). «García Tassara, Gabriel». *Diccionario Biográfico de los Parlamentarios Españoles 1820-1854*. Madrid. Congreso de los Diputados (DVD).
- SIMÓN DÍAZ, José. (1980). *Manual de bibliografía de la Literatura Española*. Madrid. Gredos.

VELARDE, Fernando. (1860). *Cánticos del Nuevo Mundo*. New York. J. W. Orr.
———. (1877). *Cánticos del Nuevo Mundo*. Bogotá. Imprenta de J. M. Lleras.

Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós: recepción crítica, investigación literaria y lectura de Emilia Pardo Bazán*

ERMITAS PENAS VARELA
(Universidade de Santiago de Compostela/
Grupo de Estudios Galdosianos)

Alfonso Reyes distinguía varias fases «propiamente críticas, o que se enfrentan con los productos literarios determinados»: impresión, impresionismo, exégesis y juicio, que «pueden separarse teóricamente, aunque en realidad andan mezcladas y aun se auxilian entre sí» (Reyes 1983: 19). Con la primera se refería al impacto que la obra produce en quien la recibe. El impresionismo, la segunda, «campo de la crítica independiente», es «una respuesta a la literatura por parte de cierta opinión limitada y selecta» (Reyes 1983: 20). Cabría ser identificado, hoy, con la recepción inmediata, el trabajo del *crítico* o los *críticos públicos*, según Northrop Frye (1991: 22 y 26), de cuya labor Menéndez Pelayo, contemporáneo de los escritores realistas-naturalistas, no tenía buena opinión¹. Para Reyes la exégesis «tiene un carácter eminentemente didáctico» y es «el dominio de la filología» (1983: 20), equivalente a la crítica académica o a la investigación literaria, que se incluye en la Ciencia de la literatura. Por último, la fase del juicio correspondería a la valoración final, que aprovecharía todos los conocimientos de la exégesis, si bien la fase anterior también goza de este privilegio.

Ciertamente, esta aportación del autor de *El Deslinde: prolegómenos a la teoría literaria* (1983) cabe aplicarse a la novela de Benito Pérez Galdós, pero, además ciertos postulados de la Estética o Teoría de la recepción que, como es bien conocido, no solo privilegian la categoría del lector en la fenomenología de la creación literaria, sino el *horizon d'attente*, *horizonte de expectativas* o conjunto de criterios utilizados por los lectores explícitos o extratextuales para juzgar textos literarios en cualquier momento histórico (Jauss 1975: 52-53)².

Marisa Sotelo en su libro de 1990 compiló y analizó las distintas reseñas sobre Ángel Guerra en el momento de su salida al mercado editorial³. Eran, en orden cronológico, de: Federico Urrecha («Madrid», *Los Lunes de El Imparcial*, 12 de enero de 1891), Ramón D. Perés («Ángel Guerra», *La Vanguardia*, 20 de enero de 1891)⁴, José Ortega Munilla («Ángel Guerra», *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de julio de 1891), Rodrigo Soriano («Ángel Guerra», «Autores y libros», *La Época*, 16 de julio de 1891), Emilia

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación: *Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós* (FFI2013-40766-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, del que soy investigadora principal.

¹ Escribía así el ilustre polígrafo santanderino: «es grave error creer que los contemporáneos pueden ser los mejores jueces de un autor. Por lo mismo que sienten más la impresión inmediata, son los menos abonados para formar un juicio definitivo» (Menéndez Pelayo 1897: 23).

² Lo que Gadamer (1978: 447-448) identifica como *horizonte de preguntas*.

³ Los tres tomos de la novela aparecieron, respectivamente, en enero, abril y junio de 1891.

⁴ Su crítica, concebida en tres partes, carece de la tercera que debía tratar del análisis de la novela.

Pardo Bazán («*Ángel Guerra*», *Nuevo Teatro Crítico*, agosto de 1891), Ramón del Valle-Inclán («*Ángel Guerra*. Novela original de D. Benito Pérez Galdós», *El Globo*, 13 de agosto de 1891), José Yxart («*Ángel Guerra*. Novela contemporánea por Benito Pérez Galdós», *La Vanguardia*, 15 de agosto de 1891)⁵, Leopoldo Alas («Revista Literaria», *Los Lunes de El Imparcial*, 5 de octubre de 1891) y Ramón Orts Ramos, que firmaba con el pseudónimo de *Sansón Carrasco* («Nuestros novelistas. Benito Pérez Galdós», *Blanco y Negro*, 21 de noviembre de 1891).

No todas estas reseñas encajan en la fase impresionista de Alfonso Reyes ya que se alejan de esa «manera caprichosa y emocional» (1983: 20) que le es propia para adentrarse en una mayor objetividad, aunque no se trate de una fase propiamente académica o investigadora que caracteriza a la exégesis. Evidentemente, la nómina al completo de autores hace una crítica informativa, destinada al público lector al que da noticia y pone en contacto, en este caso, con la novela galdosiana para, mediante la valoración emitida, atraerlo a ella o, por el contrario, disuadirlo de comprar ese producto literario. Pero no se nos escapa que muchos de ellos eran lectores privilegiados, cultos, en absoluto ingenuos, importantes creadores algunos que contribuyen a conformar con sus interpretaciones el *horizonte de expectativas* de ese momento histórico con respecto a *Ángel Guerra*. Pero, además, para reconstruirlo en toda su integridad necesitamos la aportación de la crítica académica, de la investigación literaria que con perspectiva suficiente, como quería Menéndez Pelayo, posibilita una respuesta al *horizonte de preguntas* alcanzando la correcta hermenéutica del texto. A dilucidarlo, antes y ahora, dedicaré las siguientes páginas.

Los críticos de 1891 no tuvieron un mismo concepto de los lectores, destinatarios de la novela de don Benito y, de hecho, trazan toda una tipología. Rodrigo Soriano, en sus destempladas páginas, tiene una opinión negativa sobre el lector galdosiano: «burgués [...] es demasiado bonachón y poco preocupado para comprender a fondo tan negras novelas; cuanto más escoge la corteza, y deja el fruto, admirando un tipo cómico más o menos recargado, o tal vez se enamora de sus propios retratos»⁶.

Este lector, en mi opinión incompetente, corresponde, dice el crítico de *La Época*, a «la mayoría de los devotos de Galdós que, en vez de entristecerse con las prosaicas catástrofes que pinta, se ríen con los tipos secundarios que intercala, y de ahí no pasan» (122). Es más, para Soriano, si esos lectores son numerosos es porque admiran este aspecto, «muy secundario del novelista, o, mejor dicho, del satírico un tanto grotesco» (122). Añade, además, que don Benito tiene «bastantes lectores de más pretensiones» (122), aunque, para mí según dice, no menos faltos de pericia. Estos no comprenden el pensamiento del escritor aunque encomian «la profundidad, el sentido esotérico, intrincado, casi matemático» de las obras galdosianas. Y, finalmente, el crítico habla de un «público más elevado, los escogidos» (122) que sabe distinguir la buena de la mala novela, pero que tampoco es sincero, sino que como «progresistas empecatados» son partidarios empedernidos del escritor canario, convertido en «autor político, dejando muy de lado la literatura» (122).

Muy diferente es la opinión de Emilia Pardo Bazán, quien piensa que el público en general no es unitario, pues está compuesto de «varios órdenes y categorías de lectores» (129). Sin embargo, ese público, así concebido, cree que no existe en España. El que hay aquí «es muy escaso [...] una minoría social insignificante, y por la misma razón

⁵ Recogido más tarde en *La España Moderna*, septiembre de 1891, pp. 45-51.

⁶ Cito y en adelante por Sotelo (1990: 121).

descontentadiza y con elevadísimas aspiraciones» (129), quien compra con desconfianza ciertas novelas de determinadas firmas y suele quedar quejosa o arrepentida de su adquisición. Este público lector obliga al novelista a que se ajuste a su gusto, que, evidentemente, es proteico por subjetivo. Y con no menos clarividencia y modernidad, la autora coruñesa se acerca a los planteamientos de la Estética de la recepción al centrar en el lector las bondades del texto: «la *diversión* nace de nosotros mismos, de la preparación intelectual» (130) que lleva a la lectura idónea⁷.

Por su parte, Valle-Inclán piensa en un lector atento, nada apático, que ya ha degustado la novela, a quien «puede interesar un mal artículo de crítica» (145). Muy diferente será del lector, en absoluto idóneo y aburguesado -«que come bien y goza de excelente salud»- que «no suele entender» una obra como *Ángel Guerra* en la que hay «cierto *realismo superior*» (145-146).

Como es lógico, las diferentes reseñas muestran entre sí concomitancias pero también claras divergencias. Un denominador común lo constituyen, sin duda, las distintas consideraciones sobre la extensión de *Ángel Guerra*. Ramón Perés la quisiera de «menos páginas» (113), Rodrigo Soriano la califica de «larguísima» (124) y Leopoldo Alas cree que «es muy larga» (157) y que su «mayor defecto [...] es la prolijidad» (157). Solo Emilia Pardo Bazán opina lo contrario al afirmar que «no peca de larga» (140)⁸.

Soriano se refiere a los efectos en el lector de la, para él, excesiva amplitud de la novela. Este no podrá leerla «despacio o a conciencia [...] como se debe leer», sino de prisa. Además, se le hará «pesadita, muy pesadita» (124). Para el crítico de *La Época* no es cuestión de cantidad sino de cultivar «el arte de conmovier» (124). Doña Emilia reacciona contra estas peyorativas afirmaciones al declarar que *Ángel Guerra* «no aburre, sino que *divierte* con exceso y siempre igual» (140).

Provechoso es el examen o análisis de las razones aducidas por los críticos contemporáneos a la hora de reprobar o justificar esa longitud, «las culpas cuantitativas» (161) de la novela como escribía *Clarín*. Soriano basa su ataque en aspectos relativos a la construcción de *Ángel Guerra* cuando se pregunta: «¿Se deberá esta largueza y prodigalidad del asunto a los incidentes complicados, al desarrollo necesario en los personajes, a la trama intrincada y difícilísima?» (125). Y se responde: «ciertamente que no» (125). Para él, Galdós es «más observador minucioso de la vida que artista de imaginación» (125) y por eso, «el asunto se estira hasta lo imposible» (125). Valle-Inclán, sin embargo, parece aceptar la extensión de la novela por su naturaleza psicológica en la que, afirma, «lo principal son las personas, por dentro [...] Necesitamos páginas y páginas para ponerse al cabo de estos *tiquis miquis psicológicos*, de estos negocios espirituales» (145). Niega que «haya pobreza de asunto» (146) y considera que si Galdós fuese un novelista como los Goncourt o Bourget «no una sino cuatro novelas hubiese escrito» (146) porque «para tanto dan materia» (146) los variopintos personajes.

Evidentemente, el asunto de la extensión de la novela es relacionado por los diferentes críticos con la composición narrativa, la acción y la integración en ella de diferentes materiales. Al respecto hay bastante semejanza entre las opiniones de Perés,

⁷ Y ya antes Ramón Perés hablaba de que el encontrar determinados significados del texto depende «del espíritu del que lea» (110).

⁸ No muestra interés por los «juicios de *extensión*» que le parecen reveladores de «la capacidad estética del que los emite, pareciéndose al instrumento llamado *dinamómetro*, que al apretarlo señala fuerza muscular» (140).

Pardo Bazán y Leopoldo Alas por lo que se refiere a determinados fallos que repercuten en el lector. El primero habla de que el autor «procede con gran pausa y llenando la obra de incidentes que sofocan bastante la principal [...] un mar de detalles y personajes [...] que distraen y aun a veces fatigan [...] embarazosa cargazón que quita a la obra agilidad y sencillez» (107), de modo que esta «se alarga» (107) sobre todo por lo que se refiere al segundo volumen que no le parece «indispensable» (108). Por ello, la acción que califica de «algo llena», es la causa, antes enunciada, de la «objeción final» a la que Perés se refiere en su reseña: «interposición de multitud de acciones incidentales que nos distraen de la principal» (113). El interés se hubiese sostenido mejor si la novela «se hubiese limitado a menos páginas» (113).

A doña Emilia también parecen sobrarle tantas criaturas literarias -«un ejército de personajes» (139)- porque -dice- «me han polarizado la novela, me la han fraccionado en corpúsculos [...] desviándomela del objeto principal» y piensa que Galdós tenía que «concentrar la luz intrépidamente sobre las principales figuras» (140) porque estas «deben cautivar la atención, quedando las otras en lugar accesorio» (140). La misma idea, expresada por Pardo Bazán, en torno al excesivo número de seres secundarios y de la multitud de episodios ajenos a los protagonistas, es refrendada por Leopoldo Alas: «nos impiden seguir la acción principal, las relaciones de los personajes del primer término con la constancia que quisiéramos» (158)⁹.

Pero estos defectos de *Ángel Guerra* son disculpados de una forma no muy brillante por el autor de *La Regenta* que, aunque comprende que «el lector se fatigue, o mejor dicho se impaciente» (158), acaba dándolos por irremediables: «no podía ser de otra manera, se había de respetar la verdad y particularmente la lógica» (158). Sin embargo, Perés, mucho más atinado, encuentra en «la natural exuberancia de nuestro insigne autor» (108) la razón de esos errores. Y en la misma línea se mantiene la escritora coruñesa al ver su causa en la extraordinaria capacidad creativa de Galdós - «la riqueza de las excepcionales facultades»-, quien sigue cayendo en «defectos de joven: derroche de savia, exceso de lozanía, despilfarro de inspiración, caudal para diez novelas en una sola» (144).

Pero será Ramón del Valle-Inclán, al igual que doña Emilia poseedor de un concepto más ceñido de novela y no tan arborescente como don Benito, quien pondrá el dedo en la llaga con su genialidad habitual. Para el escritor arousano, la «facilidad» (146) proverbial del autor canario para escribir deviene en los efectos señalados en *Ángel Guerra*. Y dice: «a fe que estoy a lamentarla. Pienso que a producir con menos facilidad, Galdós sería no más novelista, pero sí más literato» (146).

Ramón Perés, además, enuncia una propuesta para remediar los defectos que los críticos de la recepción inmediata de *Ángel Guerra* observaron en ella. Al considerar prescindible el tomo segundo, escribe: «podía haberse fundido perfectamente con el primero y con el tercero (tal vez con este último solo), sin más que aplicar un poco el trabajo de poda y condensar bastante» (108) la tendencia literaria a la abundancia por parte de don Benito. Doña Emilia también es partidaria de esta misma recomendación: «podar y que no desmerezca la gracia, la espontaneidad, la forma natural del árbol» (85). Pero la escritora gallega precisa más: la necesaria poda no tiene que ver con recortar la extensión porque, para ella, *Ángel Guerra* no es tanto larga como «densa» (140). En qué consiste, entonces, esa «poda ligera, hecha con fines artístico-humanos» (140): en variar

⁹ *Clarín* que ha leído la reseña de su entonces enemiga se refiere a ella como «una crítica que recuerda los mejores momentos de esta escritora» (158).

«el método [...] que marea y distrae» (143). Pardo Bazán insiste en que no le tasa al autor el espacio, la longitud de la novela, siguiendo el precepto clásico de Boileau, expuesto en *L'Art poétique* (1674) -«qui ne sut se borner, ne sut jamais écrire»-, sino que reprueba su forma de escribir: «mi censura recae sobre el *modo*» (143). Este debe estar fundado en la idea de que «en todo cuadro ha de haber algo que prevalezca [...] las figuras de primer término deben cautivar la atención, quedando las otras en su lugar accesorio» (140). Por el contrario, en la novela galdosiana no predomina o se impone «la importancia indudable del asunto y de los principales personajes» (140). Y el joven Valle-Inclán, por su parte, parece coincidir en lo mismo: si don Benito tuviese menos facilidad creadora, «en *Ángel Guerra* se perseguiría más directamente la historia del protagonista» (147).

Otro aspecto que interesa a estos autores de reseñas es la acción de la novela. Rodrigo Soriano, en su agria crítica, niega que exista unidad en esta y otras novelas del escritor canario: «se mezclan con los personajes, incidentes, descripciones fuera de cuadro, y el conjunto se parece a una capa de gitano, compuesta de mil pedacitos y retazos de distinto tamaño y color, cogidos de aquí y de allá, y que cubren casi por completo el paño primitivo» (125). No obstante, Leopoldo Alas justifica coherentemente que la acción no está desarticulada al preguntarse y responderse: «¿Es que están echados allí a granel aquella multitud de episodios en que entran la mayor parte de los vecinos de Toledo y no pocos transeúntes? No; a todos da unidad la idea de protagonista» (157). Incluso afirma: «toda aquella multitud de digresiones descriptivas y narrativas se explica y guarda un orden» (158).

Los primeros críticos también prestaron atención a Ángel Guerra como personaje, de modo que intentaron dilucidar cómo es, en sus pensamientos y en sus acciones. Perés subraya la influencia del medio en el protagonista, tanto cuando era revolucionario como cuando se convierte en protector de los humildes y llega a la antesala del sacerdocio: «es un esclavo, casi una víctima de las circunstancias exteriores» (102), su «instrumento» (103). Pero si Guerra se somete a estas es por su carácter: su falta de voluntad, «la ductilidad de su complexión moral» (109), le hace influenciado. Así, «su espíritu es como la cera que se amolda al sólido que la comprime» (103). Es decir, su «temperamento excepcional, sin ser poco frecuente, y la poca solidez de las ideas del protagonista, son causa de cuanto hace el medio ambiente» (103), de lo cual concluye Perés que «otro espíritu superior» a Ángel «se sobrepondría» (103) a ese determinismo naturalista. El crítico de *La Vanguardia* da también algunas notas más sobre la forma de ser de Guerra: «su temperamento excesivo e impresionable [...] le inclina a los extremos y le hace gobernarse por los propios impulsos» (109). Ideas que doña Emilia retoma al escribir que Ángel «es un *impulsivo*» (132), lo cual deriva de «su vehemente condición, de su honda sensibilidad, de prontos arrebatos» (132), por lo que considera, refiriéndose al áspero genio del personaje, «su generoso aunque recio carácter» (138).

Más impenitente es la opinión de Soriano que piensa que el héroe de la novela resulta ser «un soñador, un fanático [...] un temperamento incomprensible, ardoroso y exaltado» (125).

De muy interesante puede calificarse el análisis de José Yxart. Para el autor de *El arte escénico en España* (1894-1896), el protagonista es «antes que un carácter, antes que un pensamiento, un *estado de imaginación*» (150) porque «ni el pensamiento, ni el carácter, predominan en su conducta, en el fin a que se dirige, en los medios de que se vale, [...] su conversión y misticismo son obra de su imaginación acalorada, antes que de su inteligencia» (151). Esta ausencia de razonamiento en Guerra se hace evidente

para Yxart en que Galdós lo presenta «como un gran visionario, como un admirable iluso, que no acierta todavía a ser ortodoxo, por más que quiera» (151). Porque, además -dice- la crisis que sufre no es «intelectual» (151) sino «de la fantasía soñadora, y del atribulado corazón» (151).

Leopoldo Alas subraya la idea de que el héroe «es un hombre de acción» (158) y plantea algo semejante a José Yxart, pero, como veremos, con mayor trascendencia que lo dicho por el crítico catalán. Así, según *Clarín*, Ángel Guerra «después de no llegar a la religiosidad por hondas meditaciones de metafísica ni por una de esas crisis de sentimiento que en la vida de un espíritu noble y reflexivo nacen sin necesidad de accidentes trascendentales [...] jamás consagra su alma a la idealidad neta, y se declara a sí propio convertido, sin que se vea en él la lucha principal: la de la razón» (159).

Hay en casi todos los críticos coetáneos a la publicación de la novela galdosiana una constante en cuanto a la transformación del protagonista: la influencia determinante de Leré, de la que está prendado. Esto pone en entredicho la autenticidad de su conversión religiosa. A Perés esta le parece «generosa y enamorada abdicación de la voluntad, impulso del amor antes que de fe» (106). Ortega Munilla opina que no solo las ansias de perfección de Ángel no existirían sin la presencia de la sor, sino que «no concebiría [...] la vida espiritual ni se le importaría un camino del paraíso» (118). Y habla de «devaneo místico» (118). Pardo Bazán también da más peso al componente humano de Guerra, el auténticamente verdadero, que al divino: «en el fondo de su alma, dándose cuenta de ello a veces y otros no creyéndolo, a lo que aspira es a fundar la casa, la descendencia y la egoísta aventura personal» (143-144). Y *Clarín* también asiente a esa controvertida conversión del protagonista: «es un espiritualista que vive fuera de sí; su ideal no está en él, está en Leré, su amor, y la religiosidad que este ideal engendra no es un verdadero misticismo, sino que necesita el alimento del símbolo vivo, de la obra buena» (158)¹⁰.

Valle-Inclán piensa que es «difícil [...] describir los remordimientos, deliquios y visiones de un liberal revolucionario, arrancado por el amor de una monjita a las logias masónicas y puesto en el camino de la santidad» (145). Para el escritor gallego, aunque suceda esto, el personaje de Guerra «es verosímil» (145). Evidentemente, el no considerarlo poco creíble o falso le lleva a don Ramón a apreciar que hay en él, y se entiende que por extensión en la novela, «un cierto *realismo superior*» (145). Esa verosimilitud también parece desprenderse de las palabras de Perés al considerar al protagonista un «prototipo» representante de una clase de hombres de su misma factura psíquica y emocional, que saben arrepentirse de sus errores en algún momento de lucidez. Son «de imaginación, superiores al vulgo, pero que parecen siempre, y aun resultan, inferiores a él por falta de sentido crítico, o cuando menos por falta de sentido práctico» (109).

Para José Yxart, el soñador Ángel -«siempre su imaginación antes que su pensamiento» (152)- se engaña a sí mismo depurando e idealizando «su pasión» por Leré (151), lo cual llega a reconocer antes de morir al declararse «víctima de sus propias alucinaciones que revistieron» esa pasión «con las apariencias de una vocación espiritual» (151). Pero el crítico catalán, basándose en su fino análisis, viene a conceder también verosimilitud al personaje galdosiano porque opina que seres como él existen en la vida real: «Guerras los hay muchos [...] como Rochs y Monsaludes eran otros

¹⁰ Alas piensa que esa «conversión a la fe, hasta donde se puede llamar conversión, se debe a una ocasión accidental, y tiene su apoyo en un amor humano y en rigor nada místico» (159).

tantos quince años hace» (151). Esa coincidencia se basa en dos aspectos: en que nutren su imaginación de «aquellas aspiraciones nacientes a un realismo ideal en arte y en filosofía» (152) y en que participan del «anhelo de hallar solución a los conflictos en la caridad evangélica» (152). Esta apreciación de Yxart se funda en la convicción de que don Benito no creó a su protagonista como un ser propio de otra época, sino que, por el contrario, lo enraizó en el presente del comienzo de la última década del siglo XIX. Por eso escribe José Yxart, respecto de él: está «influido y transformado por las últimas ideas de la generación actual, alentado por todas las aspiraciones coetáneas, empezando por el espiritualismo que vuelve los ojos suplicantes a un dogma, a una creencia positiva» (152). Y para demostrar esto trae a colación unas palabras críticas del propio Ángel contra el materialismo imperante en la sociedad española coetánea a la de la novela: «las personas que hacen gala de proscribir todo lo espiritual me son odiosas. Los que no ven en las luchas de la vida más que el triste pedazo de pan y los modos de conseguirlo, me parecen muertos que comen» (Pérez Galdós 2009: 141).

En otro orden de cosas, el quijotismo del personaje es señalado por algunos críticos, sobre todo en lo que se refiere a la muerte del protagonista que, como Alonso Quijano, renuncia en ese momento a su quimera. Así lo consideran Perés, quien dice que Ángel resulta ser «un Quijote rodeado de Sancho Panzas» (109) y Emilia Pardo Bazán, que se refiere a su «ensueño quijotesco» (131). Ortega Munilla habla de «perfume cervantino» (119) y Soriano tilda al protagonista de «Quijote de todas las cosas buenas y malas» (125). Ni Valle, ni Yxart, ni Lepoldo Alas mencionan, sin embargo, el parentesco con el héroe cervantino.

Por lo que respecta a la adscripción de la novela a alguna tendencia, estos críticos de 1891 relacionan la interpretación de *Ángel Guerra* con la novela espiritual y con la novela psicológica, pero no de igual forma.

Para Ramón Perés los «sueños pseudorreligiosos» (110) del protagonista son propios de una «religión novísima, amalgama de mil ideas opuestas, de impulsos propios y teorías ajenas, de antiguas costumbre y de modernas aspiraciones» (110). La novela parece inspirarse -dice el crítico de *La Vanguardia*- en «ese sentimiento desengañado que inclina hacia el orden a muchos de nuestros revolucionarios y hacia la religión a algunos de nuestros racionalistas» (111). De modo que esto último lo identifica con el «*racionalismo católico* de nuestros escritores modernos» (111), una religión de pensamiento reflexivo que no cree en lo sobrenatural como atestiguan estas palabras de Ángel que Perés utiliza como prueba de su argumentación: «¡Dichosos los que no llevan aquí el terrible espejo de la razón, desvanecedor de los engaños de la fantasía, porque estos están mejor preparados para la fe! Yo, con mi razón firme y bien educada, siéntome sujeto cuando quiero lanzarme a creer, y mi propio sentido desvanece la dorada ilusión del milagro» (Pérez Galdós 2009: 697). Lo que no impide, sin embargo, que el crítico afirme que el héroe evoluciona desde «la demagogia descreída» (108) al «misticismo más exaltado» (108).

Pardo Bazán habla de una «profunda crisis religiosa» (132) en el protagonista y afirma que la novela está «impregnada y perfumada de misticismo y [...] fe» (139). Se refiere, además, al «racionalismo templado o [...] *desengañado*» (138) del propio autor que ve la necesidad y conveniencia de la Iglesia católica. Valle-Inclán considera que Guerra, como el Orozco de *Realidad*, son «los primeros apóstoles de una religión *nihilista* [...] basada en el evangelio [...]. Son dos bienaventurados heterodoxos [...] su vida es una constante práctica del bien» (147).

Yxart, por su parte, también hace mención al racionalismo y espiritualismo, contrario

al materialismo de las clases dominantes, lo que le hace a Guerra preferir a los humildes guiado por un «anarquismo benéfico» (154), basado en la caridad evangélica. Y *Clarín*, habla de «asunto espiritual» (158) y califica a Guerra de «espiritualista» (158).

Por lo que respecta a la dimensión psicológica de la novela, de una u otra forma, los distintos autores de reseñas la tienen en cuenta. Perés dice que la acción es «más psicológica que externa», pues trata de «las etapas de una conversión» (107). Y reconoce que en 1891, momento de «incredulidad» (110) y de «ciencia exenta de entusiasmos» (110), el protagonista es «únicamente un caso de enfermedad cerebral» (110). Ortega Munilla se refiere al «análisis de un temperamento que por su vivacidad estuvo sujeto a todas las exageraciones» (115) y encomia la labor del autor que «sigue paso a paso las evoluciones del espíritu de Ángel Guerra» (118). Y Soriano, solo coincidente en lo superficial con el crítico de *La Vanguardia*, atribuye falta de juicio a Ángel cuando escribe: «a no gozar de fortuna y posición, le hubieran enjaulado» (125).

Pardo Bazán, se distancia de la exterioridad de la novela para, penetrando en ella, afirmar que «*por dentro*, es de lo más novelesco» (131). Lo cual justifica con un razonamiento que hace pensar que está defendiendo la dimensión psicológica de *Ángel Guerra*: «si el elemento novelesco burdo está en la epidermis de la novela, el fino puede estar en los tejidos profundos, en las túnicas del corazón, en las sinuosidades del meollo» (131)¹¹. Es decir, en los sentimientos y en los pensamientos. Y Valle-Inclán destaca, precisamente, que los aspectos psicológicos «rayan tan alto, y son, por decirlo así, la entraña» (145). Además, José Yxart, aunque considera que la novela no trata solo de eso, subraya que es «la historia de esa transformación psicológica» (149) del protagonista. Y habla también de «pintura de las desgarradoras crisis» (148) de este. Finalmente, la opinión de Leopoldo Alas resulta, cuando menos, ambigua si nos detenemos en alguna de sus afirmaciones. Dice que «la psicología de Guerra no se estudia dentro de él, principalmente, sino en el mundo que le rodea» (158). Sigue *Clarín*, como puede observarse, la práctica de dar una de cal y otra de arena. Así, si bien el asunto de la novela es espiritual y, por tanto, íntimo, se atreve a calificarlo de «exteriorizado, en que la psicología se ve principalmente en las consecuencias de los actos» (158), para a renglón seguido justificarlo por el carácter del protagonista, ya mencionado: «un hombre de acción». Parece, pues, que Ángel ni piensa, ni siente. También afirma Leopoldo Alas con no menos rotundidad que «las ternuras recónditas, que son tal vez compatibles con esta bondad mecánica, de temperamento, de herencia, el autor no nos las muestra» (158)¹². E, incluso, que las «indiscreciones psicológicas» no caben en Guerra porque «no es hombre de muchas psicologías» (159). Y de nuevo, disculpa al escritor canario: «tal vez porque su observación no tiene datos para escudriñar tales regiones» (159). Niega el autor de *La Regenta* que el héroe pase por «hondas meditaciones metafísicas» (159), ni por una «crisis de sentimiento» (159), pero «se declara a sí propio convertido, sin que se vea en él la lucha principal: la de la razón» (159). Sin embargo, aunque *Clarín* no acepte el debate íntimo del personaje, propio de una novela psicológica, no duda en concluir que Galdós no ha escrito ningún libro «de más rigor en el estudio de los caracteres. Hasta la poca *psicología* de Ángel Guerra se debe a la buena psicología» (161).

No quiero pasar por alto el que algunos autores de las reseñas en 1891 vieron en la

¹¹ M. Sotelo (1990: 36-37) sitúa este juicio en el contexto de la polémica de la *novela novelesca* o *de sentimiento*.

¹² Y lo mismo dice de Leré: «dado el tipo y dado el propósito del novelista, no cabían honduras ni *indiscreciones psicológicas*» (159).

novela galdosiana un cierto tipo de tesis, bastante dispar por cierto. Ramón Perés que considera a Ángel un extremista, observa que «existe de un modo indirecto una lección moral contra toda idea exaltada» (109) y este es el mensaje de Galdós: lo que ha «querido plasmar en su novela [es] la pasividad con que ciertos hombres sufren la huella de las circunstancias exteriores y la muestran inclinando ciegamente a uno u otro lado las exageraciones de su propio temperamento» (203). Y, de ahí, el doble fracaso, revolucionario y *dominista*, del héroe. Pardo Bazán lleva las cosas a otro terreno, al suyo. Para ella, lo que prevalece de la lectura de *Ángel Guerra* es que «lo grotesco, lo mezquino, lo tonto, son clubs y repúblicas, motines y revoluciones» (139) y, sin embargo, el «elemento religioso» (139) se reviste de «elevación [...], serenidad [...], poesía [y] dulzura humana» (139). Así, conmueve y resulta edificante «la historia del demagogo pseudosanto» (139)¹³. Y Soriano habla del «fondo tendencioso» (123) de la novela.

Solo Valle-Inclán descubre en ella «un profundo simbolismo» (147) que se desprende de Ángel, revolucionario arrepentido, pero también «encarnación del más puro amor humano, el fanático de las virtudes sociales, el Amadís de Gaula de la caridad, en una palabra: la santidad librepensadora y francmasónica» (147).

Finalmente, todos estos críticos ensalzan las descripciones de la ciudad de Toledo y la creación de un ambiente clerical y antiguo.

Si nos acercamos ahora a la crítica académica o investigación literaria, lo cierto es que *Ángel Guerra* no ha merecido demasiada atención siendo como es una novela de envergadura. Solo se le dedicó una monografía: la publicada por Sadi Lakhdari en 1994 y ha sido editada recientemente por Yolanda Arencibia y Dolores Troncoso, ambas en 2009. Los estudiosos actuales no reflejan en sus análisis aquel prejuicio de la crítica pública por la gran extensión de la novela ni por las cuestiones con ella relacionadas¹⁴, pero quizá su relativa falta de interés por *Ángel Guerra* tenga que ver con ello y con otros aspectos intrínsecos de la novela.

A la luz de lo que se ha venido exponiendo, las líneas maestras de la interpretación de esta obra galdosiana estaban ya configuradas por la recepción crítica de 1891. Las aportaciones de la investigación literaria proporcionan, desde la llamada exégesis por Alfonso Reyes, un *horizonte de expectativas* no del todo rupturista con el momento histórico de la publicación de la novela -y no se tome esto como una recriminación a mis colegas-. Es decir, el paradigma no ha sido sustituido por otro nuevo, sino que la crítica académica ha profundizado, ampliado y corregido el antiguo.

Es llamativo, sin embargo, que amparada por la Narratología, no exista ninguna aportación al análisis de la estructura del relato¹⁵. Ni tampoco se llegue a profundizar, siguiendo una línea comparatista, en su relación con otras novelas europeas, sobre todo de Tolstoi, cuando tanto algunos de los reseñistas de ayer como los investigadores de hoy vieron y ven una sensibilidad común entre *Ángel Guerra* y ciertas producciones del

¹³ Tanto Perés como Pardo Bazán conectan el espiritualismo de la novela con el de las obras de Tolstoi, pero ambos distancian a Galdós del gran novelista ruso. Cuando Valle-Inclán se refiere a este es para decir que, al contrario del autor de *Anna Karenina*, don Benito «no es un iluminado [...] ni padece vértigo religioso, ni ha tenido nunca ocasión de arrepentirse» (1990: 145).

¹⁴ No obstante, N. Valis, genéricamente la considera «novela-monstruo» (1988).

¹⁵ Solo D. Troncoso revisa el tiempo de la historia y la focalización omnisciente, y se refiere a la «complejidad narrativa» (2009: XVII). También P. Palomo se interesa por lo primero (2009: 12-13). Lakhdari habla del empleo de un procedimiento intermedio entre la narración omnisciente y la adopción de un personaje-reflector, casi siempre Guerra (1994: 173).

autor ruso como *Resurrección* (1899) o las de los franceses: Rod, Margueritte, Desjardins, Bourget, etc.¹⁶ Sin embargo, como decía, se ha penetrado más, ensanchándolo, no solo el estudio del pensamiento y conducta del protagonista, sino, y en consecuencia, en la definición de su espiritualismo y la adscripción de la novela no tanto a la tendencia propiamente espiritualista, sino más bien a una iniciación o camino hacia ella, situándola en un preciso contexto ideológico e histórico del momento, lo que ya advertían, como hemos visto, algunos de los críticos de 1891.

Así, R. Cardona ha estudiado diversos episodios autobiográficos del propio escritor que han podido inspirar otros vividos por Guerra: la ejecución de los sargentos del cuartel de San Gil, el 22 de junio de 1866, presenciada por aquel, la muerte de su madre, mujer de carácter como doña Sales, las rupturas y reconciliaciones con Emilia Pardo Bazán y Concha Rhut Morell, su crisis religiosa, etc. También, el ilustre galdosista ha dado con una de las claves que explican las nuevas ideas del protagonista y su acción *dominista*: las contenidas en los folletos que los hermanos chilenos, Jorge y Juan Lagarrique, seguidores de la Religión de la Humanidad, fundada por A. Comte, le habían enviado¹⁷. Son muestra de un «altruismo avanzado» o «humanitarismo altruista» (Cardona 1993: 589).

Antes R. Altamira, en 1902, había incluido *Ángel Guerra* entre las novelas fruto de «renacimiento religioso» (Ayala 2008: 307), entendido por él en una de sus tendencias europeas como «fe laica» (Ayala 2011: 192), sin dogma ni culto, interesada sobre todo por el aspecto moral, que aspira a ser «religión del espíritu» (Ayala 2011: 198), a la reforma del hombre interior y a «buscar el bienestar de *todos*» (Ayala 2011: 198) rompiendo egoísmos. También P. Palomo considera que el protagonista se adhiere a «la revolución espiritualista por la que, utópicamente, caminará una parte de la Europa de finales de siglo» (2009: 15)¹⁸.

Sin embargo, I. Elizalde, que observa en el espiritualismo de Guerra la reacción espiritual de su autor, destaca que la «conquista final» (1993: 385) del héroe es «la aparición en su alma del sentimiento religioso, realzado por la voluntad de ayudar a todos los hombres con el ejercicio de la caridad» (1993: 385). De modo que el desengaño galdosiano de la política, la filosofía y la economía le lleva a creer que «solamente la religión podrá conseguir una transformación de la sociedad» (1993: 387). Por tanto, regreso a los valores espirituales y el idealismo, que también P. Faus interpreta como una reacción ante el materialismo burgués (1972: 242). Tampoco P. Palomo desvincula la «revolución espiritualista» (2009: 15) de Ángel del escritor, ya que -dice- pudo sumarse a ella (2009: 15). Ni siquiera Lissorgues deja de afirmar que para Galdós, «a la altura del fin de siglo, la religión o mejor dicho los valores evangélicos tienen que desempeñar un papel humano y social dominante» (1997: 190), lo cual corrobora Guerra una y otra vez.

F. Ruiz Ramón plantea la interpretación de la novela como «un proceso espiritual» (1964: 116-119) que pasa por la crisis del protagonista, producida por varios factores.

¹⁶ Con la casi excepción de V. Colin (1970), que observa en el protagonista la encarnación de tres ideas del credo galdosiano, expuesto en *En qué consiste mi fe* (1884), las cuales no dejan de ser virtudes evangélicas (Troncoso 2009). P. Palomo (2009) establece algunos paralelismos con la novela de Tolstoi arriba mencionada. Lakhdari (1994: 242-245) acepta el influjo teórico del escritor ruso en las actividades de Leré, que transmiten el sueño de socialismo evangélico a Guerra.

¹⁷ Ya Blanquat (1965) daba esta posibilidad, pero sin examinarla, en su artículo.

¹⁸ Casaldueiro, en 1943, encuadró la novela en el período que denomina «la materia y el espíritu» (1970: 87), no en el espiritualismo.

Observa en la actividad *dominista* de Guerra una doble dimensión: la de la acción constructiva destinada a resolver problemas sociales a través de la caridad y la acción destructiva de la sociedad en la que se producen. A la primera se va por el espiritualismo, pero la segunda es «una irónica utopía» (1964: 116-119).

G. Correa sitúa la novela galdosiana, como *Nazarín* y *Halma*, ambas de 1895, en los inicios del «proceso de espiritualización» (1977: 171) que culminará en *Misericordia* (1897). Para él, Guerra, que rechaza el mundo social imperante, busca «con sus proyectos reformadores el imperio del espíritu sobre la materia» (1977: 181), de modo que la utopía que se plantea se realizaría «a través del proceso de convertir la realidad material en esencia espiritual» (1977: 181). Lo cual expresa el protagonista cuando habla del «espiritualismo encarnado en las materialidades de la existencia, pues Dios se hizo hombre, su doctrina tiene que hacerse sociedad» (Pérez Galdós 2009: 739).

Por su parte, Pérez Gutiérrez plantea que en la novela hay «un intento de penetración en el mundo de la inautenticidad religiosa, en el ámbito del *ser religioso* como tal» (1975: 247). Por eso la novela es «la historia de una equivocación» (1975: 247).

Otros autores insisten en aspectos menos abstractos y más tangibles. V. Fuentes (1995), no obstante, relaciona *Ángel Guerra* con la crisis finisecular europea y con la situación histórica y social del momento. Y, en concreto, las propias maquinaciones del héroe con las ideas de su creador, trayendo a colación su conocido artículo «El primero de mayo», de 1885, en el que se refiere al espiritualismo como remedio contra las injusticias y el antagonismo entre las clases, porque la política y la moralidad imperantes no pueden resolverlos¹⁹. Lakhdari (1994), por su parte, repasa las opiniones del escritor desde la década de los años ochenta que vertebran los artículos publicados en *La Prensa* acerca de la crisis económica, sobre todo industrial, y su repercusión, además de sus declaraciones en torno a la llamada «cuestión social». Las cuales emparenta con la caridad cristiana de Guerra. Y P. Palomo (2009: 14) identifica la posición política del narrador de la novela con lo vertido por el don Benito de 1880 en las crónicas que enviaba a *La Nación* de Buenos Aires.

Aunque, en las reseñas de 1891 se hacían referencias al quijotismo del héroe galdosiano, la investigación literaria se ha interesado más profundamente sobre el tema. F. Ruiz Ramón (1964: 119 y 126) ha relacionado la muerte de Guerra con la de Alonso Quijano, Rubén Benítez, que considera la inmortal novela cervantina como «metáfora intertextual» (1990: 127) respecto de la narrativa galdosiana, se refiere varias veces a *Ángel Guerra*, pero ha sido Marisa Sotelo quien nos ha dado la aportación más granada sobre el particular en su trabajo de 2009. Conecta allí múltiples aspectos del *Quijote* con la novela de Galdós, desde la «escritura desatada» y el perspectivismo al aspecto físico del protagonista, la perfección de la amada, varios episodios, etc.

Lissorgues ha llamado, no sin razón, a *Ángel Guerra*, como a las demás novelas espiritualistas, «novela tendenciosa de fin de siglo» y considera que todas ellas «si bien revelan la patente intencionalidad de mostrar que solo las virtudes cristianas, interiorizadas, pueden dar un sentido a la vida individual y colectiva, dejan traslucir una insegura finalidad defensiva» (1997: 1897). Es una forma de interpretarlas que, tal vez

¹⁹ Escribe don Benito: «la cuestión social no es de fácil arreglo por los medios que conocemos, ni por los procedimientos políticos ni por los morales. El espiritualismo es el que más se acerca a una solución, proclamando el desprecio de las riquezas, la resignación cristiana y el consuelo de la desigualdad externa por la igualdad interna, o sea la nivelación augusta de los destinos humanos en el santuario de la conciencia» (Pérez Galdós 1972: 186). También es citado este artículo por Ruiz Ramón (1964), Elizalde (1993) y Lakhdari (1994).

choque, con las opiniones que señalamos anteriormente. Pero es que, a pesar de la investigación que se ha hecho, no está todo dicho sobre la hermenéutica de *Ángel Guerra*. Lakhdari ha señalado que la coincidencia en el tiempo de la escritura de la novela con esa explosión del movimiento idealista-neoespiritualista no significa que Galdós participase de sus ideas o se volviese creyente o místico (1994: 204), antes bien permanece en la duda religiosa. D. Troncoso viene a coincidir en lo mismo, a pesar de la crisis que don Benito pudo haber sufrido a finales de los años noventa (2009: XXVIII).

No puede perderse de vista, además, la crítica social, política, de las instituciones, etc. en la época de la Restauración, que se evidencia en la novela (Lakhdari 1994: 165; Troncoso 2009: XXIX), pero además el empeño de Ángel debe encerrar algo digno de interpretarse y, sobre todo, la declaración final, en el lecho de muerte, de su sinsentido.

Ruiz Ramón lo ha explicado en clave quijotesca: «la muerte como despertar» (1964: 119), como despertar a la cordura, a la realidad. El triunfo de esta «por encima de la ilusión y la quimera caballeresca o mística» (Sotelo 2009). Sin embargo, R. Cardona observa que, aunque Galdós nos presente a su protagonista entregado a una vida, dirigida por Leré, de amor a la humanidad, a los menesterosos sobre todo, «su visión irónica termina mirando ese ideal como una utopía escapista que aunque respeta, sinceramente, no puede aceptar» (1993: 591).

D. Troncoso, que detecta en la novela la constante presencia de un narrador que en función de autor implícito hace comentarios nada halagüeños respecto del «ensueño dominista» de Guerra, manifestando así Galdós una «profunda ironía crítica» (2009: XXVI), no duda en considerar que el héroe «actúa como un Quijote degradado, con el mismo atrevimiento pero sin el idealismo del célebre hidalgo» (2009: XXIX). Además, la caridad que practican Ángel y Leré es tachada de «ambigua y [...] en absoluto sublime» (2009: XXVI).

Finalmente, Lakhdari, que ha hecho una interpretación psicoanalítica de Ángel²⁰, considera que el final trágico significa el fracaso y el carácter utópico de las tentativas del héroe porque, vuelto a la razón desdiciéndose de ellas, subraya así que estas chocan con la realidad como lo demuestra su compasión con los Babeles, encarnación del mal existente, que provocan su muerte. La única certidumbre es la duda absoluta en materia de fe, la cual no puede servir de base a la sociedad ni al hombre moderno (1994: 247).

Como se ha visto, siguiendo la estela de Hans-Robert Jauss, hemos intentado reconstruir el *horizonte de expectativas* de *Ángel Guerra* en el pasado. Es decir lo que el lector de la última década del siglo XIX esperaba de la novela galdosiana o, lo que es lo mismo, su recepción en ese momento histórico determinado. Pero también, a través de la investigación literaria, la crítica o exégesis académica, hemos comprobado la profundización y ampliación del *horizonte de expectativas* de 1891, así como nuevas orientaciones en la interpretación actual, todo lo cual debe facilitar la comprensión cabal del sentido de la obra, una novela a quien su autor calificaba no sin razón, en una carta a José Yxart, de «endiablada, compleja y laberíntica» (1981: 209).

²⁰ Ya en 1993 analizaba la ciudad de Toledo en clave simbólica en relación con la figura del laberinto. El héroe conseguirá, tras la desorientación, orientarse en él superando la prueba iniciática.

Bibliografía

- ALTAMIRA, Rafael. (2008) [1902]. «La literatura durante la Regencia». En *La labor periodística de Rafael Altamira (I)*. Ed. M.^a de los Ángeles Ayala y otros. Alicante. Universidad de Alicante. 297-316. Artículo publicado originalmente en *Nuestro Tiempo*. 19. Julio de 1902. 19-39.
- . (2011) [1891]. «El renacimiento religioso I» y «El renacimiento religioso II». En *La labor periodística de Rafael Altamira (II)*. Ed. M.^a de los Ángeles Ayala y otros. Alicante. Universidad de Alicante. 186-193 y 194-199, respectivamente. Artículos publicados originalmente en *La Ilustración Ibérica* el 7 y el 14 de marzo de 1891. 150-151 y 154, y 164-166, respectivamente.
- BENÍTEZ, Rubén. (1990) *Cervantes en Galdós*. Murcia. Universidad de Murcia.
- BLANQUAT, Josette. (1967) «Tolède Médiévale et l'Église de l'Avenir dans *Ángel Guerra*». En *Actes du Septième Congrès national de Littérature comparée (Poitiers, 1965)*. París. Didier. 150-167.
- BONET, Laureano (ed.). (1972). *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. Barcelona. Península.
- CARDONA, Rodolfo. (1993). «Ángel Guerra, 1890-1891: los hilos de la trama (Historia y autobiografía)». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. II. Las Palmas de Gran Canaria. 585-591.
- . (1998). «Vivencias: historia y literatura en *Ángel Guerra*». En *Galdós ante la literatura y la historia*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 87-100.
- CASALDUERO, Joaquín. (1970). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid. Gredos.
- CORREA, Gustavo. (1977). *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid, Gredos.
- ELIZALDE, Ignacio. (1993). «Ángel Guerra, su vocación y su religión nacional». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. I. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 383-418.
- FAUS SEVILLA, Pilar. (1972). *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*. Valencia. Imprenta Nacher.
- FRYE, Northrop. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- FUENTES, Víctor. (1995). «Las novelas galdosianas de los 90 y la crisis finisecular de la modernidad». *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. 211-219.
- GADAMER, Hans-Georg. (1977). *Verdad y método*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- JAUSS, Hans Robert. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris. Gallimard.
- LAKHDARI, Sadi (1993). «El tema del laberinto en *Ángel Guerra*». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. I. Las Palmas de Gran Canarias. Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria. 421-430.
- . (1994). *Ángel Guerra de Pérez Galdós*. Paris. Éditions Hispaniques.
- LISSORGUES, Yvan. (1997). «Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (*Realidad, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El Abuelo*)». *Camins creuats. Homenatge a Víctor Siurana*. Ed. A. Santa. Lleida. Universitat de Lleida-Pagés editors. 177-193.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. (1897). «Contestación del Excmo. Señor D. M. Menéndez y Pelayo». *Menéndez Pelayo, Pereda y Pérez Galdós. Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones del 7 y 21 de febrero de 1897*. Madrid. Establecimiento Tipográfico de la Viuda de Hijos de Tello. 18-49.
- PALOMO, Pilar. (2009). «Prólogo». *Benito Pérez Galdós, Ángel Guerra*. Yolanda Arencibia (ed.). Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria. 9-28.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1891). *Ángel Guerra*. Madrid. La Guirnalda. 3 vols.
- . (2009). *Ángel Guerra*. Ed. Dolores Troncoso. Madrid. Fundación José Antonio de Castro.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. (1975). *El problema religioso en la Generación de 1868*. Madrid. Taurus
- REYES, Alfonso. (1983). *El Deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*. México. Fondo de Cultura Económica.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. (1964). *Tres personajes galdosianos: ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*. Madrid: Revista de Occidente, en colaboración con la editorial universitaria de la Universidad de Puerto Rico.
- SAYERS, Kathleen M. (1970). «El sentido de la tragedia en *Ángel Guerra*». *Anales Galdosianos*. 5. 81-85.
- SOTELO, Marisa. (1990). *Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós y sus críticos (1891)*. Barcelona, PPU.
- . (1993). «*Ángel Guerra* de Benito Pérez Galdós ante la crítica de su tiempo». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. I. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria. 545-559.
- . (2005). «*Ángel Guerra*, místico quijote galdosiano». *Galdós y el siglo XX. Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano (2005)*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria. 284-294.
- TRONCOSO, Dolores. (2009). «Introducción». *Benito Pérez Galdós, Ángel Guerra*. Madrid. Fundación José Antonio de Castro. IX-XXXIII.
- VALIS, Noël M. (1988). «*Ángel Guerra*, o la “novela monstruo”». *Revista Hispánica Moderna*. 41. Junio de 1988. 31-43. (1989) *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosiano*. II. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria. 251-265.

Presencia de exiliados gallegos en la fundación y primeros años de EMECÉ Editores. Buenos Aires, 1939-1945

M.^a ANTONIA PÉREZ RODRÍGUEZ
(Universidade da Coruña)

Argentina, que ejercía una fuerte atracción sobre los exiliados de la guerra civil española, asiló a unos 2500 y eso porque contaban allí con familiares o conocidos que les proporcionaron casa y amparo. Es un monto situado dentro del listón de admisión de los huidos republicanos, que asumieron la mayoría de los distintos estados del nuevo continente que los aceptaron en sus tierras, pero una cifra pequeña si la comparamos con la que recibió México (cerca de 23.000), Chile (sobre 4.000) o Santo Domingo (casi 3.000) y si la analizamos en proporción a su población y al asentamiento previo de españoles en esos países (Rubio: 106-130).

Ese dato no deja de extrañar si pensamos en el elevado número de emigrantes de toda España allí establecidos, ni tampoco de chocar aunque tomemos en consideración que en él no se contabilizan a los exiliados vascos, quienes tuvieron muy pocos impedimentos en lo concerniente a su cantidad, legalización de su estado y establecimiento en Argentina, debido al gran poder económico y político que ostentaba en esa nación el colectivo de Euskadi. La razón de permitir la entrada a una cuantía tan baja de desterrados republicanos radicó en que el dictatorial y derechista gobierno de Buenos Aires, practicaba una política migratoria muy restrictiva y a que los calificaba de «extranjeros indeseables» por suponerlos fanáticos marxistas que tratarían de provocar desórdenes que desembocasen en una revolución (Schwarzstein 2001:73).

Entre los desterrados que arribaron al gran país del río de La Plata, figuraban los gallegos Luis Seoane, Arturo Cuadrado, Alvaro de las Casas, Lorenzo Varela, Rafael Dieste, Otero Espasandín, Núñez Búa o Alfonso R. Castelao, quienes allí desempeñaron un rol relevante en la industria editorial, aunque, excluyendo a Cuadrado (en Compostela librero y editor de la revista Resol), a De las Casas y en menor medida a Seoane, la dedicación al ámbito de la industria cultural del resto de los mencionados fue muy colateral con anterioridad a la guerra civil de 1936-39.

Sin embargo, en 1938, incluso en sus primeros pasos, ya encontramos al pintor de Arca trabajando de modo eventual para Losada, editorial fundada y propiedad de otro gallego republicano pero no refugiado. Es algo explicable, por un lado, por la necesidad de subsistir, por su amor al diseño y a las artes gráficas, porque la situación política no le permitía convalidar el título de licenciado en derecho y su desconocimiento de la legislación argentina le impedía ejercer como abogado, su profesión en A Coruña pero por la cual no sentía demasiado entusiasmo. Y por otro lado, es explicable por su sempiterno empeño en utilizar la cultura como un recurso y un medio para realizar actividad política y por su constante y firme porfía en elaborar e implantar un programa sociocultural, con capacidad para reactivar, o hacer surgir, entre los emigrantes el orgullo y el sentimiento de identidad con respecto a Galicia.

En Losada, Seoane ayudó a Attilio Rossi¹, refugiado lombardo antifascista, en las tareas de imprenta y ya de 1938 datan la tapa y las ilustraciones para *Gas. Un día de Octubre. De la mañana a la media noche* de Georg Kaiser y de 1939 las de *El Proceso*² de Kafka, ambos en la colección «La Pajarita de Papel» que dirigía Guillermo de Torre. Después de 1940, Luis Seoane, colaborará esporádicamente en esa editora³ hasta 1970.

A finales de 1939, Mariano Medina y Álvaro de las Casas, fundan EMECÉ, con Suramericana y Losada, la otra de las tres grandes editoras que montaron los republicanos en Argentina. En el radio de Roland Barthes y de su estudio en torno a la importancia del nombre de las cosas, indicamos que en la denominación EMECÉ, EME obedece a las iniciales de Mariano Medina, el delegado de los dueños mayoritarios, una familia de origen judío-chileno y asturiano⁴. Sobre CE se especula que responde a la primera letra de los apellidos Casas o Cuadrado (Sagastizabal 1990: 269). Pero esta última hipótesis carece de viabilidad, debido a que Cuadrado arribó a Buenos Aires el cinco de noviembre de 1939 en el tristemente «famoso» Massilia, y no pudo bajar a puerto hasta que pasada semana y media, el dinero del propietario y director de *Crítica* y el conseguido por este diario en la Campaña Pro Republicanos Españoles desde julio de 1939, venció las trabas del gobierno para aceptar a una parte de los refugiados que ese barco transportaba a Chile (Schwarzstein 2001: 193). Por tanto, Cuadrado desembarcó cuando EMECÉ comenzaba a colocar sus libros en los escaparates porteños. Ya en el siglo XXI, la propia editorial en su web oficial sugirió que CE procede del apelativo de Carlos Braun Menéndez.

Álvaro de las Casas⁵ posiblemente contactó con los Braun por dos vías. A través de sus muy conservadoras, potentadas y aristocráticas amistades madrileñas (muchas de ellas franquistas) y por medio de Mariano Medina que había sido compañero de Carlos Braun Menéndez en un elitista colegio europeo (Allegue 1993: 199) y a él y a Medina se les debe la apertura de EMECÉ siguiendo una hoja de ruta de «publicaciones galleguistas» (Devoto 2012: 170); no obstante a esto cumple precisar que los textos en idioma gallego son muy pocos y básicamente de narrativa o de poesía. Por otra parte, el ourensano conocía de Santiago de Compostela a Cuadrado y a Seoane, quienes eran personas idóneas para sus presuntos objetivos pues aventuramos que le interesaba relacionarse de cerca con ellos para conocer directa y más fácilmente las actividades y conexiones en Buenos Aires de los refugiados gallegos, tanto fuesen nacionalistas como galleguistas.

No tenemos constancia de las causas por la cuales De las Casas deja EMECÉ en 1940, aunque después de su marcha no se desvió del ámbito de los refugiados. Así, en los umbrales de la década de 1940, lo hallamos de colaborador en *Saber Vivir*, una

¹ En Italia dirigió Mundo Gráfico y trabajó en la biblioteca Ambrosiana de Milán. Seoane siempre reconoció lo mucho que le enseñó Rossi y su decisiva aportación en la renovación del libro en Argentina.

² *El Proceso* durante dos décadas experimentó una trayectoria comercial con poca demanda, pero su hado cambió en 1962, gracias a que el film de Orson Welles lo convirtió un best-seller.

³ *El Muro*, de Jean-Paul Sartre, editado en 1948 con tapa e ilustraciones de Seoane, fue prohibido por el gobierno justicialista y la editorial fue sancionada con una fuerte multa. Además Gonzalo Losada, Guillermo de Torre, Attilio Rossi y Seoane fueron llevados ante los tribunales acusados por el peronismo de «atentado al pudor y a las buenas costumbres».

⁴ Todos los nombres de los buques de su compañía naviera (una más de sus empresas) empezaban por A, en recuerdo de que uno de sus patriarcas, Menéndez, había nacido en Llanes.

⁵ Fue militante del ala derecha del partido galleguista. Seoane, del ala izquierda de esa organización, diseñó la tapa de *Refraneiro galego*, una recopilación de adagios populares seleccionados y prologados por Álvaro de las Casas, editada en 1934 en el sello compostelano NOS, cuyo logotipo era un hórreo.

revista orientada a *gourmets y bons vivants* en la cual el exiliado catalanista Joan Merli Pahissa, contaba con un buen paquete de acciones, al igual que en Poseidón, un sello en el cual con posterioridad (con De las Casas fuera y públicamente significado como franquista) trabajarían Lorenzo Varela y Seoane.

EMECÉ Editores, en noviembre de 1939 pone en las librerías los 150 ejemplares de *Poesías Castellanas* de Rosalía de Castro, y el quince de ese mismo mes *Santiago de Compostela*, *Corazón de Europa*, este con una reducidísima tirada de cincuenta toda firmada por Álvaro de las Casas, quien se lo dedica a uno de los jóvenes vástagos de los Braun Menéndez. En la que sería su página de respecto, incluye la cita de Castelar: «no olvidemos que muchas de nuestras regiones, como Galicia, [...] tienen una brillantísima literatura propia, la cual [...] debe coexistir con la literatura nacional sin desdén de la patria» y anuncia los próximos cuatro libros de la colección Biblioteca Gallega, de ellos tres sí salieron de las prensas pero no el cuarto, era: *Los Pazos de Ulloa* con un prólogo de María de Maeztu. De las Casas había dirigido en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) la «Biblioteca de Estudios Gallegos»⁶ y ahora se responsabiliza de la colección con la que EMECÉ arranca su andadura y en la cual contabilizamos dos libros escritos en idioma gallego, *Tres Contos* de Eugenio Montes y *Aires d'a Miña Terra* de Curros Enríquez y dos en castellano, uno de De las Casas (el arriba citado) y otro de Otero Pedrayo. A D. Ramón la bancarrota de la compañía madrileña le impidió publicar en ella *Ensayo histórico sobre la cultura gallega*, que luego, en 1933, aparece en la Biblioteca Murguía de la editorial Nos de Santiago y a mediados de noviembre de 1939 en la Biblioteca Gallega⁷ de EMECÉ bajo el título de *Historia de la Cultura Gallega*.

EMECÉ se formuló con intención de divulgar la cultura galaica y de encauzar su producción hacia destinatarios oriundos o nacidos en Galicia. En el apartado «Por qué fundamos una editorial gallega» del folleto que la editora lanza en junio de 1941, se expone por qué deben respaldarla los gallegos y sus organizaciones societarias, cuál es su línea y las metas que persigue: «hemos montado una editorial con una Biblioteca Gallega. Ésta es la razón de la publicación de libros de escritores nacidos en Galicia o de temas gallegos» (EMECÉ 1941: 8). A continuación adelanta que su intención de dar a luz de inmediato veinte libros de escritores, de los que nombra al padre Feijóo, Rosalía Castro, Valle-Inclán, Concepción Arenal, Manuel Murguía, Pardo Bazán, Nóvoa Santos, Ramón Otero Pedrayo, Eduardo Pondal, Curros Enríquez o Macías o Namorado, todos ellos con obra en las colecciones Hórreo y Dorna, y Manuel Curros en Biblioteca Gallega, colección que cierra en 1940.

En el folleto⁸ aludido se constata el relieve que los gestores de la editorial le concedían a la distribución ya que en él se asevera están en condiciones de demostrar que: «desde el Estrecho de Magallanes [...], hasta Estados Unidos (nuestros libros están en venta en Nueva York) no hay librería de importancia en todo el inmenso continente,

⁶ Se abrió en 1928 con *Antología de la lírica gallega* de Álvaro de las Casas. Los propietarios de CIAP eran los Bauer, una familia judía representante en España de la banca Rothschild. De las Casas publica en ed. Sopena-Argentina, en 1939, *Antología de poetas gallegos. El ciclo trovadoresco. La decadencia. Los precursores. El renacimiento. La poesía nueva*.

⁷ El logotipo de Biblioteca Gallega no lo diseñó Seoane. Es una pequeña barca con una vela que tiene dibujada la cruz de Calatrava, no la de Santiago.

⁸ Así mismo este folleto recoge los apoyos a la editora de las más relevantes instituciones gallegas e informaciones sobre el nacimiento de EMECÉ publicada en los medios porteños de mayor tirada. Todos destacan que se centrará en la cultura gallega y en *El Mundo* se lee que con ella acaba de fundarse otra editorial gallega.

donde no figuren colecciones de autores y motivos gallegos» (EMECÉ 1941: 11). Páginas más adelante, demandan la contribución de los emigrantes gallegos, dejando así ver que EMECÉ recibía escasa asistencia económica de los Braun, haciendo pública una de sus estrategias mercantiles y, al tiempo, mostrando que sus impulsores tenían una percepción poco realista sobre el respaldo de quienes justiprecian como sus potenciales consumidores, pues añade que a la editorial «no podríamos sostenerla indefinidamente sin la ayuda de un núcleo de gallegos cuyo aporte fijo, en forma de suscripción no apoyase nuestra empresa» (EMECÉ 1941: 21).

Luis Seoane tiene un protagonismo evidente en los paratextos de EMECÉ de 1940 a 1942 y muchísimo menor de mediados de 1943 a 1945. Él realizó el anagrama del propio sello y el de Dorna, Hórreo y Buen Aire y hasta 1943 el diseño, la diagramación y la mayoría de sus tapas e ilustraciones, elementos paratextuales que incuestionablemente contribuyen a que los libros de esas colecciones sean hoy considerados como joyas bibliográficas. A mayores, el pintor de Arca y Cuadrado, asumen la confección de los catálogos, la redacción de los textos de las solapas, de las fajas de los libros y de las hojas de propaganda manual. Estas se repartían en librerías, quioscos, bibliotecas, las asociaciones de las colectividades de emigrantes y los centros de enseñanza. Era un método publicitario entonces poquísimo frecuente en Argentina, pero habitual en la CIAP, en CALPE y en las editoriales que en el Estado español abrió y dinamizó Giménez Siles durante la II República, y desde 1939-40 coinciden en utilizarlo Losada y EMECÉ, editoras que desde su creación planificaron colecciones temáticas, al frente de las cuales colocaron a reputados especialistas (en Losada bastantes eran republicanos españoles), algo también novedoso en ese país del cono sur.

Además de escribir o diseñar paratextos, Seoane dirige con Arturo Cuadrado Dorna y Hórreo y junto con Luis María Baudizzione, Buen Aire. Esta colección⁹, que emprende su andadura en 1941 con *Buenos Aires visto por viajeros Ingleses*, *Cancionero del tiempo de Rosas* y *Las Pampas*, obtuvo una magnífica acogida entre el público argentino, quizás por su explícita orientación americanista, ya que se especializó en reeditar obras de la época colonial y postcolonial que versan sobre la antropología, la literatura culta o popular, viajes, personas o sucesos históricos de esos períodos, así como otras escritas por egregios personajes americanos de esas etapas.

En insertar los libros en colecciones definidas y específicas, EMECÉ fue menos escrupulosa en sus comienzos. Como ejemplo, *Cincuenta hombres por dos pesos* (1940), una traducción del relato de Alfonso R. Castelao, u *O'Higgins* (1942) de Enrique Campos Menéndez¹⁰, a quien el novelista Eduardo Blanco-Amor le ayudó a corregir esa biografía del caudillo chileno. Campos Menéndez fue quien presionó ante su familia para que Blanco Amor entrase en el departamento de ventas y publicidad de EMECÉ, de donde pasó al de publicaciones. Pero antes de su ingreso en ella esa editora se había

⁹ Los tres cuentan con tapa de Seoane. *Buenos Aires visto por viajeros Ingleses* tiene un prólogo de Augusto Radieri y textos de Ulrich Schmidl, Alexandro Gillespie, Joseph Andrews, John y William Parsih Robertson, William Miller, Francis Bond Head y Samuel Haigh; la selección es de Baudizzione. *Cancionero del tiempo de Rosas* es una compilación de José Luis Lanuza y *Las Pampas* posee un prólogo de Miguel D. Etchebarne, fotos José Suarez y textos José Hernández, G.E. Hudson, Justo P. Sáenz (h.), Ezequiel Martínez Estrada, Guillermo E. Hudson C. Dareiny, Darwin, C., Ricardo Güiraldes, Sánchez, Florenci, Arraras Vergara, R.E., Domingo F. Sarmiento.

¹⁰ Fue asesor de Augusto Pinochet, un importantísimo agente sociosemiótico en el sistema cultural chileno durante esta dictadura y embajador en España. Pero el gobierno socialista no lo recibió como tal, por lo cual durante cuatro años desempeñó en Madrid como «embajador oficioso».

negado a publicarle *En Soledad Amena*¹¹ (Cuadrado 13.01.1943) que aparece en 1941 en Rula y que ya a finales de ese año distribuye la empresa de los «señores del mar de punta Arenas», incluso imprimiendo su sello en la tapa. El autor de *A Esmorga*, republicano activo mas no exiliado, permaneció en EMECÉ hasta que, en 1945, los desencuentros por la publicación en Dorna de *Paisajes del alma en guerra*, del diplomático franquista José María Alonso Gamo, y en Hórreo de *La Familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (Allegue 1993: 200), unido a los cambios que generó la venta de la empresa, «precipitó» su salida de la editora en el mes de octubre.

La colección Dorna tenía la finalidad de ofrecer una antología de la lírica galaica. Para su logotipo Seoane diseñó la barca tradicional de las Rías Baixas y su cartel publicitario, plásticamente alejado de las corrientes vanguardistas del momento, evoca la despedida de los emigrantes y nos descubre elementos (caracolas, mujeres, mar, barcos, playas, redes, etc.) recurrentes y repetitivos en la iconografía de sus cuadros hasta 1950. A Dorna la conforman un total de nueve libros, cinco en lengua gallega, y despegó con *De Catro a Catro* de Manuel Antonio, en edición bilingüe con prólogo y traducción al castellano de Rafael Dieste. Los restantes pertenecen a un arco de literatos que abarcan desde la baja edad media al primer tercio del XX; entre ellos están Macías o Namorado, Eduardo Pondal, Iglesia Alvariño, Rafael Dieste o Rosalía Castro.

Sobre *Follas Novas*, advertimos que su publicación en 1943 debió quedar preparada antes de que Cuadrado, Baudizzone y Seoane se fuesen de EMECÉ. Es algo comprensible si pensamos en el mucho tiempo que se necesitaba hace setenta y cinco años para efectuar los laboriosos pasos que se requerían para confeccionar, rematar y colocar un libro en la calle y que contribuye a esclarecer por qué su sobrecubierta la diseña el artista de Arca. También data de 1943 *Odas, epístolas y tragedias* de Marcelino Menéndez Pelayo, que asimismo sale en Dorna con prólogo de otro gallego, Leandro Pita Romero, destacado miembro de las *Irmandades da Fala* y ministro en Madrid durante la II República. La tapa la realiza el pintor argentino Ballester Peña, de conocida filiación católica.

COLECCIÓN DORNA

1940

* Manuel Antonio. *De catro a catro. Follas sin data d'un diario d'abordo*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Dorna) 1940, 95 p. Prólogo y trad. Rafael Dieste. Ilust. Manuel Colmeiro. Tapa y viñeta interior Luis Seoane. Bilingüe.

* Dieste, Rafael. *Rojo farol amante*. Buenos Aires: Emecé Editores (Col. Dorna), 1940. Poema de Mariano Gómez; retrato del autor de Manuel Colmeiro. Tapa Luis Seoane.

* Pondal, Eduardo. *Queixumes d'os pinos*. Buenos Aires: Emecé Editores (colec. Dorna), 1940. Noticia y notas Emilio Pita. Tapa Luis Seoane.

1941

* Macías O Namorado. *Cantigas de Macías O Namorado. Trovador gallego del siglo XIV*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Dorna, 1941. Texto Hugo

¹¹ Contiene poemas dedicados a Lorca, Alberti y Neruda y su portada e ilustraciones pertenecen al refugiado Ramón Pontones, a quien Seoane y Cuadrado le editarán en Nova su conocido álbum de dibujos sobre la guerra civil.

Albert Rennert. Tapa L. Seoane.

* Castro, Rosalía. *En las orillas del Sar*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Dorna), 1941. Prólogo Enrique Díez-Canedo. Tapa Luis Seoane.

* Iglesia Alvariño, Aquilino. *Contra el ángel y la noche*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Dorna), 1941. Tapa Luis Seoane.

* *Poesía Gallega Medioeval. De los siglos XII al X*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Dorna), 1941. Prólogo Ramón Menéndez Pidal. Tapa Luis Seoane. Vocabulario: pp. 203-205.

1942

* Pérez Ballesteros, José. *Cancionero popular gallego*, t. I y II. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Dorna), 1942. Prólogo Theophilo Braga. Tapa Luis Seoane.

1943

* Castro, Rosalía. *Follas novas*. Buenos Aires: Emecé Editores (Col. Dorna), 1943. Prólogo de la autora. Tapa Luis Seoane.

* Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Odas, epístolas y tragedias*. Buenos Aires: Emecé (Colec. Dorna), 1943. Tapa Ballester Peña.

De la colección Hórreo no se conserva ningún cartel, en cambio sí llegaron a nosotros hojas sueltas de propaganda que reproducen las cubiertas de algunos de sus libros. En su Serie Gallega agrupa novelas, cuentos o ensayos históricos o filosóficos de literatos y pensadores gallegos, o vinculados a Galicia, de los siglos XVII al XX que escribieron en castellano. Sin embargo, en la Serie Blanca, los lazos con Galicia de los dos únicos autores con libros en ella son bastante contingentes y tangenciales, aunque Gil Carrasco naciese en El Bierzo («la Galicia irredenta») y Francisco Quevedo gozase de la protección nada menos que del todopoderoso VII conde de Lemos y virrey de Nápoles. El porqué de elegirlos quizá radique en que obraban en el plan editorial de EMECÉ desde la etapa de Álvaro de las Casas, quien había escrito el prólogo del *Señor de Bembibre* para la edición de la CIAP (1928), compañía que en su Biblioteca Popular Cervantes también publicó *Los Sueños*, coincidiendo con cuando Casas trabajaba en ella.

Las tapas de Hórreo nos muestran algunas de las primeras xilografías que Luis Seoane graba en el exilio y no son de su autoría las de los relatos de Leopoldo A. Clarín, Camilo José Cela, Valera, y las de los refugiados Rosa Chacel (con la que mantenía amistad) y Pérez de Ayala; las cubiertas de los tres últimos las firman Penagos, Raquel Forner y Antonio Berni. Este y Forner son artistas argentinos de gran prestigio internacional que respaldaron a la II República, y que diseñan tapas para libros de Hórreo y de Buen Aire que salen en 1943, de lo cual cabe colegir que se las habían encargado sus amigos gallegos antes de que ellos, a finales de la primavera austral de 1942, abandonasen la editora de «los reyes de la Patagonia y de las tierra magallánicas» y «señores del mar de Punta Arenas».

De las veinticinco obras de Hórreo, seis tienen fecha de 1943, una de 1944 y tres de 1945. Posiblemente, si no las seis, una parte de las que ven la luz en 1943 fuesen diseñadas antes de acabar noviembre de 1942, de hecho tres llevan tapas de Seoane, al igual que la única editada en 1944, precisamente *La madre Naturaleza* de la Pardo

Bazán, y una las tres que ven la luz en 1945, precisamente *Orígenes de la novela* de Marcelino Menéndez Pelayo.

Doña Emilia inaugura la colección Hórreo en 1940 con *Cuentos de la tierra*, un libro atractivo para los emigrantes gallegos, al cual se sumarán en 1941 *El Ciego (cuento de navidad)*, que forma parte del volumen colectivo *Veinte cuentos gallegos*, y dos novelas representativas de su etapa naturalista: en 1943 *Los Pazos de Ulloa* y en 1944 la ya citada *La Madre Naturaleza*. Desde el punto de vista comercial, también es lógica la presencia en EMECÉ de doña Emilia, pues es bien sabido que en Argentina era conocida por sus cuentos¹² en las revistas *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*, por sus colaboraciones en *El Correo Español*, *La Prensa*, y sobre todo en *La Nación* de Buenos Aires, un periódico de gran tirada que de 1909 a 1921 insertó doscientas sesenta y una crónicas suyas sobre temas de actualidad y que publicó novelas¹³ de su autoría en su popularísima «Biblioteca La Nación», la cual se singularizaba porque su bajo costo permitía acceder a ella a gentes con pocos recursos. Los 3000 ejemplares de *Cuentos de la tierra*, los 2500 de *Veinte cuentos gallegos*, o los 2000 de *Las palmas del convento* de Otero Pedrayo, nos orientan sobre las tiradas iniciales de Hórreo, no obstante suponemos que variarían y se adaptarían en función de una mayor o menor previsible aceptación de los compradores.

En 1944-1945, Seoane diseña, a petición de Eduardo Blanco Amor, las sobrecubiertas de los cuatro tomos de *Orígenes de la Novela* de Menéndez Pelayo. Las cuatro reflejan la intertextualidad con los contenidos de dicho ensayo y anticipan uno de los sistemas fuente a los que el artista recurrirá hasta el fin de sus días, para fundamentar su poética plástica y literaria: el medieval. De hecho, dos décadas más tarde, *Clarín*, el otro gran diario bonaerense, recoge unas declaraciones suyas en las cuales le puntualiza a la periodista (Ferro 1976: s. p.) que fue sobre 1945 cuando empezó a inspirarse en el arte románico y a usar en sus imágenes un cromatismo intenso y plano y la línea negra y gruesa que ciñe o remarca las formas.

Es comprensible que el pintor aceptase diseñar las tapas de los cuatro tomos de *Orígenes de La Novela*, a pesar de la enorme distancia ideológica que lo separaba del polígrafo cántabro, pues él entre 1947-48 escribió *Tres hojas de Ruda y un ajo verde. Narraciones de un vagabundo*, en las cuales las supersticiones, la religión popular y la medicina natural, la brujería y las tradiciones de los campesinos gallegos o «las artes» de algún truhan o peregrino a Compostela, dan cuerpo a unos relatos contruidos de modo lineal, sin artificios estilísticos, utilizando una lengua cortante, directa, con vocabulario propio del pueblo llano. Y tampoco olvidemos que recurrió a la cultura popular como sistema fuente para su plástica. Por eso pensamos que debía valorar de don Marcelino sus contribuciones sobre heréticos, discrepantes, nigromantes, iconoclastas, sanadores, hechiceros y sobre creencias ancestrales y paganas.

COLECCIÓN HÓRREO

1940

* Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos de la tierra*. Buenos Aires: Emecé Editores (colec. Hórreo), 1940. Tapa Luis Seoane.

¹² González Herrán recopiló parte de los cuentos editados por D. Emilia en esas revistas y en *La Nación*, en *El vidrio Roto*. Vigo: Galaxia, 2014.

¹³ Como ejemplo *Viaje de Novios* en 1902.

* Feijoo Montenegro, Benito Jerónimo. *Españoles americanos y otros ensayos*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1940. Tapa Luis Seoane.

* Murguía, Manuel. *Los precursores* (Colec. Hórreo). Buenos Aires: Emecé Editores, 1940. Tapa Luis Seoane.

1941

* Arenal, Concepción. *El visitador del pobre*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1941. Tapa Luis Seoane.

* *Veinte cuentos gallegos*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1941. Tapa Luis Seoane. Textos: *Los pobres de Dios* / por L. Amado Carballo. *La nube negra* / por Prudencio Canitrot. *Pecho de lobo* / por Alfonso R. Castela. *Gárgolas* / por Evaristo Correa Calderón. *El hombre que no tenía nada* / por Eduardo Dieste. *Acerca de la muerte de Bieito* / por Rafael Dieste. *Mi mujer* / por Wenceslao Fernández Flórez. *Yo y mi corazón: elegía, al modo romántico* / por Ángel Fole. *Casamiento de aldea: cine sonoro* / por M. García Paz. *Peripecias de un perito (episodio disparatado)* / por Enrique Labarta. Cuento / por Antón Losada Diéguez. *A mi tío lo quisieron robar* / por J. Magariños Negreira. *Nocturno* / por Luis Manteiga. *Como en la parábola de Peter Breughel [sic]* / por Eugenio Montes. *Medicina Legal* / por Ramón Otero Pedrayo. *El Ciego. (Cuento de navidad)* / por Emilia Pardo Bazán. *Noche de invierno* / por Leandro Pita Romero. *El lobo de la gente* / por Vicente Risco. *Cuento de brujas* / por Javier Valcarce. *Mi hermana Antonia* / por Ramón del Valle-Inclán.

* Madariaga, Salvador de, *La jirafa sagrada o el buho de plata*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Horrero) 1941. Tapa Luis Seoane.

* Otero Pedrayo, Ramón. *Las Palmas del convento. La novela del último trovador*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo) 1941. Tapa Luis Seoane.

* Valle-Inclán, Ramón M.^a del. *Divinas palabras*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo). 1941. Tapa Luis Seoane.

* Nóvoa Santos, Roberto. *El Instinto de la muerte*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo n.º 4). 1941. prólogo de Gregorio Marañón. Tapa Luis Seoane.

1942

* Castro, Rosalía de. *El Caballero de las botas azules*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1942. Prólogo de Rosalía de Castro. Tapa Luis Seoane.

* Gil de Carrasco. *El señor de Bembibre*. Buenos Aires: Emecé (Colec. Hórreo, serie blanca), 1942. Tapa Luis Seoane.

* Quevedo, Francisco de. *Los Sueños. Cartas del caballero de las tenazas. Capitulaciones de la vida de la corte. Libro de todas las cosas*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo, serie blanca), 1942.

* Sarmiento de Gamboa, Pedro. *Historia de los Incas*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo n.º 10), 1942. Tapa Luis Seoane.

* Sarmiento, Frei Martín. *Memorias para la historia de la Poesía y Poetas Españoles*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1942. Tapa Luis Seoane.

* Tenreiro, Ramón María. *La esclava del Señor*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo n.º 12), 1942. Tapa Luis Seoane.

1943

* Alas Clarín, Leopoldo. *D.^a Berta. Cuervo. Superchería*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1943. Prólogo de Ramón Pérez de Ayala. Tapa Raquel Forner.

* Alberto, Insúa. *El Capitán «Malacentella»*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1943. Tapa Luis Seoane.

* Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1943. Tapa Luis Seoane

* Pérez de Ayala, Ramón. *Bajo el signo de Artemisa*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1943. Tapas de Penagos.

* Sarmiento de Acuña, Diego. *Cinco cartas político literarias*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1943. Prólogo de Pascual de Gayangos. Tapa Luis Seoane.

* Valera, Juan. *Ecos argentinos: apuntes para la historia literaria de España en los últimos años del siglo XIX*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo, serie Blanca), 1943. Tapa Berni.

1944

* Pardo Bazán, Emilia. *La madre naturaleza*. Buenos Aire: Emecé editores (Colec. Hórreo) 1944. Tapa Luis Seoane.

1945

* Chacel, Rosa. *Memorias de Leticia Valle*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1945.

* Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo), 1945.

* Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colec. Hórreo) 1945. Tapas Luis Seoane.

Sobre por qué Arturo Cuadrado, Luis María Baudizzone (luego uno de los fundadores de Argos ediciones) y Luis Seoane, en noviembre de 1942 rompen con la editorial de los Braun, existen varios supuestos: que la empresa aceptase publicar un libro del entonces embajador de Franco en Buenos Aires, que hiciese caso omiso a sus peticiones de proporcionarle un empleo estable a Rafael Dieste, e intuir (o tener el convencimiento) que rechazar un poemario de Lorenzo Varela¹⁴ se debía a la militancia comunista de este, cuando a mediados de mayo de 1942, EMECÉ había colocado en las librerías *¡Eh, los toros!*¹⁵ de Rafael Alberti, ilustrado con siete xilografías de Luis Seoane. Seoane y Arturo Cuadrado despejaron de forma genérica algunas incógnitas sobre la razón de su agria salida, en la revista de la poderosa e izquierdista Federación de Sociedades Gallegas en Argentina:

¹⁴ De *¡Eh, los toros!* se encuentra una reseña en el número uno de *De mar a mar*, revista que nace en diciembre de 1942. La firma Lorenzo Varela. En ella no se cita a EMECÉ, siendo este el único caso en el que esto sucede, ya que en todas las otras reseñas que se leen a lo largo de sus siete números, siempre figura los nombres de las editoriales que publican los libros reseñados.

¹⁵ En su colofón consta que estuvo «al cuidado de Attilio Rossi». Rossi fue uno de los fundadores de Losada, donde trabajaba hasta su regreso a Italia en 1951.

Cumplimos el deber de informar a todos aquellos que nos prestaron generoso apoyo en el desenvolvimiento de nuestro trabajo editorial, que ya no pertenecemos a EMECÉ Ediciones. Razones de orden administrativo y de orden político que incitaban a una deslealtad a Galicia y a España, crearon una incompatibilidad moral justificativa de la escisión que hoy hacemos pública para conocimiento de nuestros amigos y colaboradores (Seoane y Cuadrado 1942: s. p.).

Creemos que su marcha obedece a la suma de las circunstancias antes referidas. Pero también que a ellas se agregó, y lo valoramos como decisivo, que menospreciaron que Dorna y Hórreo, a pesar de que en ellas predominaba con mucho el idioma castellano, aportaban poco rendimiento económico a la empresa (no así Buen Aire). Y pensamos que obtener pocos beneficios se debió a que ambos confiaron en la respuesta positiva de los que juzgaron y escogieron como receptores directos y destinatarios de esas colecciones: los emigrantes, a quienes elevaron a la categoría de receptores ideales, engrandeciendo su afán por Galicia¹⁶ y su nivel adquisitivo y cultural. Sobre esto M.^a Teresa León opina en el órgano del muy influyente Centro Republicano Español de Buenos Aires, tan próximo a la embajada de España:

Si tenemos en cuenta que una enorme masa emigrante de la costa de Galicia guarda su idioma de niñez entre cuatro recuerdos iniciales que cimientan la vida de todo hombre, era un acierto ofrecer clasificada y en orden de buen gusto la literatura de aquella región de España [...]. No sé hasta qué punto se han dado cuenta los gallegos que viven apresados en redes más inmediatas de afán, pero si un regalo pudieron depositar con orgullo en la cuna de su hijo, ya argentino, es esta colección de libros.

Pero he de añadir que las ediciones EMECÉ [...] han ensanchado su campo y han iniciado una colección sobre temas argentinos que sirve de emparejamiento de los trabajos de los escritores españoles en destierro con los que tan generosamente les hicieron lugar (León 1942: 12).

A todo lo anterior se adicionó que no sopesaron que los Braun Menéndez eran genuinos colonizadores, que no concebían poseer y administrar una empresa de la que conocían mal sus resortes y funcionamiento y, sobre todo, que no les proporcionase un lucro alto; en consecuencia, tampoco previeron su determinación de deshacerse de EMECÉ o de planificar para ella una «huida hacia delante» sustentada en publicar para mercados más amplios y diversificados dentro de Argentina e Iberoamérica. Al ánimo de seguir adelante con la editora incrementando el número de colecciones, parece aludir M.^a Teresa León en el último párrafo del texto que anteriormente reproducimos y que por el tiempo en que fue escrito nos induce a pensar que sobre eso los Braun Menéndez debieron de dialogar con Cuadrado y Seoane, ya que en 1942 el sello inaugura colecciones como Biblioteca EMECÉ, Libros Evocadores o Los Románticos; sin embargo ninguna de ellas se centra en autores argentinos o hispanoamericanos, lo cual motiva que ponderemos si en salida de los dos gallegos de EMECÉ al entrar sus nuevos compradores también tuviese que ver con «el giro de la editorial hacia la publicación de autores argentinos como Mallea y Borges, política a la que ellos se mostraban reticentes, ya que preferían continuar con la edición de textos de temática galleguista muy poco rentables» (Diego 2006: 99).

Ante esta problemática cumple tener presente que en la «edad de oro del libro

¹⁶ La idealización del emigrante fue una constante de Seoane y lo llevó a mantener agrias polémicas con otros intelectuales, como Celso Emilio Ferreiro.

argentino» (con algún altibajo, se extiende desde 1939 hasta 1950), ese país exportaba el 40% de su producción editorial total (Diego 2014: 121) y también el punto de vista de los recientes inversores capitalistas de EMECÉ. Rememorar que esa posibilidad de negocio impulsó a las editoras a ofrecer catálogos extensos, variados y atractivos para los lectores de las diferentes naciones de habla hispana. Y no debemos dejar entre renglones que para lograr introducirse en esas plazas, todas recurrieron a ofertar obras traducidas de escritores conocidos internacionalmente, una determinación que marca el inicio de una de las particularidades de la edición en Argentina entre 1940 y 1970: su alto número de traducciones.

Los Braun optaron por vender EMECÉ en un momento álgido para la industria editorial, aprovechando que por ello les sería más fácil y ventajoso desligarse de ella. Y posiblemente también porque no estarían dispuestos a abordar una inversión económica tan alta como la requerida para su internacionalización, y cuyo importe real debía ser conocido entre el sector, a juzgar por la carta que recibe Eduardo Blanco Amor de su amigo, y editor en Compostela de la librería Resol, revelándole el comportamiento *sui generis* de la empresa con él y en la que le manifiesta «someto a tu juicio la conducta de EMECÉ Editores SA (un millón de pesos) y la mía sin SA. y sin un centavo. Pero con una moral que solamente ante Galicia tengo que dar cuentas» (Cuadrado 13.01.1943). Los «reyes de la Patagonia y de las tierras magallánicas» se desprendieron rápido de la editorial; de hecho, la constitución legal de la empresa como sociedad jurídica a todos los efectos, se llevó a cabo entre finales de septiembre y octubre de 1942 y en los documentos acreditativos solo constan como propietarios los Braun Menéndez y Mariano Medina (Getino 1995: 118), algo entendible si reparamos en que la aportación de los dos gallegos y de Baudizzone consistió en capital simbólico y en trabajo.

Los nuevos patronos propiciaron que Jorge Luis Borges, Eduardo Maella¹⁷ y Bioy Casares alcanzasen un considerable poder dentro de ella, no les importó dejar morir lentamente a Buen Aire, apostaron, máxime desde 1944, por colecciones de ensayo y novela (primaron la de misterio y la fantástica) y por ofrecer a los potenciales clientes «manufacturas culturales» de todo tipo y género (muchísimo menos de lírica) vertidas¹⁸ al castellano.

En 1943, con los nuevos socios capitalistas, EMECÉ empezó a funcionar como una verdadera industria cultural tal como lo hacían desde su fundación Suramericana y Losada, y fue entonces cuando realmente comenzó a competir con ellas. Por eso nos parece equivocado alistarla entre las editoriales porteñas que desde su nacimiento persiguieron conseguir grandes ganancias y errado sostener que nacer teniendo como accionistas a grandísimos oligarcas, la diferencia de la mayoría de las editoriales bonaerenses «surgidas de emprendimientos individuales casi artesanales» (Sagastizabal 1995: 5). Que en su constitución EMECÉ se formuló en base al esfuerzo personal, con relativo desembolso monetario de los Braun, pensando en el mercado argentino pero con expresa intención de dirigir su producción hacia destinatarios originarios de Galicia, queda claro por su trayectoria hasta diciembre de 1942, así como en el apartado «Por qué fundamos una editorial gallega» del folleto que la editora publica en 1941.

En diciembre de 1942 Baudizzione, Cuadrado y Seoane fundan la editorial Nova, que en un principio prosigue la estela de Dorna, Hórreo y Buen Aire, y que, en la órbita de

¹⁷ Entonces también era el director del suplemento cultura *La Nación* de Buenos Aires, y como tal continuó hasta 1953.

¹⁸ El altísimo número de traducciones es una de las particularidades de la edición en Argentina entre 1940-1970.

las demás editoras bonaerenses, pronto también brindará libros que acercan al lector al pensamiento de los grandes filósofos, biografías, de historia, de narrativa y de tipo técnico aplicativo, traducidos del inglés o del francés. Se distingue de EMECÉ en que de sus 23 colecciones casi la mitad son asimilables a la senda de un inequívoco americanismo, y que Mar Dulce (la más parecida a Buen Aire) publica obras relacionadas con los territorios del Río de la Plata y el resto de América, sin importar que se refieran o correspondan a la época pre-colombina, a la colonial o a los primeros decenios de la independencia de los Estados americanos.

En su colección Camino de Santiago, hallamos *Que nada se sabe* (1944), del tudense Francisco Sánchez, «el escéptico», que cuenta con un prólogo¹⁹ de Menéndez Pelayo. Los responsables de Nova probablemente lo debieron de extraer de la edición de ese ensayo en la editorial Renacimiento de Madrid y ese prefacio corresponde a una parte de «De los orígenes del criticismo y del escepticismo y especialmente de los precursores españoles de Kant», el discurso pronunciado por el intelectual santanderino en su ingreso en la Academia de Ciencias Morales y Políticas, el 15 de mayo de 1891. En él don Marcelino trata sobre los orígenes y el influjo del criticismo y escepticismo en la filosofía española y de los precursores españoles de Kant, y defiende que se debe revitalizar el pensamiento antiaristotélico del gallego Francisco Sánchez.

En la colección Paloma del citado sello, solo dos de sus poemarios son de autores españoles: *Versos de Guerra y Paz* (1945) de Arturo Serrano Plaja y *Maretazos* (1947) de Jesús Cancio, un «exiliado interior» de Comillas que después de la guerra civil sufrió prisión. Está ilustrado con un retrato suyo dibujado por Jesús Corona, con una viñeta de López Lomba y reproducciones de Gutiérrez Solana; cuenta con tapa de Luis Seoane y con un prólogo de Cipriano Rivas Cherif quien, en 1947, salió del penal de El Dueso y se marchó a México. Para tratar de entender el porqué de esta publicación, debemos tener en cuenta que en Buenos Aires existía una colonia cántabra pequeña pero con bastante peso socioeconómico y cultural; basta recordar el papel decisivo del médico Avelino Gutiérrez en la función y funcionamiento de la prestigiosa Institución Cultural Española²⁰ de Buenos Aires y en los intercambios que ese organismo estableció con la Junta de Ampliación de Estudios de Madrid (Fernández y González 2010: 199). Además, en esa capital existía un grupo de admiradores de Jesús Cancio, constituido por gentes naturales o con raíces en Santander, que sufragaron, una parte del coste de la edición de *Maretazos*.

Por otro lado, las conexiones, más o menos directas, con Cantabria de Cuadrado y Seoane en lo relativo al campo editorial²¹, también las percibimos en *De Mar a Mar*, ya que uno de los tres homenajes que aparecen en esta hermosa y cuidada revista está dedicado a Pérez Galdós. La razón de los homenajes a D. Benito que tienen lugar en 1943 en Argentina e Iberoamérica, es celebrar el centenario de su nacimiento, un aniversario que aprovechan casi todas las editoras bonaerenses para poner en la calle monografías de y sobre el narrador canario, durante bastante tiempo tan conectado a Santander (y antes a Pardo Bazán) y que resultó clave para su revalorización como

¹⁹ La primera traducción del latín al castellano la editó en la década de 1920 la Editorial Renacimiento, en la colección Gil Blas, que estaba dirigida por Ricardo León. Tiene como prólogo la parte de este discurso de Menéndez Pelayo donde se refiere a Francisco Sánchez.

²⁰ Se constituye muy poco después de la muerte de Menéndez Pelayo (1912) y para honrar su memoria. Gutiérrez fue su primer presidente (1914) y hasta pocos años antes de su muerte, la persona con más influencia dentro de ella.

²¹ En la colección Grandes Vidas de la editorial Nova, en 1947 salió Galdós, una biografía escrita por el también refugiado Clemente Cimorra.

novelista y como ciudadano.

Los otros homenajes que se leen en *De Mar a Mar*, honran a Miguel Hernández y a Antonio Machado, quienes, junto con Galdós y García Lorca, son los cuatro escritores que ostentan mayor presencia en la prensa de los refugiados, que los exiliados irguieron como símbolos de su lucha por la libertad y la justicia social al lado de la II República y que erigieron en emblemas de la España moderna, democrática, cosmopolita, abierta a la innovación y al progreso. Por todo esto, se comprenden los planteamientos politoliterarios que se advierten en «Galdós y la Novela», un texto que hallamos en este número de *De mar a mar* (Arturo Serrano Plaja 1943: 21-28) y que guarda consonancia con cuanto antes publicó otro desterrado en *Romance*²² (México) en otro artículo sobre Galdós (Arconada 1940: 6-9).

De mar a mar además de fotos, de dibujos de D. Benito y de reproducir una de las pruebas de autor corregidas por él mismo, reúne en sus páginas fragmentos de dos de las conferencias pronunciadas en el ciclo²³ organizado por el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires²⁴ para conmemorar los cien años de su nacimiento. También, bajo el enunciado de «Menéndez Pelayo y Galdos» reproduce unas páginas del laudatorio discurso que D. Marcelino pronunció como contestación al de Pérez Galdós, cuando este entró como miembro de la Real Academia y en el cual nos sorprenden sus valoraciones y apreciaciones sobre *Fortunata y Jacinta*, o que afirme que D. Benito «es poeta pero le falta algo de la lírica».

En 1946-47, Luis Seoane comienza a ser reconocido como artista y a entrar con timidez en el sistema plástico argentino; es cuando, animado por Rafael Dieste, decide dedicarse profesionalmente a la pintura. Entonces, junto con Baudizione, vende sus acciones en Nova, ante lo cual, Cuadrado, que no poseía capital en ella, también deja esta editora. Sin embargo, el mundo de la edición siempre estuvo presente en sus vidas y no lo abandonaron, de hecho ya en 1948 fundan Botella al Mar, que Seoane sostiene económicamente durante un cuarto de siglo y diseña sus portadas e ilustraciones y en la que dan a conocer a poetas jóvenes; algunos llegarán a ser de los más significativos de Argentina.

Bibliografía

ALLEGUE, Gonzalo. (1993). *Blanco Amor diante un xuíz ausente*. Vigo. Nigra.

ARCONADA, Cesar. «Galdós y su época». *Revista Romance*. 9. 6-9.

²² En México, Lorenzo Varela fue uno de los redactores de *Romance*. Ya en Buenos Aires funda con Arturo Serrano Plaja *De mar a mar*, en la cual ambos desempeñan como secretarios y Luis Seoane como encargado de cuanto afecta al diseño e impresión de esta revista que desaparece en julio de 1943.

²³ Todas las conferencias del ciclo están recogidas en *Cursos y Conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, n.º 139-141, octubre-noviembre, 1943, volumen especial dedicado al centenario de Galdós.

²⁴ Son «La novela de Pérez Galdós: Fortunata y Jacinta» dictada por Ricardo Baeza y «Galdós y el Romanticismo» por Alejandro Casona. También están fragmentos de «Galdós y la novela» de Serrano Plaja y «Galdós Historiador del siglo XX» del ensayo *Retablo español* de Ricardo Rojas y también el artículo «De Cervantes a Galdós» de Guillermo de Torre, quien ese 1943 publica en Losada *Menéndez Pelayo y las dos Españas*. En ese mismo año, Losada, además de novelas como *La Fontana de Oro* o *Doña Perfecta*, edita *Vida y Obra de Galdós* de Joaquín Casalduero.

- CABANELLAS, Ana. (2007). «El mundo de la edición en Argentina». *La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Antonio Lago Carballo y Nicanor Gómez Villegas (eds.). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 89-102.
- CUADRADO, Arturo. Carta a Eduardo Blanco Amor del 13-I-1943. Fondo Eduardo Blanco Amor, carpeta Arturo Cuadrado, sin referencia. Biblioteca de la Diputación Provincial de Ourense.
- De mar a mar*. 5, Abril de 1943, año II.
- DEVOTO, Fernando. (2012). «Cultura y política entre dos mundos: el exilio gallego en la Argentina, los debates intelectuales y las tramas de sociabilidad (1936-1963)». Devoto, Fernando y Villares, Ramón (eds.) *Luis Seoane entre Galicia y la Argentina*. Buenos Aires. Biblos. 165-198.
- DIEGO, José Luis de. (2006). «La ‘época de oro’ de la industria editorial». *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. José Luis de Diego (comp.) Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 119-144.
- . (dir.). (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica
- EMECÉ Editores. (1941). *El libro gallego en América*. Buenos Aires. EMECÉ Editores. 8-11 y 21.
- FERNÁNDEZ TERÁN, Rosario E. y GONZÁLEZ REDONDO, Francisco A. (2010). «Las cátedras de la Institución Cultural Española en Buenos Aires. Ciencia y educación entre España y Argentina». *Revista Interuniversitaria de Historia de la Educación*. 24. 195-220
- FERRO, Hellen. (1976). «Luís Seoane, el emigrante en su patria». *Clarín-Sección Cultura y Nación*. Buenos Aires, 29 de julio. S. p.
- GERHARDT, Federico. (2015). «Asociacionismo gallego y mercado del libro en la Buenos Aires del medio siglo: dos proyectos editoriales de Luis Seoane». Madrygal. *Revista de Estudios Gallegos*. 18. 456-467.
- . (2016). «Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en Argentina durante la década del cuarenta». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 7. 73-96.
- GETINO, Octavio. (1995). *Industrias culturales en Argentina: dimensión económica y políticas culturales*. Buenos Aires. Colihue. 118-139.
- GUDIÑO KIEFFER, Eduardo. (2004). *Losada. Gonzalo Losada, el editor que difundió el libro argentino en el mundo*. Buenos Aires. Dunken.
- LAGO CARBALLO, Antonio y GÓMEZ VILLEGAS, Nicanor. (2007). *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Buenos Aires. Ediciones Siruela y Fondo de Cultura Económica.
- LARRAZ ELORRIAGA, Fernando. (2010). *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América latina (1936-1950)*. Gijón. Trea.
- LEÓN, Teresa. (1942). «Una editorial y su elogio». *España Republicana*. Buenos Aires. 21 de febrero. 12.
- LOSADA, Leandro. (2009). *Las élites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del Peronismo*. Buenos Aires. Sudamericana.
- MERBILHÁA, Margarita. (2006). «1900-1919. La época de la organización del espacio editorial». *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. José Luis de Diego (ed.). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

- MORET, Xavier. (2002). *Tiempo de editores. Historia de la edición en España 1939-1975*. Barcelona. Ediciones Destino.
- PAGNI, Andrea (ed.). (2011). *El exilio republicano español en México y Argentina*. Iberoamericana/Vervuert. Frankfurt am Main.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, M.^a Antonia (ed.). (2005). *Lorenzo Varela en Revistas Culturales de México e Bos Aires. Taller, Romance, Letras de México, De Mar a Mar, Correo Literario, Cabalgata, Sur*. Compostela. Consello da Cultura Galega.
- PORRÚA, M.^a del Carmen. (1989). «Producción y recepción de Emilia Pardo Bazán en el diario *La Nación* de Buenos Aires (1880-1899)». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main. Vervuert. 1409-1419.
- RUBIO, José. (1977). *La emigración de la Guerra civil 1936-1939*. Madrid. Ed. Librería San Martín. 1977. 101-140.
- SAGASTIZÁBAL, Leandro de. (1990). «Editores españoles en el Río de la Plata». *Inmigración española en Argentina*. Coord. Hebe Clementi. Buenos Aires. Compañía impresora argentina. 269.
- . (1995). *La edición de libros en Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires. EUDEBA. 5.
- SCHWARZSTEIN, Dora. (1997). «La llegada de los republicanos españoles a Argentina». *Revista de Estudios Migratorios Latinoamericanos-CEMLA* 37. 423-447.
- . (2001). *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano en Argentina*. Barcelona. Crítica.
- SEOANE, Luis y CUADRADO, Arturo. (1942). «Solicitada». *Galicia-Sección Mercado de las Artes y las Letras*. Buenos Aires. 21 de noviembre. S. p.
- VIADERO, Ramón (ed.). (2013). *Nuevos Maretaños, de Jesús Cancio*. Santander. Cantabria Tradicional.

Las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en *La Época**

EMILIA PÉREZ ROMERO

Desde la publicación en 1865 del cuento «Un matrimonio del siglo XIX» en el *Almanaque de La Soberanía Nacional* son numerosos los periódicos y revistas -regionales, nacionales y extranjeros- que acogen la firma de Emilia Pardo Bazán. Aun cuando cada una de estas cabeceras recoja una buena muestra de las diferentes facetas de la polígrafa, las colaboraciones de *La Época* ocupan, a nuestro parecer, un lugar privilegiado en la obra pardobazániana, por varias razones. Además del marco cronológico que abarcan -treinta y nueve años (de 1881 a 1920)-, sobre todo, interesan por la gran repercusión que han tenido algunas de ellas en la vida literaria de la escritora. Valga recordar que en este diario ven la luz, inicialmente, las veinte entregas de su famoso ensayo *La cuestión palpitante*, entre el 7 de noviembre de 1882 y el 16 de abril de 1883, así como parte del debate que ha suscitado, y de los cuales el profesor González Herrán ha dado cumplida cuenta en su excelente edición y «Estudio preliminar» a esta obra en 1989. Asimismo, esta colección descuella por su variedad genérica -novelas largas y breves, cuentos, ensayos, reseñas de crítica literaria, crónicas, cartas, conferencias, entrevistas...- que ilustra, sin lugar a dudas, su labor periodística, publicitaria y literaria. Podemos citar, por ejemplo, los escritos que guardan relación con sus viajes por España o Europa, como la serie de crónicas publicada bajo el marbete «Desde la Montaña», entre agosto y noviembre de 1894, en la que la escritora gallega, cuenta su estancia en Cantabria, y que ha sido igualmente editada, comentada y anotada, en 1997, por José Manuel González Herrán y José Ramón Saiz Viadero, con el minucioso esmero que los caracteriza. Por ello, en el presente trabajo, pretendemos esbozar la trayectoria de doña Emilia en este rotativo, para comentar aquellos escritos, algunos poco conocidos, que nos permitan discernir el valor de esta colaboración en su carrera literaria. Detengámonos primeramente en el diario.

La Época

La Época (1849-1936) es un periódico madrileño vespertino que nace el primero de abril de 1849 de la mano de Diego Coello de Quesada y prosigue su andadura bajo la dirección de José Escobar. Portavoz del partido conservador, defensor de la monarquía y fiel a los intereses católicos, desde el establecimiento de la Restauración sostiene primero a Cánovas del Castillo y luego a Francisco Silvela, Antonio Maura y a Eduardo Dato, hasta convertirse en uno de los rotativos más prestigiosos de este periodo. Se vende prácticamente por suscripción en los barrios elegantes de la capital: su lectorado

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación *Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Referencia: FFI2013-44462-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

es fundamentalmente la oligarquía dominante -una minoría selecta de la aristocracia, financieros, políticos...- que busca en sus páginas la base de su orientación ideológica y las noticias de la alta sociedad: fiestas, fallecimientos, bodas, nacimientos..., por lo que la crónica social es esencial así como las páginas literarias, en las cuales se ofrece el clásico y cotidiano folletín; sin embargo, apenas desarrolla la información nacional y extranjera. Por lo demás, interesa notar que no cae en el sensacionalismo, como otros rotativos contemporáneos.

En cuanto a su presentación, cabe señalar que la cabecera no ofrece variaciones a lo largo de su historia, por lo que a medida que pasan los años va envejeciendo frente a otras publicaciones que sí han sabido adaptarse a los nuevos modelos periodísticos. De gran formato -57 x 44-, se compone habitualmente de cuatro páginas -pero a veces puede llegar a seis- a tres, cuatro o cinco columnas, con tipografía menuda al estilo de los ya consagrados diarios políticos de noticias. No inserta fotografías y la publicidad se reduce a la última página.

Cuenta con una larga nómina de redactores y colaboradores de renombre como Manuel Tello, Eduardo Gómez de Baquero (*Andrenio*), José Gutiérrez Abascal (*Kasabal*), Eugenio Rodríguez Ruiz de Escalera (*Monte-Cristo*), Alfredo Escobar y Ramírez (*Mascarilla*), Francisco Fernández Villegas (*Zeda*), Martínez de la Rosa, Ventura de la Vega, Antonio Flores, Amós Escalante, Pedro Antonio de Alarcón, Valero de Tornos, Eusebio Blasco, Manuel de Sandoval, y algunas escritoras o literatas, entre las que destacan María del Pilar Sinués o Emilia Pardo Bazán.

El 11 de julio de 1936 publica su último número. Tras estallido de la guerra civil fue incautado y en sus talleres se pasó a imprimir *El Sindicalista*, órgano de expresión del Partido Sindicalista.

Trayectoria de Emilia Pardo Bazán en *La Época*

En 1881, cuando doña Emilia comienza a publicar en el folletín de este diario su novela *Un viaje de novios*, disfrutaba ya de cierto reconocimiento en su región natal, pues no solo había colaborado en cabeceras como *El Heraldo Gallego* o la *Revista de Galicia*, sino que además había dirigido esta última, había ganado «el accésit» en el certamen literario convocado para celebrar el segundo centenario del nacimiento del Padre Feijoo con el ensayo titulado *Examen crítico de las obras del Padre Maestro Fray Jerónimo Feijoo de la orden de los Benedictinos*, en el que participaba Concepción Arenal, y la «rosa de oro» por *La oda a Feijoo*. Sin embargo, en el ámbito nacional no gozaba todavía de la notoriedad que alcanzaría en los años siguientes, especialmente a partir de *La cuestión palpitante*, como lo muestra el hecho de que Luis Alfonso, crítico de *La Época*, se pregunte en la reseña que dedica a la novela arriba mencionada «¿Quién es Emilia Pardo Bazán? ¿Cuáles son sus antecedentes literarios?» (Alfonso 1881: 3). Cuestiones que acaso reflejarían más las que se harían sus lectores que él mismo, pues el nombre de la escritora no debía de resultar totalmente desconocido en los círculos literarios de la capital, puesto que ya había colaborado en *La Ciencia Cristiana* con un par de ensayos, en la *Revista de España* había aparecido su novela *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), y la *Revista Europea* había acogido «Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós» (1880). Sus lazos de amistad con figuras de la talla de Menéndez Pelayo o Giner de los Ríos, así como la posición social

de su familia le abrieron, indudablemente, las puertas de las redacciones nacionales como esta que aquí nos ocupa.

Como hemos dicho más arriba, a lo largo de los veintisiete años efectivos, en un periodo que abarca treinta y nueve años, doña Emilia publica un número importante de textos -134, en 493 entregas- de diferente naturaleza, que podríamos clasificar en tres grupos: las novelas aparecidas en el folletín, las colaboraciones originales, y las reproducciones de textos destinados a otras publicaciones o conferencias. En numerosas ocasiones, como primicia, con el acuerdo y la autorización de los editores y de la autora, ven la luz escritos de inminente aparición en librería o en prensa -*El Imparcial*, *La España Moderna*, el *Nuevo Teatro Crítico* o *La Ilustración Artística*-, que la redacción del periódico, en todos los casos, se cuida de advertir escrupulosamente mediante un breve comentario introductorio.

Respecto al ritmo de publicación de la escritora en este diario, conviene anotar que es irregular, sin criterios fijos de periodicidad, así como la producción original de sus contribuciones, marcados ambos por el compás de otros proyectos personales o profesionales (Pérez Romero 2016: 20-68). De manera que entre 1881 y 1882 publica *Un viaje de novios* y un fragmento de *San Francisco de Asís*; desde finales de 1882 a mediados de 1884 se imponen los textos referentes a *La cuestión palpitante* y a la polémica que dicha obra ha originado; entre 1887 y los primeros de 1888 se transcriben dos fragmentos pertenecientes a las «Crónicas de la romería», procedentes de *El Imparcial*; en 1889 se incluyen un extracto sobre el Castillo de Sobroso procedente del libro *De mi tierra*, y siete escritos que tienen estrecha relación con la Exposición Universal de 1889 y el viaje que realiza la escritora por Centro Europa, que formarán parte de *Al pie de la Torre Eiffel* o de *Por Francia y por Alemania* (algunos son originales, otros destinados a *La España Moderna*, e inclusive, se publica un pasaje del primer libro citado, las vísperas de su salida en librería); en 1890 salen tres artículos sobre la mujer española pertenecientes a *La España Moderna*; entre 1891 y 1893 dominan las reproducciones correspondientes al *Nuevo Teatro Crítico*; en 1894 y 1895 se imponen las crónicas originales (de viaje o sobre temas de actualidad); en 1896 y principios de 1897 se insertan párrafos traducidos de un artículo sobre la mujer inicialmente publicado en Francia y de otro sobre el rey Alfonso XIII, en Alemania, dos crónicas de *La Ilustración Artística* y dos originales; en 1897 descuellan el prefacio que dedica a la obra de *Monte-Cristo*, *Los salones de Madrid*, la transcripción de conferencias leídas en el Ateneo de Madrid, dos breves entrevistas sobre las lecciones que dicta la escritora en esta institución y, en la última mitad año, imperan los textos de creación literaria; en 1898, solo publica un cuento; en 1899 se insertan fragmentos de la conferencia «La España de ayer y la de hoy», dos entrevistas provenientes de otras publicaciones y un cuento. A partir del nuevo siglo es cuando más irregular se hace la presencia de la escritora en el diario, se concentra en el folletín, salvo algunas excepciones, como el «Prólogo a *La Quimera*», que se publica en 1903 a modo de primicia; fragmentos de diversos escritos: del discurso en memoria a Gabriel y Galán, pronunciado en 1905, del prólogo a la obra de Álvaro Alcalá Galiano *Impresiones de arte*, antes de la salida en librería, en 1910, de la conferencia con motivo de las celebraciones del centenario de Cervantes en Albacete en 1916 y de otra dictada en Valladolid sobre «La realidad de la patria», en 1920, así como un artículo. Los motivos que explicarían el decreciente volumen, o más bien deberíamos hablar de ausencia, de colaboraciones periodísticas obedecen a razones de índole profesional como pueden ser los compromisos con otras cabeceras, en las que sus producciones son más constantes; a saber, *El Imparcial* (en los albores del siglo), *La Ilustración Artística*, *La Lectura*, *La*

Nación de Buenos Aires o *El Diario de la Marina*; pero asimismo podemos aducir argumentos de índole personal, puesto que, a nuestro parecer, esta ausencia en la páginas del diario cede el protagonismo a la firma de su hijo Jaime Quiroga y Pardo Bazán, quien por estos años publica en *La Época* algunas de sus narraciones de ficción¹.

Géneros y temas

Por otro lado, si atendemos a los géneros y contenidos de esta colección, cabe señalar que la escritora se ajusta a los objetivos del diario y a las expectativas de su lectorado. Desde sus inicios, a fin de atraer y satisfacer a una buena parte de las lectoras de *La Época*, imperan los géneros de creación literaria. De este modo, se registran siete novelas en el folletín, de reciente aparición: *Un viaje de novios*, *La dama joven*, *Bucólica*, *El saludo de las brujas*, *La piedra angular*, *La Quimera* y *Misterio*²; pero además, en otras secciones, se hallan fragmentos de otros siete relatos: *El cisne de Vilamorta*, *Morriña*, *Insolación*, *La piedra angular*, *Los Pazos de Ulloa*, *Doña Milagros* y *El tesoro de Gastón*. Igualmente, recoge la tragicomedia para marionetas *La muerte de la quimera*, que la autora había integrado en su novela *La Quimera*. Este fondo se completa con once cuentos, de los cuales solo tres son originales: «Un diplomático», «La visión de los Reyes Magos» y «De Navidad»; los demás proceden de otras colecciones: «Nieto del Cid» (*Revista Ibérica*) y «El indulto» (la *Revista Ibérica*), «El señor doctoral» (*La Ilustración Artística*), «El tranvía» y «Evocación» (*Nuevo Teatro Crítico*), «La flor de la salud» (*Obras Completas*), «Las tijeras» (*Cuentos Sacro-Profanos*), «Suerte Macabra» (*Apuntes*)³.

Al lado de los textos de ficción, abundan los géneros relacionados con la literatura, como el ya citado ensayo *La cuestión palpitante*, en el que doña Emilia divulga y examina las bases de la escuela realista-naturalista, proporcionando una interesante síntesis de la historia de la novela europea. Las críticas a las obras y a autores contemporáneos, que proceden mayoritariamente de su *Nuevo Teatro Crítico*, se centran en Galdós, el Padre Coloma... Nos parece oportuno destacar un artículo, original⁴, en el que la autora reseña el libro *El país de las castañuelas* del escritor norteamericano Hobart C. Chatfield Taylor. En él censura la visión estereotipada, superficial y altiva, como se puede colegir ya desde el título, que el autor brinda de España, tras una visita a Madrid, en donde ha sido bien acogido por esta élite social madrileña, que parece encarnar al lector de *La Época*⁵. Por otra parte, podemos añadir que los prólogos a obras

¹ Podemos citar a título de ejemplo «Notas de mi viaje por la Italia del Norte» (16-3-1902: 1), el cuento «El alud» (17-03-1904: 5) o la novela *Aventuras de un francés, un inglés y un alemán en el siglo XXIX*, publicada en el folletín.

² Esta novela se publica dos veces en el folletín: en 1906 y entre 1914 y 1915.

³ Ángeles Quesada ha localizado este relato en *Apuntes*, el 29/11/1896, quizás sea la versión o unas de las versiones más antiguas publicadas en la prensa del mismo (Quesada 2011: 680). Posiblemente, *La Época* lo haya tomado de *La Revista Moderna* (17/12/1898: 852-853).

⁴ El 3-2-1897 se reproduce en *La Nación* de Buenos Aires (Porrúa 1989: 1409-1419; Sinovas Maté 1999: 51).

⁵ Son abundantes las ocasiones en las que la escritora gallega censura la superficialidad impresionista con la que los extranjeros hablan de España y de los españoles, como tendremos ocasión de ver en otra crónica de esta misma publicación. En el caso que ahora nos ocupa hay que tener en cuenta además el contexto histórico en el que se producen los comentarios, ya que está a punto de estallar el conflicto cubano, propiciado por EE.UU. Asunto que tratará en numerosas ocasiones doña Emilia en sus crónicas periodísticas.

propias como a ajenas tienen cabida igualmente en las columnas de este diario, a la sazón cabe citar el que encabeza la cuarta edición de *La cuestión palpitante* o a *La Quimera*, así como los que dedica a *Los salones de Madrid* de Monte-Cristo o a *Impresiones de arte* de Álvaro Alcalá Galiano. De tema literario son igualmente las conferencias sobre Eugène Sue (*Los misterios de París*), George Sand, Gabriel y Galán o Cervantes⁶, que se reproducen fragmentadas.

La crónica de viajes, que con tanta maestría cultivó la escritora a lo largo de su carrera, es otro de los géneros reinantes en estas columnas. Conforme a los gustos del lector de este diario, las colaboraciones son bien escogidas; de esta manera, se reproducen párrafos de su viaje a Roma, con motivo del Jubileo de León XIII, que aluden al Papa, o del capítulo que trata de París y de la moda a raíz de su visita a la Exposición de 1889, por ejemplo. Dicho esto, descuellan los que se refieren a las estaciones balnearias más elitistas del momento como Mondariz, Karlsbad, redactados especialmente para este rotativo⁷. En estos la nota dominante es la incidencia en el ambiente y el entorno natural saludable en el que se sitúan estos establecimientos, así como en los beneficios de la hidrología; pero principalmente la novelista pone de relieve el carácter distinguido de los clientes que acuden a estos centros: «poetas, escritores, científicos, estadistas, la flor y nata» (29/8/1888:1), y no solo por razones médicas sino también estéticas: «abundan también las señoras atacadas de precoz obesidad [...]. Vienen [...] con aquella decisión heroica que manifiesta la mujer cuando tocan a defenderse del ultraje de los años y conservarse presentable [...] adquirir para el invierno una silueta airosa y un volumen razonable, compatible con vestir a la moda y no desplacer a los ojos» (12/10/1889: 2). Son interesantes, por otra parte, las crónicas que dedica a la región Cántabra, con ocasión de su estancia en 1894, pues además de describir los lugares que visita, sus comentarios dejan entrever sus ideas sociopolíticas, con marcado tinte pre-regeneracionista, religiosas o estéticas como cuando muestra su fidelidad a la monarquía o describe los monumentos. Son una muestra igualmente de sus conocimientos científicos, literarios... (González Herrán y Saiz Viadero 1997: 7-23). Otros escritos viatorios, como el que refiere su viaje a Barcelona y sus alrededores, son del mismo tenor, como veremos más adelante.

Como otros periódicos y revistas, *La Época* se convierte en tribuna de las pugnas feministas de la autora gallega. A la sazón, cuando reproduce fragmentos del ensayo «La mujer española», defiende la entrada de las mujeres en la RAE con la copia de pasajes de «La cuestión académica», tomada del *Nuevo Teatro Crítico*, habla de moda en «Mantillas y sombreros» o condena los crímenes pasionales, a partir del caso del pintor Luna. Las observaciones de Pardo Bazán dan lugar a una serie de objeciones por parte del propio Juan Luna Novicio a través de una carta que este dirige a *La Época*, a las que contesta la escritora en el *Nuevo Teatro Crítico* y *La Época*⁸. Por otra parte, este

⁶ Esta conferencia sobre Cervantes dictada en Albacete el 24 de abril de 1916 con motivo del tricentenario de la muerte del autor ha sido editada y comentada por Cristina Patiño Eirín (Patiño Eirín 2005: 445-524).

⁷ Son numerosos los textos que la escritora gallega dedica a las estaciones termales, en particular a la de Mondariz, a la que acudía asiduamente y de la que ha dejado sus testimonios en las páginas de *La Ilustración Artística*, *La Nación* de Buenos Aires o el *Diario de la Marina* (Carballal 2009).

⁸ Doña Emilia en el artículo titulado «El caso del pintor Luna» publicado primero en *La Opinión de Asturias* (17-2-1893: 3) y reeditado en el *Nuevo Teatro Crítico* (febrero 1893) y en *La Época* (12-3-1893) se opone a la absolución de este tipo de delitos, bajo el pretexto de la defensa del honor y la pasión. Dice a este respecto Pardo Bazán: «la pasión puede atenuar la responsabilidad criminal en cierto grado; borrarla por completo, nunca». Ante tal declaración, el interesado, Novicio Luna, envía una carta al director de *La Época* (19-3-1893), en la que manifiesta su disconformidad con los juicios emitidos por la escritora, respecto a su caso particular. Doña Emilia, por su parte, le responde incidiendo en que el suyo no es un caso aislado, lo

diario ofrece una traducción del artículo que había visto la luz en la *Revue des Revues*, «La mujer española», en el que doña Emilia elogia las virtudes de la mujer de su país, al igual que hará en la crónica «Columnas de humo», en la que sale en defensa de estas, tras una crítica publicada en *Le Petit Marsellais*, en donde se nos acusa de vagas e inútiles a causa de nuestra adicción al tabaco. Hecho que, por supuesto, niega la novelista gallega.

Este texto pertenece a una breve serie que se publica bajo el título «Crónicas ligeras» en 1895, que guardan cierta semejanza a las de «La vida contemporánea» tanto por el género y el estilo como por la temática, en estrecha relación con la inmediata actualidad, que aborda en ellas. En efecto, versan sobre cuestiones tan variopintas como una exposición de abanicos⁹, las fiestas caritativas, los espectáculos -el concierto de una coral rusa, la fiesta de los toros-, el uso extendido entre la sociedad elegante de Madrid de exponer los ajuares y las galas de las novias, la guerra que se está perpetrando en las colonias, un viaje a Barcelona y sus alrededores en el que comenta su visita a la Cau Ferrat -ofreciendo su visión del arte de fin de siglo, en particular del cenáculo de Santiago Rusiñol¹⁰- y a una manufactura textil de Marfá. Se trata de asuntos a los que la autora volverá en sus colaboraciones para *La Ilustración Artística*, *La Nación* o *El Diario de la Marina* (Pérez Romero 2016: 35).

De manera puntual, aborda asuntos políticos, como la subida de los liberales, a partir de la transcripción del artículo inicialmente publicado en su revista, o el análisis que realiza de la situación de España en el ocaso del siglo XIX y en los albores del XX en los fragmentos de sus conferencias «La España de ayer y la de hoy» y «La realidad de la patria»¹¹. Destacan dos textos en los que doña Emilia evidencia su apoyo a la monarquía, el primero se trata de unos párrafos traducidos de una revista alemana en los que hace una semblanza halagüeña del joven rey Alfonso XIII; y el segundo es un elogio a la labor humanitaria de la reina Victoria a fin de que se le otorgue «la gran cruz de beneficencia».

Por otro lado y en contrapartida, abundan las misivas y las notas que envía la escritora a este rotativo con el objeto de defender sus opiniones ante ciertas críticas, como las que conciernen a *La cuestión palpitante*¹² o al cuento «La sed de Cristo» («Una rectificación», 17/4/1895: 2)¹³, corregir algunos errores divulgados en otras

que, además de crearle inquietud, le confirma la situación de indefensión de las mujeres ante unas leyes y una sociedad anómalas y arcaicas *La Época* (26-3-1893). A lo largo de su carrera periodística, la novelista gallega denuncia los crímenes de violencia de género.

⁹ Es bien sabido que la escritora era una apasionada de los abanicos, que coleccionaba y a los que dedica no solo interesantes artículos sino también conferencias.

¹⁰ Dice a este propósito: «no figuro entre los adeptos de la escuela *modernista*; no me faltan objeciones que oponer a sus teorías, ni censuras para sus prácticas, y sin embargo, pocas corrientes de simpatía más verdadera, pocas impresiones de tal poesía habré recogido en mi viaje, como la del *Cau Ferrat* [...]. De hecho el *Cau Ferrat* me causó el efecto de un sueño raro, o más bien febril pesadilla [...] algo *irreal*, cosa más imaginada que vista» («Crónicas ligeras. El “Cau Ferrat”», 26/9/1895: 1).

¹¹ La conferencia «La realidad de la patria», dada en Valladolid el 14 de mayo de 1920, está sin localizar según M.^a Aránzazu Guzmán Guzmán (Guzmán Guzmán 2014: 142), por lo que la transcripción de los fragmentos que ofrece *La Época* tiene un valor singular para conocer el contenido de la misma.

¹² José Manuel González Herrán observa que esta polémica no le ha disgustado a la escritora puesto que ella se ha preocupado de recoger las intervenciones del debate en la publicación del libro; además a menudo suele hacer alusión a ella, con cierto orgullo en sus escritos posteriores (González Herrán 1989: 58-59).

¹³ En esta misiva doña Emilia niega la hipótesis lanzada desde *La Correspondencia de España* en la que se le acusa de presentar en este cuento «a Cristo en la Cruz y a Santa María Magdalena cerca, casi como dos enamorados» («Una judiada», 13-4-1895: 1). Cabe señalar además que la carta de Pardo Bazán ha sido

publicaciones, como las que aluden a su firma («Rectificación», 26/4/1905: 4). Tiene singular interés una carta destinada al presidente de la Liga Agraria, Adolfo Bayo, en la que doña Emilia muestra su apoyo a esta organización con la esperanza de que ayude a mejorar las condiciones del pueblo gallego, que se ve obligado a emigrar ahogado por los impuestos, el caciquismo¹⁴. . . Igualmente, merece un comentario la misiva que dirige al crítico *Zeda* en la que la escritora disiente de las opiniones concernientes al espectáculo de *La bella Chiquita* en el circo Parish, vertidas por este en una crónica. En ella doña Emilia desaprueba los excesos y el carácter sicalíptico de la actuación de esta «artista», elogiados por el crítico *Zeda*. Aunque este espectáculo ya lo había condenado, en 1893, en una de sus «Instantáneas» de *Las Provincias* de Valencia, el 14 de junio de 1893 (Pardo Bazán 2004: 413), el hecho de que retome el asunto en *La Época*, evidencia, además de sus preferencias estéticas, su distanciamiento con los gustos del gran público, y por ende su cercanía con los del lector del diario madrileño, con los que muestra compartir semejantes principios morales.

Interesa destacar una serie de entrevistas reproducidas en este diario. La primera es una traducción de ciertos momentos del encuentro de doña Emilia con el periodista Lorenzi de Bradi, para *Le Soir*, en la que expone sus opiniones sobre la literatura francesa del momento, poniendo de relieve los nombres de Anatole France, Verlaine, Mallarmé, y acusando la pobreza de ideas del teatro francés. La segunda corresponde a la que publica *El Español* con motivo de la conferencia dictada en París, «La España de ayer y la de hoy», que se parafrasea en *La Época*, el 22 de mayo de 1899, insertando párrafos de la misma. En la entrevista la escritora coruñesa justifica el tema y las razones que la llevaron a pronunciarla, aduciendo como argumentos su ardiente patriotismo.

Por último, mención aparte merece el artículo del 2 de marzo de 1882 dedicado al compositor gallego Marcial del Adalid, con motivo de su fallecimiento. Se trata de un texto original, según nuestras investigaciones, y de la primera necrológica de la autora. Pese a ser un artista ligado al «Rexurdimento», al Folklore gallego, es el único escrito que le dedica, ni siquiera hace alusión alguna a su nombre ni a su obra en las numerosas crónicas que consagrará a la música¹⁵. En este trabajo sigue la pauta de sus estudios críticos biográficos como los posteriores dedicados a Campoamor, Alarcón, Coloma... en donde aflora la influencia metodológica de Saint-Beuve y el enfoque historicista-comparatista de Taine. De manera que tras reconocer el renacimiento que está viviendo el arte español, en particular la música, esboza el perfil biográfico y la semblanza de este maestro, cuyo carácter está determinado por su origen social e influido por el ambiente familiar. De modo que, pese a su talento, el hecho de que su padre no admitiese «el arte como fin de la vida» y no le permitiese continuar su formación en Alemania le llevó a creerse «siempre inferior, rezagado». Por ende, al morir su progenitor «el raudal de inspiración del joven compositor brotó con abundancia». Tras dividir en tres etapas

publicada igualmente en *El Liberal*, el mismo día. Por otra parte, el cuento «La sed de Cristo» ha sido objeto de otras críticas, como la concerniente a la presencia de naranjos en el Olimpio.

¹⁴ «Una carta de doña Emilia Pardo Bazán» (7-12-1887: 5). La Liga Agraria nace en 1887 como órgano defensor de los intereses agrícolas e industriales. Su fundador fue Adolfo Bayo, banquero, político y escritor. Al principio este organismo cuenta con el apoyo de los regeneracionistas. Importa advertir que doña Emilia no duda en denunciar las penurias a las que está sometido el pueblo gallego en su ingente obra periodística.

¹⁵ Doña Emilia tampoco menciona en sus escritos a su mujer, la escritora Francisca González Garrido (1856-1918), conocida por el pseudónimo Eulalia de Lians, autora de la novela *Escaramuzas* (1885) y traductora de obras de Goethe. Resulta curioso este silencio por parte de Pardo Bazán en la medida en que González Garrido figura como miembro de la Sociedad Folk-Lore Gallego, asistiendo a la junta inaugural que tiene lugar en casa de doña Emilia (El Folk-Lore Gallego 1886: 11).

la creación musical de Adalid y compararlo con Mozart -hay en ambos «más sentimiento que raciocinio, más ternura que reflexión»- y Schumann -adultos necesitaron «rehacer, con labor porfiada y constante su cultura musical»-, doña Emilia se centra en su obra maestra *Inèse e Bianca*, que por estas fechas todavía no se había representado, aunque estuvo a punto de hacerlo en París, en razón de la quiebra de la empresa que se ocupaba de la obra, pero también, según Pardo Bazán, del temperamento del compositor, poco dado a «luchar con los obstáculos». A fin de elogiar esta pieza, la novelista marinedina se apoya en el crítico Achille de Lauzières (autor del libreto) quien comenta que la música de Adalid «es elegante, original y de efecto». Por último, confiesa que le hubiese gustado que esta ópera se hubiera representado en la capital francesa, ya que «pondría de moda Galicia».

Conclusiones

Aunque no hemos podido esbozar más que algunos aspectos de la amplia y nutrida colaboración de Emilia Pardo Bazán en el diario *La Época*, que se merece una atención mucho más profunda de la que se puede prestar aquí, su rescate nos permite precisar el interés que esta encierra en el conjunto de la obra pardobazaliana.

Primero, corrobora la capacidad de la autora gallega para aliar periodismo, literatura y oratoria así como su vocación didáctica, refleja sus centros de interés, sus postulados estéticos, su insaciable curiosidad, su cosmopolitismo cultural, su europeísmo y su españolismo, su sincero y apasionado patriotismo; en fin, el compromiso con la sociedad de su tiempo.

Además, al tratarse de una colección de textos misceláneos que abarca un vasto segmento cronológico, ilustra la evolución estética de su creación literaria, desde el naturalismo de *Un viaje de novios* al decadentismo de *La Quimera*; pero también la evolución de su periodismo, su lucidez para entender y adoptar los nuevos géneros periodísticos, su disposición a la comunicación periodística y a atender los gustos del distinguido lector, conservador, monárquico y católico, de *La Época*.

Pero sobre todo, y por encima de cualquier otro aspecto, esta colección tiene una dimensión publicitaria, mucho más relevante que las demás colaboraciones. Incluso antes de *La cuestión palpitante*, trabajo con el que doña Emilia alcanza una gran notoriedad en el ámbito nacional. En efecto, la mayor parte de sus colaboraciones constituyen fragmentos de obras, de artículos y ensayos destinados a otras publicaciones, principalmente a *La España Moderna* y al *Nuevo Teatro Crítico*, que se ofrecen en primicia la víspera de su publicación. Hecho que pone de manifiesto la agudeza, inteligencia y modernidad de doña Emilia. Consciente del valor y alcance de la prensa en el periodo de entresiglos, la novelista gallega no solo convierte *La Época* en una tribuna desde la cual divulga y defiende sus ideas, sin temor a polemizar, si no que la convierte en una plataforma publicitaria para promocionar sus obras literarias y periodísticas. Hoy se hablaría de estrategias de marketing.

Bibliografía

- ALFONSO, Luis. (25-11-1881). «Crítica literaria». *La Época*. 3.
- CARBALLAL, Patricia (Ed.). (2009). *Mondariz en los textos de Emilia Pardo Bazán*. Mondariz Balneario. Fundación Mondariz Balneario.
- CARRASCO, Noemí. (2007a). «Emilia Pardo Bazán, periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal (1889)». *Emilia Pardo Bazán: el periodismo. Actas del III Simposio*. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas (Eds.). A Coruña. RAG-Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. 341-348.
- CARRASCO, Noemí. (2007b). «Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco». *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 5. A Coruña. RAG-Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. 331-347.
- CHARQUES, Rocío. (2003). *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*. Cuadernos de Trabajos de Investigaciones. Alicante. Universidad de Alicante.
- . (2011). *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- CLEMESY, Nelly. (1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- FOLK-LORE GALLEGO, EL. (1886). *El Folk-Lore Gallego en 1884-1885 (Sus actas y acuerdos y discursos de Emilia Pardo Bazán, presidente, y Memoria de Salvador Golpe, secretario)*. Madrid. Tipografía Ricardo Fe.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a (1997). «Las Exposiciones Universales del siglo XIX en la literatura española: la visión de Emilia Pardo Bazán en sus libros de viajes». *Vision de l'Autre dans une Europe des cultures aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Les Cahiers du CICC*. 3. 124-133.
- . (2005). «Emilia Pardo Bazán: periodismo y literatura en la prensa. Estado de la cuestión». *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*. Ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas. A Coruña. RAG-Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Fundación Caixa Galicia. 19-33.
- FUENTES, Juan Francisco y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. (1997). *Historia del periodismo español: prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid. Síntesis.
- GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. (1999). «Introducción» a Pardo Bazán (1999). 9-68.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1989). «Estudio introductorio» a *La cuestión palpitante*. Barcelona-Santiago de Compostela. Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela. 7-87.
- . (2014). «Reescritura en algunas crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán (1912-1915)». *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Carmen Servén e Ivana Rota (Eds.). Sevilla. Renacimiento. 117-137.
- y Sáiz Viadero, José Ramón (Eds.). (1997). *Desde la Montaña*. Santander. Tantín.
- y Villanueva, Darío (Eds.). (2005). *Obras Completas de Emilia Pardo Bazán*. IX. Madrid. Biblioteca Fundación J. A. de Castro.
- GUZMÁN GUZMÁN, M.^a Aránzazu. (2014). *La oratoria de Emilia Pardo Bazán (Discursos, Conferencias, Lecturas Publicas)*. Tesis Doctoral. e-spacio.uned.es.
- JIMÉNEZ MORALES, M.^a Isabel. (2008). «Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)». *Revista de Literatura*. 140. 507-532.

- . (2009). «*Al pie de la Torre Eiffel y Por Francia y Alemania: algunas notas de crítica textual*». *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas. A Coruña. RAG-Casa-Museo Emilia Pardo Bazán 389-399.
- La Época*. (27 de enero de 1895). «El monumento a la escritora».
- NOVICIO LUNA, Juan. (19 de marzo de 1893). «Una carta del pintor Luna». *La Época*.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1999). *La mujer española y otros escritos*. Madrid. Cátedra.
- . (2004). «‘Instantáneas’ de Emilia Pardo Bazán en *Las Provincias* de Valencia». Ed. Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal. *La Tribuna. Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 2. 367-415.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. (1989). «Los inicios literarios de una escritora: dos obras desconocidas de Emilia Pardo Bazán». *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*. Ed. Marina Mayoral. Madrid. Cátedra. 175-188.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2005). «El conjuro de Orfeo en Emilia Pardo Bazán: antetextos de una conferencia cervantina en Albacete (1916) y otros documentos más». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*. LXXXI. 445-524.
- PÉREZ ROMERO, Emilia. (1999). *Los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*. Tesis Doctoral (inérita). Universidad Complutense de Madrid.
- . (2016). *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*. Vigo. Academia del Hispanismo.
- PORRÚA, M.^a del Carmen. (1992). «Producción y recepción de Emilia Pardo Bazán en el diario *La Nación* de Buenos Aires (1880-1899)». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona. Universitat. 1409-1420.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles. (2011). «Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán». *Literatura ilustrada decimonónica. 57 Perspectivas*. Ed. Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián. Santander. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. 677-690.
- RUIZ-OCAÑA, Eduardo. (2004). *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en «La Ilustración Artística» de Barcelona (1895-1916)*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- SÁIZ VIADERO, José Ramón. (2001). «Dos poemas de Emilia Pardo Bazán y la noticia de otras colaboraciones literarias suyas en la prensa santanderina de finales del siglo XIX y comienzos del XX». *Anuario Brigantino*. 24. 467-472.
- SINOVAS MATÉ, Juliana (Ed.). [1999]. «Introducción» a *La obra periodística completa en ‘La Nación’ de Buenos Aires (1879-1921)*. A Coruña. Diputación Provincial.
- SINOVAS MATÉ, Juliana. (2006). «Introducción» a *Cartas de la condesa en el «Diario de la Marina» de la Habana, Cuba (1909-1921)*. Delaware. Juan de la Cuesta. 15-25.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2002). «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán». *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Actas del Segundo Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Luis Díaz (Ed.). Barcelona. Universitat. 415-426.
- . (2007). «Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego». *Garozza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*. 7. 293-314.
- . (2014). «Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)». *Anales de Literatura Española*. 26. 473-498.

- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (2014a). «Hacia el periodismo moderno: diez cartas de Emilia Pardo Bazán a José Ortega Munilla (*El Imparcial* y *La Hoja del Lunes*)». *El Argonauta Español*. 11. [Disponible en internet](#) [última consulta, 30 de septiembre de 1916].
- . (2014b). «Emilia Pardo Bazán, la forja de una periodista». *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Carmen Servén e Ivana Rota (Eds.). Sevilla. Renacimiento. 349-372.

Apéndice

Relación de colaboraciones periodísticas de Emilia Pardo Bazán en *La Época* (1881-1920)

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
29/11/1881-3/2/1882	<i>Un viaje de novios</i>	1	Folletín (41 entregas).
2/3/1882	Un compositor español (Marcial del Adalid)	3-4	Necrológica
14/8/1882	<i>San Francisco de Asís (S. XIII)</i>	3	Fragmentos de la Introducción.
7/11/1882	La cuestión palpitante. I Hablemos del escándalo	1	
16/11/1882	La cuestión palpitante. II Entrando en materia	1	
26/11/1882	La cuestión palpitante. III Seguimos filosofando	1	
4/12/1882	La cuestión palpitante. IV Historia de un motín	3	
11/2/1882	La cuestión palpitante. V Estado de la atmósfera	3	
18/12/1882	La cuestión palpitante. VI Genealogía	3	
2/1/1883	La cuestión palpitante. VII Prosigue la genealogía	2	
8/1/1883	La cuestión palpitante. VIII Los vencidos	3	
15/1/1883	La cuestión palpitante. IX Los vencedores	3	
22/1/1883	La cuestión palpitante. X Flaubert	3-4	

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
29/1/1883	La cuestión palpitante. XI Los hermanos Goncourt	3	
5/2/1883	La cuestión palpitante. XII Daudet	3	
12/2/1883	La cuestión palpitante. XIII Zola. Su vida y su carácter	5	
26/2/1883	La cuestión palpitante. XIV Zola. Sus tendencias	3-4	
5/3/1883	La cuestión palpitante. XV Zola	3	
12/3/1883	La cuestión palpitante. XVI De la moral	3	
19/3/1883	La cuestión palpitante. XVII En Inglaterra	3	
23/3/1883	La cuestión palpitante. XVIII En España	3-4	
3/4/1883	La cuestión palpitante. XIX En España	1	
16/4/1883	La cuestión palpitante XX y último	3	
23/4/1883	Respuesta a la epístola del Sr. Marqués de Premio-Real	3	Polémica concerniente a <i>La cuestión palpitante</i>
21/2/1884	El Folk-lore gallego	4	Reproducción de fragmentos del discurso con motivo de la creación de la sociedad Folk-lore gallego (1-2-1884).
17/3/1884	Bandera negra	3	Polémica concerniente a <i>La cuestión palpitante</i> .
14/4/1884	Reincidiendo	3	Polémica concerniente a <i>La cuestión palpitante</i> .
6/5/1884	Carta magna	3-4	Polémica concerniente a <i>La cuestión palpitante</i> .

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
11/5/1885	<i>El cisne de Vilamorta</i>	3-4	Fragmentos del capítulo XIII.
23/8/1885	El nieto del Cid	3-4	Cuento. Reproducción de la <i>Revista Ibérica</i> (16/9/1883: 267-270).
17/11/1886	Para los huérfanos de los últimos terremotos. Carta al director de <i>La Época</i>	1	
7/12/1887	Una carta de doña Emilia Pardo Bazán	5	Dirigida al Presidente de la Liga Agraria, Adolfo Bayo.
27/12/1887	El jubileo del Papa. Aventuras de la peregrinación	2	Reproducción de una anécdota tomada de «Crónica de la romería. Viaje de recreo espiritual», <i>El Imparcial</i> (27/12/1887: 1)
11/1/1888	Jubileo del Papa: El fantasma blanco	6	Reproducción de un fragmento de «Crónica de la romería. El fantasma blanco», <i>El Imparcial</i> (9/1/1888:1)
29/8/1888	Mondariz (Para el álbum del Sr. Peinador)	1	Reproducido en <i>Galicia Moderna</i> (28/10/1888: 2).
9/2/1889	Entre paréntesis. El castillo de Sobroso	2	Reproducción de un fragmento de <i>De mi tierra</i> .
31/3/1889	Entre paréntesis. <i>Insolación</i>	2	Fragmento del capítulo II.
17/8/1889	Pintura española y jurados franceses		Recogido en <i>Por Francia y por Alemania</i> .
12/10/1889	Apuntes de un viaje. Unas aguas muy elegantes (Karlsbad)	2	Recogido en <i>Por Francia y por Alemania</i> .
22/10/1889	La moda con arte	2	Fragmento del artículo «Trapos y moños» de <i>La España Moderna</i> (sept., 1899: 119-131). Reproducido en <i>La Nación</i> (25/12/1889). Recogido en <i>Por Francia y por Alemania</i> .

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
25/10/1889	Entre paréntesis. <i>Morriña</i>	2	Fragmento.
27/10/1889	Entre paréntesis. <i>¡Al pie de la torre Eiffel!</i>	2	Fragmento del capítulo «¡Francia y aquel París!».
20/11/1889	La moda con arte	8	Continuación del artículo publicado el 22/10.
21/11/1889	Una carta de la Sra. Pardo Bazán	2	Sobre acciones de militares españoles ante los comentarios de la escritora. Reproducción de pasajes en «Epílogo», <i>Por Francia y por Alemania</i> .
12/12/1889	Entre paréntesis. La poesía actual francesa: Richepin	2	Recogido en <i>Por Francia y por Alemania</i> .
24/6/1890	Entre paréntesis. La mujer española de la aristocracia	2	Fragmento tomado de <i>La España Moderna</i> (junio, 1890: 5-15).
16/7/1890	Entre paréntesis. La mujer española II La clase media	2	Fragmento tomado de <i>La España Moderna</i> (julio, 1890: 121-131).
3/8/1890	Entre paréntesis. La mujer española III El pueblo	1-2	Fragmento tomado de <i>La España Moderna</i> (agosto, 1890: 143-154).
17/2/1891	Hispanofilia	2	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (febrero, 1891: 84-93).
26/2/1891	El señor doctoral	2	Cuento tomado de <i>La Ilustración Artística</i> (9/2/1891: 85).
25/3/1891	La cuestión académica	3	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (marzo, 1891: 61-73).
28/5/1891	El Padre Coloma y sus obras	2-3	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> («Un jesuita novelista (El P. Luis Coloma)», abril, 1891: 31-72).

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
14/6/1891	El Cancionero de la Rosa	2-3	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (junio, 1891: 66-81).
19/7/1891	Una visita al soldado viejo (El general Nogués)	2	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (julio, 1891: 57-71).
29/7/1891	Galicia en verano	2-3	Reproducción de un fragmento tomado de <i>El Imparcial</i> (20/7/1891: 3).
4/8/1891	La catedral de Toledo	2	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> («Días toledanos», julio, 1891: 19-56).
8/8/1891	El estudio de Galdós en Madrid	2	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (agosto, 1891:65-74).
27/9/1891	Discurso de Emilia Pardo Bazán	2	Solicitud de ayuda para damnificados del terremoto de Consuegra.
6/12/1891	Entre paréntesis. <i>La cuestión palpitante</i>	2	Prólogo de Emilia Pardo Bazán a la 4. ^a edición de <i>La cuestión palpitante</i> . Reproducido en <i>La Nación</i> (20/1/1892).
11/1/1892	<i>La piedra angular</i>	2	Fragmento del capítulo I.
30/3/1892	<i>Realidad</i>	2	Reproducción de galeradas de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (« <i>Realidad</i> , drama de D. Benito Pérez Galdós», abril, 1892: 19-69).
3/4/1892	Caridad de los americanos y españoles residentes en América	2	Fragmento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (abril, 1892: 105-108).
10/7/1892	En el tranvía	2-3	Reproducción de un cuento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (julio, 1892: 5-19).
1/12/1892	Mantillas y sombreros	2	Reproducción de galeradas de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (noviembre, 1892: 84-95).

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
12/12/1892	Las exposiciones históricas y la Sra. Pardo Bazán	2	Pasajes de galeradas de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (diciembre, 1892: 24-48).
31/12/1892	Subida de los liberales	1	Reproducción de galeradas de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (diciembre, 1892: 85-96).
4/3/1893	Un episodio electoral	1	Fragmento de <i>Los Pazos de Ulloa</i>
12/3/1893	El caso del pintor Luna	1	Reproducción del artículo de <i>La Opinión de Asturias</i> (17/2/1893) y <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (febrero/1893).
26/3/1893	Los crímenes pasionales	1	Respuesta a la carta de Novicio Luna (19/3/1893).
14/5/1893	Evocación	2	Reproducción de un cuento de <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (abril: 1893: 167-173).
30/3/1893	Una carta de Emilia Pardo Bazán	2	Fragmentos de una misiva de Pardo Bazán en respuesta a otra de Carolina Coronado con motivo de la Exposición de la mujer de Chicago.
18/7/1893	Espectáculos públicos	2	Carta a <i>Zeda</i>
19/7/1893-31/7/1893	<i>La dama joven</i>	4	Folletín (10 entregas)
1/8/1893-12/8/1893	<i>Bucólica</i>	4	Folletín (9 entregas)
12/2/1894	La flor de la salud	1	Cuento de <i>O.C.</i> , T. X
7/5/1894	Lecturas. La última novela de la Sra. Pardo Bazán	2	Fragmento de <i>Doña Milagros</i>
17/8/1894	Desde la montaña I Ontaneda	2	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
21/8/1894	Desde la montaña. II El solar de Quevedo y el palacio de Soñanes	1	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
26/8/1894	Desde la montaña. III No hay pasiegas. El sanatorio	1	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
6/9/1894	Desde la montaña. IV Santander	1	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
10/9/1894	Una carta de la Sra. Pardo Bazán	2	Dirigida al director de <i>El Correo</i> . Denuncia una falsa entrevista
16/9/1894	Desde la montaña. V Santillana del Mar. La colegiata	1	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
14/10/1894	Desde la montaña. VI Santillana del Mar. El Caserío	1	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
29/10/1894	Desde la montaña. VII El palacio de D. Beltrán de la Cueva. La casa de Calderón	1	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
11/11/1894	Desde la montaña. VIII Comillas	2-3	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
19/11/1894	Desde la montaña. IX Las cuevas de Altamira	1-2	Recogido en <i>Por la España pintoresca. Viajes.</i>
5/1/1895	La visión de los Reyes Magos		Cuento original.
21/1/1895	Los poetas épicos cristianos. Dante	1	Fragmentos del libro
17/4/1895	Una rectificación	2	Carta-respuesta al artículo «Una judiada», <i>La Correspondencia de España</i> (13/4/1895:1). Se publica igualmente en <i>El Liberal</i> , «Polémica literaria» (17/4/1895: 2).

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
2/6/1895	Crónicas ligeras. La capilla nacional rusa	1	
8/6/1895	Crónicas ligeras. Abanicos	1	
17/6/1895	Crónicas ligeras. Fiestas caritativas	1	
3/7/1895	Crónicas ligeras. Vistas	1	
18/9/1895	Crónicas ligeras. Cuestión internacional	1	
26/9/1895	Crónicas ligeras. El Cau Ferrat	1	Reproducido en <i>La Vanguardia</i> (1/10/1895).
3/11/1895	Crónicas ligeras. ¡Esa Guerra!	1	
9/11/1895	Crónicas ligeras. Géneros de punto	1	
6/2/1896	La mujer española	1	Traducción de fragmentos de «La femme espagnole», <i>Revue des Revues</i> (1/2/1896: 205-218).
2/4/1896	Una carta	3	Rectificación: sus colaboraciones para <i>La Ilustración Artística</i> no son crónicas de sociedad.
31/5/1896	Novelli. Juzgado por la Sra. Emilia Pardo Bazán	1	Fragmento de «La vida contemporánea. Ermete Novelli y su repertorio», <i>La Ilustración Artística</i> (11/5/1896: 338).
13/7/1896	Lecturas. Sobre la fiesta nacional	2	Fragmento de la crónica de <i>La Ilustración Artística</i> (22/6/1896: 434).
1/8/1896	Crónicas ligeras. Columnas de humo	1	
12/11/1896	Un artículo de la Sra. Pardo Bazán. S. M. el rey don Alfonso XIII	1	Traducción de un fragmento del artículo de <i>Allgemeine Korrespondenz</i> .

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
24/12/1896	De navidad		Cuento original (suplemento).
5/1/1897	El país de las castañuelas	1	Reproducido en <i>La Nación</i> (3/2/1897).
22/3/1897	Los salones de Madrid	2	Carta-Prólogo a la obra de <i>Monte-Cristo</i> .
23/3/1897	La Sra. Pardo Bazán en el Ateneo	2	Breve entrevista.
24/3/1897	La Sra. Pardo Bazán en el Ateneo	2	Breve entrevista.
1/4/1897	La Sra. Pardo Bazán en el Ateneo	1	Reproducción párrafos conferencia (E. de Sue).
7/4/1897	Jorge Sand por Emilia Pardo Bazán	1	Reproducción de conferencia.
14/6/1897	<i>El tesoro de Gastón</i>	1-2	Reproducción del capítulo II.
13/9/1897-3/11/1897	<i>El saludo de las brujas</i>	4	Folletín (36 entregas).
11/8/1898	Párrafos de una crónica	1	Reproducción de pasajes de «La vida contemporánea. Las víctimas. Desde casa», <i>La Ilustración Artística</i> (1/8/1898: 490).
23/12/1898	Suerte macabra	1	Cuento aparecido en <i>Apuntes</i> (29/11/1896), aunque posiblemente <i>La Época</i> lo haya tomado de <i>La Revista Moderna</i> (17/12/1898: 852-853).
24/4/1899	Una 'interview' con la Sra. Pardo Bazán	1	Entrevista realizada por Lorenzi de Bradi para <i>Le Soir</i> .
30/4/1899	'Interview' con la Sra. Pardo Bazán	3	Fragmentos de entrevista publicada por <i>El Español</i> sobre conferencia «La España de ayer y la de hoy (La muerte de una leyenda)».

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
2/5/1899	Las tijeras	2-3	Cuento de <i>Cuentos Sacro-Profanos</i> .
22/5/1899	Conferencia de Emilia Pardo Bazán		Pasajes de conferencia «La España de ayer y la de hoy (La muerte de una leyenda)».
4/9/1899	Nuestros escritores. La Sra. Pardo Bazán	1	Fragmentos de «El veraneo de los autores. Emilia Pardo Bazán», <i>El Heraldo de Madrid</i> (3/9/1899: 2-3).
20/3/1901-10/5/1901	<i>La piedra angular</i>	4	Folletín (34 entregas).
10/7/1902	De un discurso de la Sra. Pardo Bazán	3	Transcripción de pasajes del discurso de la sesión inaugural del Centro Gallego de Madrid (5/5/1902).
21/9/1903	Prólogo a la novela <i>La Quimera</i>	1	Reproducido en <i>La Nación</i> (29/11/1903).
27/1/1905	Carta de la Sra. Pardo Bazán	1	Dirigida a los promotores de su monumento en A Coruña.
27/3/1905	Velada en honor de un poeta. Un discurso de D. ^a Emilia Pardo Bazán	3	Reproducción de fragmentos del discurso en memoria a Gabriel y Galán (26/3/1905).
26/4/1905	Rectificación	4	Breve carta al Director sobre su firma y autoría de sus escritos.
31/7/1905	Una aclaración	3	Breve carta a <i>Zeda</i> respecto a una errata del crítico en artículos del 15/6 y 22/7.
9/5/1905	La muerte de la quimera (Tragicomedia en dos actos, para marionetas)	3	Integrada en la novela <i>La Quimera</i> .
3/3/1906	<i>Misterio</i>	4	Folletín (73 entregas).
15/9/1906-8/6/1907	<i>La Quimera</i>	4	Folletín (92 entregas).

FECHA DE PUBLICACIÓN	TÍTULO	PÁGINAS	COMENTARIO
30/1/1910	Impresiones de arte	5	Fragments del prólogo a la obra de Álvaro Alcalá Galiano.
10/6/1914-17/8/1915	<i>Misterio</i>	6	Folletín (72 entregas).
2/5/1916	Del homenaje de Albacete. Párrafos de la Condesa de Pardo Bazán	2	Reproducción de pasajes de la conferencia sobre Cervantes y <i>Don Quijote</i> (24/4/1916).
8/3/1920	La visitadora del pobre	1	Actos de beneficencia de la reina de España. Reproducido en <i>La Montaña</i> (10/7/1920).
22/5/1920	La realidad de la patria	6	Reproducción de párrafos de una conferencia en Valladolid (14/5/1920).

La relación entre Fernán Caballero y Rosalía de Castro

MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR
(Universidade de Santiago de Compostela)

*A José Manuel González Herrán,
con gratitud por su generosidad
y por su valiosa contribución al estudio de Rosalía*

Tanto Fernán Caballero como Rosalía de Castro constituyen piezas significativas del damero construido por la historiografía literaria decimonónica a propósito de las mujeres escritoras. Como ha sostenido Susan Kirkpatrick (1998), el propio discurso histórico sobre el período las presenta en contraste, a partir de sutiles operaciones discursivas fundamentadas en el eje «adelanto»/«atraso». Frente a la relativa marginalidad tradicionalmente deparada a escritoras como Pilar Sinués o Ángela Grassi, el canon historiográfico rescata a Fernán Caballero por su hipotético *adelanto* con respecto a los modos del realismo y concede una posición relevante pero al mismo tiempo excéntrica a Rosalía de Castro, a quien considera como una autora *rezagada* con respecto al romanticismo literario. En palabras de Kirkpatrick:

Fernán Caballero, identificada con lo masculino en sus preferencias tanto de pseudónimo como de modelos literarios, fue aceptada parcialmente en el canon por convertirse en precursora del realismo [...]. Rosalía de Castro es la excepción aquí, y es precisamente como excepción como se interpreta su obra en la narrativa dominante de la historiografía literaria española, donde se la ve como una figura anómala asociada con una nacionalidad y género sexual también marginados (1998: 74).

Sería una tarea muy compleja revisar a fondo esta distribución posicional. Y aunque, como apunta Kirkpatrick, el reparto de papeles no se ajuste del todo a la verdad, lo cierto es que resultó historiográficamente muy rentable. En primer término porque consiguió fijar, para la escritura de las mujeres del siglo XIX en el Estado Español, un centro y una periferia, con respecto a los cuales todas las demás piezas hubieron de reajustarse. En el centro, el realismo costumbrista, la defensa de la nación española por vía del regionalismo andaluz, la mujer que, en virtud del pseudónimo masculino, borra su género en la escritura pública y funda, a partir de una concepción romántica del Sur peninsular, la novelística española moderna. En la periferia, el discurso lírico asociado al romanticismo tardío, el cuestionamiento del centralismo español por vía del *Rexionalismo* gallego, y la mujer que escribe desde una posición interpretable como feminista. A esta luz quizás pueda entenderse mejor la innegable capacidad de Emilia Pardo Bazán para hacerse con un espacio de poder e influencia en el campo literario español de la segunda mitad del siglo XIX. Si bien en los últimos años autores como Aseguinolaza (2013: 475-487) han avanzado hipótesis sugerentes sobre la relación entre

Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán, todavía constituye una tarea pendiente estudiar hasta qué punto la adquisición, por parte de la condesa, de un lugar central en ese damero obedeció a su capacidad para situarse en una posición equidistante con respecto a las dos descritas, importando en su favor recursos propios de ambas estrategias¹.

Regresemos ahora al punto de partida, es decir, a aquello que, sobre sus campos culturales y sociales respectivos, podrían revelar las relaciones personales entre Rosalía de Castro y Fernán Caballero. Sin duda una de las expresiones mayores de amistad entre escritores es el género de la dedicatoria, que por su fuerza y eficacia performativas podría llegar a compararse con una carta pública o abierta. Si nos atenemos a su uso de este género, podríamos inferir que Rosalía de Castro tenía en gran estima a la autora germano-andaluza Cecilia Böhl de Faber, pues al inicio de su obra *Cantares Gallegos* (1863), poemario que la historiografía literaria considera la pieza inaugural y maestra del renacimiento cultural de Galicia, escribe:

Señora: Por ser mujer y autora de unas novelas hacia las cuales siento la más profunda simpatía, dedico a Vd. Este libro. Sirva él para demostrar a la autora de *La Gaviota* y de *Clemencia*, el grande aprecio que le profeso, entre otras cosas, por haberse apartado algún tanto, en las cortas páginas en que se ocupó de Galicia, de las vulgares preocupaciones con que se pretende manchar mi país (Castro 1993: 485).

El tono elogioso, aunque también vagamente reticente («algún tanto»), de la dedicatoria contrasta con lo abrupto de la segunda mención a Cecilia Böhl de Faber en el *corpus* de Rosalía de Castro. Esta vez la mención no es de carácter público, sino privado. Pertenece, en concreto, a la correspondencia entre la autora y su marido Manuel Murguía, en una carta fragmentaria y sin fecha (Castro 1993: 604-605). El tratamiento que se le depara a Fernán Caballero ahí es abiertamente desfavorable. Resulta muy interesante, en primer lugar, el término que Rosalía de Castro elige para el insulto. En efecto, la llama sin rodeos «plebeya» y añade: «no dudo que es buena, pero imagínate que si tiene, como me supongo, la manía de Ferminita agregada a otras muchas y a una respetable edad, ¿de qué modo mirará las cosas!» (605)².

Juicios tan acerbos como estos parecen no hallar fácil acomodo con otro indicio que parecería confirmar el afecto entre las escritoras. En las dos ocasiones en las que se ocupó incidentalmente de la cuestión, Carballo Calero (1959: 94, n. 36; 1996: 101-102) insiste en que la recepción que Böhl de Faber le deparó a la obra de Rosalía de Castro fue enteramente favorable. Aduce en este sentido una carta que pudo consultar -hoy perdida (Rodríguez 2011: 22)-, dirigida por Fernán Caballero a la autora gallega a propósito de la novela rosaliana *El caballero de las botas azules*. De esa carta, Carballo Calero cita pasajes tan elogiosos como el siguiente: «toda mi admiración por el libro

¹ Pardo Bazán dedicó reflexiones críticas tanto a Rosalía de Castro como a Fernán Caballero. La primera es la indudable protagonista de su discurso sobre *La poesía regional gallega*, donde consigue fijar para la poeta gallega una posición que haría vasta fortuna en la tradición historiográfica: es decir, la de cantora del alma popular gallega, a despecho de otras dimensiones de su producción escrita (por ejemplo, la poético-filosófica, la articulística o la novelística). Más incidentales, pero igualmente reveladoras, son las reflexiones de la condesa sobre Fernán Caballero, a quien en sus *Retratos y apuntes literarios* circunscribe siempre a la órbita del costumbrismo (158, 167, 283, 33), relegándola a «un remoto preludio del verdadero novelar» (Soria 1996: 16).

² Con la expresión «manía de Ferminita» Rosalía de Castro podría estar haciendo una alusión al personaje de Fermina en *El barón* de Leandro Fernández de Moratín, comedia estrenada en 1803, pero que había sido representada años antes como zarzuela en Cádiz. Una de las principales características de Fermina es su tendencia a decir lo que piensa, aun cuando no se le pregunta, y el no ahorrar calificativos despectivos.

[...]. La novela de usted es un misterio, aun para mí que lo he leído y releído, estudiando [*sic*] y meditado, pero un misterio lleno de atractivo y de interés; es una cosa nueva en su género [...] una obra escrita con tanto saber, talento y gracia [...] el libro de usted se levanta muy alto sobre las obras morales e inmorales que nos inundan» (Fernán Caballero *apud* Carballo 1996: 102).

Basándose en las disculpas que Fernán Caballero esgrime al inicio de esta carta, Carballo Calero trata de desvelar el origen del enfado de Rosalía de Castro, testimoniado en la antes citada carta a Murguía. Lo que concluye es que podría deberse a la tardanza de la escritora andaluza en dar acuse de recibo de su novela (1996: 93-102). Sin embargo, en el artículo que dedica a *Cantares gallegos* en el centenario de su publicación, Bouza Brey llamaba la atención sobre otro documento muy esclarecedor, que él no había podido consultar, pero que ha sido hallado y reproducido en el año 2013 en la página web del Centro de Estudios Rosalíanos, acompañado por un estudio de Anxo Angueira.

Este documento es una misiva, fechada el 25 de enero de 1864, en la que Fernán Caballero agradece el envío de *Cantares gallegos*, y en la que comienza por deparar encendidos elogios poéticos a Rosalía de Castro³. En efecto, a propósito de *Cantares* la llama «ruiseñor de Galicia» y pondera el valor de unas palabras «brotadas del corazón y de un corazón selecto, pues solo tal corazón siente como U. sabe expresarlo» (Angueira 2013: 10). Sin embargo, a continuación la carta se internará por senderos ajenos a la apreciación literaria, y sin duda menos favorables a la autora gallega. Tras reconocer, en referencia a Galicia, «la expresión idealizada de aquella bella y lozana provincia» (Angueira 2013: 11), la escritora andaluza lamenta la nómina de agravios de la gallega con respecto a su tierra y, sentenciosa, concluye: «si de los gallegos grotescos e ineptos que salen de su país para ocupar oficios bajos pero lucrativos en otros, se burlan, recuerde U. que la jactancia y ponderaciones de los andaluces son igualmente un continuo manantial de burlescos chistes para las demás provincias» (Angueira 2013: 11).

Hasta aquí los escasos documentos a partir de los cuales es posible sostener el carácter ambiguo de la relación personal entre las escritoras. No parece secundario el hecho de que estos documentos sean, bien de carácter paratextual (como la dedicatoria), bien de carácter paraliterario (como la correspondencia privada). A la admiración y el deseo de agradar -no sin alguna reticencia- que revelan la dedicatoria pública de los *Cantares Gallegos*, hay que contraponer el desdén y enojo expresados en una carta privada de Rosalía de Castro a Manuel Murguía. Y la apreciación favorable de la que es objeto, para Fernán Caballero, *El caballero de las botas azules* contrasta con la cautela que le merece la orientación *provincialista* de los *Cantares*. Pero ¿cómo se sitúa la obra de las escritoras en relación con estas corrientes afectivas, y de qué modo estos afectos o desafectos personales permiten reflexionar sobre las ideas literarias y políticas de ambas?

Empecemos por el concepto de nación. Habría que salvar, en primer término, lo que de anacrónico puede haber en el empleo del término *nacionalismo* para referirnos al *provincialismo* y después al *rexionalismo* en el que militó el matrimonio Murguía-Castro. Refiriéndose al *rexionalismo* del siglo XIX, Cabo Aseguinolaza señala ese peligro al constatar que el postulado de una estrecha afinidad entre ambos términos implica asumir «un proceso teleológico que hace del regionalismo una fase previa y

³ Angueira presenta una reproducción digital de la carta, seguida de una transcripción literal. Cito por el original reproducido digitalmente, con mínimas actualizaciones de la puntuación y de la ortografía.

negada del nacionalismo» (2008: 90). También cabría tener en cuenta el hecho de que, frente al uso reiterado de conceptos como el de *país* o *patria* para hacer referencia a Galicia, el término nación gallega -no así el de *nacionalidad*- fue extraño tanto al léxico político de la autora como al de sus correligionarios⁴.

Ahora bien, desde el clásico estudio de Miroslav Hroch (1985) sobre las fases del nacionalismo, es convención aceptar que todo proceso de construcción nacional atraviesa por una primera fase de afirmación cultural y lingüística, así como de reivindicación de las tradiciones y costumbres autóctonas, en la que los escritores e intelectuales locales desempeñan un destacado papel. Cobra todo sentido en este contexto la innegable contribución del libro *Cantares gallegos* a la constitución de un imaginario asentado en la equivalencia entre la identidad territorial y un paisaje descrito como fértil y acogedor (López Sánchez 2008). Teniendo en cuenta estas premisas, parece claro que Rosalía de Castro fue una autora abiertamente comprometida con un proyecto de afirmación de la identidad colectiva de índole (proto)nacional.

Aunque tejido con otros mimbres y presidido por distintos objetivos, este fue también el proyecto de Fernán Caballero en pasajes significativos de su obra. Defensora de la nacionalidad española y de la posibilidad de la literatura para articular proyectos de cohesión social, empleó a menudo el elemento popular como fundamento de una etnopoética meridional, por lo demás firmemente asentada en el imaginario europeo desde la historiografía romántica. Pero es evidente que el regionalismo literario de Böhl de Faber no entró jamás en contradicción con la defensa del Estado español. La representación de Andalucía en su obra no tuvo por objetivo acentuar sus diferencias con respecto a otras comunidades culturales del Estado, sino elegir las costumbres andaluzas como quintaesencia y expresión más acendrada del españolismo. El carácter centrípeto del regionalismo andaluz de Fernán Caballero contrasta, por tanto, con el carácter centrífugo del regionalismo gallego de Rosalía de Castro, tal y como se expresará, por ejemplo, en el prólogo apologético de los *Cantares gallegos*.

En suma, cuando en la citada dedicatoria Rosalía de Castro dice que en sus palabras la escritora andaluza se había apartado «algún tanto de las vulgares preocupaciones con que se pretende manchar mi país», está reconociendo una fisura insalvable entre su «país» y el de Fernán Caballero. Esta es la razón por la que en su carta Böhl de Faber se ve obligada a invertir el sentido político del libro rosaliano. En un sutil quiebro retórico, la autora andaluza finge ignorar la voluntad galleguista del libro, reconociendo en él un «sentido de patriotismo» sin duda ajeno a la *intentio auctoris*. A este fin, se permite recordarle a Rosalía de Castro que enaltecer a Galicia no debe ser otra cosa que enaltecer a España y que las glorias de la provincia gallega son patrimonio de una historia común a todos los pueblos del Estado:

Mil y mil gracias por haberme remitido esta expresión idealizada de aquella bella y lozana provincia, mil enhorabuenas por el noble y poético espíritu de verdadero y sentido patriotismo que la ha dictado. Diré a U. no obstante que me parece injusto la injusticia de que U. se queja y lamenta tocante a su país. Galicia, sus hombres, monumentos, marina y antigüedades, ocupan un lugar muy privilegiado en la historia de España y hartos más que otras provincias (Angueira ed. 2013: 10).

⁴ La palabra «patria» figura, por ejemplo, en el poema elegido para poner cierre a los *Cantares gallegos*: «non me espriquei cal quixera / pois son de espricansa pouca / si grasia en cantar non teño / o amor da patria me afoga» (634).

A esta luz, todavía parece más sorprendente la elección de Böhl de Faber como destinataria del poemario *Cantares gallegos*. Una pregunta oportuna en este contexto es qué obra exacta de Fernán Caballero tenía en mente cuando escribió la dedicatoria, habida cuenta de que ni en *La Gaviota* ni en *Clemencia* -los dos textos mencionados en el envío- hay referencias a Galicia. Según Fermín Bouza Brey (1963), el primer investigador que se ocupó de esta cuestión, la respuesta se encontraría en una novela publicada cinco años antes por Fernán Caballero, *Cosa cumplida solo en la otra vida: diálogos entre la juventud y la edad madura*, cuyo diálogo sexto, titulado «Un tío en América», es un viaje por Galicia.

El episodio es pródigo en descripciones literarias que encarecen la belleza del paisaje gallego, conforme a la perspectiva romántica del pintoresquismo (Cantos Casenave 1997). Algunas de estas descripciones parecen resonar, de hecho, en el prólogo de *Cantares gallegos*. Pero muchos otros pasajes de *Un tío en América* resultan abiertamente denigratorios, al insistir en las condiciones de inhabilitabilidad de los parajes y de sus viviendas, factor que asienta en el texto el tópico del atraso de Galicia. Este es, en buena medida, el contexto de pensamiento con respecto al cual Rosalía de Castro pretendía actuar en sus *Cantares gallegos*. Para contestar a esta tradición, la autora echa mano de un arma muy común en los discursos que pretenden cuestionar la identidad hegemónica e impulsar nuevos repertorios de ideas sobre la comunidad. Nos referimos al tan poderoso como controvertido sentimiento de agravio y al presupuesto de que toda humillación puede y debe ser reparada por medio de una contraofensiva. Así, en un desplazamiento geopolítico retóricamente muy eficaz, en el citado prólogo a *Cantares gallegos* la autora compara las agresiones de los franceses a España durante la guerra de la Independencia con las agresiones infligidas por los españoles a los gallegos (Castro 1993: 490).

Resulta interesante constatar hasta qué punto el sentimiento de agravio, esta vez expresado desde la ideología españolista, traspasó los textos de Fernán Caballero. Hablando de sus escritos, en carta a José Joaquín de Mora, la escritora andaluza apunta: «sé que el tiempo les dará valor, pues cuanto he pintado desaparecerá como el humo dentro de poco, pues usted sabe cuál desaparecen las nacionalidades, y más en un país que tan poco aprecia la suya» (Valencina ed. 1919: 17). De un modo todavía más expresivo, haciendo referencia a la novela *Lucas García*, le escribe al mismo autor: «me lisonjeo agrada a usted, no por su mérito, sino por su espíritu, que es rehabilitar y hacer conocer nuestra tan calumniada nacionalidad» (Valencina ed. 1919: 67).

Así pues, si los proyectos ideológicos de Rosalía de Castro y Fernán Caballero fueron antagónicos, los procedimientos retóricos que les sirvieron para asentarlos fueron muy semejantes. Tal vez porque, pese a sus discrepancias ideológicas, ambas ejercieron el oficio de escribir desde una posición que valdría definir como exotópica, siguiendo la denominación que Cabo Aseguinolaza (2011) reconoció para Rosalía de Castro. El carácter excéntrico de su posición como escritoras, y la consecuente inestabilidad enunciativa, generó en ambas una suerte de ansiedad identitaria que afectó a su autocaracterización como mujeres escritoras, en ambos casos reticente a la visibilidad pública, pero también a otros mecanismos de definición ontológica como el étnico-nacional. En el caso de Rosalía de Castro, hay que tener en cuenta el hecho de que, tras su breve etapa madrileña de juventud y su matrimonio con Murguía, hubo de diseñar su trayectoria literaria desde la periferia del Estado. En el caso de Fernán Caballero, sería necesario atender a su origen germánico y la vacilación lingüística que caracterizó su producción, sobre todo en los inicios. Muy sugerente resulta también la incidencia del discurso etnográfico en la obra de ambas, que es posible rastrear incluso en el plano

biográfico. Pensemos en el importante papel desempeñado por Manuel Murguía, esposo de Rosalía de Castro, y Böhl de Faber, padre de Fernán Caballero, en la rehabilitación respectiva de los floklores gallego y andaluz.

Pese a estos paralelismos, la función asignada a Fernán Caballero y a Rosalía de Castro en los campos literarios español y gallego corrió una fortuna muy desigual. El mencionado trabajo de Kirkpatrick testimonia su rehabilitación como precursora del realismo, pero hasta épocas recientes la adscripción de su obra a la estética costumbrista minimizó su impacto en el proceso de nacionalización literaria española. En abierto contraste con la dinámica descrita, desde finales del siglo XIX el discurso crítico e historiográfico del galleguismo enfatizó el carácter fundacional de la producción rosaliana en relación con la identidad política y cultural de Galicia, aunque ciñéndose en exclusiva a la producción escrita en lengua gallega.

Tal vez el único modo de desatar este nudo crítico sea matizar el peso del criterio lingüístico en la caracterización de las literaturas del siglo XIX y, más específicamente, en la obra poética y narrativa de Rosalía de Castro. Si rompemos la identificación biunívoca entre la defensa de Galicia y el empleo del idioma gallego (casi un fetiche en la interpretación tradicional de su obra), podemos entender mejor con qué valores ideológicos identificaba la autora la «galleguidad». Acaso en la caracterización de la identidad colectiva de Galicia Rosalía de Castro partió de la defensa de una etnicidad cultural, definida filológicamente al modo herderiano, para terminar priorizando la defensa de una serie de ideales sociales vinculados a la composición sociológica de la Galicia campesina y marinera. Mientras que en los inicios de su carrera literaria la escritora asumiría como propio el proyecto de una identidad nacional definida de acuerdo con parámetros étnicos y territoriales (proyecto muy querido a su marido Manuel Murguía, líder del Rexurdimento gallego, y cuyo papel en la publicación de *Cantares gallegos* fue tan relevante), en los últimos años defendió una identidad colectiva menos dependiente del parámetro lingüístico y cultural.

Aun siendo plenamente consciente del impacto que había tenido su decisión de emplear el idioma autóctono en un libro de poemas, como indica el prólogo a *Follas novas* (Castro 1993: 273), esta evolución afecta tanto a las obras escritas en gallego como a las escritas en castellano. Pensemos en el modo en que su primera novela, *La hija del mar*, enfatiza el protagonismo de un «pueblo poeta», tan afín a la conceptualización romántica del *Volkgeist*, y que cristalizaría en el «espírito do noso pobo» del prólogo de *Cantares gallegos*. Pero esta visión idealizada de la comunidad (que, *mutatis mutandis*, podía suscribir Fernán Caballero con respecto al pueblo andaluz) contrasta fuertemente con las «multitudes dos nosos campos» avistadas en el libro *Follas novas*. La propia autora parece reconocerlo al confrontar explícitamente los objetivos de *Cantares gallegos* y *Follas novas*:

Libros enteiros poideran escribirse falando do eterno infortunio que afixe os nosos aldeáns e mariñeiros, soia e verdadeira xente do traballo no noso país. Vin e sentín as súas penas como si fosen miñas, mais o que me conmoveu sempre, e polo tanto non podía deixar de ter un eco na miña poesía, foron as innumerables coitas das nosas mulleres: criaturas amantes para os seus i os estraños, cheas de sentimento, tan esforzadas de corpo como brandas de corazón e tamén tan desdichadas que se dixeran nadas solasmentes para rexeer cantas fatigas poidan afixer a parte máis froxa e inxel da humanidade. No campo compartindo metade por metade cos seus homes as rudas faenas, na casa soportando valerosamente as ansias da maternidade, os traballos domésticos e as arideces da probeza (Castro 1993: 271-272).

La cita de Rosalía de Castro apunta hacia el elemento que, en cierto sentido, opera como *tertium exclusum* en este juego de oposiciones entre los fundamentos étnicos y sociológicos. Nos referimos a las mujeres, y más concretamente a las mujeres campesinas, cuya presencia en *Cantares gallegos* y *Follas novas* resulta un acontecimiento singular en el conjunto de la literatura española del siglo XIX. Este es probablemente el aspecto en el que los proyectos de las dos escritoras se perfilan como más distantes, aunque trabajos recientes como el de Joana Masó, sobre el uso del término «autor» en *La hija del mar*, o el de Kaioura, sobre la agencialidad de los personajes femeninos en *Clemencia*, permiten matizar la atribución tradicional de un feminismo literario *avant la lettre* a la primera y de una concepción tradicionalista del género sexual a la segunda. Pero lo cierto es que, en su carta a Rosalía de Castro, Fernán Caballero lamentaba una sátira de la que había sido objeto en la prensa de la época y no sin cierta reticencia se refería al hecho de que había sido «firmada por un seudónimo femenino» (Angueira ed. 2013: 11). Al tiempo que ella misma elegía un pseudónimo masculino para asumir una presencia autorial en la esfera pública, en la carta exponía los límites y posibilidades de la literatura escrita por mujeres: «benditas sean las plumas femeninas, que en nuestro país son las puras vestales que se consagran a conservar los sagrados fuegos de la Religión, patriotismo, poesía, amor de familia y todo lo bueno» (Angueira ed. 2013: 12). Compárese este programa literario, fundamentado en la figura burguesa del ángel del hogar, con la progresiva conversión de las trabajadoras de los campos gallegos en sujeto privilegiado de la escritura de Rosalía de Castro.

A fin de esclarecer mejor la concepción rosaliana del vínculo entre los parámetros étnico-nacionales y los de clase social, será útil regresar al tratamiento de Galicia en la narrativa de Fernán Caballero. Tal y como se afirma explícitamente en la dedicatoria de *Cantares*, las páginas que dedicó la autora andaluza a esta cuestión fueron pocas. En cambio, consagró algunas de ellas a la caracterización de los jornaleros gallegos en Andalucía. Más en concreto, la novela epistolar *Una en otra*, publicada pocos años antes de *Cantares gallegos*, contiene un pasaje que depara un trato abiertamente peyorativo a los emigrantes. El fragmento pertenece a la «Carta V», y se inserta en la descripción de una escena de cortejo entre Don Judas y Casta. Los «mandaderos» gallegos -así los denomina la narradora- portan una tarta con la que el personaje masculino desea agasajar al femenino. Fernán Caballero no se limita a mofarse de su aspecto físico («Un gallego, negro de colorado, y chorreando sudor») (Caballero 1893-1914: 83), sino que además parodia su manera de hablar: «señur, es que lu que trallemus non puede entrare por la puerta» (Caballero 1893-1914: 83).

La caracterización lingüística de los mandaderos no resultará extraña a los lectores de Rosalía de Castro. La autora gallega usó también el denominado *castrapo* como mecanismo de denuncia de los fenómenos de pérdida cultural en su artículo «El cadiceño», mecanismo que apunta a una tradición de representación del habla deturpada de los emigrantes, presente en la prensa gallega al menos desde inicios del siglo XIX (Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar 2013) y que, a la luz del trabajo del profesor José Manuel González Herrán (1985) sobre Rosalía y Pereda, cabría seguir rastreando en sus proyecciones peninsulares.

En todo caso, en contraste con el artículo de Rosalía de Castro, el objetivo de Fernán Caballero no es denunciar al gallego que se avergüenza de serlo, sino poner de relieve su inadecuación social en el contexto de acogida. A lo que cabe añadir su dificultad para expresarse con propiedad, su incapacidad para actuar con decoro, su cortedad intelectual y falta de destreza («autómatas estúpidos», «tortugas del demonio», Caballero 1893-1914: 83) y su avaricia. Esta última crítica queda realzada en el texto cuando Don Judas

amenaza con dejar de pagarles, desesperado ante su torpeza, y ante lo que interpreta como una «conjuración socialista», pues alguien ha colocado una bandera roja en manos de la muñeca que corona la tarta (Caballero 1893-1914: 87).

El motivo de la avaricia de los gallegos traspasa, de hecho, toda la obra de Fernán Caballero. Da testimonio de ello uno de sus cuentos de encantamiento, titulado «El galleguito», que para Gómez Yebra reviste un marcado «componente xenófobo» (1994: 49) o, de un modo más incidental, un pasaje de sus *Cuentos y poesías populares andaluces* de 1866, en donde la anécdota se hace descansar en la dilogía de la palabra «cuarto», entendida en sentido religioso como «cuarto mandamiento» o, en sentido económico, como jornal (Caballero 1866: 110). A la luz de estos ejemplos resulta más comprensible el enojo con el que Fernán Caballero responde al sentimiento de injusticia manifestado por Rosalía de Castro. La escritora germano-andaluza no está únicamente defendiendo una posibilidad repertorial entre otras: está defendiendo una apuesta (*i. e.*, el uso humorístico del estereotipo del gallego) que su propia literatura concretó de un modo decidido.

En cuanto a Rosalía de Castro, podríamos pensar que al dedicarle sus *Cantares* era desconocedora de la novela *Una en otra*, el testimonio más explícitamente antigallego de Böhl de Faber previo a la publicación de *Cantares gallegos*, y que ni Carballo Calero (1959), ni Bouza Brey (1963) ni Anxo Angueira (2013) toman en cuenta en su análisis de la cuestión. O puede ser también que Rosalía de Castro fuese conocedora no solo del viaje por Galicia descrito en *Cosa cumplida... solo en la otra vida*, sino también de esta novela. En este último caso habría que suponer que la dedicatoria, además de ser reticente, estaría atravesada por el sentido de la ironía, arma en la que la autora gallega era maestra.

La confrontación entre los parámetros étnicos y los sociológicos permitirá de nuevo comprender mejor las implicaciones de esta cuestión. A la visión que Fernán Caballero tiene de los gallegos subyacen tanto estereotipos culturales como de clase, habida cuenta de que los mandaderos se encontraban en la última escala de la jerarquía social del XIX. En la carta a Rosalía de Castro, la propia escritora andaluza hablaba de los «gallegos grotescos e ineptos que salen de su país para ocupar oficios bajos pero lucrativos» (Angueira ed. 2013: 11). No deberíamos olvidar, en todo caso, que también la autora gallega tenía una concepción muy desfavorable de la emigración como proceso sociológico y no siempre favorable de los emigrantes como sujeto histórico (Núñez Seixas 1998).

Concretamente, en «El cadiceño» Rosalía de Castro emprende una sátira cruel del acento andaluz y de las costumbres petulantes importadas por los gallegos que han trabajado en Cádiz y que debería leerse a la luz de la carta de Fernán Caballero y su referencia a «la jactancia y ponderaciones de los andaluces» (Angueira ed. 2013: 11). Pero la trama de afinidades se estrecha todavía más si atendemos al hecho de que el protagonista de «Un tío en América» resulta ser Benito, un emigrante gallego a América. Por su parte, «Las literatas» parodia la figura de un barbero cuya estancia en La Habana le había conferido un aire «circunspecto y orgullosamente grave» (Castro 1993: 656). Cabe leer esta descripción en convergencia con la analogía establecida por «El cadiceño» entre los emigrados a Andalucía y a Cuba, toda vez que con frecuencia los gallegos usaban la ciudad andaluza como tránsito hacia la aventura americana (Pascua Sánchez 1994). Pero, para nuestro propósito, lo más interesante de «Las literatas» se encuentra en una alusión incidental al acento andaluz, donde brilla de nuevo la ironía rosaliana. Todo el cuento pivota en torno a las reservas con las que los hombres reciben

el trabajo de las literatas, especialmente el de aquellas que todavía no han ganado una posición de reconocimiento en el campo literario. A la luz de la polémica descrita, cabría pensar que el «andaluz» del siguiente pasaje esconde una malévola alusión a Fernán Caballero: «pero ¿cómo cree que *ella* pueda escribir tales cosas? Una mujer a quien ven todos los días, a quien conocen desde niña, a quien han oído hablar, y no andaluz, sino lisa y llanamente como cualquiera, ¿puede discurrir y escribir cosas que a *ellos* no se les han pasado nunca por las mientes, y eso que han estudiado y saben filosofía, leyes, retórica y poética, etc.?» (Castro 1993: 658-659).

Si consideramos ambos artículos en conjunto, podríamos preguntarnos cuál es el origen de la visión tan crítica y desengañada que Rosalía de Castro sostuvo de la emigración gallega. Sin duda, una de las claves se halla en el problema de la propiedad de la tierra, que constituyó uno de los ejes discursivos de su obra, y que habilita una concepción materialista, *avant la lettre*, de la identidad territorial gallega. La esencialización idealizada del paisaje, a la que la autora sin duda contribuyó en su primer libro y que llegaría a constituirse como el principal elemento de nacionalización discursiva en Galicia (López Sáñez 2008), parece irse subordinando a un motor todavía más poderoso. En efecto, asentado en el campesinado el privilegio de la representación de una subjetividad colectiva, la defensa de la identidad territorial resulta indisociable de la recuperación de la tierra por parte de quienes la trabajan. La consecuencia es clara: el sistema foral esclaviza a los trabajadores del campo, y al despoblar de gente el país, la emigración obstaculiza el destino histórico de reconquistar la propia tierra: «este vaise i aquel vaise / e todos, todos se van / Galicia, sin homes quedas / que te poidan traballar.» (Castro 1993: 407) No resulta extraño que en muchos poemas sobre la emigración Rosalía de Castro parezca identificarse antes con su idea, casi mítica, de una Galicia liberada de la servidumbre que con la prosaica realidad humana (Castro 1993: 410-414), o incluso que, en no pocas ocasiones, los emigrantes sean contemplados únicamente en su efecto pernicioso sobre Galicia. El proceso resulta muy visible en «¡Volved!» de *En las orillas del Sar* (Castro 1993: 491-492), amarga exhortación a quienes han abandonado su tierra y en la que se insinúa que ni siquiera su regreso podrá dar cumplimiento al destino que la autora sueña para su país.

Hay una última cuestión relevante a la hora de analizar el vínculo entre las conceptualizaciones étnicas y de clase en Rosalía de Castro: ¿por qué la autora no llegó a representar en su obra la emergencia de un proletariado industrial? Sus poemas y relatos se ocuparon profusamente de los trabajadores del mar (*La hija del mar*, «Costumbres gallegas») y el campesinado (*Cantares gallegos*, *Follas novas*). Pero la autora se interesó además por posiciones sociales tan características del siglo XIX como la hidalguía venida a menos (*Ruinas*), la burguesía y el artesanato urbano (*El caballero de las botas azules*) o el dandysmo y la bohemia (*Flavio*). En cambio, la palabra fábrica aparece una única vez en el *corpus* rosaliano (concretamente, en la novela *El primer loco*) y la palabra «obreros» es consignada apenas dos veces en el libro *En las orillas del Sar*, una de ellas para hacer referencia al trabajo industrial de los científicos (Castro 1993: 543).

A pesar del carácter eminentemente rural de la Galicia del siglo XIX, resulta en cierto sentido extraña la marginación rosaliana del mundo industrial y de sus agentes, sobre todo porque no todas las obras de la escritora tomaron el espacio gallego como objeto de representación. Además, los estudios de Davies (1987) o de Rodríguez (2011) confirman que estuvo más que familiarizada con aquello que Fernán Caballero denominaría «conspiración socialista» y la siguiente frase de *El caballero de las botas azules* parece dejar pocas dudas al respecto: «lo que pretende el duque es establecer en

España un Banco universal y acaso... dar a la propiedad un golpe maestro» (Castro 1993: 211). Acaso, fruto ella misma de la hidalguía gallega, clase social amenazada por la desaparición, le interesó más explorar las posiciones en crisis que las emergentes. Dentro de los trabajadores, no elige a los artesanos ni a los vendedores, sino a los campesinos y a los marineros y, de entre ellos, ante todo a las mujeres. Sobre la burguesía madrileña, con muy escaso aprecio, escribirá: «la clase media se agita en su estrechez semejante a un hormiguero» (Castro 1993: 103) y en la misma novela, disipando la impresión de que la voz narrativa simpatiza con *todas* las mujeres, independientemente de su clase, las pretensiones de ascenso social de las hijas de los profesionales liberales serán sometidas a un fuerte ataque. En términos sociológicos, tal vez la principal tarea de la literatura de Rosalía de Castro fue la contestación de la burguesía (Rodríguez 2011, Miguélez Carballeira 2013), aun al precio de tener que asumir para ello una posición aristocrática. Tal vez fue el desclasamiento, más que la conciencia de clase, la condición que la autora se propuso analizar críticamente en su obra. Aunque por muy diversos medios y desde muy distintas posiciones, en el fondo este enfoque no se aparta en exceso de la larvada crítica vertida por Fernán Caballero a los gallegos que, por medio de la emigración a Cádiz, pretendían orientar sus vidas hacia la movilidad social ascendente.

A lo largo de estas páginas he tratado de leer la relación entre las escritoras Rosalía de Castro y Fernán Caballero como un indicio de tensiones que van más lejos -o más cerca- de lo afectivo y hasta de lo subjetivo. En la ambivalencia emocional de su relación traté de localizar síntomas de la ambivalencia con la que ambas se enfrentaron a algunas de las nociones más relevantes de su época. Aunque en cierto modo escindido entre una hermenéutica nacional y una hermenéutica sociológica, el relato crítico que, desde la historiografía galleguista del siglo XX, abordó la recepción de Fernán Caballero por parte de Rosalía de Castro minimizó el impacto de las dos categorías. Al proceder de este modo, críticos como Fermín Bouza Brey (1963) y Carballo Calero (1959, 1986) en cierto sentido desactivaron un episodio significativo del pasado literario gallego y español, presentando una particular encrucijada histórica como si fuese una corriente de afectos o desafectos personales.

En su análisis de la carta de Fernán Caballero a Rosalía de Castro, el profesor Anxo Angueira ha sido el primer estudioso en sacar a la luz el modo en que el desencuentro personal entre ambas escritoras constituye el indicio de una fuerte tensión ideológica. La clave de esta tensión habría que situarla, además de en la diferencia generacional, en la oposición entre el (proto)nacionalismo gallego y el nacionalismo español y en los distintos modelos de mujer escritora defendidos por ambas (Angueira: 2013: 18). Sin embargo, al rebajar el alcance del término «plebeya»⁵, considerándolo como un equivalente semántico de «poco delicada» (Angueira 2013: 18), en cierto sentido desatiende la importancia decisiva de los parámetros sociológicos en el análisis de esta cuestión. De hecho, el adjetivo se repetirá varias veces a lo largo de la producción escrita de Rosalía de Castro, y de modo muy significativo en el artículo «Las literatas», donde el ataque a la fiebre literaria desatada entre todas las clases sociales tomará de nuevo forma en un juicio aristocrático: «¿No se han hecho [las musas] acaso tan ramplonas y plebeyas que acuden al primero que las invoca, siquiera sea la cabeza más vacía?» (Castro 1993: 656).

⁵ Kirkpatrick (2011) ha llamado la atención sobre los prejuicios de clase en esta pieza de los años sesenta. Años después, Rosalía de Castro volverá a expresar la misma idea, esta vez en lengua gallega: «e nos dominios da especulación como nos da arte, nada máis inútil nin cruel do que o vulgar. Del fuxo sempre con todas as miñas forzas» (Castro 1993: 270).

En consecuencia, una argumentación que concede al término la carga semántica que le es propia permite comprobar que son los matices aristocráticos del término «plebeya» los que permiten desvelar posiciones autoriales no tan distantes como podría pensarse *a priori*. A pesar de que la proyección de ciertos valores de clase en la obra de ambas escritoras obedeciese a finalidades contrapuestas, su papel social como escritoras las sitúa en una esfera distante de la pública, considerado este ámbito en un sentido moderno: en Rosalía de Castro, por rechazo aristocrático a las «musas ramplonas y plebeyas»; en Fernán Caballero, por su consideración de que el ámbito privilegiado para la expresión femenina reside en la transmisión de los valores domésticos. Por otra parte, aunque la aparición de la carta de Fernán Caballero permite aclarar en parte la mordacidad con la que Rosalía de Castro se refiere a ella en su epistolario, no cabe descartar la posibilidad de que el conocimiento de nuevos datos y documentos permita esclarecer de un modo más preciso algunos cabos sueltos en el conocimiento de la relación entre las dos autoras.

Consideraciones como las precedentes deberían de servir como acicate, en fin, para un trabajo aún inconcluso en la obra de Fernán Caballero y Rosalía de Castro: la edición completa, acometida con métodos rigurosos y fiables, del total de su producción escrita. En lo que atañe a los objetivos de este artículo, sería especialmente apremiante la edición de sus respectivos epistolarios, atendiendo tanto a las cartas que enviaron como a las que recibieron⁶. Hasta donde hoy en día podemos saber, las que ellas mismas cruzaron entre sí y con otros no escapan a un principio general de profundas implicaciones epistemológicas: los discursos de fundamento íntimo permiten la circulación de determinados saberes, normas o prejuicios difícilmente accesibles por otros cauces. Pero, aun plenamente instalados en lo que ha venido denominándose «giro afectivo» (Clough y Halley 2007) de los estudios sociales y humanísticos, también creemos necesario preservar cierta cautela crítica ante los dispositivos textuales basados en la expresión emocional. No en vano en la historiografía literaria gallega la retórica de las emociones adquirió con frecuencia el propósito de presentar determinadas tensiones ideológicas como si fuesen disposiciones de carácter sentimental (Miguélez-Carballeira: 2013).

Resulta muy reveladora a este respecto la insistencia de la carta de Fernán Caballero en que el corazón de Rosalía de Castro es bondadoso, así como su modo de conminarla a que, ante la disyunción ética entre el sentimiento del agravio y la benevolencia, escoja siempre la segunda vía: «hay dos prismas para ver las cosas, Señora y amiga, el dulce y poético de la benevolencia que embellece las cosas y el agrio y acerbo de la malevolencia que las denigra: por suerte U. y yo, U. ruiseñor de Galicia, yo sencillo pintor de costumbres andaluzas, tenemos el primero» (Angueira ed. 2013: 11). Una vez más, el propósito explícito de este alarde de sentimentalismo moral es que cada una de ellas canten al unísono desde sus respectivas *provincias* (Andalucía y Galicia) en aras de la concordia nacional española.

La concepción tradicional de la historia literaria ha tendido a forjar grandes narrativas donde la épica de las naciones puede llegar a presentar sutiles alianzas con móviles de apariencia emotiva. Presentar a los autores como personajes movidos por la ira, la

⁶ Las cartas de Rosalía de Castro que sobrevivieron a la quema hecha por su marido Manuel Murguía han sido editadas en las sucesivas ediciones de sus obras completas y son [accesibles en el portal del Consello da Cultura Galega](#). Falta todavía acometer la edición del total de las cartas por ella recibidas, dispersas en diversos archivos, y tampoco existe ningún estudio de conjunto sobre su epistolario. Las cartas de Fernán Caballero, recogidas en el pasado por autores como Valencina (1919), López Argüello (1922) o Montoto (1961), no han merecido una edición actualizada, aunque sí análisis relativamente detallados como el de Fernández Poza.

soberbia, el desprecio o la envidia resulta lógicamente más atractivo que concebirlos, al modo estructural, como piezas de un juego cuyas reglas se les escapaban. No pretendo refrendar el supuesto de que, tal y como querían los estructuralistas, los fenómenos literarios -entre ellos, la relación entre dos escritoras- obedezcan a reglas ciegas y mecánicas. Únicamente quise sugerir que lo humano, tanto en la literatura del pasado como en los relatos críticos sobre la literatura del pasado, resulta a veces «demasiado humano». ¿Cuántas veces la hostilidad o el aprecio entre escritores esconde cuestiones más -o menos- complejas que el odio o el amor? En este sentido, parece conveniente aprender a leer los relatos sobre afectos y desafectos buscando en ellos todas las implicaciones posibles, que a menudo difieren de aquello que, a primera vista, los propios relatos críticos parecen revelar.

Bibliografía

- ANGUEIRA, Anxo. (2013). *Unha primeira edición de Cantares gallegos con fotografía, autógrafo e carta de Rosalía*. Padrón. Fundación e Casa Museo Rosalía de Castro.
- (ed.). (2013). «Fernán Caballero a Rosalía de Castro». *Unha primeira edición de Cantares gallegos con fotografía, autógrafo e carta de Rosalía*. Padrón. Fundación e Casa Museo Rosalía de Castro. 10-12.
- BOUZA BREY, Fermín. (1963). «Los Cantares gallegos o Rosalía y los suyos entre 1860 y 186». *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 56. 252-30.
- CABALLERO, Fernán. (1857). *Cosa cumplida... solo en la otra vida. Diálogos entre la vejez y la edad madura*. Madrid. Tipografía de Don Francisco de P. Mellado.
- . (1893-1914). *Una en otra. Obras completas*. Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».
- . (1866). *Cuentos y poesías populares andaluces*. Leipzig, F. A. Brockhaus.
- . (1874). *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares*. Leipzig. F. A. Brockhaus.
- . (1922). *Epistolario: una colección de cartas inéditas*. Ed. A. López Argüello. Barcelona, Gustavo Gili.
- . (1961). *Cartas inéditas de Fernán Caballero*. Ed. Santiago Montoto. Madrid. Aguirre Torre.
- . (1994). *Genio e ingenio del pueblo andaluz*. Ed. Antonio A. Gómez Yebra. Madrid Castalia.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. (2008). «Literaturas regionais e História Literária. Perspectivas comparatistas». *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. 10. 87-104. [Disponible en internet](#).
- . (2011). «Exotopía y emergencia. Sobre *La hija del mar* de Rosalía de Castro». *Literatura, Espaço, Cartografias*. Ed. A. Apolinário Lourenço y O. M. Silvestre. Coimbra. Universidade de Coimbra. 17-38.
- . (2013). *El lugar de la literatura española. Historia de la literatura española contemporánea. Historia de la literatura española*. Ed. José-Carlos Mainer. Barcelona. Crítica.

- y María do Cebreiro RÁBADE VILLAR. (2013). «'Tipos de Galicia. El cadista', de Antonio Neira de Mosquera». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXXIX. 199-216.
- CANTOS CASENAVE, Marieta. (1997). «La recreación de la naturaleza en los cuentos de Fernán Caballero. Lo pintoresco». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 4- 5. 59-79.
- CARBALLO CALERO, Ricardo. (1959). *Contribución ao estudo das fontes literarias de Rosalía de Castro*. Lugo. Celta.
- . (1986). «La obra castellana de Rosalía». *Cursos superiores de verano en Galicia. Del 22 de julio al 30 de agosto de 1985*. Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas. 17-30.
- CASTRO, Rosalía. (1993). *Obras completas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid. Turner.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou. (1994). *Narratives of Desire: Nineteenth Century Spanish Fiction by Women*. University Park, PA. Pennsylvania State University Press.
- CLOUGH, Patricia T y Jean HALLEY. (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham. Duke University.
- DAVIES, Catherine. (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo. Galaxia.
- FERNÁNDEZ POZA, Milagros. (1998). «El Epistolario de Fernán Caballero: correspondencia y corresponsales». *Actas del Encuentro Fernán Caballero hoy*. Ed. Milagros Fernández Poza y Mercedes García Pazos. Cádiz. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María. 141-172.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (1994). Véase Caballero (1994).
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1986). «Rosalía y Pereda, costumbristas: El Cadiceño y El Jándalo». *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela. I. 435-447.
- HROCH, Miroslav. (1985). *Social preconditions of National Revival in Europe*. New York. Columbia University Press.
- KAIOURA, Leslie. (2012). «Fernán Caballero's Lessons for Ladies: Female Agency and the Modeling of Proper Womanhood in *Clemencia*». *Decimonónica*. 9. 1-17.
- KIRKPATRICK, Susan. (1998). «Configuraciones sobre el género sexual en la configuración del hispanismo: una perspectiva estadounidense». *Moenia*. 4. 71-85.
- . (2011). «Women as Cultural Agents in Spanish Modernity». En *A Companion to Spanish Women's Studies*. Ed. Xon de Ros y Geraldine Hazbun. Londres. Tamesis. 228-242.
- LÓPEZ SÁNDEZ, María. (2008). *Paisaxe e nación: a creación discursiva do territorio*. Vigo. Galaxia.
- MASÓ, Joana. (2012). «Declinaciones de la autoría en la obra de Rosalía de Castro». En *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar. Barcelona. Icaria.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena. (2013). *Galicia, A Sentimental Nation. Gender, Culture, and Politics*. Bangor. University of Wales Press.
- MURGUÍA, Manuel. (1885). *Los precursores*. A Coruña. La Voz de Galicia.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (1998). «Retornados e inadaptados: el 'Americano' Gallego, entre mito y realidad (1880-1930)». *Revista de Indias*. 58. 555-93.

- PARDO BAZÁN, Emilia. (s. d.). *Retratos y apuntes literarios*. Madrid. Administración.
- PASCUA SÁNCHEZ, María José. (1994). «Los gallegos en Cádiz de la Carrera de Indias, balance secular de un proceso migratorio (1682-1778)». *Migraciones internas y medium-distance en la Península Ibérica, 1500-1900. II*. Ed. Antonio Eiras Roel y Ofelia Rey Castelao. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. 845-57.
- RODRÍGUEZ, Francisco. (2011). *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria. A persoa e a obra de onte a hoxe*. A Coruña. ASPG.
- SORIA, Andrés (ed.). (1966). «Introducción». *Cuentos andaluces de Fernán Caballero*. Madrid, Alcalá.
- VALENCINA, Diego (ed.). (1919). *Cartas de Fernán Caballero*. Madrid. Librería de los Sucesores de Hernando.

«Cantando con primor trova que inspirando inventa».
La puesta en escena de *Don Álvaro de Luna*,
de Antonio Gil y Zárate (1840)

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA
(Universidade de Vigo)

En diciembre de 1838, la voz de Antonio Gil y Zárate, disimulada tras la de «un pobrecito autor de comedias», explica en el *Semanario Pintoresco Español* en qué consiste escribir para la escena romántica del tiempo y en dónde radica el éxito de un título teatral:

Me dijeron que no me desanimase, que había hecho mal en escribir en el género clásico; que por eso la comedia había parecido fría; y que si quería acertarlo compusiese un drama romántico con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos horrores (Gil y Zárate 1838: 794).

Los horrores ya los había llevado a las tablas Gil y Zárate un año antes en *Carlos II el Hechizado* (Príncipe, 2 de noviembre, 1837). Sin embargo, para rentabilizar espectacularmente aún más el movimiento en escena habrá que esperar a un estreno de menor repercusión, ciertamente, que demostrará la sagacidad del *pobrecito autor* como escritor dramático. Me refiero al de *Don Álvaro de Luna*, drama en cinco actos y en verso con que el teatro del Príncipe levanta el telón el 28 de enero de 1840¹.

El argumento de la obra gira en torno a las conspiraciones cortesanas que conducen a Luna, condestable del rey Juan II de Castilla, a perder el favor del monarca y, en consecuencia, a ser decapitado en Valladolid en 1453². La temática y sus personajes, recurrentes y populares en la literatura decimonónica (Caldera 2004), y de modo especial en la dramaturgia de los años 40, también interesaban a Gil desde hacía algún tiempo. En julio de 1838 había publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el relato *El paso honroso*, a propósito de la hazaña protagonizada por Suero de Quiñones, vinculado a don Álvaro (Gil y Zárate 1838c). Un mes después, aparece una nueva y extensa colaboración en el mismo *Semanario*, acompañada de un grabado de la estatua yacente del maestro en su sepulcro toledano, que da cuenta de la vida, intrigas, logros y muerte del castellano más poderoso de su tiempo. La originalidad del texto no radica en los datos que aporta, sino en el sutil enfoque político de su sentido último (Ribao 2015). Declara el autor que le mueve el interés por divulgar la grandeza de un hombre poco común y de carácter fuerte, al servicio del trono y de su patria, cuyos defectos lo son menos si se le compara con quienes le rodean, «que a la misma ambición añadían más desenfreno y más pasiones, sin tener sus mérito y sus servicios» (Gil y Zárate 1838b:

¹ Este trabajo se inserta en el proyecto código FFI2015-64107-P (MINECO-FEDER, EU).

² La pieza se mantiene en cartel durante los días 29 y 31 de enero, del 1 al 5 de febrero y del 12 al 16 del mismo mes (Herrero Salgado 1963: 3).

655 y 657). Con este presupuesto y los precedentes de *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, de José María Bonilla (1838) y *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán (1839), Gil y Zárate da forma escénica, desde el suyo propio, al tiempo convulso de *Don Álvaro de Luna*, para poner de manifiesto (y denunciar) el caos en que deriva el desgobierno, la ambición personal y la debilidad de los reyes inoperantes³.

Las dificultades económicas por que atraviesa la empresa de teatros en la corte no permite en la temporada 39-40 ni un elenco extenso ni decorados originales que reproduzcan el esplendor medieval de las puestas en escena de temporadas anteriores⁴. Pese a ello, Gil y Zárate consigue articular una serie de procedimientos escénicos, fundamentalmente relacionados con el movimiento, que convenientemente rentabilizados conferirán a la trama el colorido de una producción lo suficientemente atractiva como para alcanzar trece representaciones en un solo mes, ocho de ellas consecutivas.

El primer acto presenta los antecedentes de la trama, que solo se desarrollará a partir del segundo. Don Álvaro acaba de caer en desgracia, circunstancia que aprovecha el marqués de Villena para intentar hacerse con el poder. El rey se entrevista con Luna y le pide que abandone Castilla, si bien la enumeración que este hace de sus hazañas logra arrancar del monarca la promesa de que le auxiliará si alguna vez peligra su vida. Tras esta charla, Villena busca a don Álvaro y juntos pactan un acuerdo de cooperación que pasa por el matrimonio del marqués con Elvira, hija -en la ficción- del condestable.

El marco espacial en que tiene lugar esta acción es un jardín del que no se precisa absolutamente nada. El lector sabe que este primer acto se desarrolla en Escalona porque así lo advierte la portadilla del impreso, mientras el espectador, que carece de esta referencia, es puesto al corriente por el poeta Mena en su diálogo con Santillana en la escena sexta («Escalona en este día / fama eterna dejará», I, 6, 14).

Teniendo en cuenta los problemas económicos que afronta la empresa de teatros, no sería extraño que para este se reutilizaran los decorados de otros dramas, máxime si - como en el acto primero- se trata de reproducir un espacio tipo, sin connotaciones especiales, cuya principal finalidad es posibilitar verosímelmente el encuentro de los personajes principales y así poner en marcha la acción. Además, el reparto de *Don Álvaro de Luna* es menor que el de las producciones de los años anteriores⁵. Pese a ello, aunque pueda parecer paradójico, no faltan las escenas de masas, los desfiles y los cortejos propios del drama romántico, presentes en representaciones de las temporadas previas. Y, aunque el público no lo ve, parece adivinarse el bullicio de la gente en la plaza inmediata al jardín que representa el primer decorado. ¿Cómo se produce este efecto? La clave radica en el movimiento incesante de los escasos actores en escena, en

³ La primera edición de *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*, de José María Bonilla, es de 1838 y se publica posteriormente en el volumen *Poesías de José María Bonilla* en Valencia, Imprenta de Lluch, en 1840. *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán, editado en 1839 (Madrid, Repullés), se había estrenado en Valladolid a finales de 1838. La primera edición de *Don Álvaro de Luna*, de Antonio Gil y Zárate, es de 1840 (Madrid, Yenes); en adelante cito por esta (acto, escena, página/s).

⁴ La temporada teatral 1839-1840 se inicia con retraso en el teatro del Príncipe. Las cargas de la sala son tales (once millones de reales, según J. Lombía 1845: 91) que el Concejo se niega a asumir su gerencia mientras no aparezca un empresario privado que la asuma. A finales del mes de abril de 1839 el grupo de actores que había tenido a su cargo las representaciones de la temporada anterior decide afrontar las deudas y abrir por fin la sala (Ribao 1998).

⁵ El crítico de *El Entreacto* (6 febrero 1840: 41-42) comenta a este respecto: «la ejecución fue esmerada en cuanto dependió de los actores [...]; pero las fuerzas de la actual compañía nos parecen insuficientes a sostener el peso de este drama».

la rentabilización de los cuatro ángulos de la misma y, sobre todo, en las alusiones constantes a los distintos personajes, de forma que, a través de la verbalización de que son objeto, adquieren entidad en la mente del receptor, quien inconscientemente los incluye en la acción del drama.

La pieza se inicia, como es habitual, con un diálogo motivado en que se comenta la prehistoria de la trama, en este caso la supuesta caída en desgracia de Luna. Sin embargo, ya los primeros versos parecen sugerir que antes de levantarse el telón el espacio de la ficción estaba ocupado por más personajes de los que efectivamente vemos⁶. La causa de estas repentinas ausencias sería el inicio de un torneo, que se hace también presente a través del diálogo:

PACHECO Las auras de este jardín
se llevarán nuestra voz:
demás, que hoy entretenidos
con tal soberbia función,
todos a sus puestos acuden [...].

(I, 1, 3)

Lo mismo sucede más adelante, cuando entran el rey y sus nobles. Su detallada descripción del ambiente de Escalona dibuja con palabras el decorado del que la escena carece, además de mencionar a un gran número de asistentes al evento que el espectador incorpora a su imagen mental de la representación:

ÁLVARO [...] ¡Y que es de ver tanto galán
tanto noble justador,
que por gloria o por amor
la lucha esperando están!

(I, 6, 14)

Otra forma de verbalización que contribuye a engrosar psicológicamente el número de personajes en escena consiste en presentarlos justo antes de que aparezcan, procedimiento que se repite sistemáticamente en el acto I. De esta forma se consigue, por ejemplo, que Elvira (cuya entrada efectiva se verifica en la segunda escena) protagonice ya los versos de la primera⁷, o que se adelante la presencia de Destúñiga, de la corte y del propio rey⁸.

Decíamos que otro de los medios que se articula para suplir la carencia de actores es incrementar el movimiento de los presentes en escena y expandir la acción en todas direcciones, evitando que el centro de interés se concentre en un solo núcleo. Para ello se hace entrar a los actores por distintos puntos, información esta que conocemos gracias a los *apuntes* para la representación conservados⁹. Así, observamos que Elvira entra por la izquierda, Destúñiga por la derecha y el rey con la corte por la derecha arriba, es decir, por el fondo del escenario. Una vez en él, una y otros intervienen desde diferentes

⁶ «PACHECO.- ¿Quedamos solos, Vivero? / VIVERO.- Solos quedamos, señor» (I, 1, 3).

⁷ «VIVERO.- Callad, por Dios, / que viene Elvira. / PACHECO.- ¿La hija / del maestro?» (I, 1, 8).

⁸ Elvira anuncia la llegada de Destúñiga: «¡Gente viene...! ¡Santo Dios! ¡Destúñiga!» (I, 3, 11). Pacheco hace lo mismo con el cortejo real: «tened, Destúñiga, calma: /¿Que viene gente no oís?» (I, 5, 14).

⁹ Tres cuadernos manuscritos, uno de ellos incompleto, utilizados para la puesta en escena del drama. Se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid (TEA 188-4).

ángulos, lo que origina diversos focos en los que el espectador ha de centrar su atención de forma simultánea, al tiempo que favorece la intriga intrínseca al juego de apartes que la distancia entre los distintos grupos permite.

La complicación escenográfica crece proporcionalmente al desarrollo de la trama, de ahí que en el segundo acto las precisiones didascálicas sean mayores al servicio de las intrigas de la corte, todavía en Escalona. Villena entrega al rey una lista con los nobles que pretende desterrar una vez haya alcanzado el cargo de condestable. El monarca consulta con Luna y este aprovecha la circunstancia para recuperar su favor al alertar a don Juan sobre una posible conjura en su contra, de la que esa lista sería prueba. Villena, ajeno a todo ello, reclama a Elvira por esposa y Luna se la niega. Poco después, mientras la muchacha entrega los premios del torneo que acaba de tener lugar, el condestable irrumpe con sus hombres y manda encarcelar a Villena, acusándole de traidor. Los hechos se desarrollan en un interior: «el teatro representa un magnífico salón con ventanas y puertas laterales. En el fondo hay también tres grandes puertas que, abriéndose, dejan ver el jardín. Mesa y sillas (II, 29).

De esta acotación deducimos que se va a utilizar el espacio que hay más allá del telón de foro, con la consiguiente ampliación del espacio escénico en profundidad. El uso que en este segundo acto se hace de las puertas del fondo no es excepcional en el drama romántico, si bien requiere una atención singular. Tal y como ocurría en el primer acto, las entradas de los diferentes actores se verifican por las tres puertas laterales habilitadas para ello. Los *apuntes* marcan la exactitud de este movimiento: Elvira irrumpe por la izquierda; inmediatamente después, Vivero lo hace por la derecha; el rey accede desde la puerta izquierda del fondo y Pacheco por la derecha. Las puertas del foro se franquean únicamente para dar paso a los participantes en el torneo que van a recibir un galardón. La acotación comenta:

Se abren las puertas del foro y se ve el jardín. Salen los jueces del torneo con gran acompañamiento de damas, caballeros, pajes y escuderos. Estos llevan pendones, en los que están las armas de los que han peleado. Un paje lleva sobre el escudo la banda que ha de servir de premio (II, 9, 45).

Los apuntes determinan que el gran acompañamiento que prevé el texto dramático lo componen doce personas. Aunque la entrada de esta comitiva desde el foro confiere al conjunto una innegable plasticidad, no está de acuerdo con la habitual asociación de este espacio con momentos de especial tensión dramática. Para irrupciones como esta a la que me estoy refiriendo, la solución comúnmente adoptada por la puesta en escena de otros títulos de los años 36 a 39 (incluida la de *Carlos II el Hechizado*) consiste en articular un rompimiento central que delimite un espacio posterior -por el que entran las comitivas- y otro anterior, el proscenio, hacia el que avanzan. Esto debía saberlo muy bien el dramaturgo cuando redacta las acotaciones de *Don Álvaro de Luna*, puesto que -como he mencionado antes- las puertas del foro conforman casi un rompimiento: son tres, grandes y dejan ver (no solo intuir) el jardín. ¿Por qué entonces se opta por habilitar el foro y se desecha la posibilidad de rentabilizar un auténtico rompimiento? La razón es que este decorado, más que para dar paso a la vistosa comitiva, se organiza albergar una escena posterior pero esencial en el drama: la del apresamiento de Villena por Luna. El altanero don Álvaro debe irrumpir por el foro, el espacio que permite el avance más largo, más pausado y, por tanto, de mayor majestuosidad de los posibles en el escenario, efecto que la presencia de un rompimiento atenuaría. Una nueva acotación señala, en este sentido: «los ballesteros que acompañan a don Álvaro se quedan en el fondo. El

condestable se adelanta despacio y con aspecto sombrío por entre los nobles atónitos que le abren paso» (II, 13, 50).

Asistimos así a un caso de supeditación del orden de las escenas a las exigencias escenográficas. Puesto que la escena climática ha de ser la última del acto y en ella debe irrumpir el protagonista por el foro, y puesto que la presencia de un rompimiento central restaría vistosidad a la aparición de don Álvaro y sus hombres, es preciso que la entrada de los participantes en el torneo se verifique antes, aun a costa de no contar para ello con el decorado, codificado ya desde 1837, en estas situaciones.

Por lo demás, este segundo acto explota idénticos recursos que el anterior a la hora de potenciar el dinamismo de la acción. Así, se sigue anunciando la entrada de personajes antes de que se lleve a cabo o tienen lugar intervenciones simultáneas de diferentes caballeros que comparten, sin saberlo, el protagonismo de una misma escena, con el consiguiente incremento de la potencial intriga y la complicidad del público en la trama:

ÁLVARO ¡Qué pensativo está...! Cual si imprevista
 fuera su entada aquí disimulemos.
REY [...] Mucho pide el marqués... ¡Tantos destierros...,
 tantas prisiones...! No; que hartas desgracias
 han afligido ya...
ÁLVARO Su ánimo incierto
 parece vacilar... Fácil sería...

(II, 4, 36)

Tanto los dramas de cuatro actos como los de cinco coinciden en hacer del tercero el más importante en el desarrollo de la acción y, por tanto, el más efectista y cuidado escenográficamente. Por ello, desde el inicio de las piezas hasta ese momento culminante es perfectamente perceptible un *crescendo* en la precisión didascálica, que luego decae para resurgir en el desenlace final. Así que no debe extrañarnos que una pieza como la presente, cuyo primer decorado era convencional e impreciso, ordene el tercero siguiendo con exactitud las indicaciones de la acotación:

El teatro representa una galería o parte de corredor que da la vuelta al patio grande de un castillo. Por los arcos de esta galería se ve lo restante del patio y en el fondo una de las torres que debe ser practicable, alcanzándose a ver también parte del cielo. A los dos lados del proscenio habrá igualmente otras torres. La de la derecha del actor tiene una puerta pequeña que se supone dar a un pasadizo o escalera estrecha que conduce al pie de la misma torre. La de la izquierda tiene una gran puerta gótica que conduce a habitaciones interiores. Más allá de estas torres hasta la barandilla del corredor el paso está expedito, de suerte que se puede recorrer libremente toda la galería e ir por ella a las demás partes del edificio. Es de noche y la escena está alumbrada por una lámpara que cuelga del techo (III, 54).

La cuidada decoración del acto está en consonancia con su trascendencia argumental: mientras se preparan las bodas de Elvira con su enamorado Destúñiga, la joven es secuestrada por los hombres de Villena, que ha logrado huir de prisión y busca vengarse de Luna. A través de un pasadizo que conduce al escenario que describe la acotación que acabo de transcribir, el marqués llega a presencia del condestable y ambos se enfrentan en duelo. Villena cae herido, pero escapa aprovechando el descuido de Luna, quien acude a abrazar a su hija ya liberada. En su huida el marqués pierde un papel en

el que aparecen los nombres de sus fieles, entre ellos Vivero, al que don Álvaro creía leal, y que inmediatamente es despeñado en castigo a su traición.

Tanto el argumento de este acto como el decorado previsto para el mismo son muy similares al del tercero de *Don Fernando el Emplazado*, de Bretón de los Herreros, puesto en escena por el teatro Príncipe en 1837¹⁰. La razón de este parecido es de orden técnico, pues está en relación con el uso codificado que los dramaturgos y escenógrafos hacen en este tiempo de la asociación de determinados temas y procedimientos escénicos. Tanto en el tercer acto de *Don Fernando* como en el de *Don Álvaro* asistimos a una venganza injusta del protagonista sobre un adversario (los hermanos Carbajal y Vivero, respectivamente), hecho que ocasionará el desenlace funesto para los criminales (el rey Fernando y el condestable). Se produce, por tanto, un hecho de naturaleza subversiva que escénicamente se asocia a la oscuridad que prevén las acotaciones en ambos dramas¹¹: en *Don Fernando* los relámpagos iluminan el rostro de los condenados momentos antes de morir (III, 8, 62-63); en *Don Álvaro* es la luna la encargada de proyectar su siniestra claridad sobre el sentenciado (III, 10, 72).

La ejecución se lleva a cabo en ambos casos precipitando a los reos desde un lugar alto, con lo que se crean dos focos de interés simultáneos dentro de la línea vertical del escenario. En el drama del condestable, mientras Elvira -desde el proscenio- suplica a su padre que perdone a Vivero, un grupo de soldados aguarda en lo alto de la torre del fondo la señal para la ejecución; el reo maldice al condestable en términos que recuerdan los empleados por los Carbajal en similares circunstancias. De este modo, el desenlace subraya una vez más la asociación de la verticalidad en los decorados con el motivo de la maldición o el maleficio, lo que contribuye al efectismo de estas escenas.

El cuarto acto es una simple transición hacia el desenlace, que se precipita tras los hechos presenciados en el tercero. Villena acude a pedir justicia al rey por la muerte de Vivero. El monarca ordena a Destúñiga que prenda al condestable. El muchacho, que no puede negarse, avisa a Luna de la decisión de don Juan y el condestable, haciendo gala de su honor de caballero, lejos de huir se entrega.

El decorado en que se desarrolla esta acción es, asimismo, muy sencillo: «el teatro representa un salón de palacio. Habrá una mesa con escribanía; al lado, un magnífico sillón para el rey y alrededor taburetes para los cortesanos. Candelabros con luces» (IV, 1, 74).

Aunque la acotación señala la presencia de candelabros encendidos, el acto se desarrolla en penumbra, tal y como precisan los *apuntes*, ya que la oscuridad escénica es independiente de la presencia efectiva de elementos lumínicos en el decorado. De esta forma, la atención del público se orienta hacia las palabras de los personajes que, en efecto, cobran un mayor peso conceptual. Este es el momento en que los poetas que acompañan siempre al rey (Mena y Santillana entre ellos) protagonizan un recital poético que sirve de preámbulo a los datos históricos que Gil y Zárate introduce a propósito de la orden de apresamiento dictada por el monarca: «Yo os mando que prendáis el cuerpo a don Álvaro de Luna, maestre de Santiago, y si se defendiese que le matéis. Yo el rey» (IV, 4, 85).

¹⁰ El drama de Bretón se estrena en el teatro del Príncipe el 30 de noviembre de 1837. Sobre las circunstancias de este texto, véase Ballesteros Dorado (2012, II: 420-458).

¹¹ En su análisis de los campos semánticos de *Don Álvaro de Luna*, Paglia (1984: 147-154) concluye que el léxico más abundante en este drama es el que gira en torno al tema de la conjuración, «con una serie de connotaciones oscuras que confirman la tristeza penosa del horizonte moral».

Don Juan reflexiona (es la primera vez que lo hace en el drama) sobre los conceptos de lealtad y traición, debatiéndose entre la razón de estado que le lleva a condenar al rebelde y los sentimientos personales que le inclinan al perdón. Otro tanto ocurre con Luna, cuyo alegato sobre el honor del caballero que liga su vida a los designios del rey le aleja del personaje ambicioso que hasta este momento había perfilado la obra y le confiere una talla moral que incrementa el dramatismo de su muerte:

ÁLVARO Nunca... Al rey, mi señor, todo lo debo:
 su querer es mi ley... Si le acomoda,
 cual me pudo elevar puede abatirme;
 y hallando siempre en mí sumisión pronta,
 entregóme en sus manos; que tan solo
 esto hacer debe quien su ley adora.

(IV, 6, 88)

Este acto no es visualmente efectista, porque una escenografía similar a la del tercero no ayudaría al público a centrar su interés en los diálogos, que se cargan de intención política. Cuanto más denso es el contenido de los parlamentos menos brillante y ostentosa es la puesta en escena, como parece sugerir desde una perspectiva crítica la reseña de *El Entreacto*:

Aconsejamos a los que no hayan leído el drama, lo verifiquen con detenimiento: en la representación se escapan bellezas que se descubren en la lectura, porque *Don Álvaro de Luna*, siendo una verdadera producción dramática es, sin embargo, más literaria que escénica (1840: 41-42).

La sobriedad del penúltimo acto permite subrayar, por contraste, el dramatismo del quinto: el rey visita a don Álvaro en la cárcel y le ofrece clemencia con la única condición de que se la pida. Luna, orgulloso, no acepta. Elvira acude al monarca para interceder por su padre y don Juan le dice que le salvará, como le había prometido en el primer acto, si el condestable le hace llegar un anillo como señal de que pide auxilio a su señor. Uno de los criados de don Álvaro consigue la prenda y mientras la joven reclama el indulto Luna es conducido al cadalso, donde debe ser ejecutado a las tres en punto. Momentos antes de la fatídica hora llega por fin el perdón, pero es demasiado tarde: Villena ha adelantado el reloj de la torre, precipitando el final de su contrincante.

La velocidad con que se desencadena el desenlace conlleva la rápida sucesión de episodios diversos entre distintos grupos de personajes. El problema que ocasionaría tener que ambientar acciones muy diferentes en un mismo decorado se solventa representando un espacio de transición entre diferentes estancias, del que los protagonistas entran y salen con gran rapidez, permaneciendo en él -es decir, a la vista del público- únicamente el tiempo que precisan para pasar de uno a otro de los cuartos que supuestamente lo rodean:

El teatro representa una gran sala de la casa que sirve de prisión a don Álvaro. En el fondo una ancha ventana gótica que, abriéndose, deja ver la laza de Valladolid. A la derecha del actor una puerta que conduce fuera del edificio. A la izquierda otras dos puertas: una en el fondo que supone guiar a las piezas interiores y otra al proscenio que es la del cuarto de don Álvaro. Una mesa y encima un reloj de arena (V, 1, 91).

Las entradas y salidas constantes de los personajes, en ocasiones incluso en silencio, son el único medio de justificación verosímil de la trama. Así, en la primera escena don Álvaro aparece dormido, despertándose cuando Morales, su paje, se le acerca. Los dos personajes dialogan y no se inicia la acción hasta que suenan dos campanadas en la torre. Para incidir dramáticamente en ese paso del tiempo, que conduce al condestable hacia la muerte, se coloca boca abajo el reloj de arena que hay sobre la mesa, de modo que el tiempo de la ficción va a coincidir con el real de la sala: el público entra a formar parte del drama, mirando cada grano de arena que cae con la misma angustia que sienten los propios protagonistas.

En la tercera escena varios personajes se mueven por el foro en silencio:

Salen el rey y Morales con misterio por la última puerta de la izquierda. [...] Después de dichos los primeros versos, Morales se marcha. Pacheco no sale hasta mediada ya la escena [...] y se retira hacia el fondo, procurando no ser visto del rey y de don Álvaro, y observándolo todo (V, 2, 96).

Conmovero por la humanidad del rey, don Álvaro le abraza y sale precipitadamente de escena. Solo así es verosímil el encuentro entre don Juan, Elvira y los fieles del condestable, que llegan para verle por última vez. El soberano les dice que todavía pueden salvar a Luna si consiguen arrancarle una petición de perdón. Mientras, el hombre más poderoso de Castilla aguarda su destino en una estancia contigua.

Tiene entonces lugar un episodio mudo en el que contemplamos el tránsito de numerosos personajes de un lado a otro del escenario. Tal y como precisan los *apuntes*, los alcaldes, guardias, alguaciles y el verdugo entran por la derecha, atraviesan el teatro y pasan al cuarto de don Álvaro, saliendo después con este, dos frailes y sus criados. El movimiento es incesante. Las acotaciones explican una acción que se construye con gestos más que con palabras:

Morales se abre paso por entre los que rodean a don Álvaro y se arroja a sus pies sollozando. [...] Saca [don Álvaro] el anillo y se lo da. Morales lo toma; besa con entusiasmo la mano de don Álvaro; y alzándose lleno de alegría corre a entregárselo a Elvira. [...] Elvira echa a correr apresuradamente, llevando el anillo, por la puerta del foro izquierda. Pacheco, que se habrá acercado confundido entre la gente observándolo todo, muestra su despecho. [...] Va desfilando todo el acompañamiento. Destúñiga y Morales quedan solos (V, 6, 106-107).

No se trata en este caso de didascalias interpretativas ni sustitutorias de la acción, como ocurre en *Carlos II el Hechizado*, sino de auténticas indicaciones sobre el proceder de los actores, en cuyos movimientos radica la teatralidad y comprensibilidad del desenlace.

En escena permanecen únicamente el paje y Destúñiga. El ambiente es cada vez más angustioso. A la incesante caída de arena del reloj hay que sumar los efectos sonoros que introducen los clarines anunciando el inminente ajusticiamiento. Según los *apuntes*, suenan hasta cuatro veces en solo diez versos. Al mismo tiempo, escuchamos al pregonero exponer públicamente el delito que conduce a Luna al cadalso. Nada de esto ocurre a la vista del público. Los personajes que siguen en las tablas son dos

espectadores más de los hechos¹². La acción, finalmente, se congela y la tensión que sienten conjuntamente personajes y espectadores aumenta, en un bien medido suspense que para Paglia es una de las mayores virtudes del drama (1984: 148). Destúñiga describe la llegada de Luna al cadalso, mientras Morales incide en el paso del tiempo:

DESTÚÑIGA Lejos suena el pregón. [...]
¡Ah...! Ya se acercan
al horrible cadalso.
MORALES ¡Y aún no viene!
DESTÚÑIGA ¡Cielos...! Llegaron ya... Con paso firme
la escalera fatal sube el maestro.
¡Qué valor!
MORALES ¡Cuánto tarda...! El rey acaso
faltando a su palabra...
(V, 7, 108)

Elvira llega por fin con el indulto para su padre. Luna está salvado. De repente aparece Villena, suenan las tres en el reloj de la torre y todos se dan cuenta del ardid. De nuevo todo está perdido, pero queda aún una esperanza: «Elvira corre hacia la ventana gritando y mostrando el perdón» (V, 8, 109). Cuando ve muerto a su padre da un grito y cae, desmayada en el texto impreso, muerta en la representación a juzgar por la variante que recoge el *apunte*, lo que confiere al desenlace el dramatismo que la tensión acumulada durante las últimas escenas requiere.

Méritos estilísticos al margen, ni la puesta en escena de la corte de Juan II ni el perfil de sus protagonistas fueron unánimemente acogidos por la crítica coetánea. Especialmente irónico fue el juicio de Gironella en la *Revista de Madrid*, que hace especial hincapié en las deficiencias derivadas del trabajo actoral:

Sensible es, y forzoso decirlo, que la ejecución no haya correspondido al mérito del drama. Solo el señor Luna ha desempeñado bien su papel; y para ello había además de su mérito artístico la coincidencia particular de su apellido y figura con la del personaje que representaba. [...] El señor Lombía en la de marqués de Villena no ha sido tan feliz como otras veces. [...] Los demás actores poco pudieron hacer, pues poca parte tienen en el drama (1839: 265-266)¹³.

Pese a ello, el cuidado con que Gil y Zárate diseña literariamente la puesta en escena de un drama en que le peso del conflicto dramático recae, fundamentalmente, en su contenido político, así como la fluidez con que entrelaza los diferentes procedimientos que el drama romántico ha ido articulando en los años treinta para dotar de viveza y agilidad a la acción, demuestran la sagacidad de un dramaturgo tan capaz de recurrir a los «muchos horrores» como al «mucho movimiento» a la hora de componer dramas nuevos, cantando con primor -al igual que los poetas de la corte del rey Juan- inspirada trova que encierra toda una lección de escritura teatral.

¹² «Se acerca [Destúñiga] a la ventana del fondo y entreabriéndola mira por ella. Morales mira también con inquietud por la puerta por donde debe volver Elvira» (V, 7, 108).

¹³ Borja Rodríguez Gutiérrez (2011) es quien más se ha ocupado del estudio moderno de Antonio Gil y Zárate. Sus juicios sobre el papel de algunos personajes coinciden solo parcialmente con los expresados en su momento por Gironella: «los diálogos entre Luna y Pacheco, chispeantes, cínicos, llenos de sobreentendidos; los monólogos del rey atrapado ente sentimientos contradictorios, débil e indeciso, están admirablemente llevados a cabo».

Bibliografía

- ANÓNIMO. (1840). «Don Álvaro de Luna». *El Entreacto*. 11, 6 de febrero. 41-42.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2 vols.
- CALDERA, Ermanno. (2004). «La muerte y el tiempo en los *Romances históricos* del duque de Rivas». En *Pasajes. Passages. Passagen. Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*. en Ed. Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson. Sevilla. Universidad de Sevilla. 173-182.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1838). «El paso honroso». *Semanario Pintoresco Español*. 22 de julio. 2.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1838b). «El condestable don Álvaro de Luna». *Semanario Pintoresco Español*. 5 de agosto. 655-658.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1838c). «Desventuras de un pobrecito autor de comedias». *Semanario Pintoresco Español*. 2 de diciembre. 793-795.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1840). *Don Álvaro de Luna*. Madrid. Yenes.
- GIRONELLA, Gervasio. (1839). «Don Álvaro de Luna». *Revista de Madrid*. II. 258-266.
- HERRERO SALGADO, Félix. (1963). *Cartelera teatral madrileña II. Años 1840-1859*. Madrid. CSIC.
- LOMBÍA, Juan. (1845). *El teatro en Madrid*. Madrid. Sanchiz.
- PAGLIA, Giuseppe. (1984). «Apuntes sobre campos léxicos y semánticos de A. Gil y Zárate». *Romanticismo II*. Génova: 147-154.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat. (1998). «Vicisitudes empresariales de los teatros de La Cruz y el Príncipe en el Madrid de la Regencia (1834-1840)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 74. 155-178.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat. (2015). «Prensa, actualidad y romanticismo español: el caso de Jerónimo Morán y la corte de Juan II de Castilla». En *Culture pour tous. Le rôle des médias dans la vulgarisation des savoirs* (monográfico de *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*. 14). Eds. Inmaculada Rodríguez Moranta y Dolores Thion. [Disponible en internet](#).
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2011). «Para una revisión del teatro de Antonio Gil y Zárate». *Siglo XIX. Literatura hispánica*. 17: 7-32.

Cine y literatura: el singular caso de José Suárez Carreño

BLANCA RIPOLL SINTES
(Universitat de Barcelona)

El profesor González Herrán empezó siendo, para mí, un guía. Un nombre y apellidos, de rostro desconocido, para mí todavía adolescente, que se unía a los nombres de los grandes escritores y me acompañaba por las líneas de aquellas novelas, esclareciendo palabras complejas, aportando informaciones específicas; ilustrando aquellos textos literarios que dejaban de ser mera ficción, para dotarse de profundidad y erigirse en ecos de su preciso tiempo histórico. Con el tiempo, empezó a perfilarse como experto en novela española del siglo XIX, en la obra de doña Emilia Pardo Bazán; como el animador desde la Universidad de Santiago de Compostela de un longevo proyecto de investigación; y como director de la revista científica, el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Y tuve la suerte de conocerle paseando por los pasillos de baldosas blancas y negras de mi facultad, en los encuentros periódicos de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, de la que es ahora presidente. En ese trato más directo y continuado, el profesor González Herrán ha continuado siendo un guía: en el buen hacer, en la cordialidad y profesionalidad, en su generoso respeto hacia el trabajo de los jóvenes. Un guía en toda la miríada de trabajos científicos, un guía en la conversación amable y profunda, que abraza campos tan diversos y que a la vez van tan de la mano como la actualidad sociopolítica, la literatura, la música o el buen cine.

*

En este sentido, las conexiones entre el campo de la literatura y el del cine nos permitirán abordar en este trabajo de aproximación una de las caras de la poliédrica figura de José Suárez Carreño, un autor olvidado, de corpus literario sucinto y que merece ser reivindicado no solo por sus singularidades, sino por la calidad literaria de sus textos y la audacia en el tratamiento de determinadas cuestiones.

Nacido en Guadalupe (México) en 1914¹ -aunque algunos autores optan por 1915-, Suárez Carreño se desplazó con su familia de joven a Valladolid, en cuya Universidad se licenció en Derecho antes de la Guerra Civil. Su militancia en la FUE le garantizó su primera estancia en las cárceles franquistas durante la contienda (Vidal Bendito 2002). Ya antes del 36 demostró su interés por la escritura y, en concreto, por la poesía, como atestigua la carta personal, fechada en Valladolid en 1934, dirigida a Jorge Guillén y conservada en el Archivo Jorge Guillén de la Biblioteca Nacional de España (94/15).

¹ Damos por buena la fecha aparecida en la contraportada de la primera edición de *Las últimas horas* (Suárez Carreño 1950).

A partir de 1939, las pocas noticias biográficas de Suárez Carreño, desperdigadas en artículos periodísticos, retratos, correspondencias y textos memorialísticos, lo sitúan en Madrid, habitando la misma pensión céntrica en la que estaba don José María de Cossío, con quien compartía amistad y origen vallisoletano (carta de Aleixandre a Muñoz Rojas del 19/03/1941, en Aleixandre/Muñoz Roja 2005: 149). Que se situó en la órbita de Cossío lo prueba su asistencia a la tertulia literaria fundada por don José María en 1940, en los bajos de la Biblioteca Nacional y bautizada como «Musa Musae». De allí, pasó por el sótano del Lyon d'Or, donde había tenido lugar la tertulia de «La Ballena Alegre», gestada en torno a José Antonio, y que, en palabras de Ricardo Gullón, «en su segunda etapa la frecuentaron [Rosales, Vivanco y Panero], con los supervivientes, José Suárez Carreño, Gerardo Diego y José María Cossío» (Gullón 1965: 1-24). De allí, se trasladó al despacho del director del Museo de Arte Moderno, Eduardo Lloset Marañón:

En el despacho del director del Museo de Arte Moderno celebró su tercera sesión la Academia «Musa Musae». Asistieron gran número de escritores, artistas, periodistas y profesores madrileños. Presidió el ministro vicepresidente del Partido, don Rafael Sánchez Mazas, acompañado del subsecretario de Prensa y Propaganda, don José María Alfaro; el director de Propaganda, don Dionisio Ridruejo; el presidente de la Real Academia Española, don José María Pemán; don Manuel Machado y don José María Cossío. Don José Eugenio de Baviera y el ministro de Venezuela asistieron al acto, ocupando un puesto preeminente. En la primera parte del acto, se enalteció la memoria del escritor santanderino Manuel Llano. Gerardo Diego dio lectura a dos prólogos de obras de Llano, originales de Miguel de Unamuno, y a varios capítulos de libros, uno de ellos inédito, del que fue cantor de las bellezas montañosas. Después el ilustre escritor Víctor de la Serna, hizo un retrato de Manuel Llano, hombre humilde que fue lazarrillo, pastor, hijo voluntarioso de la tierra y con un alma de calidad y unos ojos que sabían mirar y ver los seres y las cosas; alto ejemplo de un escritor formado a fuerza de trabajo y perseverancia que alcanzó la suprema gloria. A continuación Leopoldo Eulogio Palacios y Leopoldo Panero dieron lectura a bellas poesías. Cerró la reunión Pedro Laín Entralgo con la lectura de diversos pasajes de las conferencias por él pronunciadas en Alemania, referentes al desenvolvimiento de la Falange en sus constantes relaciones con el nuevo Estado (Redacción 1940: 7).

A estos nombres aparecidos en *La Vanguardia Española*, el también asistente Luis Alonso Luengo, en un texto memorialístico, añade nombres propios como los de Ricardo Gullón, José Suárez Carreño, José María Alonso Gamo y Pepe Escassi (*apud*. Utrera 2012: 234).

A la vez, tenemos constancia de que, ya en 1941, el joven aprendiz de escritor visitaba con frecuencia la meca poética localizada en la reconstruida vivienda de calle Velingtonia n.º 3, tal como explica su propietario Vicente Aleixandre en la carta dirigida al también poeta José Antonio Muñoz Rojas: «sí, algunos vienen, poetas que comienzan o poetas que ya no comienzan pero vienen. Carlitos [Rodríguez-Spiteri] viene. Viene Suárez Carreño. Viene José Luis [Cano], Rafael Morales, Garagorri, Gurruchaga, etc., etc.» (Aleixandre/Muñoz Rojas 2005: 147-148). En el contexto de estos jóvenes poetas debemos localizar la andadura literaria de Suárez Carreño a lo largo de la década de los cuarenta.

De la lucha por la vida en estos difíciles años poco se sabe. No obstante, el joven poeta consigue penetrar en los círculos esenciales de la maltratada poesía española tras la Guerra Civil, esto es, en las páginas de las revistas *Escorial*, *Garcilaso* o *Corcel*. En 1941, en el número 6 de *Escorial* y entre las páginas 87 y 94, aparecen sus primeros

textos líricos, bajo el marbete común de *Poesías*: «El dolor», «A unas peñas», «Ansia de amor», «Cementerio», «Final», «Amor», «Tristeza para una mujer», «De noche» y «Elegía a un mozo español». En su exhaustiva tesis doctoral *La Revista Escorial: Poesía y poética*, Joaquín Juan Penalva sistematiza la presencia de Suárez Carreño en la publicación dirigida entonces todavía por Dionisio Ridruejo, y observa en sus primeras composiciones «un tono pesimista existencial» (Penalva 2005: 176) del que ya había dado cuenta Jorge Urrutia (1978: 83). En esta primera publicación, el escritor de origen mexicano ya muestra una preferencia por el soneto que conservará en sus primeros libros de poesías publicados años después, fórmula estrófica a la que suma una elegía en tercetos endecasílabos.

Dos años más tarde, en la misma *Escorial* (n.º 35, t. XII, septiembre de 1943, p. 417-423), Suárez Carreño publicaba su relato «Emboscada», un texto de tema bélico que, como su primer poemario, marca una enorme distancia con la narrativa dedicada a dicho tema en el primer lustro de la Dictadura Franquista, en tanto que prescinde de la retórica oficial grandilocuente y de los tópicos bélicos al uso. Recogido también por Penalva (2005: 176), María Martínez-Cachero lo reivindica por su calidad literaria y su alejamiento de la narrativa propagandística de la época:

Suárez Carreño no delimita a qué bando pertenece el protagonista de su cuento, llamado simplemente Juan, un hombre que avizora, lucha, se defiende y parece va a morir y que, por último, mata y vence; contempla después a su rival que es otro hombre, otro inocente llevado a la lucha, condenado a hacerla. No hay ninguna arenga o declamación -patriótica, política, remarquiada o anti-Remarque-, pero resulta evidente la intención del autor, enemigo de tales enfrentamientos. Apenas existe acción externa y el ritmo narrativo es muy lento, exasperante incluso, a lo que se añade la oscuridad total que reina en el paraje -campo-, la soledad y la lejanía relativa de otros hombres de ambas trincheras. *Emboscada* es una de las piezas descollantes de la antología [...] (Martínez-Cachero Rojo 2000: 188).

Martínez-Cachero se refiere a la antología editada por Josefina Romo y titulada *Cuentistas españoles de hoy* (Madrid, Febo, 1944), que recogía *a posteriori* el relato publicado inicialmente en *Escorial* (Suárez Carreño 1944c: 293-301).

No será hasta 1943 que publique su primer libro, en la colección Adonais que se imprimía en la Editorial Hispánica. También conocemos, gracias a la correspondencia de Aleixandre, la inusitada prehistoria del volumen, que debía publicarse en la colección Escorial (Editora Nacional), empresa que retuvo el libro sin editar desde marzo de 1941:

El libro de verso de Suárez Carreño, *La tierra amenazada* (libro de guerra, único en su género: el poeta en la soledad de la tierra amenazada; no tiene, por tanto, nada de lo que se suele llamar un libro de guerra) que también publica Escorial, lo va a hacer, por ésta, la Editora Nacional. Lo tienen desde marzo y aún no han empezado a imprimirlo (Aleixandre/Muñoz Rojas 2005: 156).

La carta a Muñoz Rojas, de septiembre de dicho año, es una prueba de las muchas vicisitudes que tuvo que pasar el libro hasta ver la luz, dos años después en la colección auspiciada por José Luis Cano, discípulo y amigo personal de Aleixandre desde la

década de los años treinta². No sería osado sostener que bien pudo sugerir Aleixandre a Cano la publicación de *La tierra amenazada* de Suárez Carreño, pues mucho tuvo que ver en la historia del premio Adonais y en la de la colección poética (fue Aleixandre quien sugirió al mecenas Juan Guerrero Ruiz y las prensas de la Editorial Hispánica); pero tampoco debemos descartar la presencia de José María de Cossío, también cercano a la colección puesto que prologaría el primero de sus libros publicados, *Poemas del toro* de Rafael Morales (1943).

La idea fundadora de José Luis Cano había nacido ante las dificultades que tenían los poetas jóvenes si querían publicar en libro sus trabajos. Como recuerda el mismo poeta:

Una nueva generación de jóvenes poetas, que tenían entre dieciocho y veinte años, pujaba por encontrar su camino y darse a conocer. Varios de ellos pudieron pronto demostrar sus dotes poéticas en las revistas de poesía nacidas poco tiempo después de terminada la guerra, como la valenciana *Corcel* nacida en 1942, pero encontraban dificultades para publicar sus primeros libros. Fue entonces cuando comencé a acariciar la idea de lanzar una colección de poesía que pudiese acoger los libros de aquellos jóvenes poetas de talento -entre ellos estaban Morales, Bousoño, Gaos, Hierro, Nora, Suárez Carreño, Concha Zardoya, Montesinos, etc.-, que empezaban a darse a conocer en nuestra primera posguerra (Cano 1993: 13-14).

Tomando como modelo las empresas literarias de Emilio Prados -con los suplementos de su revista *Litoral* en la Málaga de los años veinte- y de Manuel Altolaguirre -con la colección *Héroe*, codirigida con Concha Méndez, que la guerra civil cortó pudiendo solo vivir de enero a julio de 1936-, Cano iba a crear en 1943 su colección de libritos de poesía que bautizó Rafael Montesinos con el nombre de Adonais en recuerdo del poema de Shelley *Elegy* dedicado a la muerte de Keats. El gran éxito -dentro del público minoritario de la poesía- del primer volumen de Adonais, *Poemas del toro* de Rafael Morales, permitió que la colección prosiguiera su andadura y que ese mismo año pudiera convocarse un premio de poesía Adonais para poetas jóvenes. Un primer jurado, formado por Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Enrique Azcoaga, Juan Guerrero y Rafael Ferreres³, otorgó el premio *ex aequo* a Vicente Gaos, José Suárez Carreño y Alfonso Moreno, cuyos libros iban a ser volúmenes también de la misma colección.

En el mismo año de 1943 y en dos números distintos, aparecen diversos textos del libro *La tierra amenazada* en la revista *Garcilaso. Juventud Creadora*, la revista fundada en 1943 por Pedro de Lorenzo, José García Nieto, Jesús Revuelta y Jesús Juan Garcés y dirigida por García Nieto. El primer poema aparece en el número 3, correspondiente al mes de julio del citado año, «Canción desesperada» (se corresponde con las páginas 53-54 de la primera edición de *La tierra amenazada*). En cambio, en el número 7 (noviembre de 1943) de *Garcilaso* se le dedicaría una doble página central, en la que se pudieron leer textos del primer poemario de Suárez Carreño como «La sierra resonante», «El barro», «Canción junto a los pinos», «La voz lejana» y «Sombra en desvelo»⁴. Jorge Urrutia, en su mencionado trabajo, reproduce únicamente el poema «El

² Remitimos al lector interesado a la correspondencia entre ambos: Aleixandre, 1986; o a, entre otros, el retrato recogido por el autor de *La destrucción o el amor* en *Los encuentros* (1986).

³ Vicente Aleixandre rechazaría formar parte de dicho jurado, pese a la insistencia de Cano, por temor a desencuentros con sus muchos amigos poetas (Aleixandre 1986: 55 y ss.).

⁴ Los textos se corresponden con las siguientes páginas de la edición de *La tierra amenazada* de 1943: «El barro» (1943: 16), «La voz lejana» (1943: 22), «Canción junto a los pinos» (1943: 48), «La sierra resonante» (1943: 51-52) y «Sombra en desvelo» (1943: 78).

barro», en el que, en sus palabras, «junto a alguna metáfora irracionalista, se da el desánimo por el ser humano y su entorno» (Urrutia 1978: 88). En el mismo artículo, apunta Urrutia a vuelo de pluma la presencia de Suárez Carreño en la revista valenciana *Corcel* (Urrutia 1978: 90), de la que nos consta su colaboración en el doble número (5-6) dedicado a Vicente Aleixandre en 1944, con motivo de la publicación de *Sombra del paraíso* (Suárez Carreño 1944b: 30).

Los sonetos garcilasianos y la poética de Miguel Hernández se dejan entrever como modelos en las composiciones de tema amoroso que son protagonistas en *Edad de hombre*, volumen premiado con el Adonais en su primera convocatoria e integrado por cinco partes estructuralmente equilibradas, de 9 sonetos cada una (quizá en homenaje a las 9 musas clásicas), de forma que Suárez Carreño muestra más oficio, no solo en la elección de una fórmula estrófica más compleja, sino también en el cuidado estructural y compositivo del libro, concebido ya como un todo y no como una acumulación (Suárez Carreño: 1944a).

En su artículo de *Destino* en 1950, a raíz de la concesión del «Nadal» de novela, el profesor Vilanova destaca la hondura reflexiva y la actitud romántica enarbolada por Suárez Carreño en torno a la expresión de la intimidad del sujeto lírico: «la armoniosa contención del molde clásico reduce a sus límites estrictos el impulso romántico de esta angustia vital, que se desboca en el cauce del verso con el ritmo salvaje de la pasión refrenada» (Vilanova 1950: 17). Y concluye el crítico barcelonés: «ninguno de los jóvenes poetas españoles ha captado con tan rotunda perfección la torturada angustia de lo humano ante el huracán salvaje que empuja nuestra vida hacia la muerte» (1950: 17).

Aunque aparentemente se desvincula del género lírico, tenemos constancia de que participó, a la altura de 1952, en publicaciones como *Poesía Española* (en la órbita del todopoderoso Juan Aparicio) (Redacción 1952: 24). Sería preciso un rastreo minucioso de la prensa de la época, así como de las principales revistas culturales y literarias para calibrar el alcance de su trayectoria poética en estos años.

Como ya se ha comentado, el motivo de los artículos dedicados por el profesor universitario catalán en *Destino* fue la concesión del por entonces más prestigioso premio narrativo de España, el Premio Nadal de Novela 1949, a Suárez Carreño por la novela *Las últimas horas*. Fallado el 6 de enero de 1950, el galardón ocasionó que al día siguiente el escritor acabara en el calabozo, después de años de persecución policial debido a su militancia en la FUE antes de la Guerra Civil, tal como explica Juan Benet en la conferencia pronunciada en la Freies Universität de Berlín en 1975 y titulada «Una época troyana» -recogida en *En ciernes* (Benet 1976):

En el mismo día que se dio a conocer por la prensa la noticia del premio, José Suárez Carreño era detenido y conducido a la Dirección General de Seguridad a causa de una ficha política abierta por su antigua pertenencia a la FUE y descubierta por uno de esos sabuesos de la Brigada Social, a quienes el nombre de la presa que no han conseguido atrapar durante años constantemente les ronda la cabeza. [...] Era muy verosímil que el sabueso de la policía no hubiera podido dar con Carreño -«el Macho amenazado», como le llamamos muchos amigos-, cuyo domicilio ignoraban hasta sus más íntimos (Benet 1976: 93-94).

En el mismo texto, Benet defiende *Las últimas horas* como antecedente de la mayoría de características presentes en la novela española de la década de los cincuenta:

Aquella novela ya contenía en germen todos los elementos de la denuncia que alimentarían la producción literaria española en los tres lustros siguientes: la existencia de un pueblo callado, sufrido, pero incólume; la grosería, el mal gusto y la bajeza del nuevo rico; la equívoca y dramática situación de la mujer, con un pie en la sumisión al dinero mal ganado y otro -casi en el aire- en el amor a un intelectual intransigente; el fastidio, el aburrimiento y (campeando por todo ello sin decirse nunca explícitamente) el malestar producido por la imposibilidad de pasar a la acción directa (Benet 1976: 94-95).

Las últimas horas se hizo unánimemente con el Nadal de novela por su fuerza narrativa y por la presencia de sus tres personajes protagonistas: Ángel Aguado, Carmen y Manolo. A lo largo de los 24 capítulos de que consta la obra y que alternan el foco narrativo yendo de uno a otro de los tres personajes, con una importancia presencia del monólogo interior que describe los meandros del pensamiento de cada uno de los ciudadanos, un narrador todavía decimonónico da cuenta de los hechos acaecidos una noche en Madrid, que reúnen azarosamente a los tres personajes en un tablado y que desembocan en la muerte final de dos de los protagonistas, Carmen y Ángel, en un accidente automovilístico provocado por las alucinaciones de éste último, del que se salva únicamente Manolo.

Es insoslayable el análisis temático y narratológico que el profesor Darío Villanueva fija en «El precedente formal de *Las últimas horas* (1950)», presente en *Estructura y tiempo reducido en la novela* y a él remitimos al lector interesado. Villanueva matiza el juicio de Benet que aportábamos anteriormente: Suárez Carreño sí utiliza muchos motivos y mecanismos de la novela social posterior, pero no comparte intención sociopolítica; y sí adelanta el uso de la técnica de la «reducción temporal simultaneística» (el marco temporal es una única noche y se reproducen escenas que suceden simultáneamente en diversos escenarios de Madrid), si bien presenta deficiencias, descuidos en la construcción, en la estructura, y en la casi nula diferenciación lingüística de sus personajes (Villanueva 1994: 208-209).

Con todo, destacaremos un aspecto de la novela que nos permitirá hilar la trayectoria posterior del escritor: la concisa presencia de un personaje -Carlos, escritor e intelectual, el verdadero amor de Carmen- que, como ya señaló lúcidamente Darío Villanueva, es el *alter ego* del autor (Villanueva 1994: 191-193).

El lector nunca accede directamente a Carlos sino a través de la mirada de Carmen. Así, desde el primer encuentro frente al Banco de España en la calle Alcalá hasta la huida de Carlos de la capital, se nos explica la avasalladora historia de amor entre ambos (Suárez Carreño 1950: 178-194) a modo de analepsis narrativa, en una rememoración que el personaje de Carmen realiza, absorta, en un bar al lado de Ángel Aguado. Solo a través de un amigo de Carlos, Carmen sabe acerca del oficio de su amado: «había publicado, con muy buen éxito, dos libros de versos y después de esa publicación nadie había vuelto a leer nada suyo. Por lo que el amigo dijo, tenía una serie de novelas y obras de teatro inéditas; pero Carlos afirmó que todo lo escrito había sido quemado» (1950: 191). En aquel momento, Carlos desaparece de Madrid. Carmen se reencuentra con el amigo común y, de nuevo a través de un filtro narrativo, de modo que el personaje se difumina y aumenta el misterio en torno a él, se nos proporciona información acerca de su psicología y de su forma de mirar el mundo:

Se trata de ideas. Eso es lo más extraño en este tiempo. No de política. Él no cree en eso. No sé cómo explicárselo a usted. Carlos es un intelectual que no acepta la

importancia que es ser eso. Quiso ser un hombre de acción, pero no podrá serlo nunca. Es demasiado sensible. Tiene sentimientos. Y además le falta creer en algo (Suárez Carreño 1950: 192).

La desvinculación de los partidos políticos era algo que recordaba, con motivo de la muerte de Suárez Carreño, su amigo Tomás Vidal Bendito: «empecinado demócrata de sensibilidad libertaria, Suárez Carreño no militó nunca en ningún partido político» (2002). Del mismo modo concuerda con la psicología del escritor la descripción del personaje literario: «en él había un gran escritor y un gozador frenético. Necesita la vida como nadie y la cambia por el vacío de una idea» (Suárez Carreño 1967: 193). Así lo definía Benet:

Aparecía en el café bien entrada la noche, se las arreglaba para desviar la conversación hacia los temas que quería tocar, desaparecía a altas horas de la madrugada con su paso rápido, su gabardina y su paraguas, sin duda para dar satisfacción erótica a una (o tal vez a dos) de las cinco amantes que al parecer alimentaba simultáneamente con la poderosa virilidad de un héroe de aquellas novelas verdes de entreguerras. Cuando por una razón o por otra «el Macho amenazado» se encontraba sin servicio femenino, no tenía nada más que ir a la cabina del café, marcar un número al azar y si la voz que respondía era femenina, su suerte quedaba echada (Benet 1976: 94).

De alguna forma, en el personaje de Carlos de *Las últimas horas* se vaticina el abandono de la escritura literaria de Suárez Carreño.

Faltarían, todavía, dos importantes publicaciones: *Condenados* (Premio Lope de Vega 1951, publicada en Madrid por ediciones Alfíl en 1952) y *Proceso personal* (Barcelona, Destino, 1955). Por razones de coherencia genérica, abordaremos seguidamente la descripción de la novela de 1955. Publicada en la misma colección Áncora y Delfín en la que vio la luz su premio Nadal, *Proceso personal* es una obra más madura, con una construcción narrativa más sólida e ideológicamente más valiente. Desatendida por buena parte de la crítica coetánea y posterior, la segunda novela de Suárez Carreño bien merece una revisión por su suficiencia estética, por el trabajo psicológico de los personajes y porque constituye, en primer lugar, una denuncia (velada por la redención final del personaje) de los nuevos ricos de la Dictadura Franquista, favorecidos por los negocios del estraperlo; y, en segundo lugar, una ácida sátira del movimiento estudiantil y de su intelectualismo vacío, realizada una década antes de que Juan Marsé lanzara ese «pequeño y amargo Quijote de la narrativa social» que fue, en palabras de Gonzalo Sobejano (2005: 309), *Últimas tardes con Teresa*.

Proceso personal se inicia *in medias res* en el presente de la vida de Tomás Ozores, personaje protagonista de la novela, en cuya conciencia se desarrolla una gran parte de la acción, de forma que, nuevamente, el uso del monólogo interior adquiere una importancia destacable. En dicho presente, Tomás es un hombre de unos cuarenta años, separado de su mujer y un hombre de negocios de gran éxito, que disfruta de todos los placeres de una vida acomodada en el Madrid de los años cincuenta. Un misterioso chantaje telefónico y una denuncia policial ponen sobre la mesa el turbio origen de la fortuna del protagonista: su pasado estraperlista durante los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. Estas tareas fraudulentas acaban con su matrimonio con Maruja, quien accede a separarse de mutuo acuerdo. Tomás ha olvidado tanto su delito como su relación con Maruja, quien ha establecido una compleja relación amorosa -pero

no consumada- con un joven estudiante, Juan, prototipo de intelectual joven, de ideas radicales y monolíticas. Juan denuncia a Tomás, para humillarle socialmente y descubrir el oscuro pasado de su fortuna; y el miserable escudero de Juan, Ricardo, intenta perpetrar un frustrado chantaje. Tomás recupera a su compañero de correrías en los años del estraperlo, Julián, y se inicia un proceso muy cercano a las tramas de la novela policial, para descubrir a los causantes de sus desgracias, pero no consiguen controlar a tiempo la situación. La policía toma a Julián preso y, bajo el peso de la conciencia, Tomás se entrega, después de haberse reconciliado con su mujer, Maruja.

Como ya vimos en *La tierra amenazada*, en el relato *Emboscada* y en *Las últimas horas*, el conflicto existencial desplaza la denuncia social de tipo colectivo. Consideramos que ello se explica por una voluntaria toma de postura del escritor frente a un tipo de literatura que podía fácilmente caer del lado de lo propagandístico y sufrir innumerables problemas con la censura (teniendo en cuenta, además, su historial policial), y que sin embargo no carece de implicación moral y ética en el conflicto planteado. Es decir, la simple elección de la biografía del protagonista -un acaudalado hombre de negocios, Tomás, sufre chantaje y una denuncia que sacan a la luz sus actividades como estraperlista en los primeros años posteriores a la Guerra Civil, avalado frente a las autoridades por su grado de teniente en el ejército «nacional»- implica ya una toma de postura sociopolítica y moral evidente. No obstante, es cierto que la reconciliación final con la esposa -abandonada porque reprobaba la actividad contrabandista de Tomás y le impedía ascender socialmente como pretendía, para asimilar su modo de vida al de la clase alta madrileña- y la toma de conciencia del protagonista que acaba entregándose a las autoridades, sabedor de la necesidad de pagar por sus malas acciones y así redimirse frente a la sociedad y a ojos de su esposa, son dos cuestiones que añaden tono moralizante y melodramatismo a la novela, y le impiden alcanzar un vuelo ético-estético más alto.

Como señalábamos, es interesante reseguir cómo aparecen en la novela personajes del mundo estudiantil, completamente satirizados como niños que no han vivido la guerra y que cuando llega la ocasión, no saben reaccionar como adultos («estos muchachos están sedientos de que ocurran cosas y no saben lo terrible que es cuando ocurren», Suárez Carreño 1955: 187), encarnados en los personajes de más entidad como Juan, Oti y Ricardo Oliva.

Retrocedamos unos años. Se concede el Premio Lope de Vega 1951 a la obra de teatro *Condenados*, de José Suárez Carreño, publicada en 1952 y estrenada ese mismo año, el 28 de febrero, en el Teatro Español de Madrid. Bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, encabezaban el reparto María Jesús Valdés como Aurelia, Guillermo Marín como José, y Gabriel Llopart como Juan. El 16 de noviembre de 1953 esta misma obra sería llevada al cine por el director Manuel Mur Oti (cuya novela *Destino negro* había sido finalista del Premio Nadal 1948), con producción de Cervantes Films y un reparto formado por Aurora Batista, Carlos Lemos y José Suárez.

La obra dramática original se inicia también *in medias res*, en una casa labriega del campo castellano, con la salida de la cárcel del esposo, José, y su reencuentro con su mujer Aurelia y con las gentes del pueblo. El lector descubre, a medida que avanza en el primer acto, que el motivo de la estancia en prisión de José fue el asesinato de Matías, un antiguo pretendiente de su mujer, por celos, sin justificación material ni moral (Aurelia no le fue infiel en ningún momento). Los mismos celos que intuirán el amor de Juan, el trabajador de los campos que en ausencia de José mantuvo en pie la hacienda, por la protagonista femenina; una pasión no demostrada por Juan ni presentida por

Aurelia, pero que es confirmada por el campesino en el último acto de la tragedia. Estructurada en tres actos, la condena presente en el título acaba cayendo sobre los tres protagonistas al final de la obra, al modo de las tragedias clásicas en las que es imposible escapar a un destino preestablecido: José reta en duelo a Juan, pese a las súplicas de Aurelia; y ésta decide perpetrar ella el asesinato, para compartir la condena existencial de su marido y asumir la tragedia de forma conjunta.

De la descripción del argumento puede inferirse la relación intertextual con las tragedias rurales lorquianas, tal y como ha señalado en un reciente estudio sobre la versión cinematográfica (Zubiaur Gorozika 2011: 70-92); trabajo en el que se da cuenta de una anterior y malograda adaptación al cine, realizada a partir de la obra de Suárez Carreño, hecho que prueba el impacto que causó la representación en Madrid. Zubiaur Gorozika aporta la prueba de un expediente de censura previa, localizado en el Archivo General de la Administración, en el que se autorizaba un guion cinematográfico firmado por Juan Antonio Bardem en 1952. Dicha versión, por razones que se desconocen, no llegó al celuloide (Zubiaur Gorozika 2011: 72).

Sí lo haría la versión cinematográfica realizada por Mur Oti, que focaliza la atención mucho más en el personaje femenino -cuestión compartida con otras de sus películas, como *Cielo negro* (1951) o *Fedra* (1956)- y radicaliza el problema de los celos del marido, de tal forma que no hay ningún campesino que quiera trabajar para Aurelia para así evitar la furia de José, hasta que Juan accede. En este sentido, el espectador de la película conoce mucho antes que el auditorio del teatro el amor que Juan siente por Aurelia y cobra un mayor dramatismo el símbolo de la esterilidad de los campos (como estéril es el matrimonio de José y Aurelia por los celos del marido) y su fertilidad gracias al trabajo de Juan, que puede suponer una esperanza de hijos futuros para Aurelia, a la que renuncia al cometer el asesinato. Nekane Zubiaur define con las siguientes palabras el proceso de adaptación y depuración que el texto teatral experimenta al transformarse en película:

Mur Oti adapta el drama rural de Suárez Carreño apropiándose únicamente del conflicto central y el desenlace originales, y depurando hasta el extremo todos los elementos que considera superfluos para sus propósitos. Edifica así una historia desnuda de artificio narrativo donde solo existen tres elementos medulares: el espacio, los personajes y la pasión (amor-odio) que desencadena el conflicto. Es precisamente en estos tres aspectos en los que se observan las diferencias más significativas entre el filme de Mur Oti y la obra de teatro original (Zubiaur Gorozika 2011: 73).

Se eliminan personajes, de forma que el filme se queda con la trilogía protagonista y según la estudiosa, Mur Oti remodela el conflicto moral que anida en el argumento de la obra de Suárez Carreño: «en ella Suárez Carreño reproduce el concepto de honor heredado de la dramaturgia de Calderón de la Barca, fundamento argumental y moral de los dramas rurales [...] de las décadas anteriores, según el cual la mujer es depositaria del honor de su familia» (2011: 73). Frente a un supuesto tratamiento conservador de la trama por parte del dramaturgo, Zubiaur Gorozika destaca la defensa lorquiana de la libertad que centra la película de Mur Oti.

Después de un minucioso análisis de toda su obra literaria, es imposible defender que el modelo de *Condenados* de Suárez Carreño sea Calderón de la Barca y no Federico García Lorca y sus dramas rurales. La huella del poeta de Granada está desde su primer libro de versos, *La tierra amenazada*, y aparece velada y explícitamente en sus novelas.

Si la protagonista, Aurelia, enarbola su honra, no estamos frente a la connivencia del autor respecto de los valores calderonianos; sino que es una estrategia para resaltar la irracionalidad y la injusticia de los celos del marido, y para dotar al personaje femenino de una auténtica condición de heroína trágica, que asume el fatal destino de la infelicidad e infertilidad de su matrimonio.

Debido a que la 2 de Televisión Española realizó un pase de la película, Juan Manuel de Prada aprovechaba la ocasión para reflexionar acerca de la obra y de su director, y definía así *Condenados*:

Una película de tensiones pasionales asfixiantes, subrayadas por un tratamiento formal poderosísimo, en el que los *topoi* más frecuentes de la tragedia clásica adquieren una palpitación renovada, angustiosamente febril; una película que tiene la temperatura exacta y turbulenta de la sangre (Prada 2010: 39).

No solo fue *Condenados* la única obra en la que participó, directa o indirectamente, José Suárez Carreño. Parte de la crítica considera que *Fulano y mengano* (1959) es la adaptación a la gran pantalla de *Proceso personal* (Moncho Aguirre 2001: 520; y Camarero, 2006) y que *Juicio final* (1955) lo es de *Las últimas horas* (Moncho Aguirre 2001: 520). Sin embargo, el simple contraste argumental ya revela esa incongruencia, si bien en los manuscritos depositados de dichos guiones los textos constan como adaptaciones de novelas de José Suárez Carreño. Podría ser que se tratara de novelas no publicadas, como sugieren Ríos Carratalá (2003: 182) y Heredero (2010: 478).

Juicio final estuvo dirigida por José Ochoa, quien colaboró con el mismo Suárez Carreño en la elaboración del guion, y contó con actores como Gustavo Rojo, Silvia Morgan, Manuel Gómez Bur, Félix Dafauce, José Calvo, Lis Rogi, Matilde Muñoz Sampedro o Venancio Marcos. Cuatro años después se estrenaba *Fulano y Mengano*, dirigida por Joaquín Luis Romero Marchent, quien también participaría en el proceso de redacción del guion con Suárez Carreño y Jesús Franco. El reparto, encabezado por José Isbert, contó también con Julia Martínez, Juanjo Menéndez, Emilio Santiago o Antonio García Quijada, entre otros.

Sin embargo, el primer guion cinematográfico en el que participó el autor de *Edad de hombre* fue para la película *Cabaret* (1952), junto con Eduardo Manzanos, y dirigida por Manuel Pílares.

En 1957, escribe el texto de *Juanillo, papá y mamá*, dirigida por Julio Salvador y Juan Alberto Soler, junto con Giovanni D'Eramo y con un reparto encabezado por la tríada de actores: Conrado San Martín, Lina Rosales y Miguel Ángel Rodríguez. En 1962, firma en solitario el guion de *Llovidos del cielo* dirigida por Arturo Ruiz-Castillo y protagonizada por María Andersen, María Arias y Vicente Haro; y en 1964, el de *Proceso a la ley* (dirigida Agustín Navarro, con elenco de actores como Guillermo Battaglia, Carmen de la Maza o Mercedes Llambí), que acabó titulándose *Proceso de conciencia* por conflictos con la censura; Suárez Carreño no pudo intervenir en las decisiones que afectaron la forma final del texto, puesto que ya se encontraba en su exilio parisino (Moncho Aguirre 2001: 520).

La presencia del autor de *Las últimas horas* en la capital francesa no puede entenderse si no atendemos a la deriva que tomaron sus intereses después de la publicación de *Proceso personal*. Apunta Juan Benet a propósito de este viraje: «a los pocos meses de publicarse la novela desapareció Carreño del mundillo literario para llevar una vida aún

más secreta y celosamente guardada, dedicada al estudio de la Economía Política. Apareció en Munich quince años después» (Benet 1976: 95). Durante esa década y media, Suárez Carreño se vinculó al grupo capitaneado por Dionisio Ridruejo, y configurado por, entre otros, Ignacio Aldecoa, el mismo Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Pablo Martí Zaro, Jesús Fernández Santos, Fernando Baeza y José María Moreno Galván.

De los años siguientes, apenas se han podido reunir algunas notas dispersas.

Participó en la organización de lo que se conoció como el «contubernio de Munich», es decir, el Congreso para la Libertad de la Cultura en 1962, en la ciudad alemana de München. Decidió quedarse con Dionisio Ridruejo en París hasta 1964 y, a su regreso, en 1965, se implicó en la fundación del Partido de Acción Democrática con Joaquín Ruiz-Giménez y el mismo Ridruejo. Su implicación en la órbita del antiguo orador de Falange se constituye como otra de las facetas que el poliedro Suárez Carreño tiene todavía por desentrañar, así como su colaboración en prensa periódica durante los años setenta y ochenta.

Pese a todos los cabos sueltos que quedan todavía por atar, este trabajo quiere ser una aproximación a la trayectoria literaria de José Suárez Carreño, que con afecto y admiración generosa retrató Miguel Delibes en *España 1939-1950: muerte y resurrección de la novela*:

Si hay, pues, un nombre que influyera con pocos gestos pero eficaces en la reanimación de la literatura española, éste fue José Suárez Carreño. Ni antes ni después se ha conocido a nadie que reuniera en su persona los tres premios tan prestigiosos. Pero además, Carreño se burló en el mejor sentido de todos nosotros, pues a raíz del último premio, y catalogado ya como de la «generación inmediata» por los bautistas, guardó silencio. Todos pensábamos que con un ser tan generosamente dotado por la providencia, disponíamos del literato del siglo, un literato en prosa y verso que todo lo podía. Y ¿qué pasó? Esto es lo divertido. No pasó absolutamente nada. Carreño se dio por satisfecho con los tres premios conseguidos, enfundó su pluma, se puso el sombrero y no escribió ni una letra más. ¿Dónde se metió Carreño? Ni se sabe: Carreño seguía viviendo una vida misteriosa, se supone que en algún lugar de España, pero sin ninguna seguridad. Él había cumplido lo que se había propuesto pero ni se jactó del triple ni volvió a humillar a todos los colegas que, aunque de lejos, le hacíamos la competencia. Carreño había ganado (Delibes 2004: 58).

Bibliografía

- ALEIXANDRE, Vicente. (1986). *Epistolario* (selección, prólogo y notas de José Luis Cano). Madrid. Alianza.
- . (1986). *Los Encuentros*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- . (2005). *Cartas de Vicente Aleixandre a José Antonio Muñoz Rojas (1937-1984)*. Valencia. Pre-Textos.
- BENET, Juan. (1976). *En ciernes*. Madrid. Taurus.

- CAMARERO GÓMEZ, Gloria. (2006). *Base de Datos «Adaptaciones de la Literatura española en el cine. Referencias y bibliografía»*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Disponible en internet](#) [última consulta, 09-02-2020].
- CANO, José Luis. (1944). «La tierra amenazada». *Escorial*. 40. XIII (febrero). 456-460.
- . (1993). «Cómo nació ADONAI». *Medio siglo de Adonais (1943-1993)*. Madrid. Eds. RIALP. 13-17.
- CASTELLET, Josep Maria. (1950). «Dos premios y dos momentos literarios». *Laye*. 5 (julio-agosto).
- DELIBES, Miguel. (2004). *España 1939-1950: muerte y resurrección de la novela*. Barcelona. Destino.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1993). «Un milagro». *ABC* (21/02/1993). 62.
- GULLÓN, Ricardo. (1965) «La generación española de 1936». *Ínsula* (julio-agosto). 1 y 24.
- HEREDERO, Carlos F. (2010). *Biblioteca del cine español: fuentes literarias (1900-2005)*. Madrid. Cátedra-Filmoteca Española.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis. (1965). *Panorama poético español: historia y antología (1939-1964)*. Madrid. Editora Nacional.
- MARTÍNEZ-CACHERO ROJO, María. (2000). «Panorama del cuento español entre 1940 y 1969». *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*. Oviedo. Universidad de Oviedo. Vol. 3. 187-208.
- MASOLIVER, Juan Ramón («Andrónico»). (1945). «La vida de los libros. Cuatro poetas jóvenes». *Destino*. 399. 13-14.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (2001). *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Miguel Ángel Lozano Marco. Alicante. Universidad de Alicante.
- PENALVA, Joaquín Juan. (2005). *La Revista Escorial: Poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Ángel L. Prieto de Paula. Alicante. Universidad de Alicante.
- PRADA, José Manuel de. (2010). «Condenados por la pasión». *ABC Cultural* (09/10/2010). 39. [Disponible en internet](#) [última consulta, 17-01-2017].
- REDACCIÓN. (1940). «La Academia *Musa Musae*». *La Vanguardia Española* (09/04/1940). 7.
- REDACCIÓN. (1952). «*Poesía Española*, nueva revista de la Dirección General de Prensa». *ABC* (13/02/1952). 24.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2003). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Alicante. Universidad de Alicante.
- SUÁREZ CARREÑO, José. (1943). *La tierra amenazada*. Madrid. Ed. Hispánica (Adonais).
- . (1944a). *Edad de hombre*. Madrid. Ed. Hispánica (Adonais).
- . (1944b). «A Vicente Aleixandre». *Corcel. Pliegos de poesía (Homenaje a Vicente Aleixandre)*. 5-6. 30.
- . (1944c). «Emboscada». *Cuentistas españoles de hoy*. Josefina Romo (ed.). Madrid. Editorial Febo.
- . (1950). *Las últimas horas*. Barcelona. Destino.
- . (1955). *Proceso personal*. Barcelona. Destino.
- SOBEJANO, Gonzalo. (2005). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid. Marenostrum.

- URRUTIA, Jorge. (1978). «La poesía española de posguerra y la obra poética de Camilo José Cela». *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*. X. 18. Marzo. 81-96.
- UTRERA, Federico. (2012). «La Academia Poética Musa Musae». *Castilla. Estudios de Literatura*. 3. 229-248.
- VILANOVA, Antonio. (1950). «La poesía de José Suárez Carreño». *Destino*. 665. 17.
- VILLANUEVA, Darío. (1994). «El precedente formal de *Las últimas horas* (1950)». *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona. Anthropos. 208-219.

Proyección pública de profesores e investigadores gallegos exiliados en México. La significación del historiador Ramón Iglesia Parga

MARÍA XOSÉ RODRÍGUEZ GALDO
(Universidade de Santiago de Compostela)

Las investigaciones realizadas a ambos lados del Atlántico y el renovado interés por el estudio del exilio republicano¹ tienen entre sus múltiples virtualidades la de «redescubrir», para un público académico cada vez más amplio, personalidades de especial relevancia cultural y política que no han gozado del merecido reconocimiento dispensado a otras figuras de «transterrados» hispanos. Sería el caso, en el tema más concreto del exilio gallego en México, como he estudiado en trabajos anteriores (Rodríguez Galdo 2004 y 2016), de profesores como Ramón Iglesia Parga o Bibiano Ossorio Tafall². En cuanto a este último, su función de alto representante en organismos internacionales le conferiría una mayor presencia en los medios de comunicación, si bien a costa muchas veces de relegar a un segundo plano sus aportaciones científicas. Y lo mismo podría decirse del médico y político, ex rector de la Universidad de Granada, Alejandro Otero y de otros (la representación «intelectual» femenina es escasa) destacados biólogos, agrónomos, arquitectos o matemáticos, sin pretender ampliar ahora referencias, que serían obligadas, al mundo de la pintura, del cine, la fotografía, la música, literatura...

La vida de Ramón Iglesia en el exilio mexicano y en sus años en EE. UU. discurrió de forma más silente que la de sus coterráneos Ossorio Tafall y Otero, por haberse circunscrito al ámbito académico y verse trágicamente truncada a una edad temprana, apenas sobrepasados los cuarenta y tres años. Pero si ejercería una gran influencia en jóvenes historiadores como sería el caso de Enrique de la Torre Villar, por citar un autor de especial relevancia en el impulso de la historiografía en México³. En los tres últimos lustros se ha venido reivindicando también desde España la importante contribución de Iglesia Parga a la historiografía americanista, su labor como traductor (principalmente para la editorial FCE y para El Colegio de México), como elaborador de esclarecedoras reseñas⁴ o destacado su papel como bibliotecario en la España de la preguerra, cubriendo

¹ Una pequeña muestra, muy limitada, de la preocupación actual por el estudio del exilio puede ser la representada por la aparición en 2002, en Valencia, de la revista digital *Laberintos. Revista de Estudios sobre los exilios culturales españoles*, y asimismo libros como los editados por Andrea Pagni (2011) o por Mari Carmen Serra Puche, José F. Mejía Flores y Carlos Sola Ayape (2015).

² Por razones de espacio no incluyo referencias al conjunto de coterráneos que compartieron docencia en los llamados «colegios del exilio» (Rodríguez Galdo 2004:213-217)

³ En el obituario que le dedica Álvaro Matute al historiador mexicano se apunta que «con Iglesia hizo sus primeras armas en el análisis historiográfico con su contribución sobre Baltasar Dorantes de Carranza en los Estudios de historiografía de la Nueva España (1945) coordinados por Iglesia a partir de los trabajos de sus alumnos».

⁴ Álvaro Matute (1986) dirá más tarde que «leer reseñas de Iglesia es aprender los fundamentos de ese oficio (historiador)».

un vacío⁵ que imperaba en el momento de mi primera aproximación a la figura de R. Iglesia Parga, que publicaba en 2004 y a la que seguirían otras, en claro contraste con el reconocimiento intelectual dispensado en México.

I.- Etapa de formación y logros intelectuales con anterioridad a la Guerra Civil de 1936-1939

Ramón Iglesia Parga (Santiago de Compostela 1905-Madison, Wisconsin, 1948)⁶ estudia el bachillerato en el Instituto de A Coruña. Se licenciará en Filosofía y Letras en la Universidad Central, donde se iniciaría en la investigación histórica. Realiza diversos viajes por el norte de Europa y durante los años 1928-1930 será lector de español en Goteburgo (Suecia)⁷; desde allí envía colaboraciones a *La Gaceta Literaria* dirigida por Ernesto Giménez Caballero⁸, al que, por un tiempo, se sentirá estrechamente vinculado⁹.

Con apenas veinticinco años ingresa en el Centro de Estudios Históricos de Madrid dirigido por Menéndez Pidal; un centro, vinculado a la Junta de Ampliación de Estudios, de gran vitalidad intelectual y plenamente representativo de la Edad de Plata de la Cultura Española en vías de consolidación en esos años (Mainer 1975). Allí colaboraría con Dámaso Alonso cuando éste preparaba la edición de la obra de Erasmo de Rotterdam *Enquiritidion o Manual del Caballero Cristiano*¹⁰, y con otras personalidades

⁵ En 1999 M.^a Fernanda Iglesia Lesteiro iniciaba su artículo «Mi padre, Ramón Iglesia (Un historiador de la generación del 27)» declarando que «este trabajo pretende dar a conocer en España la figura de Ramón Iglesia Parga» (p. 1243). Palabras que mantiene en [su reciente y más amplia edición digital](#) [última consulta, 23-06-2018].

⁶ Reconstruye su biografía su hija M.^a Fernanda Lesteiro (1999), notablemente ampliada en la edición digital posterior, que se suma a datos aportados con anterioridad por J. Miranda (1948) o en prólogos a la edición de libros de Iglesia realizados por estudiosos de su obra como fue el caso de Juan A. Ortega (1976) en relación a *Cronistas e historiadores de la Conquista de América* o de A. Matute (1986) en la introducción a la reimpresión del libro *El hombre Colón y otros ensayos* (pp. 7-15).

⁷ Allí se relacionaría también con el lector de italiano Ercole Regio, autor de *Fascismo e tradizione* (1927), que ejercerá una notable influencia en el joven Iglesia. Desde la ciudad sueca, en 1929, envía a Giménez Caballero la carta en la que le dice: «estoy atravesando la crisis del lector, españolizándome y sintiéndome cada vez más desinteresado de lo que no es español. Está aquí de lector de italiano Ercole Reggio, discípulo de Giovanni Gentile, con no sé qué cargo en el Instituto que le invitó a usted a conferenciar en Roma. Me está saturando de fascismo de buena ley. ¿No puede *La Gaceta literaria* empujar en este movimiento de Sur contra Norte? Conviene llamar la atención de la gente hacia Italia. ¿Por qué no publicar en las ediciones de *La Gaceta* una traducción de *Italia contra Europa*, de Malaparte? Yo podría hacerla y ponerle un prólogo. También convendría poner en español algunos estudios cortos de G. Volpe, el historiador... En España estamos perdidos. No interesa la historia ni la política. Yo fui de los que dijeron no a una encuesta de usted sobre política, hace un año. Y hoy diría sí. No a lo presente, claro, sino a lo que vendrá si nosotros sembramos. ¿Cuándo tendremos nosotros una España contra Europa?».

⁸ Selva (2000:116-117) hace referencia a la relación establecida entre ambos. También F. Gallego y F. Morente (2005).

⁹ A Iglesia dirige Ernesto Giménez Caballero la carta abierta, publicada en *La Gaceta Literaria*, con el título de «España Imperial: Carta abierta a un compañero de la joven España», que se considera la primera proclama del fascismo en España. En un fragmento de la misma se dice: «corrigiendo las últimas pruebas de este libro architaliano de Curzio Malaparte, me llega una carta desde Göteborg, desde Archiescandinavia. La carta es de un muchacho español como yo, embebido de tradición germanizante y occidental como yo, soldado como yo, lector universitario en una región nórdica de Europa como yo, y que se ha encontrado de pronto -en la vuelta fatal de nuestra generación- a Italia: como yo».

¹⁰ En edición del Centro de Estudios Históricos (1932), y con prólogo de Marcel Bataillon se publica en la Revista de Filología Española, anexo XVI.

como Marcel Bataillon, Jean Sarrailh, Antonio Ballesteros... Una primera versión de su artículo «El hombre Colón» (que sería reeditado en 1944, y de nuevo en 1986 con prólogo de A. Matute, en México en el libro *El hombre Colón y otros ensayos*)¹¹ lo publica la *Revista de Occidente* en 1930.

En 1931 ingresa en el «Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos», siendo destinado a la Sección de Libros extranjeros por su conocimiento de idiomas¹². En 1933 sustituye a Agustín Millares Carlo en el puesto de director de la Comisión de Biblioteca del Ateneo de Madrid, puesto que simultanea con el de «Archivero-bibliotecario» en la Biblioteca Nacional de Madrid, según consta en su expediente conservado en El Colegio de México (Lira 1999: 127).

Convertido en un notable americanista, colaborará con Enrique Díez Canedo en la revista *Tierra Firme* (1935-1936)¹³, órgano de la Sección Hispanoamericana del Centro de Estudios Históricos fundada por Américo Castro en 1933 (Mainer 2008). De la misma formaban parte también Ballesteros, Silvio Zabala, A. Rosemblat, R. Barón Castro y Raquel Lesteiro¹⁴. *Tierra Firme*, dirigida por Díez Canedo y de la que Iglesia llegaría a ser redactor jefe (en su número 2 de 1936), tan solo pudo sacar cuatro números en 1935 y otros cuatro en 1936 (de estos últimos el tercero y cuarto número, editado en un solo volumen, saldría ya publicado en Valencia). En su breve andadura la revista consiguió consolidar los estudios americanistas en España, poniendo en marcha un ambicioso programa de investigación y docencia en este campo. Se ha señalado que la «evanescencia» de *Tierra Firme* es una clara manifestación de «la ruptura de una tradición americanista en el CSIC» (López-Ocón1998).

Ramón Iglesia publica antes de su exilio mexicano una serie de colaboraciones de tema americanista, además de otras referentes a la historiografía castellana, en *Tierra Firme* y en *Cruz y Raya* (abril 1933-julio 1936), que dirige José Bergamín, en cuya editorial publica en 1936 *Trailer de cuatro crónicas* (en el que recoge cuatro crónicas anónimas del siglo XIV).

Goza de un merecido reconocimiento como americanista y especialista en los cronistas de la Conquista. En *Tierra Firme* (n.º 4, 1935:5-18) se publica su intervención en el XXVI Congreso de Americanistas con el título de «Bernal Díaz del Castillo y el popularismo en la historiografía española»¹⁵. Álvaro Matute, uno de los estudiosos

¹¹ Las ediciones mexicanas incluyen también sus trabajos sobre los cronistas de la Conquista realizados con anterioridad y posterioridad a la guerra civil.

¹² En su carnet de «asilado político» expedido en México el 14 de junio de 1939 consta su dominio del francés, inglés, alemán e italiano.

¹³ *Tierra Firme* edición facsimilar en 8 volúmenes. Estudio introductorio e índices, a cargo de Salvador Bernabéu y Consuelo Naranjo (2008).

¹⁴ Según Ballesteros (1989: 546-547) «fue Américo Castro -que se llamaba así por haber nacido en el Nuevo Continente- el que, aunque parezca un juego de palabras, se impuso la tarea de hacer algo sobre América en el seno del Centro de Estudios Históricos, y realizó una recluta entre aquéllos que podríamos hacer algo. Así constituyó un pequeño grupo de jóvenes, constituido por Silvio Zavala, que preparaba su Encomienda Indiana, por Ángel Rosenblat (argentino de origen hebreo), Rodolfo Barón Castro, que preparaba un estudio sobre historia demográfica de El Salvador, su patria, Ramón Iglesia Parga, interesado por las crónicas de la Conquista, su esposa Raquel Lesteiro, y yo, que había sido pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios para doctorarme en Alemania en Antropología Americana». Sobre Lesteiro véase también R. Vázquez Ramil (2014).

¹⁵ En la edición de Enrique de la Torre en el vol. IV de *Lecturas Históricas Mexicanas* de esta obra (624-635), Iglesia escribe: «en España la historia está tan íntimamente unida a la vida, que nuestras producciones históricas más valiosas son las que se han escrito al filo de los hechos, las que han nacido de una visión directa, de una vivencia de los acontecimientos relatados.

mexicanos de la obra de Iglesia sostiene que «el popularismo como elemento de producción historiográfica es digno de tenerse en cuenta por lo que respecta a la explicación de cómo es posible que un iletrado indocto escriba una obra maestra de la crónica».

A propósito de la «semblanza» realizada sobre Bernal Díaz del Castillo escribiré más tarde:

Yo mismo, en el XXVI Congreso de Americanistas, celebrado en Sevilla en 1935, rompí una lanza en favor de Bernal -con la edición de cuya crónica me ocupaba entonces¹⁶-. Me hice eco de las críticas al uso contra Gómara y le llamé panegirista de Cortés, adulador servil y no sé si alguna cosa más...

Cuando ya en el exilio redacta el anterior texto había cambiado también su acercamiento al tema. Las difíciles circunstancias personales experimentadas en la guerra y en su adaptación al exilio habían madurado su capacidad intelectual y su visión de la historia. Por eso prosigue páginas más adelante:

Nosotros también hemos pasado por el culto frenético de Bernal; también nos hemos indignado con quienes señalaban -no siempre con justicia- los defectos de su libro. Hoy lo vemos con mirada más tranquila, aleccionados por durísima experiencia que algún día ocupará en la historia lugar tal vez más alto que la de los conquistadores de la Nueva España. Por lo mismo que no aceptamos a Bernal incondicionalmente, creemos comprenderlo mejor y admirarlo más.

»Es frecuente que el erudito español, al elaborar una historia de tipo alto, científico, de base documental y libresca, fracase en su empeño. Nos bastará, a este respecto, con recordar lo ocurrido en la crónica oficial de Indias. En cambio cualquier testigo o actor de hechos destacados suele tener entre nosotros una capacidad, una fuerza plástica en la descripción, una viveza y exactitud en el detalle, que no creo hayan sido alcanzadas en la producción historiográfica de otros países». Más adelante añade: «Mientras en España hace estragos la tendencia historiográfica erudita, que nos da enrevesados relatos de la vida del Gran Capitán, textos latinos sobre la de Cisneros y multitud de esbozos y acopios de materiales para la de Carlos V, se vuelca y desborda en América el español iletrado, con su gozoso afán de contemplar escenarios nunca vistos y de realizar hazañas descomunales. Ahora ya no son reyes ni nobles quienes llevan a cabo los hechos heroicos, sino cualquier caudillo o soldado de expedición conquistadora, y en consonancia cambia el nivel social de temas y autores de crónicas. Fernández de Oviedo precisa que se trata de un hecho típicamente español».

¹⁶ La edición, en la que trabajaba con Raquel Lesteiro y Rodríguez Moñino no se pudo concluir a causa de la guerra. Anota Carmen de Mora (2013: 297) que «en 1945 el Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo publicó el primer volumen de la edición crítica de la *Historia verdadera*, pero sin que figurara el nombre de Iglesia Parga, ni tampoco los de Raquel Lesteiro y Rodríguez Moñino. En 1967, el CSIC editó la obra, en dos volúmenes, preparados por Carmelo Sáenz de Santamaría, por lo que los nombres de quienes habían trabajado originalmente en la edición quedaron solapados». Esta investigadora, citando a Leoncio López-Ocón (1998: 391), atestigua el «ninguneo» practicado en el Instituto Fernández de Oviedo del CSIC con respecto a la obra de Iglesia Parga, a quien se consideraba uno de los representantes «del americanismo liberal». Bernabeu (2005: 755) señala que fue su participación destacada en el bando republicano durante la Guerra Civil lo que explica la omisión y el desprecio por el trabajo intelectual de Iglesia. «Años después -escribe- se reparó el entuerto en otra edición preparada por Carmelo Sáenz de Santa María, S. I. (Madrid, CSIC, 1967, 2 vols.), pero la obra de Iglesia quedó semienterrada por los nuevos colaboradores y el trabajo del jesuita».

II.- Aproximación a la experiencia de la guerra y el exilio en la obra de Iglesia Parga

En las páginas de presentación, que más bien tienen el carácter de breves notas biográficas, que le dedica la editorial FCE en 1998, a propósito de la edición póstuma de su libro *Semblanza de Bernal Díaz del Castillo* se lee:

Tocó a Iglesia la penosa vivencia de los combates, la vida en las trincheras y la cercanía de las balas. Estas circunstancias no tendrían que ser subrayadas si no fuera por el tremendo impacto que causaron en su mentalidad como historiador y en el desenlace de sus actividades académicas e intelectuales.

Con el apoyo de una cita de Álvaro Matute, el más preclaro estudioso de la obra de Iglesia, se continúa en la presentación del FCE:

Si bien la vida cotidiana, vivida por intelectuales, fue intensa en los años en que la República trató de poner al día un rezago secular, no se podía comparar con lo que significaba marchar al frente de guerra a matar y ver morir, a combatir para que lo que se había ganado no se perdiera y, lo que fue peor, sentir la derrota, el abandono de su tierra natal, la incertidumbre y, por fin, el embarcarse a los lugares que sólo se conocían a través de las descripciones.

Las experiencias vividas en el campo de batalla enriquecen su visión de la historia y del papel de los historiadores a la hora de interpretarla y transmitirla, como él mismo explicará en todos sus trabajos posteriores y defenderá en debates historiográficos, como los organizados por la Sociedad Mexicana de Historia en 1945¹⁷. Visión que sería ampliamente comentada y ensalzada por, entre otros Álvaro Matute en la edición, o reedición, de sus obras más relevantes.

En la guerra civil llegó a ser capitán de artillería del ejército republicano destacado en el frente del norte y del Ebro, y comandante de las Brigadas Internacionales y ayudante del general Lukacs. En la revista *Hora de España* publicaría sus vivencias de la guerra en el frente de Asturias y la situación anímica que atravesaba, dándoles el título de «Testimonio. Diario para Aurora» (octubre de 1937). Su desazón ante el avance de los sublevados contra la República le llevará a escribir: «se acabó, Aurora, vida. No me han desahuciado nunca, nunca; pero una sensación así debe experimentarse. Como la que tengo yo ahora. Me han quitado el único sitio donde yo había encontrado cariño y ternura desde que empecé la guerra...». Y en otro momento en que los bombardeos sobre Gijón le hacen exclamar que «la Muerte ha paseado por el aire todo el día» reflexiona: «no soy solo yo el que anda loco, sino el tiempo, no el atmosférico, que ¡maldita sea su estampa! Es buen tiempo fijo, sino el otro, el histórico que diría don Pepe Ortega».

Consigue recuperarse de su baja por depresión y continuar la campaña bélica. Tras la caída de Cataluña pasa los Pirineos buscando refugio en Francia, viviendo la experiencia de los campos de concentración hasta que pudo embarcarse en el *Sinaia*, uno de los buques emblemáticos del exilio español en México. Durante la travesía se encargó de la radio realizando funciones de telegrafista, colaborando en el envío de los informes de las diferentes secciones de aquel buque cargado de tantas vidas y esperanzas

¹⁷ La visión de Iglesia acerca de «la verdad histórica» era compartida por Edmundo O’Gorman y José Gaos, frente a la visión «positivista» mantenida por Rafael Altamira y Zavala (A. Matute 1981: 32-151).

que después se volcaban en el periódico *Sinaia*, editado durante la travesía. En esta publicación se da cuenta de la conferencia impartida por Iglesia, el día 5 de junio del 39, con el título de «Conquista y colonización española». En la amplia reseña de la misma, aparecida en el número del seis del mismo mes se dice:

Señaló, a grandes rasgos, las circunstancias en que se produce el choque de las dos culturas, la mexicana indígena y la española del siglo XVI, que debían llevar forzosamente al triunfo de la primera, superior en medios y en ciencia militar. Subrayó adecuadamente el valor y la tenacidad de los mexicanos en su resistencia, que llenaron de estupor a los españoles, habituados como estaban a encontrar una resistencia débil por parte de los indios de otros lugares. Se extiende en consideraciones sobre el carácter de los hombres que llevaron a cabo la conquista, que han sido ensalzados o denigrados exageradamente, de acuerdo con la tendencia política de los historiadores. Procura situarlos con imparcialidad, indicando sus virtudes y defectos, haciendo ver que el español de entonces, por su mentalidad feudal, guerrera, católico-imperialista, no percibía en el indio sino a un ser inferior, poseído por el demonio, el cual, a cambio de que le hicieran la merced de salvar su alma, enseñándole la doctrina cristiana, había de prestarse a los trabajos más duros sin ser apenas mantenido.

Insiste en que la lucha de clases, que en México se entremezcla con la de razas, se plantea allí en idénticos términos que en España: contra el gran terrateniente y su fiel aliada y protectora, la iglesia. Afirma que no existe, como tantas veces se ha aseverado, una incompatibilidad ni una divergencia entre mexicanos y españoles, sino una lucha de los pueblos en ambos países contra una -la misma- casta dominante y reaccionaria. Lucha en suma que permitirá que nos comprendamos, que sigamos laborando juntos hasta el triunfo común de nuestros ideales progresivos.

Desembarca en Veracruz y allí permanece varios meses, sobreviviendo con una modesta ayuda concedida por el Comité Técnico de Ayuda a Refugiados Españoles (CTARE)¹⁸, hasta que Alfonso Reyes lo llama para que se encargue, en la Escuela de verano de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de un curso para estudiantes norteamericanos sobre *El Quijote*. En esta Escuela impartiría asimismo Diez Canedo un cursillo de literatura española y Benjamín Jarnés otro sobre la novela picaresca.

Los apoyos recibidos de Reyes para enfrentar la difícil subsistencia diaria se los reconoce Iglesia en carta, años después desde Wisconsin:

Una vez más ¡qué lástima no poder hablar con Vd., dejo parar la máquina y dejo apagar la pipa, cavilando en lo que han sido estos años, desde que Vd. en 1939 me tendió la mano cuando Marina y yo comíamos en aquel comedor de caridad que está en el Zócalo, al costado de Catedral (reproducido en Lira 1999: 129).

Alfonso Reyes, como presidente de La Casa de España, se desvivió en efecto por acoger a Iglesia en el seno de la *Casa*, habiéndolo conseguido muy pronto. En carta de fecha 25 de julio de 1939 le confirma el encargo de un «estudio monográfico sobre los cronistas e historiadores de la Nueva España en los siglos XVI y XVII». Se puede leer en el trabajo antes citado de A. Lira la contestación del interesado:

¹⁸ Según consta en el Archivo de la Dirección de Investigaciones Históricas del Instituto nacional de Antropología e Historia (INAH), expediente 1650, Iglesia Parga, Ramón, junio de 1939, f. 3...

«Contestando a su carta de fecha 25, tengo el gusto de manifestarle que estoy plenamente de acuerdo en realizar el trabajo en ella indicado, en las condiciones estipuladas.

No necesito insistir en la emoción y el agradecimiento que me produce el que la Casa de España, de su digna presidencia, me permita continuar estudios que la guerra me había forzado a interrumpir».

Los estudios interrumpidos, como sabemos, versaban sobre *La Historia verdadera de la Conquista de La Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. El encargo, como comentaría el filósofo José Gaos, otro compañero de exilio, «era un traje a la medida, cortado en la tela de lana que se disponía, para acoger a un talento que fructificaba y al que había que arraigar» (Lira 1999: 130). Iglesia publicaría en México dos libros sobre el tema: *Cronistas y historiadores de la Conquista de México. El ciclo de Hernán Cortés*, editado por El Colegio de México en 1942 y *El hombre Colón y otros ensayos*¹⁹, aparecido en 1944 y del que Álvaro Matute prepararía las ediciones críticas para FCE de 1986 y 1994.

Sabemos en todos los años del exilio de sus colaboraciones de temas historiográficos en las revistas *Romance*, en *Cuadernos Americanos*, *La España Peregrina*, *Tiempo*, *Letras de México*, *Revista de historia de América*, *El Noticiario bibliográfico* y otras; y de su participación en las actividades que La Casa de España programaba en distintas universidades de la República Mexicana cómo en la de Guadalajara, en la que imparte un cursillo sobre «La historia y sus limitaciones».

En 1940, transformada ya La Casa de España en El Colegio de México y continuando en la presidencia Alfonso Reyes, Iglesia recibe la invitación de integrarse como miembro en El Colegio para encargarse del «Seminario de Historiografía de la Nueva España» del Centro de Estudios Históricos que se estaba formando bajo la dirección de Silvio Zabala. Iglesia pensó en poder continuar con la obra sobre historiografía novohispana al tiempo que aceptaba una invitación en la universidad de California en Berkeley. Posiblemente la sobrecarga de trabajo lo condujo a la crisis nerviosa que se le desató en California y por la que estuvo internado varios meses, como él mismo comunica en carta a sus amigos mexicanos. Retorna a México en mayo del 41.

Continúa con su trabajo en el Colegio de México durante los años 1942 y 1943. En este último año aparecen publicados, por la mexicana Editorial Nuevo Mundo, en dos volúmenes la *Verdadera Historia de la conquista de la Nueva España*. En el curso 1944 se trasladó a Washington becado por la Guggenheim Foundation. Se reincorpora a México en 1945 por un semestre, volviendo a los EE. UU. cuando consigue la renovación de la bolsa de la Guggenheim. Apenas llegado recibe, y acepta, la invitación de la universidad de Illinois para integrarse en su claustro académico como profesor visitante. Apenas un año después es profesor asociado en la Universidad de Wisconsin. Iglesia le comenta en carta a Alfonso Reyes que añora México pero se siente obligado a «pensar con la cabeza» debido a la salud de su esposa y a que «tanto ella como yo tenemos familiares en España a los que habría que ayudar, cosa en la que no podemos pensar estando ahí» (Lira 1999: 129).

No interrumpe su vínculo con el Colegio, pero va espaciando sus contactos. Esperaba apurar los trabajos pendientes para editarlos en México a su vuelta, que, pensaba, se

¹⁹ El libro sería publicado en inglés, traducido por el americanista Lesley Bird Simpson, con el título de *Cortés and other essays* (Berkeley, University of California Press, 1969).

produciría en el verano del 48. Su vida acabaría de forma voluntaria en mayo de ese mismo año en Madison, Wisconsin²⁰. Dejaba atrás una obra notable plasmada en libros, manuales, folletos, cursillos, conferencias y traducciones de libros de historia.

La ingente labor historiográfica desarrollada en América por Ramón Iglesia Parga tan solo tiene parangón, para Emilio González López, con el desarrollado por otro gallego como Salvador de Madariaga. También A. Lira en su ensayo *Cuatro historiadores* (1998) dirá sobre su etapa mexicana:

Comparada con la de otros ilustres republicanos españoles, la estancia de Ramón Iglesia en México fue breve, pero generosa en frutos, debido a la intensidad de las jornadas que rindió como historiador, como traductor, como crítico y enriquecedor de las labores editoriales (dígalo, sino, el catálogo del Fondo de Cultura Económica) y como profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad y del Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, donde formalmente fue sólo profesor de la primera generación, por más que quedó en la memoria de los siguientes, debido al recuerdo de su personalidad y al vigor de sus escritos.

Bibliografía

- AMO, Julián y SHELBY, Charmion. (1950). *La obra impresa de los intelectuales españoles en América, 1936-1945*. Prólogo de Alfonso Reyes. Stanford. Stanford University Press.
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel. (1989). «Los comienzos de un instituto y de una revista». *Revista de Indias*. XLIX. 187. 545-553.
- BERNABÉU ALBERT, Salvador. (2005): «La pasión de Ramón Iglesia Parga (1905-1948)». *Revista de Indias*. LXV. 235. 755-772.
- y NARANJO OROVIO, Consuelo. (2008). «Historia contra la “desmemoria” y el olvido: el americanismo en el Centro de Estudios Históricos y la creación de la revista *Tierra Firme* (1935-1937)». Estudio introductorio a *Tierra Firme: edición facsimilar en 8 volúmenes*. Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-CSIC-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. I. 9-108.
- BIRD SIMPSON, Lesley. (1948). «Ramón Iglesia y Parga, 1905-1948». *The Hispanic American Historical Review*. XXVIII. 2. 163-164.
- IGLESIA LESTEIRO, M.^a Fernanda. (1999). «Mi padre, Ramón Iglesia (Un historiador de la Generación del 27)». En *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Ed. Rosario Álvarez Blanco y Dolores Vilavedra. Santiago de Compostela. Universidade. I. 1243-1274. Una reciente (s. f.) publicación digital, ampliada, con el mismo título está [disponible en internet](#) [última consulta, 19-04-2019].
- LIRA, A. (1998). «Cuatro historiadores». En *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las primeras jornadas*. Madrid. Residencia de Estudiantes-El Colegio de México. 135-153.

²⁰ En la correspondencia entre Amado Alonso y Rafael Lapesa se encuentra una carta del primero, fechada el 29 de mayo, en la que le comenta la noticia para él sobrecogedora del suicidio de Ramón Iglesia Parga.

- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio. (1998). «La ruptura de una tradición americanista en el CSIC: la evanescencia de la revista *Tierra Firme*». *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. 631-632. 387-412.
- MAINER, José-Carlos. (1981). *La Edad de Plata(1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid. Cátedra.
- . (2008). «La revista *Tierra firme* (1935-1936)». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. 69. 91-98.
- . (2010). «Un manojo de cartas: el epistolario de Rafael Lapesa a Amado Alonso». *El Centro de Estudios Históricos (2010) y sus vinculaciones aragonesas*. Coord. José-Carlos Mainer. Zaragoza. Institución Fernando El Católico. 309-315.
- MATUTE, Álvaro. (1981). *La teoría de la historia en México, 1940-1973*. México. SepSetentas Diana.
- . (2000). «Ramón Iglesia: del historiador como héroe trágico». *Revista de la Universidad de México*. 591-592. 67-70.
- MIRANDA, José. (1948). «Ramon Iglesia Parga (1905-1948)». *Revista de Historia de América* [Pan American Institute of Geography and History]. 25. 138-143.
- MONTERROSA CUBÍAS, Gerardo. (2014). «El Almirante de la Mar Océano. ¿Comerciante irreligioso u hombre que se pensaba elegido por Dios?». *Anuario 2014* [Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica]. 109-129.
- MORA, Carmen de. (2013). «El impulso renovador del americanismo durante la Segunda República: temas coloniales en la revista *Tierra Firme*». *Revista Chilena de Literatura*. 85. 293-317. [Disponible en internet](#) [última consulta, 19-04-2019].
- PAGNI, Andrea (ed.). (2011). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid-Frankfurt am Main. Iberoamericana-Vervuert.
- REDONDO ABAL, Francisco X. (2013). «O bibliotecario que falaba cinco idiomas: traxectoria vital e exilio de Ramón Iglesia Parga». *Madrygal*. 16. 151-156. [Disponible en internet](#) [última consulta, 19-04-2019].
- RODRÍGUEZ GALDO, M.^a Xosé. (2004). *Galegos en México. Pasado e presente*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.
- . (2015). «El exilio gallego en América latina (1936-1945)». En *Política y sociedad en el exilio republicano español*. Ed. M. C. Serra Puche *et al.* México D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. 209-222.
- SERRA PUCHE, Mari Carmen; MEJÍA FLORES, José F. y SOLA AYAPE, Carlos. (2015). *Política y sociedad en el exilio republicano español*. México D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel. (2014). «A pegada das galegas na Residencia de Señoritas de Madrid: facendo camiño ao andar». *Innovación Educativa*. 24. 313-319.

Notas sobre la representación literaria de la mujer en Vicente Risco*

OLIVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
(Universidade da Coruña)

Entraremos en uno de los aspectos menos estudiados de la vasta y compleja personalidad intelectual de Vicente Risco, miembro fundador de la revista *Nós* e integrante imprescindible del colectivo *Irmandades* o *Xeración de 1916*. Nos acercaremos a la representación de la mujer en su obra literaria, teniendo en cuenta que no es solo la ideología del autor la que opera en la construcción de personajes, sino también la acomodación de esta elaboración al mundo ficcional de cada obra, su código de recepción más o menos fantástico y su contexto espacio-temporal (Moi 2002: 44). Dejaremos para otro momento lo relativo al concepto de lo *feminino* que se transmite en la obra de Vicente Risco, cuestión que requeriría un análisis más profundo.

1.- El ensayo literario

Utilizaremos como primera fuente el ensaio *Mitteleuropa* (Risco 1994, I [1934]), pues resulta muy iluminador respecto de la consideración de la mujer en el ambiente del colectivo *Nós*. En esta obra inacabada, cima del arte de Risco en un género que hoy es objeto de estudio como manifestación de la *literatura del yo*, el autor construye como trasunto de sí mismo la figura literaria del *yo ensayístico*, muy próxima al *yo real*. A través de este enunciador, va elaborando la crónica de un viaje por Europa en 1930, mostrando al mismo tiempo su carácter e ideología, sus preocupaciones e intereses intelectuales. Imitando el modelo de viaje que había realizado su compañero e *irmán* Alfonso R. Castelao en 1921, recorre Risco el itinerario que lo lleva desde París y Bélgica a Alemania, Austria y Checoslovaquia. *Mitteleuropa* da cuenta de un peregrinaje a la búsqueda de herramientas científicas para estudiar la etnografía galega, pero predomina en la obra el relato de lo cotidiano. En el periplo del viajero gallego se cruzan mujeres que serán a veces tan solo mencionadas; otras, descritas e incluso dibujadas en el cuaderno de viaje. Pocas mujeres, claro, porque el universo vital de aquellos intelectuales de *Nós* era casi absolutamente masculino. Tanto es así, que hay que buscar en los alrededores del escaparate público de la creación cultural del grupo para encontrar referencias femeninas entre bastidores.

María Jesús Risco, hija de don Vicente, recuerda el ambiente de su casa de Ourense, en la que los hombres de *Nós*, cuando no estaban en el café, celebraban tertulia alrededor de una mesa camilla: Floro Cuevillas, Otero Pedrayo, Xocas (Xaquín Lourenzo

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Eco-ficciones: Discursos emergentes sobre mujer y naturaleza en Galicia e Irlanda*. MINECO-FEDER FEM2015-66937-P. Excelencia 2015.

Fernández), Xesús Taboada Chivite y los jóvenes -la hija tiene recuerdos a partir de la guerra-, mientras las señoras: Carmen Fernández, Fita Bustamante, Milagros Rodríguez, Raquel Bobillo, Aurora -conserje de la Escuela Normal-, *Las de Serantes*, etc., se encargaban de la intendencia y las relaciones sociales, y organizaban una tertulia paralela y seguramente muy influyente como sostén de la labor de los hombres de cultura (Rodríguez González 2011: 166).

Otro ejemplo de fuentes de información sobre la consideración de la mujer por Risco, también fuera de la literatura, son las cartas que el orensano escribe durante ese viaje de 1930 a Carmen Fernández, con la que se casa y tiene dos hijos pocos años antes. Por los fragmentos que conocemos -es un documento inaccesible que fragmentariamente se dio a conocer en los paneles de la exposición «Europa en Vicente Risco»¹ (Risco 1930)-, trata a su interlocutora no solo como esposa y madre, sino también como persona cómplice a la que se le pueden confiar asuntos de la propia experiencia intelectual, así como de la vida social y política de los países que visita. Sorprende positivamente descubrir este diálogo *inter pares* de una pareja enmarcada en una sociedad patriarcal tradicional como era la de Ourense en los años 20 y 30.

En *Mitteleuropa* apenas aparecen en escena unas cuantas mujeres. Una de ellas es Margot Sponer, figura que en los últimos años se ha recuperado en varias publicaciones (González Fernández 2008; Figueroa 2013). Esta filóloga romanista había recorrido Galicia en 1926 recogiendo datos sobre el idioma gallego, viaje del que queda constancia documental². Profesora de español y especialista en literatura medieval gallega y catalana, ayuda a Risco cuando el orensano llega a la Universidad de Berlín. Se habían conocido años atrás, pues la filóloga les consultó a Vicente Risco y a Antonio Couceiro Freijomil algunas cuestiones a su paso por Ourense, y el primero la había animado a publicar un artículo en la revista *Nós* sobre sus investigaciones. Quizás fue del orensano también la idea de proponerla como socia del Seminario de Estudios Galegos el mismo año, 1926, de su estancia en Galicia.

Con el título de «Algunhas notas dos meus estudos sobre filoloxía galega», Margot Sponer hace en *Nós* una consideración sobre la enorme presencia en el idioma gallego de castellanismos en el lenguaje de la medicina y del ámbito eclesiástico (Sponer 1927). Los hablantes a los que ella se dirige en las encuestas creen incluso que les está diciendo palabras portuguesas, pues hace tiempo que han olvidado la forma gallega original, sustituyéndola por la castellana. Esta romanista espera que, como sucede en Cataluña, en Galicia se reaccione ante la pérdida del idioma propio. El trabajo, de notable sencillez didáctica, termina con una alabanza para Risco: «como queira que en Cataluña iste nobre ideal púdose impor, tamén en Galiza cecais virá un tempo en que gracias ôs xenerosos esforzos de persoas tan ilustres com'ô Sr. Risco purificaráse o doce e fermoso idioma galego» (Sponer 1927: 3).

Cuando se encuentran Risco y Sponer en Berlín, ella está elaborando una tesis de doctorado sobre documentos antiguos gallegos, que terminará defendiendo en 1931. Fruto del trabajo es también el artículo que comenzó a publicar en 1934 en el *Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura*, y que la guerra civil interrumpiría (González Fernández 2008). Con el régimen nazi, será expulsada de la Universidad y

¹ Inaugurada por la Fundación Vicente Risco en París, en abril de 2009, como se puede ver en [este enlace](#) [última consulta, enero de 2017].

² En una carta de agradecimiento a la Real Academia Galega, que esta institución recogió en la sección oficial del n.º 188 de su *Boletín* (Sponer 1926). También da noticia de ella [la web del Consello da Cultura Galega](#) [última consulta, enero de 2017].

pasará a la resistencia. Acabará siendo asesinada por la Gestapo en 1945.

Otra mujer a la que presta atención Risco en *Mittleuropa* es a Frau Tornegg, la dueña de la pensión en la que recalca el viajero en Berlín gracias a Felipe Fernández Armesto (*Augusto Assía*) y a Lois Tobío. Judía de raza y carácter, pero no de costumbres, según informa el orensano, charla con su huésped sobre, entre otras cosas, el antisemitismo. Risco emplea la técnica retórica de la descripción demorada para representar el ambiente de la pensión:

É un baixo rente á rúa. Un portal longo que remata nun patín interior con árbores e herba, e á man dereita, unha porta riba de tres gradas metida no escuro. Chamamos e veu abrir Frau Tornegg, unha xudía divorciada, delgadiña e moi fea, de mediana idade e con algúns cabelos brancos, amable e falangueira. [...] Frau Tornegg ten unha outa idea da súa raza. Falando do antisemitismo, díxome unha vez que todos somos homes, e que tódolos homes deben ser iguais, calquera que sexa a súa fe; mais ao mesmo tempo explicoume que o odio aos xudeus era por envexa, porque os xudeus teñen máis talento cós outros.

Semella pouco instruída, e dende logo, da España non ten nin a máis pequena idea. En troques, debe ser crente, e admirou moito e meteulle respecto o ver que eu tiña un Crucifixo pendurado riba da mesa de traballo e un rosario e un Kempis na mesa de noite. Outro día, referíndome que me non lembro en que bisbarra se perderan as colleitas, díxome que os homes eran moi ruíns, e que Deus os tiña que castigar por forza.

Nembargantes, traballa os sábados coma se tal cousa e os domingos vai ver unha irmá tola que ten nun manicomio. Marcha moi cedo, e deixa os cafés na cociña, abrigada a cafeteira cun caperucho acolchado (Risco 1994, I [1934]: 318).

Se acostumbra a citar este libro como prueba del desprecio de Risco a los judíos, pero si el lector permanece atento a las líneas dedicadas a Frau Tornegg, o, por ejemplo, a los párrafos sobre Sigmund Freud, a quien admira dejando a un lado el rechazo que le produce lo que él califica como «pansexualismo» de su teoría, comprobará que no es así de brutal su actitud. A pesar, claro está, de la descripción que hace al pasar por la judería de Praga, de unas figuras sucias y viejas agolpadas a la entrada de la Sinagoga, pues aquí sí carga las tintas Risco con los tópicos de la literatura antisemita.

En los apuntes con lápiz que hace de las «xentes de Berlín», aparecen mujeres dibujadas, al lado de diferentes tipos de hombre. Risco, que en *Mittleuropa* lleva a cabo numerosas y estupendas descripciones para que la imaginación de los lectores reproduzca lo visto por el viajero, emplea la técnica de la enumeración *casi* caótica en las que tienen como objeto las mujeres que pasan por la calle. Configura un catálogo a partir de la descripción del atuendo y los accesorios, y termina con un apartado dedicado a las mujeres ancianas, que revela en Risco, una vez más, el peso de la tónica negativa canalizada por la literatura popular: «o que é marabilloso son as vellas. Vellas tan vellas coma estas, non as hai no mundo. Vellas tan fachosas, non hai quen as atope. Vellas tan feas non hai quen as conciba» (Risco 1994, I [1934]: 425).

2.- Narrativa

Si nos ocupamos de las imágenes de la mujer en la obra narrativa de Vicente Risco, tanto en gallego como en castellano, observamos una serie de constantes en la creación

de personajes femeninos que se van amoldando a los diferentes códigos artísticos de cada género: narración lírica, paródica, grotesca, simbólica, etc. Hay que advertir que las mujeres no están presentes en todas las obras. Centrándonos en las que sí ofrecen personajes femeninos, estos responden a los siguientes tipos literarios:

I. La mujer de la tradición decadente de Fin de Siglo, que fue muy bien retratada por la Hermandad Prerrafaelita -la llamada *Vanguardia victoriana*-, especialmente en los cuadros mitológicos de Dante Gabriel Rossetti y Edward Burn-Jones, anticipadores del simbolismo.

Risco presenta por primera vez un personaje femenino en el cuento «El Enviado» (1994, II [1911]: 743-751), donde recrea el mito finisecular del regreso del Mesías. La historia de Cristo que vuelve a la tierra, donde es rechazado como la primera vez y acaba lapidado por la muchedumbre, se resuelve con la aparición de una mujer que lo protege y lo sigue. La mujer no es María Magdalena, tan apreciada por los decadentistas como la pecadora redimida que guarda algo de su oscuro pasado. Se trata más bien de una doncella inocente y pura, personaje que, en su hieratismo prerrafaelita, repetirá Risco en otros relatos. Guarda semejanza con las figuras de las inocentes que se dejan cautivar por los peregrinos-mesías de los cuentos de Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle-Inclán, aunque entre la estética de la perversión de Valle (i. e. en *Flor de santidad*) y la contención en Risco hay bastante diferencia. El erotismo decadente solo es una insinuación en el cuento *El Enviado*: «por los caminos polvorientos del Asia, va un hombre vestido de púrpura. Con los brazos a su cuello y la cabeza en su hombro, camina una joven. Van macilentos y cansados» (Risco 1994, II [1911]: 751).

La muchacha de *O lobo da xente* (1925) es una nueva versión de este tipo de personaje. Surge al final del cuento, cuando se logra desprender de la piel de lobo a que la condenó la maldición («a mala fada») de una madre despiadada. Ofrece como novedad la capacidad de narrar ella misma la historia de su desgracia con un lenguaje popular que ayuda a romper el hieratismo de su antecedente. El joven protagonista, llamado a grandes destinos como prototipo de la raza gallega, la convertirá en su esposa, cerrando felizmente un cuento que recoge el mito del hombre lobo en Galicia -sobre el que Risco trabajó en su etnografía y que fue tema del discurso de su ingreso como miembro numerario de la Real Academia Galega en 1929.

Reaparece este tipo de personaje femenino en «A dona do Unicornio», relato anunciado en 1925 en la colección «Lar» de novela corta como obra en preparación, y que vería la luz en 1940, en versión castellana, en la revista *Misión*, quedando sin continuación esta primera parte del cuento por causa de la retirada por la censura del Directorio del número posterior. La mujer vuelve a ser una doncella pura, acompañada del unicornio e inspirada, entre otras fuentes, en los tapices medievales del Museo de Cluny de París.

Del mismo modo, en *La Tiara de Saitafernes* (s. d.), novela inacabada de la etapa final de Risco como narrador -incluso interviene la mano de Antón Risco para editarla con motivo de la salida en la editorial Galaxia de la *Obra completa* del autor en 1994- reaparece la figura de la doncella inocente y rodeada de misterio en Sofía Alexievna, la hija del ruso involucrado en la desaparición de la valiosa joya que es la Tiara de Saitafernes:

Carlos pudo fijarse más en ella, observarla, apreciar detalles nuevos: la expresión de Sofía era seria y como de estar ocultando algún dolor, pero al mismo tiempo su

fisonomía debía tener una movilidad de gestos un poco infantil y llena de encanto; su palidez intensa tenía, así y todo, la sombra de una transparencia nacarada; las manos eran de una belleza más rara que la de su rostro, bellísimas, apuntadas, de una expresión mística, manos de santa; en sus movimientos se denunciaba inconfundiblemente la alta dama, tenía gestos de Alteza (Risco 1994, II [s. d.]: 615).

En *La Puerta de Paja* (1953), los personajes femeninos crecen en complejidad y también en carga simbólica, pero la huella decadentista sigue siendo fuerte. Se puede comprobar en la rubia raptada y prostituida con fines satánicos -ser la Papisa de Roma- que vuelve, esta vez sí como una Magdalena arrepentida, al mundo de pureza inicial junto al esposo y se convierte en una especie de santa heroína del pueblo. Y en la morena enigmática, de oscuro origen y carácter demoníaco, tal como la Astarté retratada por John Everett Millais, representante de la puta frente a la mujer-ángel delicada y evanescente:

Rosinda era realmente hermosa. Se parecía a las descripciones que hacen los libros de la famosa reina Ginebra. Parecía todavía una rosa, en aquella mañana de sol. Contrastaba con la humildad de la tierra, removida por el arado y rimaba con la belleza del día (Risco 1994, II [1953]: 88).

Entre las damas que había en el palacio estaba la hermosa Alda, cuyos ojos estaban rodeados de círculos negros, cuyo cuerpo, de piel cetrina, era como el de una serpiente que tuviese la sangre muy cálida, y cuyos cabellos lisos y aceitosos, brillaban como charol (Risco 1994, II [1953]: 43).

No entraremos en la complejidad simbólica de estos dos personajes-mujeres opuestas y complementarias, como la luz y la noche con las que se identifican en *La puerta de paja*. Es suficiente con dar cuenta de su carácter proteico, de la relación lésbica que las une, de su evolución más allá del estereotipo en el que se ven conformados los personajes de esta novela que gira alrededor del más humano de todos: el obispo Baldonio.

II. La mujer-esposa. La técnica deformadora propia del arte grotesco, que coincide con la línea valleincliniana del esperpento, condiciona la configuración de personajes, títeres a veces, como ocurre en el caso de las mujeres: la suegra, la mujer y las hijas de don Celidonio en *O porco de pé* (1928). La primera y la segunda recuerdan, en los arrebatos de violencia, los fantoches del guiñol. Las hijas son muñecos analizados en su ascenso social, como los anteriores, y también como objeto de deseo sexual de varios pretendientes, repitiendo el fenómeno referido a la madre. Constituyen la parte femenina de la familia de tenderos que representa la conquista del poder de la nueva clase.

Bien diferente aparece el personaje de la esposa en *A Coutada* (1926). En este relato ensayístico que repite la fórmula del diálogo ya experimentada en *El Enviado*, aparece la esposa entregada, compañera y bálsamo de las preocupaciones del hombre. El cuento gira alrededor de la necesidad de limpiar el «pecado da raza» que a lo largo de la historia de Galicia constituyó, afirma Risco, el abandono de la tierra por parte de la hidalguía rural. El protagonista habla con la mujer de la decisión de retornar a los orígenes, de dejar la urbe corrompida e ir a «A Coutada» de los antepasados, mundo cerrado y simbólico que representa para Risco el motor de avance de la sociedad gallega. La clase de la hidalguía rural es para él, como para Ramón Otero Pedrayo, la única capaz de sacar

a Galicia de la postración, guiando a las clases trabajadoras del campo y del mar. Tras el elogio del amor conyugal entonado por el marido, el papel de la mujer se revela muy claro en las palabras que la autorretratan:

-Non volve, Eladio. O tempo que levou os teus dez anos de rapaz, o teu décimo ano, que foi ano da Coutada, levou tamén a realidade daquel soño; agora fica soamente a saudade. A saudade que pode engaiolar os teus soños de home, que non pode engaiolar o meu tino de muller. As mulleres temos o privilexio do siso, do acougo, temos o senso da realidade, que vós non tedes, Eladio. Mellor che irá se atendes o meu instinto que non o teu lirismo (Risco 1995, V [1926]: 77).

III. La mujer-símbolo. Pertenece a este tipo de tratamiento literario femenino la protagonista de *A velliña vella* (1925), tomada de una leyenda irlandesa: la figura de la viejecita que anda por los caminos procurando la ayuda de distintos representantes de la sociedad gallega. Como nadie le hace caso, acaba golpeando unha «pedra dos xentís» para hacerse oír en el mundo subterráneo. Es la misma anciana que aparece retratada por W. B. Yeats: en el caso del autor irlandés, los jóvenes ayudan a la vieja y esta se transforma en una hermosísima doncella, encarnación de la patria irlandesa (Yeats 1921). En un país de descastados como es Galicia, la viejecita no sufre esa metamorfosis, y acude a los seres subterráneos: los antigos celtas que vigilan la viga de oro para obtener la respuesta que en la tierra no encuentra.

En otro género, el del esperpento satírico *O porco de pé* (1928), la mujer-puta aparece como metáfora de la Política al lado de fanticos y prostitutas también convertidas en títeres, como son la gobernanta y la pupila del burdel madrileño que visita el protagonista. La segunda reaparecerá en el sueño patológico de don Celidonio en actitud tan amenazante como la de las bandas de pistoleros sindicalistas. Tomemos la primeira caracterización:

Tan ben campaba don Celidonio, que fixo unha conquista. Falando de certo, foi ela a que o buscou.

Era unha vellona falangueira e *despepitada*, mais aínda en bo uso, e máis que nada, era unha dona principal, que soamente trataba con xente de categoría.

Enfeitada con pedras falsas e gaios adubíos, aquela vella gaiteira, maquillada, osixenada e peiteada *à la garçonne*, aquela soberbia e respectable viúva de reis, de ministros, de cardeais e de xenerais, pasaba denantes arrentes de don Celidonio co seu cortexo de señorós con boa roupa e condecorados, que falaban coma a campá grande da Catedral, e tan sequera reparaba nil.

Aquela dona, aínda fermosa, digan o que queiran, churrusqueira e chea dun engado que ten mal para os homes, era a Política (Risco 2016 [1928]: 55).

Por último, y como mujer-símbolo, Risco crea Gamalandalfa, su mejor figura femenina, en una novela de personaje que lleva como título el nombre de la protagonista, mujer gallega que se presenta desde niña con todas las características genéticas, ambientales y de formación que van a abocarla al crimen. Gamalandalfa causa la muerte de varios hombres, que van apagándose mientras ella se ve rebosante de hermosura. Risco parodiaba la novela tremendista originada en *A familia de Pascual Duarte* (1942), precisamente después de traducir la novela de Cela al gallego (Risco 1963). Partidario de la literatura fantástica, aborrecía la novela española de posguerra que se limitaba a

reproducir, a su juicio, una gris y mezquina realidad. El tremendismo, en lo que tenía de arte grotesca, hiperbólica y próxima al esperpento, le tentó como vía paródica de ridiculización del género, pero también como espita hacia lo fantástico para un género ahogado en los, para él, excesos naturalistas. Por eso acude al mito de la *meiga chuchona*, tan presente en la cultura popular de Galicia, y crea un personaje por otro lado interesante y complejo por los matices psicológicos y la tensión que crea con otros personajes, como el de la echadora de cartas que descubre sus crímenes:

No se sabe qué fatal combinación de los cuerpos celestes, qué mezcla de sangres, qué influencias malsanas pudieron haber determinado el nacimiento de esta mujer espantosa.

Bueno; de ningún modo espantosa en su agraciado aspecto: gallardo era su cuerpo, lindo su rostro, dulce su voz, suave y templada su piel, atractiva su sonrisa, bondadosa su mirada, blandos y finos su ademanes. [...]

«¡Es hermoso ver la sangre! ¡Ya veis cuántas cosas buenas por causa de una mujer mala! ¡Yo soy la loba, la mal casada, la meiga chuchona, la condenada, la mala bruja, la descarada, la deshonrada, la sinvergüenza, la mujer sin ley, la maldita!» (Risco 1994, II: 211, 320).

Risco es autor de una narrativa elaborada, con personajes ya configurados en la tradición en la que se sitúa, y por tanto, el personaje mujer aparece muy literaturizado, convertido en símbolo, cuando no tomado de la literatura popular -como las tres mujeres feas que pretenden al niño de dos cabezas cuando este se hace adolescente en la novela *Doce años después*-, o cosificada, como en *O porco de pé*. Hay un evidente contraste con la obra ensayística, donde aparece una mujer mucho más relacionada con la realidad. Risco, en fin, se muestra abierto y dialogante, dentro de un machismo muy propio de la época de sociedad patriarcal que no cuestionó en ningún momento. Tan solo escribiría sobre el espacio ganado poco a poco por la mujer en el mundo académico o en la novela actual, en los artículos de opinión de los últimos años de su vida.

Bibliografía

- FIGUEROA, Antón. (2013). «Sobre Margot Sponer». *A Trabe de Ouro*. 93. 17-32.
- GONZÁLEZ, Helena. (2008). «Margot Sponer». Blog *Das Orixes de Marzo*, [entrada del 12 de agosto de 2008](#) [última consulta, enero de 2017].
- MOI, Toril. (2002 [1985]). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London/New York. Routledge.
- RISCO, Vicente. (2016 [1928]). *O porco de pé*. Ed. Olivia Rodríguez González. Vigo. Galaxia.
- . (1930). «Cartas a María del Carmen Fernández». Inéditas. Archivo Fundación Vicente Risco. Allariz. Ourense.
- . (1940). «La Dama del Unicornio (pliego de cordel)». Continuación. Ilustraciones de Prego de Oliver. *Misión*. 269. 12.
- . (1994-1995). *Obras completas*. Tomos 1, 2, 5. Vigo. Galaxia.
- (trad.). (1962). *A familia de Pascual Duarte*, Vigo, Faro de Vigo.

- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia. (2011). «Conversa con María Jesús Martínez-Risco, filla de Vicente Risco». *Madrygal*. 14. 163-171.
- SPONER, Margot. (1926). «Carta abierta de la señorita Margot Sponer al *Boletín* de la Academia». *Boletín da Real Academia Galega*. 188. 200-201.
- SPONER, Margot. (1927). «Algunhas notas dos meus estudos sobre filoloxía galega». *Nós*. 37. 15/01. 2-3.
- YEATS, William Butler. (1921). «Cathleen Ni Houlihan». *Nós*. 8. 5/12. 8-13.

Menéndez Pelayo: el castigo de la ambición

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
(Universidad de Cantabria)

Este trabajo forma parte de un estudio biográfico y crítico sobre Menéndez Pelayo en el que llevo varios años trabajando. Un trabajo que tiene como modelo la línea de clásicos libros como el de Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo* (1974) o el *Juan Pablo Forner y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII* de François López (1976). En definitiva, lo que me planteo no es solamente el recorrido biográfico de un personaje sino el análisis de la relevancia de ese personaje como guía de navegación para retratar un periodo de la historia cultural de España.

Marcelino Menéndez Pelayo fue, sin discusión, un gran crítico e historiador de la literatura española, pero, en su tiempo, en los aproximadamente treinta y siete años de vida intelectual de los que pudo disfrutar, fue también una figura cultural, política y social de indudable relevancia y enorme repercusión pública. Durante esos treinta y siete años, el nombre de Menéndez Pelayo aparece en todas las polémicas intelectuales y políticas de la época. Recibe atención privilegiada de los periódicos, es objeto de filias y fobias, de alabanzas desorbitadas y críticas igualmente desorbitadas.

En cualquier noticia, manifestación o elemento político que apareciera el nombre de Marcelino Menéndez Pelayo, el santanderino quedaba convertido en protagonista y las censuras y los elogios se dirigían contra él y no contra aquello que defendía o atacaba. Sirva como ejemplo la polémica de las Escuelas laicas, ya al final de la vida de Menéndez Pelayo. El polígrafo, fiel al catolicismo estricto que mantuvo durante toda su vida, fue uno de los muchos firmantes, más de ciento cincuenta, que apoyaron un escrito, aparecido en la prensa de la época, defendiendo las escuelas religiosas y manifestándose contrario a las laicas. La reacción de los partidarios de estas últimas resultó muy rápida y se fijó sobre todo en la firma de Menéndez Pelayo. Alejandro Lerroux (1919) ejemplificó mejor que nadie la crítica a Menéndez Pelayo, cuando en un discurso en Santander pronunciado por el político republicano, indicó que «no queremos que nuestros hijos sean como Menéndez Pelayo, gloria de la ciencia y vergüenza de la humanidad».

Esta relevancia pública explica que la trayectoria vital de Menéndez Pelayo sea un rosario de polémicas, desencuentros, batallas dialécticas y luchas por puestos y honores a los que nunca quiso renunciar. Un caso paradigmático de este afán de poder, lo encontramos en su fracasada aspiración a presidir la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una investigación que he realizado en las actas de esta institución, la correspondencia de don Marcelino y la prensa de la época, me han permitido trazar un relato detenido de esta intentona fracasada.

Unos años antes de esta fallida elección, en 1901, Menéndez Pelayo, ya un flamante catedrático, se instala en Madrid en la *Fonda de las Cuatro Naciones*, donde va a residir quince años. Aún no ha cumplido los veintitrés, pero rápidamente se integra en la vida

social de la capital del reino. Traba amistad con Ramón de Navarrete, *Asmodeo*, un cronista de la sociedad elegante que le introduce en todos los salones de Madrid y le lleva de la mano por los distintos ambientes de la corte (Menéndez Pelayo [E 1983: 177]). El sabio inexperto se convierte rápidamente en un habitual de la vida social madrileña. Juan Valera, a quien ya conocía, se constituye en su compañero preferido de andanzas y conversaciones. A sus veintidós años se entrega a la misma vida que Valera, por entonces de cincuenta y cinco y de Navarrete que ya ha cumplido los sesenta y uno. Su nuevo estilo de vida escandaliza a sus amigos de Santander y en 1880 Pereda llega en embajada a Madrid para llevarle por el buen camino. Pero las prédicas del digno polanquino no tienen mucho efecto. Pereda cuenta, sin grandes esperanzas, el resultado de sus gestiones a Laverde, ya que Menéndez Pelayo, en su opinión: «tiene ya muy arraigada la idea de su alto valor y es difícil que crea que puede equivocarse en algo» (Montesinos 1969: 299). Y, además, pese a todas sus prevenciones, el autor de *Sotileza* no puede dejar de comentar con cierta comprensión que «las atenciones que merece a los más encumbrados personajes y el mimo con que lo tratan en sus mesas y tertulias es una terrible tentación a sus años» (Montesinos 1969: 298). Y concluye Pereda con indisimulada admiración: «Yo no he visto nada parecido a la rapidez con la que ha llegado nuestro amigo, con sus propias fuerzas, a lo más alto entre doctos y legos en aquella sociedad» (Montesinos 1969: 298). Pereda no se equivocaba. Menéndez Pelayo no renunció nunca a esa vida que a sus conciudadanos de Santander tanto escandalizaba. Rubén Darío lo recuerda en esa *Fonda de las Cuatro Naciones*, en «un cuarto como todos los cuartos de hotel, pero lleno de tal manera de libros y de papeles, que no se comprende cómo allí se podía caminar. Las sábanas estaban manchadas de tinta. Los libros eran de diferentes formatos. Los papeles de grandes pliegos estaban llenos de cosas sabias, de cosas sabias de don Marcelino» (Darío 1991: 58).

Nadie le discutió en vida su condición de sabio. Que lo era, desde luego, y pocas personas pudieron ostentar ese título con tanta justicia. Pero sabio despistado, pacífico, apartado del mundo, dedicado tan solo a su ciencia, e ignorante de las maniobras del mundo para medrar en él, nunca. Sus despistes, que algunas anécdotas han magnificado, no afectaron nunca a su capacidad para conseguir puestos, sueldos y posición. Coleccionista incansable de condecoraciones, homenajes, dignidades y encomiendas, se siente siempre insatisfecho del reconocimiento recibido y espera nuevas recompensas, olvidando todas las anteriores cuando alguna se le niega. Su epistolario es una intrincada maraña de recomendaciones recibidas y pedidas, de proyectos de cargos y de nombramientos. También aquí sus admiradores quieren presentarnos un ente puro a quien las recompensas y dignidades le llegan sin que «San Marcelino» haya imaginado siquiera pedir las. Pero de nuevo la correspondencia -la mayor parte de las cartas de Menéndez Pelayo se publicaron mucho después de que aparecieran las biografías- y los hechos nos presentan otra historia. Historia que habla de búsqueda de votos, de cartas sobre elecciones, de cálculos, de apoyos y enemistades, de un candidato a la dirección de tres academias que solo triunfó (y a la segunda intentona) en la de la Historia.

Jamás se cansó Menéndez Pelayo de los fastos y homenajes, de las condecoraciones, los honores y las recompensas. Fue un incansable coleccionista de ellas a lo largo de su vida, y las no conseguidas amargaron en demasía su espíritu y le impidieron disfrutar de las que sí tenía. Académico de la Real Academia, de la de la Historia, de la de Bellas Artes de San Fernando, y de la de Ciencias Morales y Políticas, Bibliotecario perpetuo y después Director de la Academia de la Historia; académico correspondiente de la de Buenas Letras de Barcelona, de la Sevillana de Buenas Letras y de la de San Carlos de Valencia, miembro preeminente de la Academia de Letras Humanas de Málaga, socio

honorario de la Sociedad Arqueológica Luliana y de la Arqueológica Tarraconense, miembro de la Academia Aráldica Genealógica Italiana, de la Societé Academique Hispano-Portugais de Toulouse, de la Academia Scientarum Oliponensis, de la Società Bibliografica Italiana, de la Hispanic Society of America y de la Royal Society of Literature of the United Kingdom; diputado por Palma de Mallorca y por Zaragoza; senador por la Universidad de Oviedo y por la Academia; decano de la Facultad de Letras de la Universidad de Madrid, vicepresidente del Ateneo, presidente de la Sociedad de Bibliófilos Españoles; Consejero de Instrucción pública, Caballero Gran Cruz de la Orden de Alfonso XII, Comendador de la Legión de Honor y de la Orden del rey Leopoldo de Bélgica.

Ese afán de títulos y recompensas le llevó a una de las mayores decepciones de su vida: el fracaso en su intento por ser elegido director de la Real Academia. Fue en 1906 y el asunto tuvo sus consecuencias. El anterior director de la Academia, Conde de Cheste, había fallecido. Siguiendo una ley no escrita, un aristócrata, que hubiera sido ministro era el candidato natural para el puesto: esa había sido la condición de todos los directores de la Academia hasta el momento. Pero, en ese momento, Benito Pérez Galdós y Jacinto Octavio Picón lanzaron públicamente la candidatura de Menéndez Pelayo. La derecha académica no concedió gran importancia a la propuesta de los dos novelistas: «dos personas de menor cuantía» los llamó Emilio Cotarelo en una carta al santanderino¹ (*Epistolario de Menéndez Pelayo*. Volumen 18. Carta 983), pero Menéndez Pelayo sí. Y, sobre todo, cuando en una carta abierta en *El Imparcial y El País*, un 22 de noviembre de 1906, más de ciento veinte firmas pidieron públicamente a Alejandro Pidal, rival de Menéndez Pelayo, que no se presentara y que dejara campo libre al santanderino que, según los firmantes, estaba «por encima de toda discusión y de toda concurrencia». Entre los que apoyaron públicamente la candidatura de Menéndez Pelayo se contaban los hermanos Álvarez Quintero, Gregorio Martínez Sierra, Carlos Arniches, Joaquín Dicenta, Pio Baroja, Azorín, Antonio Machado, Felipe Trigo, Álvaro de Albornoz. Manuel Azaña, Pedro Mata, Augusto Barcia, Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Zamacois, Francisco Villaespesa, Gabriel Miró... La carta se publicó el mismo día de la elección, un 22 de noviembre de 1906, muy pocos días después de que Menéndez Pelayo hubiera cumplido los cincuenta años. Veintiún académicos pudieron votar y de ellos, solo tres lo hicieron por don Marcelino: Picón, José Ortega y Munilla y Juan Cavestany. Dieciséis en cambio votaron a Pidal y en la lista de votantes hay nombres que fueron una amarga decepción para Menéndez Pelayo: Antonio Maura, Emilio Ferrari, Emilio Cotarelo, Ramón Menéndez Pidal. Menéndez Pelayo no asistió a la votación y Galdós tampoco pudo hacerlo. Un año después se repitió la elección, pues el nombramiento de Pidal era interino. Pidal obtuvo quince votos y Menéndez Pelayo siete. Esta vez los votantes de don Marcelino fueron Francisco Rodríguez Marín, que acababa de ingresar en la Academia, Galdós, Echegaray, Picón, Ortega Munilla, el padre Miguel Mir, que en la anterior había votado a Pidal, y el propio Menéndez Pelayo, que en este caso, sí que asistió. Pero el grueso de la Academia continuó apoyando a Pidal.

La amargura de Menéndez Pelayo fue indecible. Rompió relaciones con Alejandro Pidal, con quien hasta el momento había cruzado cartas muy corteses y del que había celebrado con júbilo su llegada al gobierno. Finalizó su amistad con Emilio Cotarelo, antes discípulo y colaborador, y con el que un día se lió a bastonazos en plena calle de Alcalá. Y abandonó la Academia. La edición de las obras de Lope de Vega, un encargo

¹ Las citas a las cartas se hacen, salvo excepción que se indique, a las publicadas en el *Epistolario* que aparece en la Bibliografía final. En cada una de ellas se indicará n.º de volumen y n.º de carta.

académico, queda interrumpida en el volumen XIII. No volvería a ello nunca. Los tomos XIV y XV se publican después de su muerte, pero ya sin los prólogos que Menéndez Pelayo nunca compuso. Su último acto académico es la recepción de su amigo Francisco Rodríguez Marín, que toma posesión en esas fechas. La Academia, el lugar donde había soñado estar desde niño le había vuelto la espalda y, sobre todo, lo habían hecho los representantes de esa derecha cristiana que él había defendido tantas veces en tantas polémicas. «Mi alejamiento de aquella Corporación [la Academia] es absoluto y probablemente definitivo, por razones de dignidad personal cuyo origen Vd. conoce y que luego se han exacerbado con nuevos agravios. La Academia, sometida al ignorante capricho de los hombres políticos o a las malas artes de cualquier intrigante, va perdiendo a toda prisa su carácter literario. Conservo allí algunos buenos amigos, pero están en minoría insignificante, y para la mayor parte de los académicos no puede haber peor recomendación que la mía. He dejado de concurrir aun a las sesiones ordinarias» (*Epistolario*, vol. 21, carta 855). Son palabras de diciembre de 1911, cinco meses antes de su muerte. La herida de aquella elección fracasada nunca cicatrizó.

Mas esa elección de 1906 no fue sino el segundo acto de un drama que había empezado en 1901, cuando Menéndez Pelayo se vio derrotado en dos votaciones, en sus aspiraciones para convertirse, con tan solo cuarenta y cuatro años, en Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Hay que remontarse a años atrás, a 1892. Fue entonces cuando un joven catedrático de tan solo treinta y cinco años, Marcelino Menéndez Pelayo, fue elegido académico de San Fernando. La plaza que había dejado vacante Manuel Cañete, en la sección de pintura tenía tres aspirantes: Manuel Ossorio y Bernard, Augusto Comas y Blanco y Marcelino Menéndez Pelayo. Aparentemente Menéndez Pelayo parecía el menos indicado para ser elegido. Ossorio y Bernard había publicado en 1883 su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, y en 1890, juntamente con Carlos Frontaura, el *Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo XIX*. Comas y Blanco era pintor y crítico de arte; en 1890 había publicado un estudio sobre la Exposición nacional de Bellas Artes y en ese momento estaba preparando otro estudio sobre la Exposición internacional que en ese momento se estaba celebrando en Madrid con motivo del IV Centenario del descubrimiento de América. Pero Menéndez Pelayo, acababa de finalizar en 1891 su *Historia de las ideas estéticas*, y sin duda fue el gran impacto de la obra el motivo de que la sección de pintura² de la Academia de San Fernando, según consta en el acta del 22 de febrero de 1892, indicara que «considerando [...] los méritos tan públicos y notorios que concurren en el Sr. Don Marcelino Menéndez Pelayo»³ había puesto al santanderino en primer lugar en cuanto a méritos, por delante de Ossorio y Bernard (segundo) y Comas y Blanco (tercero). Con esa preferencia tan marcada, no es extraño que en la sesión siguiente, 29 de febrero, Menéndez Pelayo recibiera diecinueve votos, por solo dos de Ossorio y Bernard y ninguno para Comas y Blanco⁴.

Pero el flamante académico no tenía, al parecer, mucha prisa en tomar posesión. Al fin y al cabo, la de San Fernando era ya su cuarta Academia, y Menéndez Pelayo se

² Compuesta en ese momento por Pedro de Madrazo (Director de la Academia), Alejandro Ferrant, Salvador Martínez Cubells, Teófilo de la Puebla y Rodrigo Amador de los Ríos.

³ Para todas las referencias a las actas, cito *Actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Manuscrito], consultadas [a través de la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#).

⁴ Ninguno de los dos adversarios de Menéndez Pelayo en esta votación llegó a ser académico.

había acostumbrado a los honores. Su primera Academia había sido la de sus amores, la de la Lengua. En 1881 fue elegido y en ese mismo año de 1881 tomó posesión con un discurso sobre la poesía mística española. En la Academia de la Historia había sido elegido el 5 de mayo de 1882 y tomó posesión un 13 de mayo de 1883. La Academia de Ciencias Morales y Políticas lo había elegido en 1899 (en sustitución de Mariano Roca de Togores). Quizás por ello no se impresionó mucho por el nuevo honor que le llegaba.

No deja de ser llamativo que en esa selva de elecciones, búsqueda de votos, y conjuras para elecciones de académicos de todo tipo y pelaje que es el epistolario de Menéndez Pelayo, no conste ninguna carta en la que se hable de la campaña para su elección como académico en la de Bellas Artes de San Fernando. Sí que las hay, y abundantes, en el caso de las Academias de la Lengua y de la Historia, pero en la de San Fernando las cosas, al parecer venían muy rodadas. De hecho, en su epistolario solo tenemos dos menciones de 1892 a esa elección: la propia comunicación del secretario de la Academia, en la que se le daba a Menéndez Pelayo comunicación oficial de la elección y una felicitación de Carmelo de Echegaray, recibida pocos días después.

Pero a pesar de esta elección, ni las artes plásticas ni las musicales fueron una de las ocupaciones intelectuales en las que Menéndez Pelayo se detuviera con frecuencia. Por eso, acuciado siempre por mil compromisos, y con otras actividades que le interesaban sin duda más, el tiempo fue pasando sin que el nuevo académico acudiera a tomar posesión, a pronunciar su discurso de entrada y ser contestado y así ser admitido, con todos los honores entre los «inmortales» de las artes españolas.

Esta situación sin duda debió de crear malestar entre los académicos de San Fernando, hasta tal punto que en 1899, se encomendó a una comisión proponer una reforma de los estatutos de la Academia para poner un límite al tiempo que un académico electo podía tardar en presentar su discurso y por lo tanto, en tomar posesión de su medalla. El debate de las modificaciones reglamentarias, que afectaban también a las elecciones de académicos, se desarrolló a lo largo de varias sesiones, entre diciembre de 1899 y enero de 1900. Da idea del hartazgo por la espera que tenía la Academia, el hecho de que el ponente de la comisión, Amós Salvador y Rodrigáñez⁵, propusiera un plazo de únicamente dos meses para que los académicos electos tomaran posesión o, de lo contrario, perdieran su condición de académicos. Finalmente, el plazo se estableció en cuatro meses, y la reforma del reglamento fue aprobada el 2 de enero de 1900. El 22 de enero se comunica a cuatro académicos electos que disponían de cuatro meses para pronunciar su discurso: Ruperto Chapí, Francisco Javier Amérigo, José Fernández Jiménez y Marcelino Menéndez Pelayo⁶. El 5 de febrero, Rodrigo Amador de los Ríos informa a la Academia de que ha entregado la comunicación a Marcelino Menéndez Pelayo y que este se había manifestado dispuesto a cumplir el plazo reglamentario fijado al efecto. Pero el 7 de mayo, Menéndez Pelayo, a través del director de la Academia, Juan Facundo Riaño, pide se amplíe el plazo hasta después del verano, lo que provoca la protesta de Amós Salvador y Rodrigáñez, ponente de la reforma y que estaba ejerciendo una estricta vigilancia sobre el cumplimiento de la misma. En la sesión siguiente, Amós Salvador volvió a la carga y pidió al secretario que se comunicaran las

⁵ (Logroño, 1845-Logroño, 1922) Ingeniero y político. Ministro de Hacienda en dos ocasiones (1894 y 1905-1906), de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas (1902), de Instrucción Pública y Bellas Artes (1911) y de Fomento (1915-1916). Sobrino de Sagasta y miembro destacado del partido liberal.

⁶ La academia hizo una excepción con otros dos electos, el Marqués de Pidal y Manuel Fernández Caballero, el primero en ese momento ocupaba cargos en el gobierno y por lo tanto no podía dedicarse a la preparación del discurso y el segundo se encontraba prácticamente ciego.

fechas en las que terminaban los plazos concedidos a los académicos electos para que presentaran su discurso. Poco después la Academia acuerda respetar el plazo de los cuatro meses sin tener en cuenta las vacaciones (algunos académicos habían propuesto que no se tuvieran en cuentas las vacaciones para el plazo de los cuatro meses), y el 28 de mayo, a propuesta de Jiménez Lozano, censor de la Academia, se decide finalmente no computar el plazo de vacaciones a pesar de las protestas de Amós Salvador. El 11 de junio, vuelve el tema, ya que el plazo dado a Menéndez Pelayo ha expirado y los defensores del reglamento, Amós Salvador a la cabeza, exigían que el santanderino perdiera su condición de académico. Fue precisamente Elías Martín que en poco tiempo sería rival de Menéndez Pelayo en las elecciones a director, quien pidió una nueva prórroga para el polígrafo, que aún no había pisado el suelo de la institución. Tras un encendido debate, y por dieciocho votos contra ocho, la Academia acordó conceder a Menéndez Pelayo un nuevo plazo: el 24 de septiembre.

Probablemente nadie se sorprendió al iniciarse, ese 24 de septiembre, tras las vacaciones de verano, un nuevo curso en la Academia, sin que Menéndez Pelayo hubiese comunicado que ya tenía preparado su discurso. Aunque a la sesión del 26 de septiembre no asistió el siempre combativo defensor del reglamento, Amós Salvador, varios de los presentes manifestaron que Menéndez Pelayo debía perder su medalla. Pero una hábil estratagema de Ángel Avilés Merino⁷ consiguió que no prosperase la iniciativa: el presidente Juan Facundo Riaño, estaba enfermo y no había asistido a la sesión y Avilés argumentó que muy bien pudiera haber recibido el tan esperado discurso y no haberlo comunicado a la Academia por causa de su enfermedad. El 1 de octubre siguiente, Riaño, aunque enfermo y sin poder asistir, envió una carta a la Academia indicando que no había recibido ningún discurso de Menéndez Pelayo. De nuevo Avilés terció, manifestando que tenía «vagas noticias» a través de Eduardo de Hinojosa, secretario de Menéndez Pelayo, de que el discurso estaba prácticamente concluido, y consiguió arrancar a la Academia una semana más de plazo para el santanderino. El lunes siguiente, 8 de octubre, la paciencia de los académicos tuvo por fin recompensa y Avilés presentó en la sesión el discurso de Menéndez Pelayo. Amós Salvador, en una intervención llena de dobles sentidos, se regocijó de que Menéndez Pelayo cumpliera con su obligación como académico, «con lo cual asegura a este cuerpo artístico su importante participación en los trabajos que son objeto de su instituto» (cita literal del acta). Participación que, como sabían todos los académicos presentes, hasta entonces no había existido; la velada alusión quedó en el aire.

A partir de entonces los acontecimientos se precipitan. Exactamente nueve años después de la elección de Menéndez Pelayo como académico, y todavía sin tomar posesión de su medalla, el uno de marzo de 1901 se daba noticia en la sesión correspondiente de la Academia de San Fernando de la muerte de su director, Juan Facundo Riaño⁸.

La muerte de Riaño iba a originar una serie de rápidos, muy rápidos movimientos. Uno de ellos es la acelerada llegada de Menéndez Pelayo a la Academia de San Fernando, causada por la necesidad de tomar posesión como académico, para poder aspirar a la Dirección. No conservamos la carta de Menéndez Pelayo a su hermano Enrique, pero la respuesta de este, de 15 de marzo de 1901, nos indica que las cosas ya

⁷ (1842-1924) Pintor, periodista y senador. Director General de Administración Civil en Filipinas. Bibliotecario de la Academia de San Fernando en 1901.

⁸ (Granada, 1829-Madrid, 1901) Historiador y político, Director General de Instrucción Pública y Ministro de Estado.

estaban en marcha: «Celebro mucho que se apresure tu entrada en la Academia de San Fernando. Conozco al Sr. Avilés, a quien traté aquí un verano que estuvo, pues era amigo del pobre Camino. Es hombre muy afable y simpático, autor de un librito que se llama *El Retrato*» (*Epistolario*. Vol. 16. Carta 20). La carta nos ilustra sobre las conversaciones entre Menéndez Pelayo y Avilés, que era el encargado de redactar el discurso de contestación a Menéndez Pelayo. En 18 de marzo, tres días después, Avilés presenta su discurso ante la Academia. El 26 del mismo mes la Academia aprobó que la toma de posesión del nuevo académico se llevara a cabo el día 31. El santanderino tenía de repente mucha prisa.

El primero de abril de 1901, Menéndez Pelayo asiste por primera vez a una sesión de la Academia. El 8 de abril, tan solo una semana después, se procede a la sesión extraordinaria en la que la Academia elegía director y en la que Menéndez Pelayo se enfrentaba a Elías Martín, hasta entonces Director accidental como componente más veterano de la Academia.

Este hecho en sí era ya excepcional. No conocía la Academia de San Fernando una votación entre dos candidatos a la Dirección. Por otra parte, se enfrentaba el académico más antiguo, Elías Martín Riesco⁹ (había ingresado en 1872), con el último ingresado, Menéndez Pelayo, que era además el más joven de la corporación: tenía poco más de cuarenta y cuatro años frente a los sesenta de Martín. A modo de ejemplo, conviene recordar las edades de los anteriores directores: Federico de Madrazo llega al cargo cuando la familia Madrazo es prácticamente dueña de la Academia y tenía cincuenta y un años al tomar posesión. Su hermano, y sucesor en el cargo, Pedro de Madrazo, es elegido director con setenta y ocho años, y Juan Facundo Riaño con sesenta y nueve. De seguro que muchos académicos veteranos no verían con buenos ojos que un jovencito que acababa de llegar, por muchos títulos que tuviera, pretendiera tomar por asalto la dirección.

En la semana que transcurrió entre el 1 y el 8 de abril, Felipe Pedrell¹⁰ actúa decididamente como agente de Menéndez Pelayo a la búsqueda de votos para la dirección. El 5 de abril escribe la siguiente carta a Menéndez Pelayo:

Querido amigo y compañero:

Ahí va la documentación que voy recibiendo.

Han contestado, por ahora, a mi invitación:

Maura

Domínguez

Martínez Cubells

Samsó

Ferrant:

Sí

Alejo Vera: No.

⁹ (1839-1910) Escultor. Autor del monumento a Velarde, en Santander. Director de la Academia de San Fernando desde 1901 a 1909.

¹⁰ (Tortosa, 1841-Barcelona, 1922) Músico. Defensor de Wagner, y llamado el «Wagner español», fue un importante investigador de la música tradicional española y maestro de Albéniz, Falla, Turina y Granados.

Ofrecen probabilidades de votar sí:

Amador
Velázquez
Muñoz Degrain¹¹
Fernandez y González

Me han dado verbalmente su palabra:

Arbós
Mélida (José Ramón)
Jimeno
Zubiaurre
Sbarbi
Avilés
Suñol
Moreno Carbonero.

Votarán con nosotros:

Esperanza
Monasterio
Y su servidor de V. su más humilde pero entusiasta discípulo q.l.b.m.
F. Pedrell

Los cálculos de Pedrell eran muy optimistas. De acuerdo con su carta, Menéndez Pelayo contaba con dieciséis votos seguros y cuatro probables: veinte votos representaban una holgada mayoría que hubieran debido darle a Menéndez Pelayo la dirección de la Academia de San Fernando sin ningún problema. Tal vez eso explique el exultante optimismo de Menéndez Pelayo que, en carta del 7 de abril, dice a su hermano Enrique: «el tal discurso, contra todos mis temores, resultó un exitazo como se dice en la jerga de entre bastidores. Y tanto que mañana lunes (si no se atraviesa algún obstáculo imprevisto) seré elegido Director de dicha Academia, con lo cual me quedaré convertido en un Cheste¹² de las Bellas Artes, aunque sin el buen cocinero que él tiene y que sirve mucho para realzar los prestigios del cargo»¹³.

Pero llama la atención el nombre de Monasterio como voto seguro. Jesús de Monasterio había sido uno de los ocho académicos que había votado en contra de ampliar el plazo de recepción de Menéndez Pelayo y, por ende, a favor de desposeerle de su condición de académico. Cuando Menéndez Pelayo, en la segunda votación, requiere su apoyo, Monasterio se excusa de asistir a la asamblea por su delicado estado de salud, pero lo cierto era que había asistido regularmente a las sesiones de la Academia, incluso presidido alguna durante la enfermedad de Riaño y dejó de estar presente en ellas a raíz de la presentación de la candidatura de Menéndez Pelayo. Consciente, sin duda, de la repercusión que tendría en su patria chica no apoyar a su ilustre paisano, prefirió apartarse temporalmente de las reuniones de la Academia.

¹¹ En la carta de Pedrell, aparece una cruz a la izquierda del nombre de Muñoz Degrain.

¹² Se refiere a Juan de la Pezuela, Conde de Cheste y Director por entonces de la Academia de la Lengua.

¹³ *Epistolario*. Vol. 16. Carta 75.

Lo cierto era que Pedrell se había lanzado a la aventura. En la Biblioteca de Menéndez Pelayo se conservan las respuestas a sus requerimientos que le hicieron llegar Francisco Américo¹⁴, Amós Salvador y Rodrigáñez¹⁵, Manuel Domínguez¹⁶, Alejo Vera¹⁷, Salvador Martínez Cubells¹⁸, Bartolomé Maura¹⁹, Alejandro Ferrant²⁰ y Juan

¹⁴ 4 de abril de 1901

Mi muy estimado amigo

Mucho antes de ingresar en neutra academia el insigne Sr. Don Marcelino Menéndez Pelayo, había yo ofrecido mi voto al amigo de toda la vida, Don Elías Martín para la presidencia de dicha corporación.

Este es el motivo que me impide unir mi humilde voto al valioso de Ud. en la cuestión que nos ocupa.

Esperando que en otro caso seré más venturoso, me despido de Ud. Afmo. amigo y compañero.

Francisco Américo

¹⁵ Mi queridísimo amigo y compañero Pedrell

Quiero contestar a Ud. de palabra a su volante, y al efecto iré por su casa; pero, por si no lo encuentro, y para que no eche de menos mi contestación, le envío esta, con un abrazo muy apretado y muy cariñoso.

Su amigo y compañero que de veras le quiere.

Amós Salvador

¹⁶ 4 de abril

Mi queridísimo maestro.

Me parece muy bien el votar para presidente al Sr Menéndez Pelayo; cuente Ud. con que soy uno de sus adeptos.

Suyo afectísimo amigo y admirador

Manuel Domínguez

¹⁷ 4 de abril.

Mi estimado amigo y compañero

Aunque comprendo la gran significación del Sr. Menéndez Pelayo, a quien respeto y estimo en lo muchísimo que vale, siento deber manifestar a Ud. que con anterioridad había ofrecido mi voto a D. Elías Martín, como el más antiguo entre los académicos y que ha ya tenido varias interinidades en la Presidencia.

Deseando vivamente ocasión más favorable para complacer a Vd.

Alejo Vera

¹⁸ Sr. D. Felipe Pedrell

Querido amigo y compañero

Cuenta Ud. con mi voto para la presidencia a favor de Menéndez Pelayo.

Supongo que los mismos que votarán a este Señor, darán su sufragio para Senador al amigo Avilés.

El domingo, que creo será la elección a Senador, nos veremos en la Academia.

No falte y allí hablaremos.

Suyo Afectísimo, amigo

Martinez Cubells

P. D.- No nos debemos dormir para que salgan estos dos señores, para lo cual hay que recabar algún voto de las secciones de escultura y arquitectura.

¹⁹ 4 de abril de 1901

Sr. D. Felipe Pedrell

Querido amigo:

Con el mayor gusto votaré a mi ilustre amigo Sr. Menéndez y Pelayo para la Presidencia de nuestra Academia y celebro mucho ver que son muchos, según su atento volante, que nos disponemos a hacer lo propio, rindiendo culto al primer sabio que tiene España.

Suyo afm amigo q.l.b.m.

²⁰ Alejandro Ferrant Fischermans B.L.M. a sus distinguido amigo y compañero D. Felipe Pedrell con afecto y tiene el gusto de manifestarle que desde luego está en todo conforme en votar para presidente de nuestra Academia al Sr D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

Siempre suyo aftmo.

Samsó²¹. Da idea del atrevimiento de Pedrell que escribiera a Salvador y Rodríguez para pedirle el voto. Y cabe imaginar que si, como indica en su carta, Salvador prefirió contestar de palabra sus requerimientos, era porque quizás sus opiniones eran demasiado fuertes para ser escritas.

Treinta y dos académicos asistieron a la sesión: Elías Martín Riesco, Valentín Zubiaurre Unionbarrenechea²², Francisco Fernández y González²³, Juan de Dios Rada y Delgado²⁴, Jerónimo Suñol²⁵, José Ildelfonso Jimeno de Lerma²⁶, Alejandro Ferrant²⁷, Ricardo Bellver Ramón²⁸, Cesáreo Fernández Duro²⁹, Rodrigo Amador de los Ríos³⁰, José María Esperanza y Solá³¹, Salvador Martínez Cubells³², Adolfo Fernández Casanova³³, Alejo Vera Estaca³⁴, Ángel Avilés Merino, José Esteban Lozano³⁵, Felipe Pedrell Sabaté, Tomás Bretón³⁶, Enrique María Repullés y Vargas³⁷, Amós Salvador y

²¹ 4 de abril de 1901.

Mi estimado amigo y compañero

Le participo que me uno por completo al grupo de amigos y compañeros que se proponen votar a D. Marcelino Menéndez Pelayo, a quienes podrá decir que pueden contar con mi voto.

Su afctmo amigo y compañero Q.B.L.M.

²² (Vizcaya, 1837-Madrid, 1914) Músico, autor de la ópera *Fernando el Emplazado* y de abundantes piezas de música religiosa. Maestro de la Capilla Real.

²³ (Albacete, 1833-Madrid, 1917) Destacado intelectual, uno de los más importantes orientistas de España, autor de tratados de Metafísica y Ética, y una de los primeros pensadores krausistas.

²⁴ (†1901) Director del museo arqueológico nacional.

²⁵ (Barcelona, 1840-Madrid, 1902) Escultor, autor del monumento a Colón en la plaza del mismo nombre, de las esculturas que decoran la fachada del banco de España en Madrid, y de la tumba de O'Donnell en la Iglesia de Santa Bárbara en las Salesas (Madrid).

²⁶ (Madrid, 1842-Madrid, 1903) Músico. Organista de la Catedral de San Isidro y Director del Conservatorio de Madrid. Se dedicó, sobre todo, a la música religiosa.

²⁷ (Madrid, 1843-Madrid, 1917) Pintor. Especialista en pintura histórica.

²⁸ (Madrid, 1845-Madrid, 1924) Escultor. Su obra más célebre es *El Ángel Caído*, inspirada en *El Paraíso Perdido* de Milton. Se encuentra en el Parque del Retiro, en Madrid

²⁹ (Zamora, 1830-Zamora, 1908). Marino, escritor e historiador.

³⁰ Rodrigo Amador de los Ríos y Fernández de Villalta (1849-1817) fue hijo de José Amador de los Ríos. Historiador, con una dedicación principal a la arqueología y a la epigrafía.

³¹ Crítico musical en *La Ilustración Española y Americana*. Según Moya Martínez (1997: 168) fue uno de los críticos musicales más importantes de su época, conservador y defensor de lo tradicional. A su muerte se publicaron sus críticas en tres volúmenes (*Treinta años de crítica musical*, Madrid, Tello, 1906).

³² (Valencia, 1845-Madrid, 1914) Pintor, dedicado principalmente a la pintura histórica. Hizo una importante labor como restaurador de pintura antigua. Fue restaurador del Museo del Prado y trasladó a lienzo las pinturas negras de Francisco de Goya que se encontraban en la *Quinta del Sordo*.

³³ (Pamplona, 1843-Pamplona, 1915) Arquitecto español. Hizo una gran labor de restauración de catedrales en las de Tarragona, Ávila, León, Santiago de Compostela y Sevilla.

³⁴ (Viñuelas, Guadalajara, 1834-Madrid, 1923) Pintor. Discípulo de Federico de Madrazo, y autor de pintura histórica. Su cuadro más célebre es *El último día de Numancia* (1881).

³⁵ (Madrid, 1842-Madrid, 1921) Escultor y grabador, especializado en medallas. En 1901 era Censor de la Academia de San Fernando.

³⁶ (Salamanca, 1850-Madrid, 1923). Músico. Aunque dedicado a la ópera, su obra más célebre, sin duda, es la zarzuela *La Verbena de la Paloma*.

³⁷ (Ávila, 1845-Madrid, 1922) Arquitecto de la Casa Real. Autor del Palacio de la Bolsa de Madrid y de la Casa Consistorial de Valladolid.

Rodrigañez, Fernando Arbós Tremanti³⁸, José Moreno Carbonero³⁹, Juan Samsó⁴⁰, Antonio Muñoz Degrain⁴¹, José Ramón Mélida⁴², Bartolomé Maura y Montaner⁴³, Francisco Aznar García⁴⁴, José María Sbarbi Osuna⁴⁵, Francisco Javier Amérigo Aparici⁴⁶, Manuel Domínguez Sánchez⁴⁷, Simeón Ávalos y Agra⁴⁸ y el propio Menéndez Pelayo. El acta, firmada por el secretario, Simeón Ávalos, indica que en la primera votación ninguno de los dos aspirantes obtuvo mayoría absoluta; una segunda votación, celebrada inmediatamente después arrojó el mismo resultado. En aplicación del reglamento de la Academia se dio por terminada la sesión, quedando emplazados los académicos a una nueva sesión, que se celebraría, previa convocatoria del secretario, el lunes 22 de abril.

Las espadas quedaban en alto y ambos aspirantes tenían quince días por delante para recabar nuevos apoyos o para conseguir un cambio de opinión en algunos de los votantes del adversario.

La reunión del día 15 de abril, en principio una formalidad obligada, a la espera de la nueva votación, resultó ser de todo menos tranquila.

Nada más iniciarse la sesión, en el punto de la lectura del acta de la sesión anterior, tomó la palabra Francisco Fernández y González.

Nunca había existido simpatía ni afinidad entre el célebre arabista y el santanderino. En la correspondencia de Menéndez Pelayo hay abundantes alusiones, nada elogiosas ni cariñosas, a Fernández y González. Particularmente en la que mantuvo con Juan Valera, que compartía su aversión al hermano del célebre folletínista. En la correspondencia se le llama, varias veces, «nuestro amado hijo político», citando burlescamente la frase del

³⁸ (Roma, 1840-Madrid, 1916) Arquitecto. Autor de la *Casa Encendida*, del Panteón de Hombres Ilustres, del Cementerio de la Almudena, y de la Iglesia de San Manuel y San Benito (todos los edificios en Madrid).

³⁹ (Málaga, 1848-Madrid, 1942). Pintor. Célebre especialista en pintura histórica con cuadros como *El príncipe de Viana*, *La conversión del duque de Gandía* y *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*. Son abundantes sus pinturas sobre el *Quijote*.

⁴⁰ (Barcelona, 1834-Madrid, 1908) Escultor. Autor del mausoleo de Espartero, en Logroño.

⁴¹ (Valencia, 1840-Málaga, 1924) Director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Cultiva la pintura histórica con cuadros como *La Conversión de Recaredo* o *Los Amantes de Teruel*.

⁴² (Madrid, 1856-Madrid, 1933) Historiador y arqueólogo. Catedrático de Arqueología de la Universidad Central y Director de las excavaciones de Numancia y Mérida.

⁴³ (Palma de Mallorca, 1844-Madrid, 1826) Pintor y grabador. Hermano del político Antonio Maura. Director de la Fábrica de Moneda y Timbre y Grabador del Banco de España.

⁴⁴ (Zaragoza, 1841-Madrid, 1911) Pintor. Discípulo de Valentín Carderera. Es autor de *Indumentaria española. Documentos para su estudio. Desde la época visigoda hasta nuestros días. Dibujados y publicados por Francisco Aznar García*. Madrid, 1878. Se trata de una completísima «versión iconográfica de vestimentas históricas, sacadas de esculturas de portadas y sepulcros (San Vicente de Ávila, catedral de Burgos, colegiata de Nájera, etc.), de piezas de museos (Arqueológico Nacional, Burgos, colección del marqués de Cubas, etc.), de miniaturas de Beatos, del Archivo de la Corona de Aragón, Biblioteca Nacional y archivos catedralicios» (García Guatas 2007: 630).

⁴⁵ (Cádiz, 1834-Madrid, 1910) Sacerdote y musicólogo. Redactor de *El Averiguador Universal*.

⁴⁶ (Valencia, 1842-Madrid, 1912) Pintor especializado en pintura histórica. Su cuadro más célebre es *El saqueo de Roma* (1881).

⁴⁷ (Madrid, 1840-Cuenca, 1906) Pintor e ilustrador. Colaboró con Alejandro Ferrant en la decoración de la Capilla de San Francisco el Grande de Madrid. Autor de *Margarita delante del espejo*, inspirada en el *Fausto* de Goethe.

⁴⁸ Alcalde de Madrid (1872-1873), Senador por la Real Academia de San Fernando (1894-1896). Componente destacado de la Masonería española con el sobrenombre de Cincinato (Sánchez Casado 2009: 233, y Tirado y Rojas 2005: 288). En 1901 era secretario de la Academia.

suegro del arabista, José Amador de los Ríos, y sobre todo «Don Hermógenes», en alusión al insufrible pedante de *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín. Así el 21 de febrero de 1894, Menéndez Pelayo escribe a Valera: «en el número próximo hablaré del discurso de *nuestro amado hijo político*⁴⁹, procurando entresacar de aquel pedantesco fárrago, las cosas verdaderamente útiles que contiene y ponerlas en forma llana e inteligible» (*Epistolario*. Vol. 12. Carta 560). El 29 de marzo de 1894 pregunta a Valera si «ha recibido la última España Moderna, en la que va un artículo mío sobre el discurso de D. Hermógenes» (*Epistolario*. Vol. 12. Carta 606). Se refería a su artículo, aparecido en *La España Moderna* de marzo de 1894, con el título *Revista crítica*, y que en la *Edición Nacional de las Obras Completas*, está incluido en el tomo I de los *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria* con el título *De las influencias semíticas en la literatura española*, que se aviene muy poco con el contenido. La lectura detenida de ese artículo deja bien a las claras las muchas objeciones que Menéndez Pelayo ponía a Fernández y González⁵⁰, y de seguro que el arabista debió de ser muy consciente de ello⁵¹. Además, Fernández y González fue alumno de Sanz del Río, maestro de Giner de los Ríos y uno de los primeros krausistas españoles. Todo, pues, hacía pensar que no iba a ser Fernández y González el más ferviente admirador de Menéndez Pelayo, ni mucho menos iba a mirar con buenos ojos la candidatura del santanderino.

Efectivamente, su primera intervención ese 15 de abril, constituyó un ataque directo a la línea de flotación de la candidatura de Menéndez Pelayo. El reglamento de la Academia establecía que en las elecciones de cargos solo podían tomar parte aquellos académicos que hubieran asistido a la mitad de las sesiones celebradas durante el año inmediatamente anterior a la sesión de elección. Y Fernández y González dejó claro en su intervención que (cita directa del acta) «en la sesión del lunes anterior emitieron votos individuos que por no hallarse en el caso no tenían derecho a votar». José Esteban Lozano, Censor de la Academia, dio la razón a Fernández y González, pero propuso una interpretación del reglamento distinta: según ella no podrían votar los académicos que con más de un año de antigüedad no hubieran asistido a las sesiones, pero no aquellos que tuvieran menos de un año, pues les resultaba imposible cumplir ese requisito. Una interpretación que permitía a Menéndez Pelayo seguir tomando parte en las votaciones.

A partir de ahí, el debate se centró en la interpretación del reglamento y Fernández y González fue apoyado en sus protestas por su cuñado, Rodrigo Amador de los Ríos y por Amós Salvador y Rodrigáñez, que sin duda no había olvidado los muchos aplazamientos que había solicitado Menéndez Pelayo. Tan solo Ángel Avilés intervino defendiendo que todos los académicos pudieran votar. Finalmente, la protesta de

⁴⁹ La cursiva es del propio Menéndez Pelayo.

⁵⁰ «No puedo menos de deplorar que nuestro Decano haya abandonado, aunque sin duda temporalmente, los senderos de la erudición semítica, en que tantas y tantas buenas cosas puede enseñarnos, para enredarse en áridas disquisiciones sobre las lenguas indígenas de América o sobre el parentesco del vasco con el turco. Todo esto es sin duda de más alarde erudito que provecho ni amenidad» (196-197). «Nuestro Decano, que tantas cosas sabe, quizá olvida o descuida una sola, y es el arte de hacer valer por la exposición animada y lúcida el prodigioso caudal de su doctrina. Tantos datos, tantos nombres, tantas fechas, acumuladas en tan corto espacio, se estorban mutuamente, y acaban por engendrar confusión en el ánimo del lector más atento» (197). «De todo esto habla el nuevo académico con mucho acierto y erudición, aunque no sé si con el mejor método, sin duda por el empeño de ceñirse estrechamente a la cronología, lo cual le obliga a mezclar especies inconexas que impiden abarcar de una sola ojeada todo el conjunto» (205).

⁵¹ El artículo tuvo el aplauso de Valera, que contesta a Menéndez Pelayo en ese mismo día 29 de marzo de 1894, y habla al santanderino del «sabio D. Hermógenes, el cual sabe, sin duda, las diez lenguas en que los papiros están escritos y otras veinte más, todas ellas raras, primitivas y enrevesadas» (*Epistolario*, Vol. 12. Carta 609).

Fernández y González salió triunfante. Se aprobó el acta, aunque dejando claro que la votación había sido nula y se convocó nueva elección para la semana siguiente.

Las espadas seguían en alto y ambos bandos, sin duda, tuvieron que moverse con celeridad. Menéndez Pelayo escribe a su amigo, el Marqués de Jerez de los Caballeros manifestando que no podría ir a Sevilla con él como esperaba:

Tengo el grandísimo sentimiento de no poder acompañar a Vd. esta noche a Sevilla, porque el lunes próximo habrá en la Academia de San Fernando una votación muy reñida para la elección de director. Soy uno de los candidatos, y probablemente tendré que votarme a mí mismo, por lo cual no puedo prescindir de la asistencia. El asunto en sí mismo no me importa mucho, pero no puedo menos de corresponder a la buena voluntad de los amigos que han presentado mi candidatura y luchar por ella (Galbarro 2011: 350).

Como era costumbre en él, Menéndez Pelayo atribuía a amigos sus propias ambiciones, pero no cabe duda de que pone todo de su parte para que la elección salga adelante. El 22 de abril, víspera de la segunda elección, escribe a su paisano, Jesús de Monasterio, como antes he indicado:

Mi querido amigo e ilustre paisano: Me haría Vd. un favor señaladísimo asistiendo, si su estado de salud se lo consiente, a la votación de Director de la Academia de San Fernando, y honrándome con su importante sufragio. Supongo a Vd. enterado de todo lo que ha habido, y de los ardides de mala fe de que se han valido y continuarán valiéndose los contrarios para que no haya mayoría absoluta o para que resulte empate, y la elección quede decididamente aplazada. El voto de Vd. podrá salvar mi candidatura (*Epistolario*, Vol. 16, Carta 93).

La referencia a los «ardides de mala fe» indican claramente que Menéndez Pelayo no obraba tan obligado por los amigos como manifestaba. Una buena prueba es la maniobra que en colaboración con su amigo, el Conde de las Navas, acomete en relación con José Urioste Velada, que tomaba posesión de su cargo de académico el 21 de abril, dos días antes de la segunda elección de Director. No debía de estar Menéndez Pelayo muy seguro del sentido del voto de Urioste, pues a través del Conde de las Navas, recurre a la influencia de José Isidro Osorio y Silva Bazán, Marqués de Alcañices, íntimo de Alfonso XII, y que aún conservaba su prestigio, aunque no su posición de preeminencia en la corte real. El mensaje era sencillo y claro: Urioste debía evitar oponerse a Menéndez Pelayo si quería el apoyo de Alcañices en su carrera de arquitectura. El Conde de las Navas relataba así la entrevista entre Alcañices y Urioste, en carta de 20 de abril de 1901, un día antes de la toma de posesión del nuevo académico:

Maestro querido: Con solo la indicación que le hice, ayer en cuanto volvió de Aljete, el Marqués de Alcañices fué á ver á Urioste (Sucedió esto antes de recibir yo la carta de Vd.). Le dijo este que, aun ingresando mañana en la Academia cree que no puede votar por lo pronto sino es en las Secciones; replicó Alcañices que fuese como fuera, le suplicaba que, en último caso, dejase de asistir á la sesión en la que haya de decidirse lo de la Presidencia, y Urioste, que quiere *ser arquitecto de la Casa*, ofreció *ver de servir al Duque*. No fía este en absoluto del resultado de sus gestiones y eso que le habló muy claro á su tocayo llegando a decirle que sería bochornoso para la Academia y para España que la candidatura de Vd. se discutiese tan siquiera (*Epistolario*, Vol. 16, Carta 91).

Pero el marqués de Alcañices ya no era el todopoderoso Jefe Superior de Palacio, íntimo de Alfonso XII, y su desconfianza en su influencia con Urioste estaba más que justificada, ya que Urioste asistió a la reunión de la Academia e hizo uso en ella de su derecho al voto.

No pudo hacerlo, sin embargo, uno de los más firmes apoyos de Menéndez Pelayo, el crítico musical de *La Ilustración Española y Americana*, José María Esperanza y Sola, que no había asistido al mínimo de las sesiones exigidas para poder votar. Fernández y González no dudo en reclamar, al principio de la reunión, que se cumplieran las exigencias reglamentarias y Esperanza abandonó la reunión.

La lectura de las actas de la Academia a lo largo de todas esas sesiones, evidencian la discreción y la diplomacia del secretario de la misma, Simeón Ávalos. Quizás «Cincinato» (su nombre en la masonería) estaba acostumbrado a los subterfugios y a los secretos. Los encendidos debates que estos asuntos provocaban quedan convertidos en meras diferencias de opiniones, en corteses intercambios de pareceres, si hacemos caso a la literalidad de las actas. Pero su discreción, en el acta del día 22 llegó a ser tan extrema que el escrito es francamente críptico:

Se procedió a la votación secreta por papeletas, según dispone el artículo 100 del Reglamento, tomando parte treinta y dos señores académicos: del escrutinio verificado resultó que ninguno de los dos candidatos, Sr. D. Elías Martín y Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez Pelayo, obtuvo mayoría absoluta, esto es, la mitad más uno de los votos presentes, por lo que, en observancia de lo que previene el artículo 84 del reglamento, se procedió a verificar nueva votación; y habiéndose ausentado los Señores Martín, Menéndez Pelayo y Muñoz Degrain, ocupó la presidencia el Sr. D. Valentín Zubiaurre, como académico más antiguo, y sólo tomaron parte en esta segunda votación veintinueve académicos. Hecho el escrutinio resultó que obtuvo mayoría absoluta de votos el Sr. Elías Martín.

Redacción que nos deja múltiples preguntas en el aire. ¿Cuál era la razón de que se ausentaran los tres académicos? Es posible que los dos candidatos decidieran dejar en libertad a los académicos presentes, pero, ¿por qué Muñoz Degrain? Y, por otra parte, todas las votaciones habidas en la Academia, antes y después de esta elección, aparecen en las actas consignando exactamente el número de votos de cada una de las opciones, y a veces, en el caso de las votaciones nominales, el nombre de los votantes. Tan solo en esta, probablemente la más importante, pues fue la única en la que se enfrentaban dos candidatos a la dirección, no aparece mención del número de votos y se sustancia la votación en el acta con ese lacónico «obtuvo mayoría absoluta». ¿Cuántos votantes cambiarían de bando al ausentarse de la sala Menéndez Pelayo?

Quedó así proclamado Director de la Academia de San Fernando Elías Martín y Menéndez Pelayo se enfrentó a ese primer fracaso en sus aspiraciones académicas, fracaso que no le haría desistir, años más tarde, de intentar la misma aventura en la Academia de la Lengua, institución en la que sí llevaba colaborando, con ardor y con constancia, desde muchos años antes. Pero fracasó en 1906, como fracasó en 1901; y como en 1901, lo intentó por dos veces, sin conseguirlo ninguna de las dos, a pesar de que, tanto en 1901, como en 1906, llegó a votarse a sí mismo, algo que en la etiqueta de la época era poco menos que un tabú.

En ambas elecciones, en la mente de muchos académicos no debió de estar ausente una reflexión hecha pública por Fernández y González en la tormentosa sesión del 22

de abril y que Ávalos, el secretario redactor de las actas, recoge con su acostumbrada discreción: «la conveniencia de que estos cuerpos (las Academias) se hallen regidas por personas que con su influencia puedan hacer más prospera la vida de las corporaciones».

Menéndez Pelayo, sin casa propia, que había pasado de vivir en una fonda a vivir en la Academia de la Historia, cuya vida privada provocaba múltiples habladurías, llegando incluso a ser puesta en solfa en versos satíricos en las páginas de *Madrid Cómico*, no reunía, sin duda, la condición de respetabilidad irreprochable que muchos esperaban de un director de la Academia; ni tampoco tenía medios de ofrecer las recepciones, banquetes y convites que un Conde de Cheste o un Marqués de Pidal menudeaban entre sus muchas relaciones.

Como ocurriría en 1906, la respuesta de Menéndez Pelayo al fracaso de sus aspiraciones fue el rechazo a la institución que había aspirado a presidir. Nunca volvió a participar en la Academia de San Fernando y su presencia en esa corporación se limitó a las tres sesiones de abril de 1901 que he reflejado en este artículo. Su orgullo no le permitía volver al lugar donde había sido vencido. «Me han echado» se queja ante José Ramón Mérida (*Epistolario*, Vol. 16, Carta 128), un mes después de los hechos.

Menéndez Pelayo fue vencido por las mismas razones que en otras ocasiones le habían hecho triunfar. Nadie le discutía su valía, pero su alta autoestima, que muchas veces era ya auténtica egolatría, le hacía creer que merecía cualquier título, cualquier distinción o cualquier puesto en el que fijara sus aspiraciones. Esa misma egolatría le excusaba de buscar con tranquilidad apoyos y de valorar si estaba en situación de llegar a conseguir sus objetivos. Juzgaba la retirada como una debilidad y por eso, siempre aspiró a todo y nunca dejó de intentar conseguir nuevos honores. Por otra parte, el sentimiento de superioridad intelectual que le embargaba le llevó a múltiples polémicas, y su agudeza y habilidad en la palabra escrita hizo que en esas polémicas creara muchos resentimientos.

Nunca procuró congraciarse, además, con las gentes bien pensantes de la vida española, no se preocupó de aparentar una vida más morigerada y tranquila, para no provocar murmuraciones. Solo concedía importancia a las gentes cuya opinión respetaba, y la realidad era que respetaba a pocas personas, y era indiferente, a la hora de valorar a las personas, a qué bando, político o religioso, pertenecían. «Los tontos no pertenecen a ninguna escuela», le dice a Clarín en una carta de 9 de julio de 1896 (*Epistolario*, Vol. 14. Carta 9).

Bibliografía

- DARÍO, Rubén. (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Ayacucho. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- GALBARRO, Jaime. (2011). «Una carta inédita de Marcelino Menéndez Pelayo al marqués de Jerez de los Caballeros (1901)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVII. 349-354.
- GARCÍA GUATAS, Manuel. (2007). «Una generación de pintores partida por el medio siglo». *Artigrama*. 22. 617-647.

- LERROUX, Alejandro. (1919). «Derecha e izquierdas. Mitins y manifestación». *La Correspondencia de España*. 28 de febrero. 3.
- MOYA MARTÍNEZ, María del Valle. (1997). «Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX». *Ensayos. Revista de Estudios de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete*. 12. 163-171.
- MENÉNDEZ PELAYO, Enrique. (1983). *Memorias de uno a quien no sucedió nada*. Introducción biográfica y notas de Benito Madariaga de la Campa. Santander. Estudio.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1941). «El Doctor D. Manuel Milá y Fontanals (Semblanza literaria)». En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Tomo 5*. Santander. Aldus. 130-175.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1945). *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Santander. Aldus. Tomo I.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1982-1991). *Epistolario*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 23 vols.
- MONTESINOS, José F. (1969). *Pereda o la novela idilio*. Madrid. Castalia.
- SÁNCHEZ CASADO, Galo. (2009). *Altos grados de la masonería*. Madrid. Akal.
- TIRADO Y ROJAS, Mariano. (2005). *La masonería en España*. Maxtor.

Valera ante Pereda

LEONARDO ROMERO TOBAR
(Universidad de Zaragoza)

Juan Valera (1824-1905) y José María de Pereda (1833-1906) fueron coetáneos con una mínima diferencia de años entre ambos, escritores de éxito y miembros de la Real Academia Española. Otras circunstancias que también los aproximaban son su vinculación emocional y estética a la tierra de donde procedían en su contrapunto de Norte y el Sur peninsulares, su condición de propietarios rurales tan significativa en la sociedad decimonónica y su implicación directa con la actividad política, singularmente en tiempos de intensas zozobras en la vida pública española; Valera fue Subsecretario de Estado en 1868 y Senador en 1872 dada su vinculación con el partido liberal, Pereda, diputado carlista en el Parlamento de 1871. Estos divergentes compromisos políticos y su diversa concepción de la escritura literaria, singularmente de la novela habida cuenta de la paradoja de sus coincidencias incompatibles, podrían haberlos alejado de forma radical. Esta interpretación es la perspectiva adoptada por algunos solventes estudiosos de la novela del siglo XIX. Sin embargo, su leal coincidencia con un amigo común - Marcelino Menéndez Pelayo-, la cortés urbanidad a que los obligaba su posición sociológica y, especialmente, la amplitud de miras estéticas de los dos autores hacen de sus relaciones un complejo entramado de aproximaciones y disidencias sobre las que ofrezco un breve resumen en las páginas que siguen¹.

La indiscutida autoridad de José Fernández Montesinos en su monografía sobre Pereda (1959; reedición 1969) fue radical en la interpretación de la postura del egabrense respecto al santanderino aduciendo detalles o frases tomadas de cartas del primero relativas a su empatía personal hacia el autor de *Sotileza*²: «parece claro que los libros de Pereda no gustaban a Valera, quien ni siquiera leyó *Sotileza*; le encorocaban, por lo visto, aquel costumbrismo y aquel realismo tan en las antípodas de su propio arte, quizá las ocasionales *tendencias* que temperamentalmente aborrecía. Parece evidente también que el deliberado provincianismo, los aires de hidalgo montañés y, en general, la actitud de Pereda no le eran simpáticos» (Fernández Montesinos 1969: 280)³.

¹ Este trabajo ha podido realizarse después de consultar las ediciones más actualizadas de los epistolarios de Clarín (2009), Menéndez Pelayo (1982-1991), Pérez Galdós (2016) y Juan Valera (2002-2009).

² Fernández Montesinos sólo pudo leer la correspondencia de Valera con Menéndez Pelayo que habían publicado Miguel Artigas y Pedro Sainz Rodríguez en 1946, fuente sobre la que monta sus apreciaciones.

³ Los párrafos que Fernández Montesinos dedica a la actitud de Valera comienzan con estas tajantes afirmaciones: «de todas las simpatías y disidencias que nos muestra la vida y obra de Pereda, nada tan extraño como la esquividad con que don Juan Valera pasó siempre junto a él sin dignarse casi saludarlo. Simples discrepancias de orden literario no explican el hecho» (1969: 196, .281). Su radical contraposición entre Valera y Pereda queda subrayada desde la «Carta-Prólogo» que incluyó en la reedición madrileña de la monografía perediana, donde escribió, a propósito del peculiar proyecto narrativo concebido por el novelista cántabro: «en el caso de Pereda se hacen necesarias además otras delimitaciones, pues en su empeño por seguir un curso aberrante, en medio de las aspiraciones de la época, se impuso estrecheces que no dejaron medrar obras que pudieran haber sido más satisfactorias para los más de los lectores de haber

José Manuel González Herrán en su documentada monografía sobre la recepción crítica de Pereda entre los coetáneos del novelista se refiere a cómo estos comparaban el habla de los personajes peredianos con los del autor andaluz (González Herrán 1983: 403) para sintetizar las estimaciones positivas de los más notables -Menéndez Pelayo, Pérez Galdós, Alas, Pardo Bazán- enfrentándolas «al significativo silencio de Valera» (1983: 472). *Silencio* que es preciso modular en todos sus alcances con la ayuda de la correspondencia de Valera recientemente recopilada (2002-2009) y gracias a la cual podemos saber mejor cuál fue exactamente la intervención de éste en la publicidad de *El buey suelto*, la primera novela impresa de Pereda.

Pereda lamentaba en carta a su íntimo Menéndez Pelayo (6-IV-1878) haber enviado ejemplares a Valera y Alarcón sin recibir respuesta -«como si los hubiera tirado a un pozo»-, aunque Marcelino le comunicaba que Valera «había recibido *El buey* y comenzaba a leerle con gusto. Exhortéle a que escribiera un artículo sobre él en *Los Debates* [...]. Creo que lo hará»; el autor de la novela no era tan optimista pues respondía al amigo trece días después «que se anime Valera... que no se animará» (González Herrán 1983: 81-82). El que sí se animó fue don Marcelino que escribió una reseña sobre la novela, reseña de cuya publicación fue Valera el agente activo. El autor de *Pepita Jiménez* el 25 de mayo comunicaba a Menéndez Pelayo su proyectada visita a León y Castillo (copropietario de la *Revista de España*) y que «entonces daré para su inserción las cuartillas sobre Pereda. Perdona Vd. la demora». El día 15 del mes siguiente volvía sobre el asunto en otra carta al sabio santanderino: «no he podido ver a León y Castillo, pero he escrito al administrador Gamundi, enviándole su artículo de Vd. sobre *El buey suelto* para su inserción» (Valera 2002-2009, III: 88 y 90). La *Revista de España* daría a luz la nota crítica sobre esta novela el 28 de junio de 1878 en nota firmada por «X», nota que su autor Menéndez Pelayo reprodujo parcialmente en su prólogo al tomo I de las *Obras Completas* de su querido amigo.

La correspondencia de Valera

Las citadas cartas de Valera son las primeras noticias de que disponemos sobre la relación -intermediada- del andaluz y el cántabro y aunque no dan una explicación sobre la reseña de la novela que no escribió el primero sí ponen de manifiesto su intervención ante el copropietario de la revista en la que él había impreso en 1874 su también primera novela *Pepita Jiménez*. A partir de estas noticias puede reconstruirse el reflejo de las reacciones valerianas ante el costumbrista santanderino con el que se relacionó a través del común amigo Menéndez Pelayo. Precisamente por ello, en muchas cartas Valera envía a éste saludos para los escritores de Cantabria y en una escrita el doce de noviembre de 1893 va más allá de la cortesía en sus manifestaciones de solidaridad a propósito del gran incendio que había sufrido la ciudad:

Dios quiera al fin apiadarse de nosotros. En el alma celebraré que su familia de usted, su casa y sus libros no hayan padecido nada en esta ocasión. También me intereso singularmente y estoy con cuidado por Amós Escalante y por Pereda. Déme noticias de todo y ojalá no sean muy malas (Valera 2002-2009, V: 600).

seguido el autor los cauces usuales. Algo parecido le ocurrió a Valera, buen amigo mío, si bien el rumbo seguido por éste le llevó exactamente al extremo contrario» (Fernández Montesinos 1969: XI).

En misiva de 20 de agosto de 1879 dirigida al activista y filólogo italiano Angelo di Gubernatis (1864-1913) responde a la consulta que éste le había hecho sobre los escritores del momento que debería tener en cuenta en su *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*: «para que mi carta no sea del todo inútil diré a Vd. que en su obra creo que deben figurar entre los españoles contemporáneos, como novelistas, Pereda» (Valera 2002-2009: III, 158), Pereda es el primer nombre de una lista en la que siguen Alarcón, Fernández y González, Pérez Galdós, Bremón, Trueba y Villoslada.

Recién llegado a Washington, en 1884, don Juan manifestaba a Menéndez Pelayo sus planes de difusión de la cultura española en los U. S. A. al tiempo que le confiesa que «muchas ganas tengo de leer las *Poesías* de M. Palacio, el discurso del Ateneo de Cánovas, la última novela de Pereda, etc. Ya me llegarán y las leeré». Deseos estos que fueron cuajando en su plan de expansión publicitaria de los escritores españoles tal como se hace patenten su relación con el crítico norteamericano William Dean Howells al que manifiesta en carta de 8 de enero de 1885: «en mi prurito de que se nos estime un poco más, me adelanto a decirle, sin ser consultado, que de poetas, vivos hoy, tenemos algunos excelentes y originales, como Núñez de Arce, Zorrilla, Velarde y Campoamor, y que entre los novelistas descuellan Alarcón, Pereda, Pérez Galdós y José Navarrete» (Valera 2002-2009, IV: 61 y 250 respectivamente).

Esta visión publicitaria se reitera en otras muchas cartas en las que las listas de autores españoles dignos de lectura, Pereda incluido, menudean en sus recomendaciones a corresponsales de otros países como el barón Greindl o el publicista Eugenio Krapf y en sus conversaciones con el hispanista francés Ernest Merimée que, según manifiesta a Menéndez Pelayo, «a Pereda le tiene en grandísimo aprecio» (Valera 2002-2009, VI: 315). Precisamente la aceptación en Francia de traducciones peredianas le suscitan palabras de estimación positiva como manifiesta Menéndez Pelayo en 1898: «veo con gusto que la *Revista de Ambos Mundos* [sic] ha empezado a insertar en sus páginas la traducción de *Sotileza*, que la opinión general califica como la mejor novela de Pereda» (Valera 2002-2009, VI: 433).

La voluntad de conseguir la mayor difusión posible de escritores españoles fuera de España sigue activa en el ánimo de Valera cuando está destinado en otras embajadas como lo hace patente a Menéndez Pelayo desde Bruselas (carta 23-VI-1886): «para que nuestros libros se difundan bien por América toda, no hay, a mi ver, mejor centro de operaciones que Nueva York [...]. Alarcón, usted, Pérez Galdós, José Navarrete y aun Pereda serán muy leídos en América y muy comprados si van por allá sus libros» (Valera 2002-2009, IV: 512). No en vano incluye al santanderino en la lista de veinte escritores en activo dignos de ser leídos cuando escribe a Narciso Campillo en 1887 (Valera 2002-2009, IV: 753).

Con todo, las reticencias en las que Juan Valera era maestro consumado las deja caer de vez en cuando sobre Pereda igual que hace con otras personas. Por ejemplo, cuando celebra ante Menéndez Pelayo la última novela clariniana: «he leído la novela *Su único hijo*, y admiro y celebro el talento de *Clarín*. Dudo que, como novelista, valgan la mitad Pereda y otros celebrados» (Valera 2002-2009, V: 339). Pero las fintas más insidiosas se hacen especialmente patentes en las cartas que escribe a propósito de la candidatura de Pereda para su ingreso en la RAE, candidatura para la que plantea reparos formales de carácter reglamentario⁴ o envuelve en sarcástico desdén a los admiradores del estilo

⁴ Como al manifestar a José Alcalá Galiano en 31-VII-1900 su satisfacción por el regreso de éste y su familia a Madrid, «pues así no sería difícil que en una de las primeras vacantes que entrases en nuestra

perediano al escribir a Tamayo y Baus que no habría oposición para poder admitir a Pereda a pesar de no vivir en Madrid y que obtendrá votación unánime, pues incluso «le votarán hasta los que se empalagan con la miel hiblea de su estilo o se cansan en subir *peñas arriba* para ir a libarla» (Valera 2002-2009, VI: 151).

El juicio anti-perediano más agrio en mi opinión es el que formula el egabrense al comentar a Mariano Pardo de Figueroa -el maligno crítico que firmaba sus notas como *Doctor Thebussem*- la «Nota bibliográfica» que el semanario satírico *Gedeón* (en el número del día 8-VIII-1900) había dedicado al conde de las Navas y a él mismo:

Otro pecado de que el *Gedeón* me acusa es de que yo me guardo bien de elogiar a nuestros genios, limitándome a las medianías. Pone el *Gedeón* entre los *genios* a quienes yo no rindo el homenaje de mis elogios a Pérez Galdós, a Pereda y a Campoamor. Pero aun suponiendo que Pereda y Pérez Galdós sean *genios*, no sé por qué he de tener yo la obligación de cantar sus alabanzas. Ni siquiera la tengo por gratitud, pues no sé que ellos me hayan jamás alabado (Valera 2002-2009, VII: 69)⁵.

La crítica publicada

Ciertamente que Valera no se extendió en su crítica pública con amplias consideraciones sobre la obra de Pereda, posiblemente porque coincidía con el aserto de la Pardo Bazán cuando en *La cuestión palpitante* calificaba la narrativa perediana como «un huerto hermoso, bien regado, bien cultivado, oreado por aromáticas y salubres auras campestres, pero de limitados horizontes». Contemplar ese universo de ficciones con una lente de corto alcance responde al debate intelectual y estético de su tiempo (que aún llega a los de hoy día) en el que se contraponían los conceptos de «idealismo» y «realismo», oposición a la que se vino a añadir la nueva fórmula del «naturalismo»⁶.

Alusiones de pasada se pueden leer en varios artículos de crítica periodística y, sobre todo, en la serie de «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas» impresos en la *Revista de España* entre el 10 de agosto de 1886 y el 10 de abril de 1887⁷. Cyrus De Coster (1970) no menciona ningún escrito específico dedicado por Valera a Pereda o su obra. José Fernández Montesinos (1969: 161-162) solamente consideró con detenimiento un texto de Valera en el que éste se refería al *Discurso* de ingreso en la RAE leído por Pereda el día 21 de febrero de 1897 al tomar posesión del sillón K que le correspondió en sustitución de Castro y Serrano. Este texto se integra en la serie de cartas que Valera enviaba a la *Revista Ilustrada de Nueva York* y *El Correo de España*

Academia. Viviendo fuera de Madrid Pereda ha sido elegido, pero semejan te abuso es de suponer que no se repita» (Valera 2002-2009, VII: 66).

⁵ La anónima «Nota bibliográfica» titulada «¡El papel vale más!», al enjuiciar el libro del conde de las Navas *El espectáculo más nacional*, añadía: «además el libro a que nos referimos ha sido elogiado cumplidamente por el eximio y respetable D. Juan Valera, y esta es la peor señal posible. ¿Cuándo han visto ustedes que nuestro gran prosista elogie, v. gr. un libro de Galdós, de Campoamor, de Pereda y de los otros dos o tres, etc., etc., restantes? En cambio, ¿quién ha olvidado los bombos formidables de D. Juan a Mesía de la Cerda, a Rueda, a los guacamayos americanos, y últimamente a Marquina y a *Don Cristóbal de Moura*? Cada cual tiene su sistema de matar autores y D. Juan los mata a puros elogios».

⁶ Sherman Eoff (1946) se empleó en una revisión panorámica sobre este debate que aún sigue vigente en sus aportes textuales y en sus aportaciones críticas.

⁷ La relación de estos trabajos puede verse el libro de Margarita Almela Boix (2006).

de Buenos Aires y la que aquí interesa está datada en 22 de marzo de 1897. En esta colaboración periodística Valera comentaba el *Discurso* de Pereda, la respuesta de Pérez Galdós, un libro de Pío Gullón y otros de autores hispanoamericanos y españoles. Ahora bien, sobre el contenido del *Discurso* expone francamente su disidencia ya que su idea del arte novelesco era opuesta por el vértice a la que había sostenido el santanderino al hacer la defensa de la que denominó «novela regional» (Pereda 2009: 503). Representativos de su disidencia son estos párrafos:

Lo único que yo aseguro es que para ser muy castizo y muy español no es menester concretarse a pintar los usos y costumbres de ciertos montes, playas y pequeñas poblaciones y de las personas que allí viven de asiento [...]. Aplaudo también lo que llama el señor Pereda novela original. Mi discrepancia está en que no creo indispensable, para que un novelista sea castizo, que se limite a escribir dicha novela, ni menos creo que el sello original de la raza haya ido a refugiarse lejos de las grandes ciudades, en lugares esquivos y agrestes, ni que estemos amenazados de la uniformidad desteñida que el señor Pereda presiente y deplora (Valera 1947, III: 496b y 497a).

Y continuando su distanciamiento de las novedades literarias que se habían impuesto en aquellos años, Valera, cuando escribe sobre «Fines del arte fuera del arte» (artículo publicado en *El Liberal* de 8 de septiembre de 1896) rechaza la novela «tendenciosa» pues en su opinión «el arte debe ser por el arte. El poeta no debe proponerse la demostración de ninguna tesis». En este escrito ejemplifica su disidencia aludiendo a algunas obras de escritura reciente:

¿Cómo negar, por ejemplo, que son *tendenciosas* las novelas de Pereda, que lo son también las de Pérez Galdós, que es *tendencioso* el *Juan José* de Dicenta y que *Los domadores*, de Sellés, son *tendenciosos*? (Valera 1949, II: 918a)

Pero aunque aún no dispongamos de una publicación que reúna todos los textos periodísticos del egabrense, solo en la edición más amplia de sus *Obras Completas* (1947-1949) pueden leerse otros textos en los que sí aparecen estimaciones críticas que apuntalan su estima de la obra perediana.

El año 1900 y en un artículo dedicado a discutir las tesis lingüísticas de Rufino José Cuervo «Sobre la duración de la lengua castellana» (aparecido en *El Imparcial* de 24-IX-1900) afirmaba Juan Valera aludiendo a las peculiaridades léxicas de los personajes peredianos:

El que haya cierto número de palabras propias de cada país para significar especiales y locales usos, costumbres, producciones naturales, trajes, etc., no basta para explicar que vengan a nacer distintas lenguas. Acaso para entender las narraciones de Pereda, el más español y el más castellano de nuestros novelistas, se requiera más glosario que para entender el *Nastasio* o cualquiera otra narración argentina. Y no por eso teme nadie entre nosotros que en la montaña, en Santillana o en Santander, en la patria del mismo Pereda, de Amós Escalante y de Menéndez Pelayo, salgan hablando, el día menos pensado, un idioma distinto (Valera 1947-1949, II: 1044b).

Tres años más tarde y en el mismo periódico don Juan vuelve a referirse a Pereda al reseñar el libro que el hispanista ruso-francés Boris de Tannenberg (1864-1914) había dedicado a *L'Espagne littéraire: portraits d'hier et d'aujourd'hui* (1903) en el que la

figura de Pereda había sido considerada muy detenidamente. Desde el año 1887 Valera se había referido en sus cartas a este hispanista que le pedía información sobre poetas para elaborar el que sería su libro de 1889 *La poésie contemporaine Castellane (Espagne et Amérique)*. Boris de Tannenberg publicó en la *Revue Hispanique* de 1898 un artículo sobre Pereda sobre quien volvería en el libro de 1903⁸ al que Valera dedicó tres artículos en *El Imparcial* (los días 10, 17 y 24 del mes de agosto de ese año) celebrando la muestra de interés extranjero por las cosas de la España literaria. En estos artículos debió de poner mucho empeño si fiamos de las recomendaciones que hace a varios corresponsales suyos de ese año para que los lean y le den su opinión sobre los mismos. En su resumen del apartado que Tannenberg dedicaba a Pereda escribe:

Todavía me parece mejor estudiado, comprendido y trazado el *retrato* del novelista don José María de Pereda. Nada hay que objetar en mi sentir a cuanto en él dice el señor Boris. Acaso pudiera afirmarse que no hemos tenido en España crítico alguno que comprenda, juzgue y tase con mayor exactitud el mérito del novelista de la Montaña.

El concepto, tan hermoso como exacto, que el señor Boris hace formar a sus lectores de las obras de Pereda, picará sin duda la curiosidad y excitará el deseo del público francés de leer *Peñas arriba*, *La Puchera*, las *Escenas montaÑesas* y otras narraciones y pinturas no menos originales e inspiradas que *Sotileza*, novela traducida y publicada ya en el idioma de Flaubert y de Zola, con algún buen éxito a lo que entiendo (Valera 1947-1949, III: 1130b).

No le parecía tan acertada la información y juicios sobre Menéndez Pelayo a quien hacía partícipe epistolar de sus disidencias con Tannenberg para, un año más tarde, invitarlo a su tertulia doméstica pues «el Sr. Boris de Tannenberg, que se halla ahora en Madrid, vendrá esta noche a mi casa y me lisonjeará en extremo que le vea usted en ella» (carta de 2 de abril de 1904; Valera 2002-2009, VII: 475).

En 1904 reseñando otra obra panorámica escrita por el prolífico intelectual argentino José León Pagano⁹ y editada en italiano por la revista *La Rassegna Internazionale* (1902) con el título de *Attraverso la Spagna letteraria* que dos años más tarde sería traducida al español en dos volúmenes titulados *Al través de la España literaria* publicados por el editor Maucci¹⁰, Valera volvía una vez más sobre el nivel de calidad de la cultura española del momento, discutiendo el catalanismo estricto defendido por Pompeyo Giner al par que elogiaba a varios escritores catalanes y subrayaba el papel capital que aún seguía manteniendo la lengua castellana pues

por dicha, en dicho volumen segundo, que trata de los ingenios de Castilla, el señor León Pagano vuelve por nosotros y nos celebra tan altamente que contradice todo cuanto sobre nuestra decadencia y agotamiento pone en boca de los catalanes del otro volumen. Pérez Galdós aparece como uno de los primeros novelistas del mundo; Pereda, poco menos; doña Emilia Pardo Bazán es un asombro, una maravilla. De Echegaray, de Palacio Valdés, de Picón y de algunos más literatos dice el señor León Pagano mil primores, en mi sentir merecidos; mas no por eso debemos dejar de agradecerse, porque nos da a conocer en Italia (Valera 1947-1949, II: 1116-1117).

⁸ El libro contenía los «retratos» de Tamayo y Baus, Perada, Menéndez Pelayo y Pardo Bazán.

⁹ Los dos artículos que Valera dedicó a esta traducción aparecieron en *La Ilustración española y Americana* los días 22 y 30 de agosto de 1904.

¹⁰ El primer volumen estaba dedicado a estos escritores catalanes: Àngel Guimerà, Pompeu Gener, Joan Maragall, Jacint Verdaguer, Narcís Oller, Apel·les Mestres, Ignasi Iglésias, Francesc Matheu, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer.

El ya muy disminuido físicamente Juan Valera no podía olvidar al escritor montañés al escribir esta reseña de un autor no español sobre escritores hispanos y que se había difundido en otro país. Sin entrar en el proceso de intenciones acerca de las «antipatías» personales de Valera, parece claro que el egabrense sí tenía una opinión bien fundada sobre Pereda y su obra, a la que si no dedicó crítica específica en sus colaboraciones periodísticas sí la mencionaba en sus revisiones del panorama literario del momento, especialmente cuando estas informaciones se efectuaban fuera de España, y podía emplear con Pereda un tratamiento análogo al que daba a otros novelistas como Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán.

Bibliografía

- ALAS, Leopoldo *Clarín*. (2009). *Obras Completas. Epistolario e Índice*, vol. XII. Ed. Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel.
- ALMELA BOIX, Margarita. (2006). *La cultura como principio organizador de los relatos de Don Juan Valera*. Cabra. Ayuntamiento.
- DE COSTER, Cyrus C. (1970). *Bibliografía crítica de Juan Valera*. Madrid. CSIC. [Cuadernos Bibliográficos n.º XXV].
- EOFF, Sherman. (1946). «Pereda's conception of *realism* as related to his epoch». *Hispanic Review*. XIV. 4. 281-303.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José. (1969 [1959]). *Pereda o la novela-idilio*. Madrid. Editorial Castalia. La primera edición se publicó en México en 1959.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Ayuntamiento de Santander y Librería Estvdio.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1982-1991). *Epistolario*. Ed. Manuel Revuelta Sañudo. Madrid. FUE. 23 volúmenes.
- PEREDA, José María de. (2009 [1897]). «Discurso leído ante la Real Academia Española». En *Obras Completas, XI. Miscelánea, III*. Ed. Salvador García Castañeda (ed.). Santander. Ediciones Tantín. 500-516.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (2016). *Correspondencia*. Ed. Alan Smith, M.^a Ángeles Rodríguez, Laurie Lomask. Madrid. Cátedra.
- VALERA, Juan. (1947-1919). *Obras Completas*. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid. Aguilar. 3 volúmenes.
- . (2002- 2009). *Correspondencia*. Ed. Leonardo Romero, M.^a Ángeles Ezama y Enrique Serrano. Madrid. Castalia. 8 volúmenes.

Enrique Gil y Carrasco: colaboraciones desconocidas

ENRIQUE RUBIO CREMADES
(Universidad de Alicante)

En ocasiones, el desconocimiento por parte del investigador de una obra o un texto literario, pese a ser publicado en su momento, limita con lo inédito desde un punto de vista estrictamente académico. Así sucede, por ejemplo, con la composición poética de E. Gil y Carrasco publicada en *El Orfeo Andaluz*, y no recogida nunca en las sucesivas obras completas publicadas hasta el momento presente. Las ediciones clásicas referidas tanto a su poesía como al resto de su obra (1873, 1883, 1954 y 2014) no citan ni recogen dicha composición. Es obvio que dicha ausencia se debe a la edición del libro *Poesías líricas* de 1873, cuyo subtítulo *Ahora por primera vez reunidas en colección*, daba a entender a eruditos y lectores que compilaba la totalidad del corpus poético. El poema de E. Gil titulado «Al mérito artístico de la señora Cristina Villó», se publicó en la revista *El Orfeo Andaluz*¹, el 3 de noviembre de 1842. Dicho poema aparece engarzado también con un artículo de crítica teatral cuyas reflexiones sobre la ópera y la citada soprano dan fe de la admiración y afición de Enrique Gil por el teatro musical. Artículo publicado en el *Diario de Comercio, Artes y Literatura* de Sevilla en noviembre de 1842² y cuyo contenido se reproduce también en el periódico madrileño *El Gratis*³, el 9 de noviembre de 1842.

¹ Se trata de una revista quincenal sevillana sin periodicidad exacta, pues no ofrece a los lectores una fecha fija de salida. Empezó a publicarse el 9 de septiembre de 1842 en el mismo año que apareció en Madrid *La Iberia Musical* (2 de enero de 1842), aunque esta última era semanal. Ambas publicaciones filarmónicas fueron de gran transcendencia, pioneras en la historia del periodismo español. *El Orfeo Andaluz* tuvo una existencia efímera, al menos en su primera época, pues a partir de la segunda quincena de junio de 1843 no existen noticias de la misma. Sin embargo, en octubre de 1847 reanuda su publicación, tal como se anuncia en la cabecera del primer número: 1847. *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-Dramática, dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana. 1847. Segunda Época. Núm. 1*. Cabe recordar también que en el año 1842 se publicó una revista filarmónica de suma rareza bibliográfica, la denominada *Revista musical. Periódico filarmónico* a partir del 10 de febrero de 1842, en la imprenta madrileña de Suárez.

² *Diario de Comercio, Artes y Literatura*, publicación sevillana que inició su andadura periodística a principios del año 1829, con José Herrera Dávila como propietario. Tras un periodo de convivencia con el absolutismo fernandino, fue deslizándose gradualmente hacia el constitucionalismo y la defensa de un liberalismo moderado hasta su desaparición en agosto de 1856. Se publicaba en las imprentas de Mariano Caro y del ya citado José Herrera. Sus principales redactores y colaboradores fueron M. Ruiz Crespo, M. María del Mármol, A. Gómez Aceves, José María Tenorio, Pascual Cózar, Francisco Collantes, Fermín de la Puente, entre otros muchos. Escritores que también colaboraron en la prensa madrileña, fundamentalmente en *El Eco del Comercio*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo de las Familias* y en *El Heraldo*.

³ *El Gratis. Diario-cartel de avisos, noticias y conocimientos útiles*, Madrid, Imprenta de *El Gratis*. Desde el número XXV en la Compañía Tipográfica. Empezó a publicarse el 1 de agosto de 1842 y cesó el 14 de enero de 1843.

El artículo de Gil y Carrasco aparece en la sección *Teatro*, junto a noticias, noticias y avisos de muy distinta índole, desde noticias provenientes de periódicos de Málaga -*El Despertador Malagueño*- sobre el momento al general Torrijos, hasta comunicados de empresas mineras, ventas de tejidos catalanes, pérdidas, hallazgos y colocaciones.

No es la primera vez que el lector afincado o natural de Madrid tiene noticias de publicaciones sevillanas o barcelonesas gracias al fervor de la música en dichos contextos geográficos. Bien es verdad que durante el Romanticismo dicha querencia no solo gozaba de un gran éxito en la sociedad española acomodada o denominada *de buen tono*, aunque las publicaciones como *El Gratis* se limitaban a las plazas más importantes, a teatros o salones más afamados para los diletantes de la ópera, cuyas funciones líricas posibilitaban la asistencia de lo más granado del *bel canto*. *El Gratis* no es una fuente totalmente fiable en la reproducción de textos, siendo necesario acudir a las revistas en cuyas páginas aparecieron por primera vez múltiples artículos sobre biografías de compositores y músicos, fundamentalmente españoles e italianos. Eso sí, *El Gratis* es de gran utilidad para el investigador por ofrecer datos, referencias o artículos publicados por la prensa en diversas provincias españolas, algunas desaparecidas por su vida efímera, y otras de difícil acceso. En este sentido *El Gratis* es de suma utilidad, pues registra como si de un acta notarial se tratara, noticias de muy dispar contenido que hoy yacerían en el olvido⁴. Evidentemente, dicha publicación no aporta material noticioso tan importante como el de revistas musicales, como *La Iberia Musical*⁵, el primer periódico filarmónico español que publicaba biografías de compositores y partituras, ni tampoco se puede equipar la información que al respecto figura en publicaciones señeras de este periodo, como el *Semanario Pintoresco Español*⁶. Solo indicar que, en ocasiones, el lector encuentra sorpresas de esta índole en periódicos de Avisos, de Publicidad, dando por hecho que en ellos lo cultural brilla por su ausencia. Cabe señalar también que periódicos como el ya citado *Semanario Pintoresco Español* o *El Laberinto*⁷, en cuyas páginas colaboró Gil y Carrasco, apenas

⁴ Afortunadamente conforme avanza su andadura periodística, *El Gratis* recortó los espacios publicitarios para dar cabida a otro tipo de noticias, entre ellas las de contenido cultural, como en artículo de Gil. A este respecto, la crítica actual señala lo siguiente: «poco antes de la segunda mitad de su existencia empieza a disminuir la superficie dedicada a los anuncios, lo que se acentúa a partir del número 86, a partir del cual se publican sistemáticamente diversos folletines que ocupan buena parte de la superficie total del diario:

«A medida que disminuye el capítulo de Anuncios aumenta la *publicación de artículos* -el subrayado es nuestro- (sobre todo los de conocimientos útiles) y aparecen los textos literarios, que no formaban parte -hay que insistir en ello- del plan descrito» (Feliu García y Fernández Poyatos 2012: 732-733).

⁵ *La Iberia Musical*, Madrid, Establecimiento Tipográfico calle del Sordo, n.º 11, 1842-1846.

El director y principal redactor de esta revista musical era Joaquín Espín y Guillén. Al mes siguiente de iniciar su andadura periodística dicha publicación apareció *La Revista Musical. Periódico Filarmónico de Madrid*, Imprenta de D. F. Suárez, 1842 y a primeros del año 1843 *El Anfión Matritense. Periódico filarmónico, poético y pintoresco de la Asociación Musical*, Madrid, Imprenta de *El Panorama Español*, 1843.

⁶ El *Semanario Pintoresco Español* ofrece un material noticioso referido a la ópera de suma importancia. Documentación apenas recogida por la crítica actual y que yace casi en un completo olvido. Dada la longevidad de la citada publicación, 1836-1857, el lector tiene cumplida noticia de los gustos del público amantes de la ópera, de compositores -Bellini, Verdi, Meyerbeer, Donizetti, Rossini, Ricci, Persiani, Mercadante, Beethoven...-, de célebres tiples y tenores que admiraron al público durante el segundo tercio del siglo XIX. El *Semanario* recoge excelentes grabados, como los dedicados a la *Escala de Milán* (1841) o el *Teatro de la Ópera de París* (1854), entre otros, que encandilarían a los amantes de la ópera. Cabe destacar el papel preponderante de los artistas italianos en la España romántica. Mesonero Romanos en su artículo «La Filarmonía», publicado en la *Revista Española*, el 22 de marzo de 1833, da cumplida noticia sobre la entrada de compañías extranjeras, fundamentalmente italianas, en la Corte. Los cantantes más célebres del momento, como Corri, Cesai, Albini, Lorenzani, Tossi, Galli, Piermarini, entre otros muchos, difundieron a los autores de mayor éxito en aquellos años, fundamentalmente, Verdi, Bellini, Donizetti y Rossini (Rubio Cremades 2010: 757-758).

⁷ *El Laberinto. Periódico Universal*. Quincenal. Con grabados. Empezó a publicarse el 1 de noviembre de 1843 y cesó el 20 de octubre de 1845. Las principales referencias de E. Gil a la ópera las encuentra el lector, precisamente, en el primer número de la publicación, a raíz del estreno en el Teatro del Circo de la ópera *El Nuevo Moisés*, de Rossini. Gil, pese a elogiar la citada ópera, en su artículo no muestra el mismo entusiasmo que en su crítica a *Norma*. Destaca la labor del tenor Joaquín Reguer, aunque estaba «algo

son tenidos en cuenta por los críticos e historiadores de la ópera. Así, por ejemplo, en el *Semanario* encontramos un material noticioso excelente sobre la ópera gracias a las noticias que puntualmente se ofrecían en las secciones *Revista de teatros*, *Miscelánea*, *Crónica de Madrid* y *Revista de la semana*. Secciones que se circunscriben a la década de los años cuarenta, en la época en la que Gil colabora también en la excelente publicación *El Laberinto* en la sección *Revista de la Quincena*, con noticias referidas a los estrenos teatrales, desde óperas o adaptaciones de obras extranjeras, hasta noticias de instituciones oficiales, como el Liceo o celebraciones de la época cuyo telón de fondo es el teatro y la ópera. Gil era conocedor de lo que se publicaba en estas dos excelentes revistas que daban cumplida noticia sobre las representaciones operísticas de la época en los teatros más afamados del momento: el Teatro del Circo y Teatro de la Cruz. Obras como *I due Foscari*, *Nabuco*, *Lucrecia Borgia*, *I Fidanzati di Sicilia*, *La sonámbula*, *Los puritanos*, *Norma*, *El nuevo Fígaro*, *El barbero de Sevilla*, entre otras muchas, fueron merecedoras de los elogios de la crítica, tal como se constata en las reseñas críticas de Víctor Balaguer o de un tal *Draved*, seudónimo que, posiblemente, pudiera corresponder a Ramón de Valladares.

El artículo de crítica teatral de E. Gil reproducido por el periódico *El Gratis* encaja perfectamente con el fervor e interés del público madrileño por la ópera. Los responsables del mismo son conscientes de las dificultades que entraña la lectura de un periódico de provincias en Madrid, aunque se publicara en una ciudad de honda raigambre cultural, como Sevilla, de ahí que reproduzca su contenido para ofrecerlo al lector madrileño, conscientes también sus responsables de la importancia del crítico teatral que firmaba dicho artículo y que incluía una composición poética dedicada a la diva Cristina Villó, *prima donna* que sedujo al público de la época de forma poco común, tal como tendremos ocasión de comprobar en páginas posteriores. No olvidemos el excelente corpus de crítica teatral publicado por Gil antes del artículo aparecido en noviembre de 1842 en Sevilla, en el *Diario de Comercio, Artes, Letras y Literatura*, fundamentalmente en *El Correo Nacional* a partir del 17 de febrero de 1838. Gil colabora también por primera vez en el *Semanario Pintoresco Español* el 27 de octubre de 1839 como crítico teatral, aunque su primera colaboración fuera la composición poética «Fragmento», correspondiente al año 1838 (Rubio 2016: 523-530). Por estas fechas, año 1842, Gil era, fundamentalmente conocido como crítico teatral y poeta,

receloso y tímido, pero la buena acogida del público, merecida a nuestro modo de ver, le ha dado ánimo para lucir la extensión y hermosura de su voz» (Gil 2014: 254). En cuanto a la soprano Basso Borio, Gila despacha en media línea sin despertar emoción alguna como en anteriores casos. A veces Gil se queja de la ausencia de estrenos referentes al teatro musical, especialmente de la ópera, ausente en los teatros madrileños durante un largo lapsus de tiempo. En otras ocasiones, Gil ofrece su crítica teatral sobre estrenos de óperas en Madrid como si de una crónica social se tratara, como, por ejemplo, en la *Revista de la Quincena* publicada el 1 de enero de 1844, a raíz del estreno en el Liceo Literario y Artístico el 23 de diciembre de 1843 para conmemorar la mayoría de edad de Isabel II. Su crítica está engarzada con los eventos reales celebrados para la ocasión en Madrid, marginándose en su detrimento del análisis de la ópera estrenada: *I Capuletti e i Montecchi*.

De todo este material noticioso que E. Gil ofrece a sus lectores sobre la ópera solo el publicado en Sevilla, a raíz de la interpretación de Cristina Villó, puede considerarse excepcional, único, para percibir su admiración por dicho género. El resto son breves noticias que más bien parecen apuntes gacetilleros, o reflexiones más enjundiosas, pero no tan laudatorias, como la publicada en el *Diario de Comercio, Artes y Literatura*, tal como se constata en la *Revista de la Quincena* del 16 de diciembre de 1843. Breve crítica en la que elogia a los cantantes Savatori, Reguer y a la propia Villó, pero censura ciertos defectos de la obra de Donizetti: «por lo demás, el *spartito* muestra a un tiempo las bellezas y lunares que se alaban y tachan en este fácil, tal vez demasiado fácil compositor. *Linda* no es tan perfecta, sentida ni armoniosa como *Lucía de Lammermoor*, ni tan apasionada y enérgica como *Marino Faliero*; pero aunque desigual, tiene trozos de valentía y originalidad muy grandes» (Gil 2014: 274).

testigo excepcional de la vida teatral del momento, contertulio y amigo de dramaturgos, tal como lo describe años más tarde Galdós en el episodio nacional *Bodas reales*. No es extraño, pues, que *El Gratis* diera a conocer al público madrileño su artículo publicado en Sevilla, consciente de la importancia de E. Gil y Carrasco y de la soprano Villó. En la cabecera de su artículo aparece el siguiente anuncio: «insertamos el siguiente artículo que publica el *Diario de Comercio, Artes y Literatura de Sevilla*, complaciéndonos en contribuir por nuestra parte a al crédito de los artistas españoles que con su aplicación y estudio se hacen acreedores a la pública aceptación» (*El Gratis*, 9 de noviembre de 1842).

La crítica teatral firmada por Gil sobre el estreno de la ópera *Norma* en la ciudad de Sevilla el 21 de octubre de 1842 es un claro manifiesto de su admiración y apasionamiento por la música y, fundamentalmente, por la cantante, por la diva Cristina Villó, a quien le dedica un poema cuyas dos primeras estrofas cierran el artículo, prescindiendo *El Gratis* de las dos últimas que configuran el poema y que pueden leerse en la revista *El Orfeo Andaluz*, tal como hemos señalado con anterioridad. Es bien sabido que la ópera *Norma* es una de las piezas más señeras del *bel canto* romántico y uno de los papeles más difíciles de todo el repertorio lírico. Exige un enorme control vocal de registros, flexibilidad y dinámica. Su argumento no es menos rico en emociones de índole muy variada y difícil de expresar, como, por ejemplo, el conflicto de Norma entre su vida y sus deberes públicos, el amor maternal, los celos, sus impulsos homicidas, la amistad y la resignación. Desde su estreno en el Teatro del Príncipe en 1834 tanto críticos como aficionados a la ópera fueron conscientes de lo difícil que era aunar todas estas emociones a través de una perfecta ejecución de la obra de Bellini, por eso es por lo que Gil concibe y publica su poema en homenaje a la soprano Cristina Villó a quien ya había admirado en anteriores ocasiones, definiéndola en el presente artículo como una tiple de facultades colosales. Razón tiene Gil sobre la soprano gallega Cristina Villó (1818-1853), admitida en el Conservatorio de Madrid a los dieciocho años, a pesar de no haber ninguna vacante. Dotada de una admirable voz representó en los escenarios europeos y españoles lo más granado del repertorio de Bellini y otros autores italianos y españoles, fundamentalmente. El propio Donizetti afirmaría que nunca había oído una voz más hermosa que la de la artista española, contratada para el Gran Teatro de Amsterdam como claro y justo referente de sus magníficas dotes. Triunfó en Italia y a su regreso a Madrid murió prematuramente cuando estaba en apogeo de su fama y facultades.

E. Gil emite estos juicios elogiosos acompañados de su no menos laudatorio poema dedicado a su persona en los inicios de su andadura en el *bel canto*, otorgando a su persona dotes fundamentalmente esenciales a la estética romántica por expresar la realidad a un nivel infinitamente superior al de las potencias intelectivas. La Música y su expresión suprema del canto en escena puede captar la Idea, el Espíritu, el Infinito mejor que cualquier otra manifestación artística (Fubini 1971). Como es bien sabido, para Herder y Hamann la Ópera posibilitaba la fusión entre el Hombre y lo Absoluto, erigiéndose en expresión suprema de la creación artística. La plasmación metafísica de la ópera viene también dada en las reflexiones difundidas en el segundo tercio del siglo XIX por Goethe y Hegel, pues la Música, como diría Goethe, permitía aflorar y hacer entendible el lado demoníaco del ser humano, ya que nacía de la irracionalidad, de la negación de las leyes naturales. Dimensión demoníaca que se haría irresistible para cualquier espíritu, dado que más allá de la imitación de los sentimientos, la Música es el Sentimiento mismo, o como diría Hegel, la plasmación del Absoluto sensible, la forma pura del sentimiento, en opinión de Schopenhauer.

La admiración que siente Gil por Cristina Villó se acopla con total perfección al sentimiento de veneración. El poema de Gil es un canto a la soprano, a la suma sacerdotisa, a la diva absoluta que ensimismó al público en el estreno de la obra de Bellini en la Sevilla romántica, cuya escuela y admiradores eran conscientes de que Norma es la sacerdotisa por excelencia del mundo de la Ópera, la que interpreta los mensajes de la «casta diosa», de la Luna, la que conduce a su pueblo a través de sus revelaciones y avisos. El imaginario del Romanticismo, adorador de la Noche y de la Luna como símbolos del lado oscuro del Alma, de lo prohibido y de lo misterioso. E. Gil en su artículo de crítica teatral alaba la maestría de la soprano, fundamentalmente por su interpretación de «la plegaria y terceto del primer acto y todo el segundo, donde arrebató al público, particularmente en el divino final que también sabe comprender y sentir. ¡Bellini mismo se hubiera envanecido de su obra al escucharla!» (Gil 1842: 3). Evidentemente, a Gil le seduce en primer lugar la plegaria, la intervención de la soprano en el papel de Norma, la gran sacerdotisa de una religión ancestral de la Galia bajo el Imperio Romano en el primer siglo antes de Cristo. La escena que embelesó al público, según nos indica Gil en su artículo, se desarrolla bajo la luz de la luna que ilumina el bosque sagrado de los druidas. Los galos están decididos a entablar una lucha a muerte contra los romanos y reunidos esperan la intervención de la sacerdotisa. Norma aparece, calma los ánimos pidiendo la paz y presagia la derrota de los romanos no por la guerra, sino por sus vicios, por su desenfreno. Corta una rama de muérdago sagrado y la presenta como ofrenda al dios Irminsul, alzando sus brazos al cielo. Los druidas se postran y comienza la celeberrima oración que invoca a la luna: «casta diva, che inargenti / queste sacre antiche plante / al noi volgi il bel semblante / senza nube e senza vel».

Casta Diva de extraordinaria belleza y elegancia empieza con un *andante maestoso* y va subiendo poco a poco de intensidad dramática para después, progresivamente, terminar en un final sereno, impregnando el ambiente de magia. Aria correspondiente al primer acto que junto al terceto del mismo y todo el segundo acto arrebató al público en palabras del propio Gil. Los múltiples y difíciles registros de Norma - sacerdotisa coherente con su devoción, una madre que ama a sus hijos, una mujer enamorada y pasional, y una rival vengativa- configuran una singularidad poco común, de ahí que Gil quede entusiasmado, ensimismado, por la interpretación y elogie en su artículo a Cristina Villó, rindiéndole culto, como si de una diosa se tratara en su poema dedicado a raíz de su magnífica intervención. Gil se une así al culto a las diosas, ángeles etéreos que embargan nuestras almas, nuestros oídos y cautivan el pensamiento, tal como expone en la tercera estrofa de su poema, cargado de una especie de simbología litúrgica propia de la ópera. El culto a las divas, «a las cantantes de especiales dotes canoras y dramáticas, que a partir de la escuela belcantista viene a sustituir a la tradicional veneración a los *castrati*, es a todos los efectos paralelo y deudor de la peculiar configuración de la entidad femenina propia del Romanticismo. Para filósofos, artistas, poetas y médicos, la mujer posee un mayor grado de capacidad de espiritualización; menos atada a la corporalidad y a la racionalidad, la naturaleza la había dotado de una sensibilidad tan acusada que la hacía perfecta intermediaria entre la Humanidad y el Ideal» (Moreno 1998: 174). La inveterada admiración a los *castrati* duró hasta el siglo XIX, hombres con voz de mujer que sufrían la castración para conservar su voz aguda, de soprano, mezzo-soprano o contralto. Alrededor de 1550 aparecieron los primeros documentos referentes a los *castrati*. El papa Paulo IV prohibió la presencia de cantantes casados en la Capilla Pontificia. En 1589, el papa Sixto, bula *Cum pro nostri temporalis munere*, reorganizó el coro de la Basílica de San Pedro para incluir solo *castrati*. Las mujeres fueron prohibidas en el coro por el dictamen paulino *Mulieres in ecclesiis taceant* («las mujeres deben guardar silencio en la iglesia») -

Corintios, I, cap. 14, v. 34-. La formación de los *castrati* en el siglo XVIII era muy rigurosa y fueron voces muy codiciadas y admiradas, encumbrados en la gloria y remunerados con grandes sumas de dinero. Recordemos, por ejemplo, al célebre *castrato* Farinelli.

Para entender la admiración de E. Gil por Cristina Villó es necesario tener en cuenta esta digresión, pues todavía en el primer tercio del siglo XIX los *castrati* triunfaban en la ópera, como en el caso de los célebres Velluti (1781-1861), Pacchiaroti (1740-1821), Marchesi (1759-1829), Crescentini (1762-1848), entre otros muchos. En 1878 León XIII prohibió la castración, aunque se les permitió seguir actuando como cantantes. El Romanticismo posibilita la relación entre música y feminidad, tal como se constata, por ejemplo, en obras o tratados médicos de la época. Sería el caso, entre otros, del titulado *Cartas a Clemencia, sobre higiene del bello sexo, o sean Reglas para que las mujeres conserven su salud y prolonguen su vida* (Moreno 1998: 175; Bernal Borrego y Calero Delgado 2013: 1-15). Bajo una estructura epistolar, constituida en torno a catorce apartados, trece cartas y una breve introducción en donde se manifiesta la necesidad de la higiene corporal, el lector percibe reflexiones sobre la mujer que la convierten en un ser sublime, capaz de extasiar, seducir y embelesar al hombre:

Ese ser hermoso y encantador que nos proporciona, ora los más vehementes placeres, ora los más intensos dolores. La mujer objeto de todas nuestras solicitudes, de todos nuestros deseos, esa criatura tan delicada que se halla expuesta a sufrir dos veces más padecimientos que el hombre [...] la encantadora criatura que es el embeleso del hombre y el hechizo de la sociedad (Poggio 1847: 5-6).

Las *Cartas a Clemencia*, si bien es verdad que en nada disienten de otros tratados al uso publicados en la primera mitad de siglo XIX -desde consejos sobre vestimenta, lugares que no deben frecuentar las mujeres, higiene corporal, entre otros aspectos-, incluyen reflexiones, metáforas e imágenes que configuran un modelo de mujer apartada de su propia sexualidad y cuerpo gracias a la frecuente insistencia de su comportamiento nervioso y espiritual, como si de un Ser superior se tratara, intermedio entre el mundo celestial y terrenal, mediadora inmejorable para llevar a la Humanidad Masculina a regiones del Espíritu Absoluto. Carácter nervioso de la mujer que la capacita mejor que nadie para sentir y apreciar el Arte y, fundamentalmente, la Música, situándola en el límite fronterizo entre la irracionalidad y la locura.

Los versos de E. Gil equiparan a la cantante Cristina Villó con un ángel de mágica voz que baja del cielo, que expresa el dolor de Norma. Un ángel desterrado que llora y canta a la patria que ha perdido. El culto a las divas por parte del público era proverbial, pues eran seres alados que en su ascensión vocal arrastraban tras sí el espíritu de quienes asistían al teatro. Un público entregado que idolatraba a esos ángeles etéreos y que esperaban con ansia su intervención. Enrique Gil participa, al igual que el público asistente al teatro, de esa sensación, de una admiración profunda por Cristina Villó. Una noche redonda a juzgar por la crítica teatral de E. Gil, nada pusilánime y en línea a la de Larra, pues enjuicia los papeles del resto de los cantantes con admiración, especialmente con la soprano Aglisti, en el papel de Adalgisa, la joven novicia del templo Irminsul, que se debate entre el amor al romano Polión y sus votos. No menos afortunados estuvieron el tenor Balestracci y el bajo Polonini, cantantes que, casi con toda probabilidad, representaban el papel de Pollione, procónsul romano en la Galia, y Oroveso, jefe de los druidas, ya que ambos son parte esencial del final de *Norma*, tal como Gil se refiere, textualmente, a ellos: «Belestracci y Polonini que obtuvieron sus

respectivos papeles, cual era de esperar. Uno y otro nos hicieron sentir en el final y arrancaron merecidos aplausos» (Gil 1842: 3).

Enrique Gil se muestra como un profundo amante de la ópera, un diletante del teatro musical que no siempre se mostró tan elogioso como en la representación de *Norma* en Sevilla en la noche del 21 de octubre de 1842. En los artículos publicados en la ya citada *Revista de la Quincena* del periódico *El Laberinto* se puede constatar tal comportamiento. Hasta el momento presente no hemos encontrado en el corpus literario de Gil un elogio, un enaltecimiento tan emotivo y sincero dedicado a una soprano. La magia del fragmento *Casta diva*, los últimos sonidos de la muerte de Norma, la aflicción, el efecto de la emoción contenida durante la representación provocarían, tal como constata la prensa sevillana del momento, incluido el propio Gil como crítico teatral, la emoción, el enternecimiento y las lágrimas de los asistentes a la ópera de Bellini.

Bibliografía

- BERNAL BORREGO, Encarnación y CALERO DELGADO, María Luisa. (2013). «El discurso higiénico como argumento moralizante de la mujer: *La higiene del bello sexo* de Ramón Hernández Paggio (1847)». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. 65.1. 1-15.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis. (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid. Minuesa.
- FUBINI, Enrico. (1971) *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona. Barral.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés. (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- GIL Y CARRASCO, Enrique. (1873). *Poesías líricas*. Madrid. Casa Editorial de Medina y Navarro.
- . (1883). *Obras en prosa de...* Madrid. Viuda e Hijo de Aguado.
- . (1954). *Obras Completas de...* Ed. Jorge Campos. Madrid. BAE.
- . (2014a). *Obras Completas. Biblioteca Gil y Carrasco. Poesía*. Valentín Carrera (ed.). A Coruña. Paradiso-Gutenberg.
- . (2014b). *Obras Completas Biblioteca Gil y Carrasco. Crítica teatral*. Valentín Carrera (ed.). A Coruña. Paradiso-Gutenberg.
- O'GRADY, Deirdre. (1991). *The last Troubadors. Poetic Drama in Italian Ópera*. London. Routledge.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. (1881). *La ópera Española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid. Imprenta de *El Liberal*.
- RUBIO CREMADES, Enrique. (2016). «Gil y Carrasco, crítico teatral». *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo. Actas del Congreso Internacional*. León-Santiago de Compostela. Universidad de León, Servicio de Publicaciones-Andavira Editora. 517-554.

Clarín y el retrato satírico político (En torno a dos artículos olvidados)

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
(Universidad de Zaragoza)

¿Quién nos desgarrará como aquel perro? Mire usted que yo pasé cuatro o seis años de mi vida sin que un solo instante dejasen de resonar en mis oídos los ladridos furiosos del can.

Emilia Pardo Bazán en carta a Emilio Ferrari,
fecha el 26-VIII-1901.

La publicación de las *Obras completas* de Clarín ha supuesto un enorme avance en los estudios sobre su producción literaria (Alas 2002-2009). También la confirmación de su gran variedad de registros literarios y la necesidad de seguir completando la recuperación de sus textos a la vez que se va avanzando en su exégesis. En este horizonte se inscribe este breve ensayo donde, a la vez que recupero dos artículos olvidados, voy a exponer algunas de las ideas de Clarín para una posible poética del retrato satírico político, que él cultivó con tanta asiduidad¹.

La utilización de la sátira por Clarín ha sido objeto de numerosos estudios, pero se ha realizado sobre todo atendiendo a su crítica satírica literaria, mientras otras vertientes de lo satírico han quedado orilladas. Basta aquí recordar en este sentido el magistral estudio de Gonzalo Sobejano acerca de «Clarín y la crisis de la crítica satírica», donde trazó las coordenadas fundamentales de esta, ubicó a Clarín en la tradición satírica española, cómo le perjudicaron sus críticas por el excesivo personalismo de sus ataques, por el contagio de la literatura festiva de su tiempo y finalmente por la crisis de este tipo de crítica después del desastre del 98 (Sobejano 1967)². Como suyo, el ensayo de Sobejano abre un campo de estudio enorme, pero aún así, otras vertientes de la crítica satírica de Clarín, como el retrato satírico político, han quedado más marginadas.

Es ya momento de emprender un estudio completo de las diferentes vertientes de la crítica satírica clariniana con toda su complejidad tanto histórica como personal. Estas críticas belicosas y satíricas han ocultado de hecho muchas veces al Clarín lírico, siempre escindido entre el compromiso de que debía contribuir a sanear la cultura española y el dolor que causaba al hacerlo. En un «Paliq» publicado en *Madrid Cómico* el 7 de marzo de 1891, haciendo suyo el procedimiento dialogal de Larra en

¹ Estos dos artículos no han sido incorporados a sus *Obras completas*. Incluyo en el Apéndice el texto completo tal como fueron reproducidos en *El Liberal*, diario democrático de Menorca (Alas, Clarín 1 de mayo de 1890; y 10 de mayo de 1890). El segundo con la indicación final «(El Globo)», indicando su probable procedencia. No he podido ver *El Globo* en estas fechas. Falta en la Biblioteca Nacional este año.

² También, M. Fernández Almagro (1952) y Rubio Jiménez (2011).

«La nochebuena de 1836», incluye una voz que le dice: «No engendres dolor»; a lo cual su conciencia desvelada le murmura que «aludía a los recientes arañazos crítico-satíricos, a los articulejos en los que había hecho yo daño a una y otra persona»³. En permanente vaivén entre el deber de denunciar los falsos ídolos políticos y literarios y la duda de si se excedía en sus destempladas y ácidas críticas fue desarrollando Clarín su literatura satírica con inevitables desgarrones interiores.

Los dos artículos olvidados que aquí importan fueron la reseña de *Oradores políticos. Perfiles* (1890), de Miguel Moya Ojanguren, director de *El Liberal* y amigo de Clarín desde sus años universitarios en que compartieron las enseñanzas de José Canalejas Méndez (1854-1912), entre otros maestros. Su relación transcurrió cordialmente desde entonces hasta que se deterioró y se rompió en 1895 cuando Clarín estrenó *Teresa* y desde *El Liberal* Joaquín Arimón y Eusebio Blasco criticaron duramente el drama sin que Moya hiciera nada por impedirlo, desatendiendo las peticiones de Clarín. Esto hizo que Alas dejara de colaborar en este periódico donde venía publicando sobre todo cuentos. Lo he estudiado en otra parte, editando el epistolario de Moya a Clarín y sus colaboraciones en *El Liberal* (Rubio Jiménez 2018). La ruptura fue dolorosa porque Clarín no podía obviar gestos muy generosos de Moya como que aceptara en la redacción del diario a su «amigo del alma» Tomás Tuero, ya muy enfermo y como un verdadero acto de caridad. Compartían también ideas políticas, teniendo como referente a Emilio Castelar (Rubio Jiménez y Deaño Gamallo 2012). Y, además, desde la dirección de *El Liberal* era uno de los periodistas más influyentes en la opinión pública. Moya se había incorporado a la redacción de *El Liberal* en mayo de 1879, tras haber publicado brillantes semblanzas de los oradores del Ateneo en la revista *La Linterna* de esta institución⁴. Llamó entonces la atención de *Fernanflor* y este le ofreció entrar en la redacción de *El Liberal* donde se hizo un buen sitio con sus «Crónicas parlamentarias» y colaborando en la sección literaria de «Los lunes de *El Liberal*», que dirigía *Fernanflor* desde su escisión de *El Imparcial*. En 1889 Miguel Moya fue nombrado director del periódico, cargo en el que permaneció hasta 1906. Su mano se notó en la orientación del periódico, con la creación de nuevas secciones que lo convirtieron en uno de los mayores rotativos del país.

Dentro de esta renovación de secciones hay que inscribir la publicación de la serie de retratos «Oradores políticos (Perfiles)» entre el 18 de octubre de 1889 y el 27 de enero de 1890, que dio lugar un par de meses después al libro homónimo donde recogió veinte semblanzas de políticos españoles: Cánovas, Castelar, Sagasta, Martos, Silvela, López Domínguez, Alonso Martínez, Azcárate, Pidal, Moret, Gamazo, Pi y Margall, Montero Ríos, Salmerón, Martínez Campos, Labra, el Marqués de la Habana, Moyano, Ruiz Zorrilla y Romero Robledo. Cada una de ellas ilustrada con un fotograbado de Laporta. El repaso de la primera publicación de estas semblanzas en *El Liberal*, no obstante, añade un perfil más: «Ayala (Perfiles)», que acaso no fue incluido en el libro porque no va precedido por el título común de los otros: «Oradores políticos»⁵.

³ Laureano Bonet (s. a.) analiza estos asuntos en «Clarín y la crítica: Imágenes recurrentes».

⁴ Estas crónicas son la base primera de su galería de oradores políticos que culminó en el libro *Oradores políticos (Perfiles)* (1890). Con 20 retratos fotograbados de Laporta. El libro se puso en circulación los últimos días de abril. Se anuncia en *El Liberal* el 26 de abril de 1890 como una colección de semblanzas, ilustradas con fotograbados realizados por Laporta. Su portada es un notable dibujo de Manuel Domínguez.

Sobre Miguel Moya: Anónimo (1922). González Soriano (2014) y sobre todo, Márquez Padorno (2012) y (2015).

⁵ Miguel Moya, «Ayala (Perfiles)», *El Liberal*, 30-XII-1889, p. 1. La aparición en el periódico de la serie completa en el periódico véase la «Bibliografía citada».

Si en 1879 sus semblanzas en *La Linterna* le valieron la entrada en *El Liberal*, la reescritura y puesta al día de estas convirtieron *Oradores políticos. Perfiles* (1890) en un libro modélico sobre el arte del retrato satírico político en los años siguientes a la vez que un testimonio inexcusable sobre la oratoria parlamentaria durante la Restauración, ejemplificada por esta veintena de políticos muy activos durante aquellos años, aunque no siempre eran buenos oradores parlamentarios. Excede estas páginas su careo con las semblanzas originarias de *La Linterna* más punzantes y caricaturescas, cuya comparación permitiría valorar la evolución de los políticos retratados y la del propio Miguel Moya, que había pasado de un incisivo periodismo de cronista parlamentario a formar parte él mismo del Congreso como diputado del grupo castelarista y reconocido periodista que dirigía uno de los diarios madrileños más influyentes. La difusión del libro fue amplia y además, diferentes periódicos provinciales, que estaban en la estela ideológica del castelarismo, reprodujeron los artículos -sobre todo los de personajes afines políticamente- con lo que llegaron a lectores en muchos casos alejados de la capital; es el caso de *El Liberal, diario democrático de Menorca*, que reprodujo tanto la reseña como algunos de los perfiles originarios.

La reseña que Clarín constituye en primer lugar un cuidado retrato del amigo destacando su bondad personal, que determinaba que sus retratos, sin dejar de ser satíricos, fueran fáciles de aceptar por los aludidos. Era una persona querida por todo el mundo y abierta a comprender a sus semejantes: «Miguel Moya siempre está dispuesto a comprender las heridas delicadas del alma que los egoístas de la vida bulliciosa y precipitada niegan para excusarse de compadecerlas».

Pero, además, el libro le permitió a Clarín realizar una reflexión sobre los ingredientes y los modos expresivos del retrato político. Es este el aspecto que quiero destacar porque ayuda a fijar su «poética» de esta modalidad de escritura que él cultivó constantemente aunque no llegara a coleccionar sus retratos y que apenas tengamos constancia de algún proyecto en este sentido como «Vivos y muertos», que no se refería directamente a la vida política. Los retratos de Clarín -satíricos y de otro tipo- se encuentran dispersos a lo largo de toda su obra. A pesar de la bondad de Moya en sus semblanzas «no falta el espíritu satírico», decía Clarín y recurría a imágenes gratas para él a la hora de adoptar la perspectiva de escritor satírico:

Su libro *Oradores políticos* demuestra todas esas cualidades que he apuntado. Es obra de un hombre bueno que tiene talento y razón suficiente para empalar con la pluma a varios gerifaltes de la política española, y sin embargo, se contenta con dar una docena de azotes, bien dados, pero sin sacar sangre, a los más dignos de castigo.

«Empalar con la pluma» era una expresión usada en la crítica satírica. Clarín se había convertido en uno de los más temidos escritores de su tiempo y fue representado por Cilla precisamente «empalando con su pluma» a los criticados, algo que le desagradó profundamente e hizo que se quejara de que el caricaturista lo trataba con ensañamiento. Acompañaban a la imagen de Cilla estos versos: «es un crítico eminente, / que zurra divinamente / a los escritores malos, / y vive pegando palos / a todo bicho viviente» (Cilla 1883). No parece una expresión que goce de prosapia clásica a diferencia de los azotes proporcionados con látigo, que es un tópico clásico muy vigente en el siglo XIX donde es habitual encontrar como título de publicaciones satíricas «El látigo», avalado por escritores como Larra en «De la sátira y los satíricos». O en Bretón de los Herreros no sorprenden versos como estos:

¿No es muy justo que el látigo severo
de la sátira al fin consuele al mundo
pues de ella no les salva humano furor?

(Bretón de los Herreros 1834: 8)

Empuñando un látigo dibujó Ángel Pons a Clarín en una conocida imagen donde representaba su faceta de escritor satírico⁶. A Moya le reserva Clarín este papel menos agresivo, dando apenas una docena de azotes al satirizado, casi como unas zurras maternas que corrigen al errado. Los efectos de la sátira de Moya eran como mucho «arañazos», llamadas de atención dolorosas a quienes no cumplían con sus obligaciones, siguiendo la norma clásica de la sátira: *castigat ridendo mores*. Los arañazos son el mal menor en los enfrentamientos entre poetas en las sátiras literarias y así sucede en *La derrota de los pedantes. Sátira contra los vicios de la poesía española* donde no es extraño ver a Quevedo, pongamos por caso, recibiendo algunos arañazos en su lucha contra poetastros y eruditos. Con arañazos y bufidos se inició Benavente en la sátira periodística en los años noventa. Son dos ejemplos tomados al azar entre muchos otros posibles sobre la sátira como metafórico arañazo. Clarín por lo tanto utilizó imágenes canónicas para caracterizar el arte satírico de su amigo, situándolo cerca de la literatura festiva en este aspecto: «se ve tan claramente en el fondo de la mirada y de las acciones de Moya un alma buena, que hasta se les buscará otro nombre a los arañazos cuando sean suyos».

No faltaba el espíritu satírico en esta colección de perfiles, pero de un espíritu satírico amable. Reconocía Clarín que él más de una vez había «apoyado en su hombro *moralmente* la cabeza después de ver mil tristezas humanas en el Congreso, en el Ateneo, en el café, en el teatro». Esa bondad de Moya le resultaba a Clarín ejemplar y de aquí su elogio a sus compasivos perfiles que quizás por ello resultaran más eficaces para los lectores, que una sátira más agresiva.

Fue sobre todo en el segundo artículo donde Clarín expuso sus ideas sobre la semblanza política satírica, que encontraba bien manejada por Moya, con estos rasgos: no debía ser pretenciosa; debía estar escrita con gracia y amenidad de estilo; consideraba un ingrediente fundamental la introducción de anécdotas oportunas y tenía que estar

⁶ Ángel Pons (1889), en la portada y con este texto:

Uno de los privilegios que tiene *Clarín* es el de armar ruido.

Y se comprende.

Haciéndolo así cumple su misión y justifica el *alias*.

Un Clarín que no sonara, ¿para qué demonios serviría?

Y como Alas quiere servir, y efectivamente le sirve, suena.

Lo doloroso es que casi siempre lo hace de un modo desagradable.

Desagradable, entiéndase bien, para los oídos de aquellos a quienes favorece con sus *sonatas*.

¡La verdad es que suele dar unos solos morrocotudos!

Folletito que él publica, escándalo al canto.

Unos le llaman eminente crítico.

Otros...

No quiero decir lo que le llaman otros.

Ya lo sabe él.

Lo indudable es que su personalidad artística tiene méritos sobrados para figurar en nuestra galería de caricaturas, y por eso figura.

Conste.

escrita sin olvidar nunca la finalidad moral de la sátira y destinada a que los lectores aprendieran a discriminar en este caso entre unos líderes políticos y otros: «aunque no aparente, se ve en el fondo de estos ligeros estudios una distinción que todo hombre de verdadero gusto, de cultura seria y de sana moralidad, tiene que establecer entre unos y otros políticos españoles.»

El propio Clarín acaba haciendo en estos dos artículos un ejercicio de sátira política, interpretando desde sus puntos de vista a los personajes representados en los perfiles de Moya. Naturalmente no podía librarse de sus alfilerazos Cánovas, personaje a quien detestaba. Pero sobre todo lanzó una andanada terrible contra Romero Robledo, a quien consideraba

un hombre antipático y funesto que tiene la importancia de los microbios: el ser una peste, un mal muy contagioso. Romero en otro país menos corrompido por la ignorancia y el compadrazgo y la poca aprensión, sería una de tantas cabezas de chorlito; en España es el símbolo de varias calamidades nacionales.

Clarín, curtido y experimentado escritor de periódicos, gradúa conscientemente sus recursos, recurriendo a imágenes brillantes como cuando se refiere a cómo a «los ratones de espíritu se les antojan montañas» falsas grandezas; imagen que retoma después y llama «oradores Himalayas» a algunos que no son más que ratones, con lo cual no hacía sino actualizar el viejo dicho latino del *parto de los montes*, fábula de Esopo en la que después de grandes dolores los montes paren un ratón y que fue convertida en tópico sobre todo a partir del verso de Horacio en su *Epístola a los Pisones*: «parturient montes nascetur ridiculus mus». Saca así nuevo jugo a una expresión exprimida durante siglos, demostrando su ingenio. Las variaciones de expresiones acuñadas es un recurso que repite: «el hombre, ya que no *lobo* siempre, es *zorro* para el hombre», variación ingeniosa sobre *Homo hominis lupus est*; o después de ironizar sobre las limitaciones de algunos de los retratados convertidos en oradores parlamentarios a pesar de sus limitaciones oratorias los llamaba a todos ellos «Demóstenes».

Valoró también como Moya practicaba la introducción de digresiones, anécdotas y citas que daban eficacia a su discurso:

Aunque no todas, la mayor parte de las anécdotas que trae a colación son nuevas, de verdadero chiste y muy oportunas; alusiones, citas y en general digresiones y referencias de literatura, historia, etc., etc. en que abunda el libro, le dan variedad, malicia, interés, y hacen su lectura mucho más agradable de lo que suele serlo la de libros análogos, en los que el *botafumeiro* hace el gasto, convirtiendo la obra *crítica* en un monólogo de humo.

Y mostró sus indudables diferencias con Moya a la hora de juzgar a los oradores perfilados, aunque al cabo le reconocía, cerrando su extensa reseña que «en el libro de Moya se me antoja ver que el autor reparte discretamente sus premios a la virtud, y que jamás los confunde con las coronas de hojarasca destinadas a la retórica».

Bastará aquí para ejemplificar la manera de escribir sus semblanzas Miguel Moya con referirnos a las tres primeras, las dedicadas a Cánovas, Castelar y Sagasta, siempre con ese espíritu satírico suave que Clarín señaló y propenso al elogio cómplice en el caso de Castelar, su jefe de filas político. Con «Oradores políticos. Cánovas del Castillo» arrancaba la serie Moya remitiendo a que Plutarco ya indicaba que a quien escribe

semblanzas y no biografías, no se le puede reprochar que no relatara todas las hazañas y empresas del retratado, sino que de lo que se trataba era de resaltar algunos indicios del ánimo del personaje en cuestión más que analizar sus obras y sus actos (Moya 18 de octubre de 1891). Para Moya, Cánovas era el hombre clave de la Restauración de 1874, un cultivador de la historia que había aprendido sus lecciones, un polemista elocuente más audaz en el pensamiento que en los hechos y cuyo sitio perfecto era el banco azul del congreso. Llamaba la atención sobre la disparidad entre su figura anodina y su potencia como orador. Estatura mediana, cabeza sin rasgos fisonómicos destacables y falta de expresión, que «más parece un artesano enriquecido que un hombre de estado». Sin embargo, la palabra le obedecía esclava: «cuando está en la tribuna se transfigura. Cuando la última frase de sus discursos se extingue la luz que le envolvía pierde su brillo y su color, y el grande hombre se desvanece».

Era ante todo orador, que entusiasmaba a sus seguidores aunque utilizaba palabras cuyo sentido muchas veces era difícil de adivinar y construía sofismas inaceptables. Escuchándolo, sin embargo, seducía y era a la postre más dictador que jefe de la mayoría conservadora, que escuchaba sus palabras como las de un oráculo. Su flanco más débil era la falta de serenidad para vencer las contrariedades pertinaces, la falta de capacidad de disimulo. Sujetaba a su mayoría conservadora por el temor y aunque se tirase de cabeza al mar no confesaría nunca que se ahogaba. Clarín no podía dejar de fijarse en la semblanza de Cánovas una de sus bestias negras y sobre quien escribió incesantemente, incluido uno de sus conocidos folletos: *Cánovas y su tiempo*. Clarín señalaba que Moya había transigido con él colocándolo el primero, jerarquizando así la serie y otorgándole un lugar de privilegio, seguido por Castelar y Sagasta.

En «Oradores políticos. Sagasta», Moya comenzaba aparentemente aminorando al personaje, afirmando que su estirpe democrática era muy sencilla: «pertenece a la modesta y aprovechada familia de los gorriones» (Moya 26 de octubre de 1889). La sátira ha recurrido siempre a las comparaciones entre seres humanos y animales, pero aquí se hace con suavidad casi becqueriana. Y para afirmar a continuación que era el más listo y avisado de los gorriones, el que sabía más por haber estado mucho tiempo como presidente del Consejo de ministros y como ministro. Incansable e invencible en la oposición, sin embargo se refugiaba en la inactividad cuando había vencido:

Quando lucha lo quiere hacer todo: quando ha vencido solo encuentra placer en no hacer nada. Habla con el fuego de la pasión a sus correligionarios, y como solo les habla de lo que les interesa, y en un idioma familiar y sencillo, todos le entienden y le aplauden. Su mejor amigo es el tiempo. Su política ha consistido siempre en dejarlo todo para mañana. Ante las ingratitudes se sonríe, ante las rebeldías se cruza de brazos, ante los conflictos se encoge de hombros.

Era un jefe de partido a la altura de todas las inteligencias. No había querido ser nunca el primero entre sus iguales. Eso se quedaba para Cánovas y «su oratoria es en la oposición agudísima, audaz, terrible, demoledora, pero en cuanto llega al gobierno, como que se le seca el cerebro, y se le entorpece la lengua, y se le atrofian la voluntad y el brío». Y continuaba:

Su sonrisa burlona desespera; su mirada viva y penetrante desafía; sus gestos elocuentísimos convencen; su accionar fácil, distinguido, incopiable, atrae y seduce; su impetuosidad y su vehemencia lo arrollan todo

[...] No hay en el parlamento español nadie más sereno, más valiente, más audaz,

más dueño de sí mismo, que haga mejores y más certeras punterías.

[...] No hay quien iguale a Sagasta en el arte complicadísimo y difícil de allanar montañas, de abrir cauces a los ríos, de amansar a las fieras, de empequeñecer las cuestiones, de conjurar las crisis, y de reírse de las rebeldías y conjuras. En este punto no tiene rival. Es un maestro consumado. Hace prodigios.

Modesto y sobrio tanto en el comer como en el vestir, verdadero ejemplo de demócrata en su conducta, suscitaba sin duda la simpatía de Moya que a la postre traza una semblanza elogiosa del personaje. En cuanto a su jefe de filas político, Emilio Castelar, lo identificaba directamente con la elocuencia:

La elocuencia se llama Castelar. Cantor de la naturaleza, cuya transformación incesante le habla de la inmortalidad; cantor del arte, porque en él empieza la religión luminosa de la libertad; cantor de las grandezas de la patria, porque cree que para pensar necesitamos de su lengua, y para rezar y para explayarnos en lo infinito necesitamos de sus países y de sus plegarias; cantor de la libertad y de la democracia, Castelar, como orador, no solo pertenece a España, pertenece al mundo. No se le juzga, se le admira, y al oírle sentimos dentro de nosotros algo del divino espíritu que anima sus palabras, lloramos lo que él llora, amamos lo que él ama, aborrecemos lo que él aborrece, y le aplaudimos con delirio, orgullosos de que hable la hermosa lengua de Cervantes (Moya 20 de octubre de 1889).

Disparado en el elogio afirmaba que «es D. Emilio el primer orador del mundo», un hombre labioriosísimo que trabajaba todos los días del año y personificaba para él en la política española el optimismo, entregado como jefe del partido posibilista a conseguir el triunfo de la democracia, el procedimiento legal y el procedimiento revolucionario. Es evidente en la semblanza la simpatía y la sintonía con su jefe de filas político. También Clarín se pronunciaba con gran admiración sobre él y en su reseña no podía dejar de mencionarlo

Cánovas abriendo la galería no supone sumisión al alfabeto o a la cronología, sino sumisión a las preocupaciones vulgares. Mas no tarda en venir el paliativo, casi, casi sin remedio; Castelar es el segundo orador de la galería y a voces está diciendo aquello del «Majagranzas» del cuento de Sancho a los duques: porque Moya coloque a Castelar donde quiera, y como uno de tantos, dice de él, y solo de él, que vive ya hace tiempo en la inmortalidad. En efecto, este elogio, que no fijándose bien puede parecer frase hecha, es la piedra de toque para el mérito relativo de los escritores políticos españoles: Moya, con gran arte y con gran justicia, dice eso de la inmortalidad (que ya sabe qué sentido tiene tratándose de mortales) del único orador *actual* español de quien se puede decir sin que suene a hipérbole.

No son, en fin, sino unas pinceladas, unos pocos ejemplos de esta interesante colección de retratos políticos que valdría la pena estudiar con detalle porque es una de las galerías más logradas de esta modalidad de escritura en aquellos años. Es evidente que la simpatía o la antipatía por el personaje retratado jugaban un papel notable en su presentación -tanto para Moya como para Clarín- pero no lo es menos cómo actualizaban los escritores viejos recursos de la retórica de la sátira haciendo que los tópicos reverdecieran gracias a su ingenio.

Para ir concluyendo. Moya agradeció la atención que Clarín prestó a su libro *Oradores políticos. Perfiles*, dedicándole los dos artículos citados y escribiéndole una

afectuosa carta que corrió de mano en mano por la redacción de *El Liberal* según le contó Moya a Alas sin que acertaran a «traducirla» completa dada la endiablada caligrafía del escritor. Le envió esta carta el 19 de abril de 1890:

[*El Diputado a Cortes*
Por
Ponce]

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: Dos sorpresas a cual más agradable para mí ha producido por lo que veo mi libro de *Perfiles*. Una, la de usted, encontrándome mejor escritor de lo que imaginaba, otra la mía, encontrándole a usted mucho mejor amigo mío de lo que yo creía. Y ahora que no vengan muchas sorpresas de estas: no las doy viendo lo que usted es y sabiendo lo que usted vale por todos los discursos que han pronunciado y pronunciarán en lo que les queda de vida Martos y Cánovas.

Le debo a usted ¡y cuidado si es deuda! una carta y dos artículos⁷. La carta ha corrido de mano en mano por la redacción de *El Liberal* sin que todavía hayamos logrado traducirla del todo: los artículos me han valido muchos elogios que no esperaba.

No faltan diputados comensales (¿?) (pues aunque usted les trate a ellos mal, ellos le admiran a usted mucho) que me digan en broma en el salón de conferencias recordando algo que usted decía en su primer artículo:

-¿Me deja usted reclinar mi cabeza en su hombro?

Yo no les dejo -claro está- pero me acuerdo de lo que debo a la amistad de usted y con esto quedo contentísimo.

Ya sabe usted mi lema:

¡Guerra a los generales y viva Clarín!

Suyo afmo. reconocido amigo y admirador

Miguel Moya

Abril 29/1890⁸.

La carta de Clarín al parecer no se ha conservado, pero ahora, recuperamos los dos artículos tal como se publicaron en *El Liberal*, diario democrático de Menorca los días 1 y 10 de mayo de 1890, el segundo con una indicación final remitiendo a *El Globo*, lo que hace pensar que aparecieron antes en este diario, extremo que no he podido confirmar al no haber podido consultar ninguna colección completa del periódico en aquellas fechas. Era el momento de mayor acercamiento entre ellos, que derivó en la colaboración de Clarín en *El Liberal* con varios cuentos hasta que la sintonía se rompió con la polémica del estreno de *Teresa* como queda dicho. Pero esa es ya otra historia.

En definitiva, tanto el libro de Moya como la gran cantidad de retratos satíricos políticos que Clarín fue diseminando en sus artículos reclaman mayor atención crítica.

⁷ Miguel Moya debió enviarle con tiempo un ejemplar a Clarín y este le escribió, acusando recibo y adelantando que escribiría sobre él estos dos artículos que llenaron de satisfacción a Miguel Moya. Véase el texto completo de los dos artículos en nuestro Apéndice. Las alusiones humorísticas de la carta de Moya encuentran su explicación en los artículos.

⁸ La transcribo y comento en Rubio Jiménez (2018).

Su estudio permitirá en mi opinión ponerle también en este aspecto a la altura de los grandes cultivadores de moderno retrato literario que estaba entonces sufriendo una transformación extraordinaria tanta como el cuento o la poesía lírica aunque ahora su estudio sea una asignatura pendiente en nuestras historias de la literatura. En otras palabras, en los retratos satíricos políticos de Clarín se dan la mano Plutarco y Horacio, Cervantes y Quevedo, pero también se atisban caminos modernos como los emprendidos por Walter Pater o Marcel Schwob para el retrato literario. Justificar esta ensalada de nombres necesitaría largo espacio.

Bibliografía

- ALAS, Clarín, Leopoldo. (2002-2009). *Obras completas*. Coordinación de Yvan Lissorgues y Jean François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel. XII vols.
- . (1890). «Oradores políticos. Perfiles, por Miguel Moya.- Sáenz Jubera, Hermanos.- Editores.- Madrid». *El Liberal, diario democrático de Menorca*, n.º 2.645, 1 de mayo. 1.
- . (1890). «Oradores políticos. Perfiles, por Miguel Moya (Conclusión)». *El Liberal, diario democrático de Menorca*. n.º 2.653, 10 de mayo. 1.
- ANÓNIMO. (1890). «Miguel Moya, Oradores políticos (Perfiles)». *El Liberal*. 26 de abril.
- . (1922). *Don Miguel Moya. Rasgos biográficos*. Madrid. Asociación de la Prensa.
- BONET, Laureano. (s. a.). «Clarín y la crítica: Imágenes recurrentes», en *Clarín, espejo de una época*. Edición digital en Centro Virtual Cervantes.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. (1834). *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación teatral*. Madrid. Imprenta de Repullés.
- CILLA. (1883). «Nuestros críticos. Leopoldo Alas (Clarín)». *Madrid Cómico*. 4 de marzo.
- GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel. (2014). «Miguel Moya y la revista *La América*». *Anales de Literatura Española* [Universidad de Alicante]. 26. 213-237.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1952) «Crítica y sátira en Clarín». *Archivum*. II, enero-abril.
- MÁRQUEZ PADORNO, Margarita. (2012). «El liberalismo en la prensa: Miguel Moya». *Historia contemporánea*. 43. 685-699.
- . (2015). *Miguel Moya Ojanguren (1856-1920): talento, voluntad y reforma en la prensa española*. Madrid. Ediciones de la Asociación de la Prensa de Madrid.
- MOYA, Miguel. (1889). «Oradores políticos. Cánovas del Castillo (Perfiles)». *El Liberal*. 18 de octubre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. Castelar (Perfiles)». *El Liberal*. 20 de octubre. 1 y 2.
- . (1889). «Oradores políticos. Sagasta (Perfiles)». *El Liberal*. 26 de octubre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. Azcárate (Perfiles)». *El Liberal*. 31 de octubre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. Martos (Perfiles)», *El Liberal*. 3 de noviembre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. Silvela (Perfiles)». *El Liberal*. 10 de noviembre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. López Domínguez (Perfiles)». *El Liberal*. 14 de noviembre. 1 y 2.
- . (1889). «Oradores políticos. Alonso Martínez (Perfiles)». *El Liberal*. 18 de noviembre. 1.

- . (1889). «Oradores políticos. Pidal (Perfiles)». *El Liberal*. 21 de noviembre. 1 y 2.
- . (1889). «Oradores políticos. Moret (Perfiles)». *El Liberal*. 25 de noviembre. 1 y 2.
- . (1889). «Oradores políticos. Gamazo (Perfiles)». *El Liberal*. 27 de noviembre. 1 y 2.
- . (1889). «Oradores políticos. Pí y Margall (Perfiles)». *El Liberal*. 1 de diciembre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. Montero Ríos (Perfiles)». *El Liberal*. 5 de diciembre. 1 y 2.
- . (1889). «Oradores políticos. Salmerón (Perfiles)». *El Liberal*. 9 de diciembre. 1 y 2.
- . (1889). «Oradores políticos. Martínez Campos (Perfiles)». *El Liberal*. 11 de diciembre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. Labra (Perfiles)». *El Liberal*. 16 de diciembre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. El marqués de la Habana (Perfiles)». *El Liberal*. 26 de diciembre. 1.
- . (1889). «Oradores políticos. Ruiz Zorrilla (Perfiles)». *El Liberal*. 26 de diciembre. 1.
- . (1889). «Ayala (Perfiles)». *El Liberal*. 30 de diciembre. 1.
- . (1890). «Oradores políticos. Moyano (Perfiles)». *El Liberal*. 11 de enero. 1.
- . (1890). «Oradores políticos. Romero Robledo (Perfiles)». *El Liberal*. 27 de enero. 1.
- . (1890). *Oradores políticos (Perfiles)*. Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos. Con 20 retratos fotográficos de Laporta.
- PONS, Ángel. (1889). «Caricaturas contemporáneas. La de hoy: Leopoldo Alas (Clarín)». *Los Madriles*. 20 de julio.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (2011). «Clarín y la caricatura (Un paseo por los arrabales del esperpento)». En *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Ed. Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián. Santander. Publican. Ediciones de la Universidad de Cantabria. 811-840.
- . (2018). «La colaboraciones de Clarín en *El Liberal* a la luz de ocho cartas inéditas de Miguel Moya». *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas*. 6. 494-525. [Disponible en internet](#) [última consulta, 02-02-2020].
- y Antonio DEAÑO GAMALLO. (2012). «Emilio Castelar y Leopoldo Alas, Clarín: entre la política y la literatura». *Archivum*. LX. 9-57.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1967). «Clarín y la crisis de la crítica satírica». En *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán)*. Madrid. Gredos.

Apéndice

Dos artículos olvidados de Clarín

1

Clarín, «*Oradores políticos. Perfiles*, por Miguel Moya.- Sáenz Jubera, Hermanos.- Editores.- Madrid». *El Liberal, diario democrático de Menorca*. n.º 2.645. 1 de mayo de 1890. 1

Miguel Moya es una de esas personas que quiere bien todo el mundo, y que, *sin embargo*, no son insignificantes. Generalmente la pícara humanidad hace con los humanos lo contrario de lo que hace con los cuchillos; solo suele estimar el prójimo que ni pincha ni corta. Moya sabe pinchar y cortar, como lo prueba este libro de semblanzas que ahora publica, y no obstante, dudo que tenga enemigos, como no sean los generales que quieren mandar solos en las Américas. Se ve tan claramente en el fondo de la mirada y de las acciones de Moya un alma buena, que hasta se les buscará otro nombre a los arañazos cuando sean suyos.

No falta el espíritu satírico en esta colección de *perfiles*: algunos oradores más o menos *aglutinantes* salen medianamente lavados y planchados de las manos finas y enguantadas de Moya: pues con todo, dudo que ni el mismo marqués de la Habana tome a mala parte las bromas del discretísimo diputado por Ponce, y eso que el sarcasmo relativo al presidente del Senado no deja de ser fuerte. ¡Moya le coloca en su galería de oradores parlamentarios!

Sin necesidad de ser pesimista con cartilla se puede reconocer que el mundo está lleno de malas personas, y que otras muchas, sin ser criminales, son poco agradables y nada compasivas; siendo esto así, cuando uno sale de casa toma precauciones sumas para andar por una selva; el hombre, ya que no *lobo* siempre, es *zorro* para el hombre. Por eso, cuando en esta fatiga de desconfiar de nuestros semejantes (¡nuestros semejantes! esto es lo más triste, ¡somos como ellos!) se encuentra un Miguel Moya, dan ganas de apoyar la cabeza en su hombro por vía de descanso. Yo, sin que él lo sospechara tal vez, he apoyado en su hombro *moralmente* la cabeza después de ver mil tristezas humanas en el Congreso, en el Ateneo, en el café, en el teatro. Si estáis bajo el peso de una pena o de la melancolía de una de esas ideas generales que hacen ver el mundo negro, hablad con hombres como ese Miguel Moya, y veréis que en ellos, aunque estén alegres, satisfechos en aquel momento, hay algo que responde armónicamente a vuestro desencanto, a vuestro dolor; es la bondad, la bondad que no es subjetiva, y que no consuela al triste porque ella esté triste, sino porque es buena. El misántropo no acompaña al misántropo; se va solo, es un egoísta. El corazón generoso es el que tiene la clarividencia del dolor ajeno. Los sacerdotes visten de luto por Jesús; pero cuando hay un duelo en casa y entra un sacerdote, encontramos discreción piadosa y previsora en aquella oscuridad de su ropa, que parece en obsequio nuestro. Miguel Moya siempre está dispuesto a comprender las heridas delicadas del alma que los egoístas de la vida bulliciosa y precipitada niegan para excusarse de compadecerlas.

El joven diputado por Puerto Rico es un político, un periodista de batalla diaria, que vive en el ambiente de las pasiones y pasioncillas de la *tribuna* y de la *prensa*, y es un soldado de ese periodismo a la *moderna* que tácitamente ha convenido en que «redactar es transigir», y a pesar de todo ello, no ha dejado nuestro hombre que su espíritu se adocenara, y viviendo entre vulgaridad intelectual y vulgaridad moral, es un escritor y es una persona de verdadera distinción. No hay que verle cuando se trata de una de esas oleadas de opinión que ensalzan el discurso de una medianía aparatosa, o la comedia de relumbrón, o cualquier otra *grandeza* de esas que a los ratones de espíritu se les antojan montañas: Moya, si hay delante un hombre

de miras algo más altas, de juicio más fuerte y gusto más escogido... se pone colorado, y se apresura a dar a entender que él no participa de la necedad general, por más que en cuanto periodista o político, transija en la apariencia.

Su libro *Oradores políticos* demuestra todas esas cualidades que he apuntado. Es obra de un hombre bueno que tiene talento y razón suficiente para empalar con la pluma a varios gerifaltes de la política española, y sin embargo, se contenta con dar una docena de azotes, bien dados, pero sin sacar sangre, a los más dignos de castigo. Además, *Oradores políticos* no es una transacción completa descarada con el mal gusto y la pequeñez de espíritu generales; pues al fin, no ve Moya en los caballeros en cuya elocuencia y gestos pasa revista otros tantos Himalayas de la oratoria y de las buenas acciones. Es el libro que brevemente examino de condición simpática lo mismo para el amante de la justicia que para los honrosos partidarios del *bentrovato*, aunque no sea verdadero. Tranquiliza a los primeros la idea constante de que les acompaña entre líneas el escritor despierto, de ingenio agudo y gusto delicado, que sería mucho más severo con las malas personas y los malos oradores si no existieran la atenuación y la piedad en el mundo. Tal vez para hacer un poco de justicia necesita dejar de hacer otro poco. Me explicaré: acaso las lecciones de buena retórica y de buen vivir que van en el libro de Moya, no tendrían eficacia porque no las querría escuchar el vulgo, si fuesen más severas, si fuesen rigurosamente [sic] conformes a la verdad en cada caso.

Primera transacción: el libro comienza por la semblanza de Cánovas; si fuese otro cualquiera el primero, no habría nada que decir; podría creerse que no había intención jerárquica en el orden; pero Cánovas abriendo la galería no supone sumisión al alfabeto o a la cronología, sino sumisión a las preocupaciones vulgares. Mas no tarda en venir el paliativo, casi, casi sin remedio; Castelar es el segundo orador de la galería y a voces está diciendo aquello del «Majagranzas» del cuento de Sancho a los duques: porque Moya coloque a Castelar donde quiera, y como uno de tantos, dice de él, y solo de él, que vive ya hace tiempo en la inmortalidad. En efecto, este elogio, que no fijándose bien puede parecer frase hecha, es la piedra de toque para el mérito relativo de los escritores políticos españoles: Moya, con gran arte y con gran justicia, dice eso de la inmortalidad (que ya sabe qué sentido tiene tratándose de mortales) del único orador *actual* español de quien se puede decir sin que suene a hipérbole.

Como buen periodista, Moya *transige* también con la actualidad, y así aunque en la lista de los personajes *parlantes* de su libro, «ni están todos los que son, ni son todos los que están», puede justificarse diciendo que él trata de los políticos que estos días, que estos últimos días, manejan, por un concepto o por otro la cosa pública... en cuanto una cosa, aunque sea pública, se puede *manejar*... con la lengua. Que Martínez Campos y Romero Robledo influyen en nuestra política, es indudable, aunque pueda ser doloroso, Y ¿cómo influyen? pues exotéricamente [sic] a lo menos, como Dios hizo el mundo, con su palabra. Además, téngase en cuenta que el libro se titula *Oradores políticos*, no *Los oradores políticos*, y la supresión del artículo quita toda pretensión de totalidad. Esto, para justificar que falten algunos; en cuanto a justificar la presencia de los que sobran... ahí están la bondad de Dios, la de Moya y cierto sentido que pueden tener las palabras. ¿No es el marqués de la Habana político? Sí, en sus manos volcó el trono de Isabel II. ¿No es el general Concha orador? Pues también. Así es como el difunto Fernández y González me dijo a mí en cierta ocasión: -Todo dios es filósofo; se puede decir... todo senador o diputado que jura... es orador.

Y más diré, seamos francos: yo nunca he oído al señor marqués de la Habana; es posible que hasta hable bastante bien. Yo desde luego aseguro que, hable como hable, lo hace, en punto a sintaxis, mejor que Romero Robledo. Martínez Campos me dio a mí una lección en este punto. Como decían de él que era tan... todos ustedes recuerdan lo que decían, fui a oírle al Congreso una tarde, creyendo que aquel hombre para pronunciar necesitaba algún

auxilio extraordinario; por ejemplo, que durante la noche le cayese rocío sobre la cabeza y que después se la calentase el sol; que era, según lenguas, el motivo que tenía para decir algo la estatua de Amno. Pues no señor, no era así; Martínez Campos no necesitaba del sol ni del agua; hablaba él solo, en estilo llano, eso sí, pero corrido y sin disparatar demasiado. Se podía después dar cuenta de lo que había dicho. Lo cual no sucede siempre con Romero Robledo, que como se metiera en una concatenación no salía de ella, sino dirigiéndose a los de la tribuna para decirles que, si se reían de él, era que no tenían vergüenza. Días hubo en que los encargados de recoger las frases de los padres de la patria para llevarlas calentitas a los periódicos, tuvieron que suspender sus apuntes, porque no había modo de comprender, ni remotamente, lo que Romero Robledo había querido decir. Recuerdo un caso; Romero era ministro; no sé por qué se metió en la descripción de un valle alegórico, moral y político, valle fue que no hubo manera de sacarle de allí; y hasta los periodistas ministeriales se declararon en huelga por un rato, por imposibilidad material de entender al ministro. Este salió del valle al fin enseñándonos los dientes a unos cuantos que nos reíamos allá arriba, y diciendo que los que se reían eran unos tontos o cosa por el estilo, y que de él no se reía quien quería, sino quien podía, y que no estábamos a la altura de su desprecio (y estábamos en la tribuna)...

Perdóneme Moya la digresión en premio del buen deseo...

Y, como se hace tarde, concluiré mañana.

CLARÍN

2

Clarín, «Oradores políticos. Perfiles, por Miguel Moya (Conclusión)». *El Liberal*, diario democrático de Menorca. n.º 2.653. 10 de mayo de 1890

Aunque siempre he tenido muy favorable idea del ingenio y de la perspicacia de Miguel Moya, confieso que sus *Oradores políticos* me ha parecido que están por encima, no del mérito de mi amigo, sino de esa idea que tenía de él. No quiero hacer comparaciones odiosas: pero es lo cierto que cotejadas estas semblanzas con otras de varios escritores publicadas no ha mucho, y que tenían por asunto, aproximadamente, los mismos personajes que Moya describe y juzga, en el libro de Moya salen ganando. Lo debe acaso, en parte, a que sus retratos son de pocas pretensiones, no nos convierten en *colosos* de la oratoria a esos apreciables ex ministros y capitanes generales de quien tiene que hablar para que el libro abulte un poco. Además, una cosa es buscar la gracia y la amenidad del estilo, y otra cosa es encontrarlas; otros las han buscado también; Moya ha tenido la fortuna de dar con ellas, tal vez buscándolas con menos ahínco. En este punto está la sorpresa que he experimentado leyendo la colección de que trato, he visto un Moya mucho mejor escritor que yo le creía.

Aunque no todas, la mayor parte de las anécdotas que trae a colación son nuevas, de verdadero chiste y muy oportunas; alusiones, citas y en general digresiones y referencias de literatura, historia, etc., etc., en que abunda el libro, le dan variedad, malicia, interés, y hacen su lectura mucho más agradable de lo que suele serlo la de libros análogos, en los que el *botafumeiro* hace el gasto, convirtiendo la obra crítica en un monólogo de humo.

Es claro que yo no estoy conforme con la opinión de Moya acerca de los méritos oratorios, y de otra índole, de algunos de sus Demóstenes; pero esto importa poco, y para el buen éxito del libro no importa nada. Así, por ejemplo, en su benevolencia para con Romero Robledo, llega a decir Moya lo que no es exacto: que si se le habla es imposible resistir al

atractivo de su persona. Yo puedo decir de mí que la única vez que hablé con ese caballero conocí desde luego en él la intención de *filtración* política que todos le atribuyen; pero tuve el honor de contestar a sus palabras melosas y oficiosos ofrecimientos con el mayor despego que he empleado en mi vida; porque tengo también el honor de considerar al Sr. Romero Robledo como una de las personas más perjudiciales de España; y en punto a sus cualidades personales no admito bromas, ni eufemismos ni concesiones; me parece un hombre antipático y funesto, que tiene la importancia de los microbios: el ser una peste, un mal muy contagioso. Romero en otro país menos corrompido por la ignorancia y el compadrazgo y la poca aprensión, sería una de tantas cabezas de chorlito; en España es el símbolo de varias calamidades nacionales. No se le puede pintar bien sino por medio de una paradoja: es un tonto con mucho talento para envenenar [sic, ¿envenenar?] el aire. No habrá majadero que no lo admire ni hombre de ambiciones vulgares que no le envidie.

Decía que no estoy conforme con muchas de las opiniones de Moya; en general, no estoy conforme con el diapason de su crítica. En mi sentir aún debió separar más a Castelar de todos los demás oradores, cuanto más se aventurara en este sentido, más se parecería su juicio al del arte y al de la historia. La prueba suprema en punto a diferencia que señalo, es esta: que se lean hoy los discursos de hace quince años de todos esos oradores... y a ver si nada de aquello se parece a literatura a no ser los discursos de Castelar. También opino que Moya no estudia en la oratoria de Salmerón los rasgos más admirables, por más que en otros respectos le hace una completa justicia.

Pero dicho esto, para que no todo sea alabanza, insisto en mis justísimos elogios. Aunque no aparente, se ve en el fondo de estos ligeros estudios una distinción que todo hombre de verdadero gusto, de cultura seria y de sana moralidad, tiene que establecer entre unos y otros políticos españoles. Y en este punto Moya, con gran *olfato espiritual*, hace su clasificación implícita y no tiene él la culpa si resulta que los hombres simpáticos, los que no llevan a la política una *segunda* intención nada menos que *altruista*, son... los liberales, los demócratas, por regla general. Sí, esto es cierto, y no hay por qué no decirlo. Demasiados defectos tiene la democracia española para que, por modestia, callemos sus gracias. Nuestros políticos de ideas *avanzadas* son en general poco prácticos, poco hábiles, véase, por ejemplo, al simpático Azcárate enfrente de Romero Robledo, no atreviéndose, por caridad mal entendida, a cumplir en él la justicia que mandan hacer; véase al mismo Salmerón empeñado en ser un Abelardo entre el *nominalismo* [sic, ¿nominalismo?] y el *realismo* republicanos y cayendo, por tanto en el *conceptualismo* político, que es como caer en un hoyo; véase a Pí y Margall malgastando tantas hermosas facultades en defender paradojas *prudonianas*: la teoría de la antítesis de libertad y autoridad, resuelta por el atomismo de la autoridad, por el cálculo infinitesimal de la anarquía, a que en todo rigor lógico llega el sistema del autor de las *Contradicciones*; véase a Castelar, porque no digan que soy parcial. Véase Castelar que con todo su talento de hombre de Estado, por cierta debilidad, no ha sabido, o no ha pensado en ello siquiera, hacer valer sus derechos a la jefatura indiscutible de toda la democracia republicana española, jefatura que no tengo motivos para creer que sería reconocida por los más ilustres prohombres que hoy por la poca habilidad de todos, tienen que adorar la misma divinidad en diferentes altares, siendo todas las diferencias cuestión de ritos, no de dogmas. Pero si todo esto hay, y acaso más, en cambio, como un consuelo para lo pasado y esperanza para lo porvenir, tenemos el hermoso ejemplo que están dando nuestras eminencias de la primera República, todos ellos humildes trabajadores, jornaleros, después de haber sido soberanos. Pí y Margall gana su sustento con asiduo trabajo de bufete, lo mismo que Salmerón, y Castelar no es ni más ni menos que un gran asalariado de la literatura. ¡Cuán ciegos los que quieren hacer tabla rasa de la gloriosa historia de nuestros partidos republicanos y prescindir de estas grandes pruebas del carácter moral que son para la nación la garantía que ella ha de apreciar en más el día que sea necesario presentarse con mucho crédito...! Moya, en sus *Oradores políticos*, deja bien entrever que es de los que comprenden esto, de los que saben estimar en lo que vale este

tesoro de honradez, de pureza, de idealidad que representan *nuestros hombres*, los de la República.

Solo a un imbécil se le podrá ocurrir que con lo dicho yo niego la honradez e integridad a todos los hombres notables de la monarquía. No, entre las eminencias del partido liberal monárquico, hay muchos rigurosamente morales, y hasta en el partido de Cánovas hay alguna personalidad de las ilustres, de integridad indiscutible.- Además, si bien no se debe acusar a nadie concretamente en cuestiones tan delicadas, en punto a meter la mano en el fuego por la pureza ética del prójimo cada cual puede tener sus preferencias. Yo, por ejemplo, no me arrojaría a ningún género de ordalías por Romero, ni por Cánovas, ni por Pidal, no porque dude de esos hombres, sino porque estoy seguro de que no tenemos las mismas ideas en materia de escrúpulos de monja.

Pues bien, en el libro de Moya se me antoja ver que el autor reparte discretamente sus premios a la virtud, y que jamás los confunde con las coronas de hojarasca destinadas a la retórica.

(El Globo)

CLARÍN

A virxe de pedra

(Guión para unha obra audiovisual de animación)

EULOXIO R. RUIBAL
(Real Academia Galega)

1.- MURO. Ext. Día

Unha man masculina, áspera, rexa, grandona, percorre devagar unha longa parede de cantaría. Atopa unha marca de pedreiro. Detense. As xemas dos dedos aloumiñan o pequeno signo en baixorrelevo, que semella unha *R* formada con reviraganchos espirais. A man non tarda en proseguir o agarimo horizontal, talvez de xeito máis apresurado; pouco a pouco, vaise esvaendo e a súa pel e mailo seu contorno mudan a unha feitura en debuxo de estilizados trazos grosos e bastos.

VOZ NARRADOR.- Eu arxina fun sempre, dende que se perde en brétemas a miña memoria. E por arxina me teño. Muriei nas obras de fábrica de incontábeis cibas granxanas, así como nos máis importantes monumentos da nosa terra: santa Comba de Bande, mosteiro de san Pedro de Rocas, castelo de Soutomaior ou na Catedral de Santiago, por referir só algúns. Igrexa grandiosa, por certo, esta da cidade de Compostela, á que volvo cada ano xubilar, tan só por acariñar con estas miñas mans e esculcar con estes meus ollos algunhas das millenta cantarías que alí teño labrado.

2.- CATEDRAL. Ext. Día

Atopámonos na Idade Media. A vida transcorre en debuxos (semi)animados. Muros, pórticos e pendellos que semellan saídos dos códices miniados. Canteiros (arxinas, buxas) que cruzan portando cantarías. Canteiros (faces enxoitas, dunha beleza primitiva, pétrea) que labran o granito a golpe de pico, buxarda ou cicel. Canteiros que escuadran as caras dos paralelepípedos pétreos. As ferramentas baten nun compás de lascas, po e muxicas cantareiras (¡plas, plas, plisplás, plas...!).

Por veces, o mestre Ruibal de Moraña marca coa voz o ritmo de traballo.

MESTRE RUIBAL.- ¡Arriba, abaixo, e vai, e vai...! ¡Vai, vai, pedra, pedriña, vai, vai...
Ánimo, compañeiros...! Arriba, abaixo! Riba, aixó...! E vai, e vai, e vai, e vai...!

O mestre amosa unha figura máis agrandada que as outras (escala artística) e unha fisionomía, coma todos eles, de debuxo pétreo, escultórico, abondo estilizado e de moi pouca cor; lembran as figuras do Pórtico de Mateo e asemade as pinturas dos artistas galegos da chamada «estética do granito».

VOZ NARRADOR.- Formei sempre parte da cuadrilla do mestre Ruibal de Moraña, esixente no traballo, mais logo do abalou farrista coma calquera. En tempos do mestre Mateo aínda participou con nós, vellouqueiro e todo como ía, naquela célebre tolaxada de mozotes que a piques estivo de custarnos excomuñón e cadea.

O mestre Ruibal, sen deixar de marcar o compás de traballo cunha man, tira coa outra de reloxo de peto, consulta a hora e pregoa con voz potente:

MESTRE RUIBAL.- Abalou!

Os buxas paran de traballar no intre e pousan as ferramentas. Beben auga duns porróns, que van pasando de man en man. Achéganse uns a outros. Póñense a falar. Barullo medrante. Algúns lían pitos e logo préndenlos con rudimentarios chisqueiros de mecha.

Luscofusco. Avívase o lume da punta dos cigarros que algúns canteiros levan colgados dos beizos, mentres pasean (aburridos, en silencio, co pensamento en afastados lugares) arredor da basílica catedral.

VOZ NARRADOR.- Arredados alí das nosas mozas e donas como estabamos e escaseando como escaseaban as mulleres naquel santo lugar (ateigado de artesáns, peregrinos e cregos), demorabámonos en retirarnos a durmir ás palleiras, dispostas a tal fin nos cortellos ou nos alpendres espallados extramuros.

Noite de feble lueiro. Parte da cuadrilla pasa a rentes dunha torre da catedral. Os homes camiñan desganados, melancólicos, coas mans nos petos. Uns van, outros veñen. Sen rumbo. Moitos dan voltas e voltas. Un deles, de súpeto, afástase do grupo, atravesa un pendello e cóase por unha portela entornada do valado de madeira que protexe as obras do novo pórtico.

VOZ NARRADOR.- Unha noite de lúa case demeada, o Cachote, non se sabe ben como, apareceu no lugar onde o ilustre Mestre Mateo e mailos seus daban fábrica con gran segredo ao Pórtico da Gloria.

3.- PÓRTICO DA GLORIA. Int./Ext. Noite

Unha inmensa tea de estopa colga do armazón de madeira dunha bóveda. Xorde unha sombra e bate nela. É o *Cachote*. Desvíase e tropeza con outra tea. Arrédase, dá media volta e encóntrase con outra. Apártaa. Sombras de estadas, roldanas, pedestais complican o labirinto. A boca dun monstro.

O buxa pilla medo. Bate de fociños cunha columna e abrázaa. Nota algo debaixo dunha man. Apalpa. Goréntalle.

Olla moi de vagar e descobre que está a aloumiñar o peito granítico dunha escultura, talvez pertencente a Eva. Afástase súpeto, ulisca a pedra e ponse alí a facer augas contra a columna, como marcando territorio. Móvese e mexa na boca dun monstro. Ao decatarse, arrédase medorento. Olla para o alto, xira un chisco e xiringa unha tea,

debuxando un arco escuro e deformado co perfecto arco da urina. Un súbito bater de chaves corta en seco o chorro. A sombra do canteiro agáchase. Dende o seu acocho ve pasar, temeroso, a enorme figura (escala artística de novo) do cóengo fabriqueiro, que camiña co pousón andar renco que marca o arrítmico e metálico estrondo do mangado de chaves que colga da súa man esquerda. O buxa engrúñase para non ser descuberto. Afástase o ecoar dos pasos. Pérdese na fondura das naves. Morren luces. Escuro. Silencio. O *Cachote* aproveita para tentar fuxir. Móvese ás atoutiñadas cara a un e outro lado. Tropeza unha e outra vez. Asoma a lúa parte do seu arco. O canteiro asústase e recúa, tropeza cunha figura medio recostada e tapada cun lenzo; abrázase de pés e mans a ela.

Medra o luar. O home apalpa ao chou a figura de vulto redondo sobre a que está medio montado. Sorpréndese. As mans percórrena agora con dondura e descubren as formas dun corpo de muller. El salta ao chan e tira devagar polo tecido. Xorde unha santa, xa case totalmente esculpida, de belido rostro e figura bringuela. El fica pampo. Achégase máis a ela. Estende as mans. Acariña. Vai entrando en fervenzas. O arco da lúa, a través do arco de medio punto, brilla en toda a súa intensidade.

Cando xa non pode conterse, o arxina pega un chouto e ponse a carranchapernas da imaxe pétrea; cóbrese coa tea. Tira de boina e tápalle con ela os ollos á virxe.

Sucesivas e rápidas fases lunares. A luzada do mencer. A boina, encol da faciana da virxe. Ronquidos. O *Cachote* dorme enriba da escultura pétrea. Esperta. Bocexa. Espreguízase. Tira de boina e cálaa a xeito. Lía un pito. Detense. Semella ter unha idea. Sorrí.

4.- CATEDRAL. Ext. Día

Rítmico bater das ferramentas contra a dura pedra de gra. As godalleiras bocas dos canteiros fan correr a voz de ouvido en ouvido, que se estende coma un susurrante eco:

CANTEIRO 1.- Quilar virgo!

CANTEIRO 2.- Quilar virgo!

CANTEIRO 3.- Quilar virgo!

CANTEIRO 4.- Quilar virgo!

CANTEIRO 5.- Quilar virgo!

As mouras facianas dos arxinas amosan unha arcaica lascivia. A labra da pedra foi aumentando o compás.

5.- PÓRTICO DA GLORIA. Int. Noite

Os canteiros forman unha gran ringleira. Semellan impacientes. Algúns empurran. Protestas. Barullo. O *Cachote*, fronte a eles e controlando o paso, tenta poñer orde e pídelles silencio. Sae un home por detrás da estopa, con expresión de aloulado; quere

volver entrar. O *Cachote* non llo permite. Empurróns. O *Cachote* contén malamente o tumulto dos buxas. O primeiro da riola deposita unha moeda (enorme e prateada) na pucha-bolsa do *Cachote*, que o deixa pasar logo de obrigalo a descubrirse. Cae unha pucha encol do fermoso rostro da virxe. Uns dedos guindan (debuxando un arco no ar) unha moeda na bolsa do *Cachote*, xa case chea. Voa outra pucha. Ronsel en forma de arco.

Outra moeda. Outra pucha.

Outra moeda. Pucha.

Moedas. Puchas, boinas, gorros. Ronseis en arco.

Rostro virxe. Son moeda; imaxe pucha. Bis, bis, bis...

(*Funde a cor prata. Ronquidos*)

Abre o día. A luzada anega devagar o pórtico. Unha boina (agora capada) oculta os ollos da virxe. O *Cachote*, medio acochado pola tea, dorme dacabalo da estatua. Esperta. Espreguízase.

Ponse a liar un pito. Préndeo, logo dunha estudada pose de chulería, cun moderno e luxoso acendedor de gas. Un ruído súpeto ecoa ao fondo das naves. O *Cachote* pilla medo e salta ao chan.

O cigarro, que leva entre os dedos, bate no tecido de estopa que colga do alto e prende lume nel. O *Cachote* bota a correr. Detense. Volve pola boina. Ve arder a tea. Sacódea até apágala. Ficou no tecido un burato en forma de améndoa.

El acocha ben a virxe e foxe, primeiro na punta dos pés e logo con longas e sixilosas alancadas. Os pasos rencos, ao compás do metálico estrondo de chaves, achéganse ao outro lado da enorme tea e páranse. Silencio.

Polo buratiño romboidal asoma un enorme dedo medio. Retírase de vagar. Volve rápido a introducirse.

6.- CATEDRAL. Ext. Día

Os buxas fan un descanso na xeira de traballo. O *Cachote* loce unha charramangueira grabata de novo rico sobre unha camisa sen colo (coma esas que hoxe lle din «tipo Mao»).

Algúns beben auga do porrón; el gurrucha tinto espadeiro (tamén ao xeito catalán) dunha bota (que ten impreso como *souvenir* publicitario: *Xacobeo 2021*). Cando está a beber, fachendoso, un canteiro búrlase del, facendo como que o esgana coa grabata.

Algúns arxinas rin; o máis mozote anícase, apaña unha palla e faille cóchegas con ela na entreperna. O *Cachote* dóbrase, trouxa o último grolo, e enzoufa a grabata e maila camisa de viñote. Risotadas de toda a cuadrilla. O mestre Ruibal, que tenta reprimir o riso, corta con acenos o dos homes da cuadrilla, e volve marcar o ritmo de traballo.

Compás cantareiro da labra das pedras. Os arxinas tararean a música (ledos e en ton burleiro) dunha cantiga medieval, e logo cantan:

CORO DE ARXINAS

*Virgo de corpo fremoso,
amor hei!*

*Virgo de corpo belido,
amor hei!*

*Virgo de corpo bringuelo,
amor hei!*

*Bringuelo, belido, fremoso:
corpo de dona tallado:
arxina alegre ha folgalo.*

*Amar hei corpo bringuelo,
hei, arxina ledoo!*

*Bicar hei corpo belido,
hei, arxina amigo!*

*Gozar hei corpo fremoso,
hei, arxina ditoso!*

*Fremosa, belida, bringuela:
dona virgo hei gorentar.
Arxina ledoo, sempre a cantar.*

Sucesión acelerada das fases da lúa.

7.- PÓRTICO DA GLORIA. Int. Noite

Un enorme ollo saltón a mirar polo burato romboide da tea. Arregálase. Unha gorra de prato cobre a testa da xentil virxe de pedra. Arrédase o cortinón e entra o fabriqueiro. Colle a pucha, míraa e remíraa. Raña a cabeza, xusto no curuto tonsurado.

Tenta poñer a gorra; non lle entra. Olla ao seu arredor con sinistra desconfianza. Ulisquea. Descubre no chan unha pequena mancha escura. Achégase a ela, con estrañeza. Anícase. Toca a mancha co dedo maior (alfaiado?), que se molla dun líquido mesto de cor sangue. Mírao e remírao.

Léva o dedo á boca e cátao coa punta da lingua, que sobe ao alto do padal. Semella gorentarlle. Cae unha pinga no centro da mancha. O cóengo comproba que procede da parte inferior da virxe. Vaise persignar, coa ollada cara ao alto, como recoñecendo un milagre; pero non, detense, pénsao mellor e move a cabeza cun ademán de convencida negación. Cospe cara a unha beira con noxo. Deita de gorra, limpa a mancha con ela, e logo arrebolaa ao chou moi anoxado. As fases da lúa sucédense máis devagariño.

Riola de canteiros. Entre eles, salienta o mestre Ruibal. O *Cachote*, algo máis gordecho, leva posta a gorra de capitán mariño, ben limpa e alisada. Moedas. Puchas. Fases da lúa. O burato na tea. Xorde o ollo de batracio do cóengo, que esguellea en todas direccións. Ao lueiro que xusto agora medra, e baixo a tea de liño, o ventre da santa virxe semella algo avultado.

O ollo pestanexa. Retírase. O cóengo raña a tonsura. Olla do través a un lado e outro. Engruña o fociño. Rosma. Vaise.

Fases da lúa. Moedas. Puchas, gorros.

O burato romboidal. Entra célere nel o dedo corazón e desprázase amodo polo bordo da tea. Sae. Xorde no seu lugar o ollo batracio. Xira unha ollada. Arregálase enormemente. Escóitase un berro colérico e atronador, que resoa un bo anaco ao longo e alto das naves románicas.

A barriga da virxe semella abondo medrada. A man do clérigo retira violentamente a tea que a cobre. En efecto, a virxe está preñada. O cóengo fabriqueiro, furioso, tira de lanterna de raios láser e, atoleirado, bótase a procurar causas e culpas ao seu arredor.

8.- CATEDRAL. Ext. Noite

Os canteiros, coas mans nos petos e as cabichas colgadas dos beizos, pasean sen rumbo, aburridos, pesarosos. Algúns fan comentarios bisbeantes en pequenos corros; outros apoian as preguiceiras costas contra os paredes da igrexa catedral.

NARRADOR.- Nós tamén nos fomos decatando. Maldito como si. Non fora ningunha sorpresa. Tarde ou cedo tiña que pasar. Mais que iamos facer? Decontado colleramos o vezo. E quen non? Xeitosiña como era, e ardencias de arrepuñar con femia non faltaban... E mesmo lle prestaba tan ben o preñazo que a cada paso se poñía máis fremosa... Abofé como si.

9.- PÓRTICO DA GLORIA. Ext. Día

O mestre Ruibal atura estoicamente as iras do cóengo, de superior corpulencia e altura, en coherencia coa escala que estamos a empregar. O fabriqueiro berra alporizado ao tempo que sinala co furabolos cara á tea furada que oculta a santa virxe de pedra.

CÓENGO.- *Abortus, abortus! Virgo abortus!*

O mestre vólvese con gravidade e, resignado, failles un sinal coa cabeza a dous canteiros que agardan algo afastados. Un deles vai provisto de maceta, cicel e punteiro; o outro leva pico, buxarda e lima. Ambos desaparecen detrás do tecido de estopa. Cantarolan golpes de pico e cicel e ao mesmo ritmo salfiren a estopa de sangue. O mestre Ruibal arreda a ollada. A dor crispalle a faciana. O cóengo mantén a mirada fixa na tea; medra o seu retorto sorriso. Silencio. A tea está ensanguentada; as pingadelas e mailo vermello chorreo deron forma a unha gran mancha que lembra (e ocupa o baleiro) da «amputada» barriga.

10.- CATEDRAL. Ext. Día

Un grupo de arxinas, de pé, en silencio, olladas distantes, perdidas no labirinto da saudade.

VOZ NARRADOR.- Coitadiña! Miña santa! Moita mágoa pasamos... Pero... Pero, a dicir verdade, o que máis nos amolou non foi que nos deixasen sen fuchicadela, que foder fodeunos, senón ter coñecemento que non fomos nós os causantes do empreñe, non, que seica fora un santo de pau que había por alí nunha sancristía... O moi...!

11.- CATEDRAL. Int. Día

O fabricanteiro entra con moito sixilo nunha capela escura. Os ollos de batracio escudríñana. Aparece noutra capela. Fíxase nunha imaxe e enfócaa coa lanterna. Desbótaa. Olla cara a outra parte. Un anxiño nu. Os ollos do cóengo dan un chouto.

As nádegas barrocas do anxiño (ou *putto*): inocencia rosada e carnosa.

O cóengo pecha con forza os ollos e torce anoxado a cabeza. Arrédase. Váiselle un ollo cara a atrás. Prende unhas velas eléctricas en outro lugar. Apaga a lanterna. Abre a porta dunha sancristía. Está moi escuro. A lanterna de láser non lle funciona. Anóxase. Ás apalpadas, logra atopar un vello interruptor de madeira. Fai xirar o tarabaliño e acéndese unha bombilla pendurada do teito. Estancia reducida, abafante, tristeira. Obxectos vellos, en desorde, cubertos de po e unidos por arañeiras. Algunhas imaxes relixiosas.

Logo dunha rápida ollada, o clérigo apaga a luz. Paralízase. Raña na tonsura. Dá media volta e acende de novo a bombilla. Raña outra vez a tonsura co furabolos. Observa o dedo. Está ensanguentado. Desagrádalle. A súa ollada bate en algo. Asómbrase e logo, asañado, sinala co dedo corazón unha humilde e pequeneira imaxe dun santo de pau de feitío popular, que amosa certa expresión de parvaxolas e unha petrina moi avultada.

CÓENGO (*off*).- Culpábel! *Castratio castrationis!*

Chucha o dedo. Estarrécelle.

Un carpinteiro agarda cunha gubia na man. Ten o santo diante del, enriba dunha mesa. Chega o fabricanteiro.

CÓENGO.- *Pecatorum*. Proceda.

O carpinteiro fai un leve movemento de cabeza.

CÓENGO.- Obedeza ou...

O carpinteiro, por toda resposta, colle o santo nas mans e báteo lixeiramente contra a mesa. Fórmase unha morea de po. O carpinteiro sitúa logo a imaxe do santo fronte ao

cóengo fabriqueiro. O «paquete» desapareceulle totalmente: no seu lugar ten agora o santo un escuro burato romboidal e profundo. O fabriqueiro, moi sorprendido, olla cara o teito e fai ademán de persignarse. Pero detense, ceiba un aceno displicente ao carpinteiro, dá media volta e vaise, chuchando o dedo maior.

VOZ NARRADOR.- O que é a vida. De boas librou o carpinteiro. Seica a couza lle aforrou o traballo. (*Pausa.*) O santo aquel segue aquí. Estou certo. Damo a alma. Aínda teño botado ben olladas por canto curruncho hai na Catedral e xamais conseguín dar co condenado. Porque seguir segue...

12.- CATEDRAL. Ext. Día

A cuadrilla de canteiros está a traballar. O *Cachote*, que viste como ao comezo, perde ritmo. Semella canso, abatido. Limpa o suor e consulta a hora nun reloxo de pulso. O mestre repréndeo coa ollada. Os demais buxas semellan tamén cansos, trasteiros. Mingua o ritmo. Cantan.

CORO DE ARXINAS:

*Grandes coitas as do arxina son,
ai, se non ha amor.*

*Coitas grandes as que o arxina ten,
ai, a amada non vén.*

*Ficou sen amiga,
amor xa non ten.
Coitado arxina,
que será agora del?*

*Son grandes do arxina as coitas de amor.
A pedra a cantar.*

*As coitas do arxina de amor grandes son.
A pedra a labrar.*

*A pedra a cantar.
A pedra a labrar.
Coitado arxina,
ficou sen amiga.*

*Ficou sen amiga.
Ficou sen amada.
Cantar e labrar.
Arxina a coitar.*

13.- MURO. Ext. Día

Unha man percorre o muro de cantaría. Esmorece a canción e logo esváese o debuxo, que é substituído pola man de carne e óso do principio.

Compostela, outubro, 2016

González Herrán: de cinéfilo impenitente a especialista en cine y literatura

JOSÉ RAMÓN SAIZ VIADERO

No soy capaz de precisar, en el momento en que redacto la presente comunicación extra-académica, cuál fue la fecha más o menos exacta en que entablé conocimiento con mi buen amigo el profesor José Manuel González Herrán; pero, en cualquier caso, creo que se remonta a los tiempos en que el Caudillo había fallecido víctima de su esfuerzo supremo por dejarlo todo **atado y bien atado**¹, dos años más tarde de haber emitido el críptico dictamen de **no hay mal que por bien no venga**, a modo de réquiem por la subida a los cielos de su aspirante a delfín sucesorio: el almirante Luis Carrero Blanco, a la sazón presidente de Gobierno.

Se ha dicho que la denominada **década prodigiosa** supuso algo así como una prolongación atemperada de los **diez días que estremecieron el mundo**, tomando el titular acuñado por el periodista norteamericano John Reed para referirse a la revolución rusa de 1917. No vamos a poner en cuestión aquí la auténtica trascendencia del tiempo en que surgió **la generación del Mayo del 68**, a la cual, modestamente, pertenecemos tanto José Manuel como yo mismo.

Pero lo cierto es que mientras en aquellos años *glamurosos* contemplábamos en calidad de entusiastas y hasta asombrados espectadores los cambios que en una gran parte de nuestro mundo se estaban produciendo, desde París hasta Berkeley, desde México hasta Pekín, desde Praga hasta Vietnam, pasando por Berlín, la visión que teníamos en España era más la de unos esperanzados observadores que con sus prismáticos veían cómo al otro lado de la barrera todavía bajada por el franquismo se iba modificando la estructura de un pensamiento y una acción ya caducos, una vez habían transcurrido más de veinte años desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Para nosotros aún nos quedaba la dura prueba consistente en redondear en otra cuarentena los años que ineludiblemente parecían corresponder al término insuficiente de la Guerra Civil pero que, en justicia actualizada y contextualizada, debiera denominarse la Guerra de España.

Un profesor de Literatura lógicamente había de ser encontrado siguiendo la pista dejada por los libros, en un tiempo en el que el simple hecho de frecuentar la lectura podía suponer un auténtico ejercicio de praxis revolucionaria. Y siguiendo esa pista fue como González Herrán llegó hasta los anaqueles de la santanderina Galería Puntal, una discreta librería al frente de la cual yo me encontraba entonces.

Procedente del Instituto de Enseñanza Media de Llanes, acababa de reencontrarse con su ciudad nativa para ocupar la plaza de catedrático de Lengua y Literatura Española en el Instituto de La Albericia, donde, dicho sea de paso y también en honor suyo, tan buenos recuerdos dejó entre el alumnado. Además del regreso a sus orígenes, el cambio

¹ Ahora puedo precisar que dicho primer encuentro se produjo en el transcurso del año 1976.

efectuado desde una villa asturiana a la capital cántabra no podía dejar de suponer un salto cualitativo en el escalafón profesional, siquiera fuera en aquel instituto de nueva creación ubicado en un barrio completamente marginal de una ciudad conservadora, muy conservadora, en la cual el pensamiento (¿?) de ultraderecha no solamente gozaba de palabra sino también de obra. Pero, curiosamente, el experimento docente que se estaba desarrollando en algunos centros educativos públicos era, o al menos así se veía entonces, capaz de superar todas las limitaciones que una ideología dominante desde el final de la guerra civil imponía en la vida socio-cultural santanderina y, con mayor incidencia, en el resto de la antigua provincia.

Los libros, la lectura y la utilización de la misma como importante forma de conocimiento fueron un motivo y una preocupación común en nuestras primeras conversaciones, que rápidamente se ampliaron consecuentes de la otra pasión común que a ambos nos unía: el cine. He dicho ambos, y debo aquí precisar que me he quedado muy corto, porque, siguiendo aquella frase tan manida de que no hay dos sin tres, debemos incluir en nuestra incipiente relación la importante presencia de Antonia Doce, su mujer, quien desde su Galicia natal venía acompañándole en el periplo profesional, aprovechando cualquier momento y circunstancia para enriquecerse con el acervo cultural que cada lugar en el que recalaban podía proporcionarles.

Tony, al igual que su marido, era y es una lectora voraz, y sin duda hubiera podido ser una eficaz asesora de localización en cualquier rodaje cinematográfico, porque se manifestaba capaz de leer una novela de Dashiell Hammet -una de sus pasiones literarias-, con un plano de Nueva York o de Chicago en la mano, para verificar si la huida de los protagonistas o de sus antagonistas se había producido por una dirección correcta o prohibida.

Santander no era el pequeño reducto llanisco, el mismo que, como si tratara de emular el ambiente patriarcal perediano tan caro a José Manuel, todavía seguía imprimiendo como único medio de comunicación escrito un semanario titulado *El Oriente de Asturias*, un periódico más que centenario y que recientemente ha desaparecido, nacido de las cajas de la imprenta-librería Maya, y dedicado, antes que nada, a satisfacer las ansias de vacío protagonismo de sus indianos y de la burguesía local.

Pero las gentes de Santander tampoco eran todo lo llanas que acostumbran a ser las asturianas, y el paisanaje de un paisaje que ya conocía González Herrán desde su nacimiento en el año 1946, continuaba y continua manifestándose, por describirlo con palabras suaves, mucho más cauto y reservado. Así que los componentes de esta pareja, procedentes de una ciudad de tanta vida universitaria como Santiago de Compostela, lógicamente tenían que tantear el clima social que les correspondería vivir en una ciudad en transición, dentro de un país sumido también en la transición hacia un nuevo régimen cuyo horizonte aún no se veía demasiado claro, más allá de las legítimas aspiraciones manifestadas por los grupos más progresistas, en los cuales también predominaban las voces de profesionales que no se hallaban directamente vinculados con lo que eufemísticamente era conocido como **la fachada del Norte**. En seguida sabrían de primera mano el porqué.

El cine ha sido para las generaciones nacidas a partir de Gerardo Diego y Rafael Alberti -*Yo nací ¡respetadme! con el cine...*-, no solamente un medio de distracción, sino también un medio de conocimiento y hasta una forma de vida, que había dado a luz, entre otras muchas cosas, a dos tipos de espectadores: los cinéfilos y los cinéforos. La cinefagia podría calificarse como la enfermedad infantil del *voyeurismo*; la cinefilia supondría el paso a la adolescencia cinematográfica, lo que en España tenía más de profesión religiosa -por aquello de creer en lo que no vimos-, que de conocimiento

tangible. Pero ambas cosas formaban parte de nuestro modo de ser y de nuestra cultura elaborada a imagen y semejanza de las circunstancias impuestas. Si, como venía a decir Ortega, el hombre es mucho su circunstancia, en el también cine lo era con mayor razón.

José Manuel y Tony procedían, evidentemente, del que muchos indígenas concebían como el territorio salvaje de los cinéfilos, propio de aquellos que acudían a los cine-clubs y las salas de Arte y Ensayo para conocer versiones originales subtituladas, leían ensayos cinematográficos y participaban en debates, en medio de una barahúnda ciudadana que no siempre respetaba la legitimidad de tales aficiones.

El cine-club del Ateneo había perdido su anterior vigor *sesentayochista*, el mismo que supo combinar la presencia de la juventud, la madurez y la senectud, y que ahora había incorporado a su devenir otro estadio predominante cual era el de la decrepitud: la decrepitud ideológica, me refiero, con todos los agravantes que su mera presencia acarrea.

Junto al vetusto pero entrañable Cine Bonifaz, situado a tiro de piedra de nuestros correspondientes domicilios, nos quedaba la posibilidad de frecuentar las dos salas especializadas que, siguiendo las directrices legalmente impuestas, se hallaban ubicadas en la periferia, como si se tratara de alejar la posibilidad de contaminación que tanto su programación como sus espectadores podían conllevar. Y que, aun así, periódicamente recibían la visita de los guerrilleros de Cristo Rey con atentados a los vehículos allí aparcados, las amenazas, y más que amenazas de bomba, contra las salas, y los incendios provocados cuando las carteleras anunciaban, por ejemplo, cualquier película crítica con sus añoradas SS nazis. Transcurrido un tiempo prudencial, algunos de aquellos jóvenes patriotas devendrían en profundos demócratas y, desde sus correspondientes cargos oficiales, se manifestarían propagandistas y garantes de una Constitución que en su día no habían votado ni tampoco querido votar. Recordemos las palabras de la escritora norteamericana Lillian Hellman: **la patria es el último refugio de los canallas.**

El anteriormente descrito era el ambiente que cinéfilos, cinépagos y público en general estaban obligados a vivir, lo que a las fuerzas vivas les parecía natural y mucho natural, considerando que tanto los empresarios como su clientela más avezada cine iban por la vida provocando desde los albores de un ya dilatado tardofranquismo, aprovechando cualquier ocasión que les proporcionaba el vacío de poder que la desaparición del Caudillo había ocasionado.

No muy lejana se mantenía en algunas mentes de la resistencia político-cultural la experiencia de cómo habían tenido que visionar en copias de super-8 *Octubre* y *El acorazado Potemkin*, y *Viridiana* en 16mm. Las primeras, en un aula de la Academia Politécnica, situada precisamente debajo del céntrico inmueble en el que pronto los González-Doce habrían de alquilar una buhardilla, o una mansarda, si así se prefiere; en cuanto a la citada película de Buñuel, una copia viajera extraída de su itinerario clandestino se proyectó en mi oficina para sendas tandas de veinte personas, con la oportuna vigilancia colocada en el portal del inmueble para prevenir la posible aparición de la Brigada Político-Social... si es que alguno de sus confidentes no se hallaba ya infiltrado entre los ocasionales y arriesgados asistentes.

Suele decirse que detrás de cada espectador hay una mente creadora frustrada; y, no sin cierta razón, que detrás de cada crítico cinematográfico o teatral se esconde un director reprimido. Uno y otro siguen la obra con dos lecturas superpuestas: la del análisis del discurso ofrecido y la del que no se les ofrece. O sea: la película que el autor ha filmado y firmado, y aquella que, a juicio del crítico, no ha sido capaz de hacer o debería haber hecho. Lo que es y lo que no es, y además, como diría el taurino, es imposible.

Tan delicada situación se suele solventar, y a veces hasta llega a contar con su correspondiente cura, mediante la aparición del personaje inventado por Lewis Carroll para traspasar el espejo, trasladando al espectador hasta el tinglado de la antigua farsa pero contemplada en este caso desde el plató. Hacerle partícipe desde dentro de ese mismo fenómeno al que ha venido asistiendo desde fuera; conocer que el cine es definido por sus promotores con tres palabras mágicas que resumen un mismo concepto: dinero, dinero y dinero. Y que para quienes asisten a un rodaje les supone: esperar, esperar y esperar. Es entonces, y solo entonces, cuando aquel mundo, mítico por mitificado, de la creación surgida desde una pantalla, bien sea la sábana blanca de los antiguos cines populares o el plasma de las nuevas tecnologías, llega a colocarse al simple nivel de la materia prima. El profesor González Herrán, y Tony también, tuvieron ocasión conmigo de poder atravesar ese fascinante espejo y situarse al otro lado de un rodaje.

Fue durante el verano de 1979 cuando el director Jesús Garay iniciaba su reencuentro con Cantabria a través de su largometraje *Manderley*, un ensueño cinematográfico protagonizado por el pintor sevillano Ocaña, a la sazón lanzado a los medios de comunicación mediante la potenciación de su faceta más escandalosa de travesti frecuentador de Las Ramblas barcelonesas. Dos años más tarde, coincidiendo ya con el término de su último curso en la ciudad, el matrimonio de cinéfilos tendría ocasión de vivir una experiencia todavía más próxima y excitante, al interpretar sendos papeles en un medimetraje titulado *Consagración*, también dirigido por Jesús Garay, y que constituía la mitad de un largometraje que finalmente llevó como denominador común el título definitivo de *Géminis*. En este proyecto me correspondió no solamente la responsabilidad de ser productor ejecutivo, sino, además, el rol de actor interpretando el personaje de un director de festival cinematográfico que tenía bajo sus órdenes, entre otros muchos secundarios, a dos entregados y eficaces colaboradores: José Manuel González Herrán y Tony Doce.

Con el casi inmediato retorno de ambos a Galicia, y el acceso de José Manuel a la cátedra en la Universidad de Santiago de Compostela, supongo que se revitalizaron sus posibilidades de ver cine dentro del efervescente mundillo universitario, el mismo que no hubieran podido conocer en el Santander de entonces. Creo, también, que quedarían curados de la tentación de acercarse al cine desde el interior del propio cine, y que, con la función de espectador y con su continuación de la misma como experto en literatura llevada a la pantalla grande o pequeña, el profesor González Herrán daría por satisfecha su curiosidad.

Pero por lo menos, y consecuencia de su periplo vital e intelectual, cuando acaba de cumplir sus primeros setenta años ahí quedan a modo de brillante y ejemplar resultado de su trabajo, sus investigaciones sobre las versiones fílmicas de algunas novelas, cuentos y piezas teatrales de Pérez Galdós, Pardo Bazán, Valle-Inclán, Clarín, Aldecoa, Jean-Claude Carrière, Fernández Cubas, entre otros autores y autoras, según la visión firmada por profesionales de la realización de la talla de Mario Camus, Pilar Miró, Francisco Rovira-Beleta, Milos Forman, Fernando Méndez-Leite, Gonzalo Suárez, Manolo Revuelta o Jesús Garay.

Y, como nos encontramos entre especialistas, y el tiempo apremia, no quiero cansarles a ustedes añadiendo los pormenores de citados trabajos, para cuyo conocimiento más específico me permito en todo caso remitirles a los contenidos debidamente actualizados de la entrada correspondiente en las dos ediciones de mi *Diccionario Cinematográfico de Cantabria*².

Muchas gracias por su atención.

² Véase el apéndice de este trabajo.



El profesor González Herrán en un momento del rodaje de *Consagración* (1981)
en el Palacio de La Magdalena
(Archivo Saiz Viadero)



González Herrán en la primera fila del plano, de espaldas y con barba.
Tony Doce, con lentes y a la izquierda del autor de estas líneas,
en un momento del rodaje de *Consagración* (1981) en el Palacio de La Magdalena
(Archivo Saiz Viadero)

Apéndice

Profesor y escritor. José Manuel González Herrán nació en Santander el 23 de junio de 1946, pero reside en Santiago de Compostela desde hace muchos años. En sus trabajos de investigación literaria se ha encargado frecuentemente de revisar las relaciones entre cine y literatura: «Conversa: Cine e literatura», en *Citania*, n.º 3 (2001); «De *Young Sánchez*, de Ignacio Aldecoa (1957) a *Young Sánchez*, de Mario Camus (1963)», en *Lecturas: Imágenes*, Vigo, 2001; «Finales de novela, finales de película: de *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885) a *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1995)», en *Literatura española y cine*, Madrid, 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)» y «Encuentro en Compostela con Xabier Villaverde e Suso de Toro», en *Boletín Galego de Literatura*. Monográfico «Literatura e cinema», 2002; «*Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos» en *El cine de Gonzalo Suárez (Lecturas: Imágenes)*, Pontevedra, 2004; «Pilar Miró adapta a la televisión un cuento de Emilia Pardo Bazán: de “Por el arte” (1891) a *Ópera en Marineda* (1974)», en *Las mujeres y los espacios fronterizos*, Zaragoza, 2007, también en: «*Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*». *Actas del IV Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008; «Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa* y *La Regenta*», en *La creatividad como instrumento de comunicación: Análisis, procedimientos y aplicaciones*, Santander, 2007; «*Hermanas de sangre*, una pieza teatral de Cristina Fernández Cubas (1998) filmada para televisión por Jesús Garay (2001)», en *Lecturas: Imágenes. Cine y Teatro*, Vigo, 2009; «Imágenes para *La Regenta*: de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez-Leite (1994-1995)», en *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander, 2011; «Del cine a la literatura: los cuentos de Mario Camus», *Talentos múltiples*, Vigo, 2012; «La literatura del exilio romántico español, en *Los fantasmas de Goya* (2006), de Milos Forman y Jean-Claude Carrière», en *Romanticismo y exilio*, Bologna, 2009; «Una adaptación cinematográfica de Valle-Inclán: *La cabeza del Bautista* (1967), de Manolo Revuelta», en *Valle-Inclán y las artes*, Santiago de Compostela, 2012; «Otro cuento de Emilia Pardo Bazán en la pantalla: *El regreso* (1975), de Rovira-Beleta, versión para TVE de *La resucitada*». *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2012; *José Rubia Barcia: Unha vida contada*, Santiago de Compostela, 2014; «Emilia Pardo Bazán, en la pantalla», en *Littérature et cinéma: Allers-retours*, Dijon, 2014; «De lo escrito a lo filmado: el comienzo y el final de *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós, 1887/Mario Camus, 1980)», en *Entre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela [en prensa].

Reflexionar sobre el devenir existencial: el cine de Gracia Querejeta

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
(Universidad Complutense de Madrid)

Gracia Querejeta pertenece a la que, con rigor, puede ser considerada la primera generación de mujeres directoras del cine español, que se inician en el largometraje a finales de los ochenta y principios de los noventa: entre ellas están Icíar Bollaín, Ana Díez, Isabel Coixet, Azucena Rodríguez o Chus Gutiérrez. Hija del productor Elías Querejeta, no puede ignorarse el influjo que el contexto familiar y profesional necesariamente ha tenido que ejercer en su construcción como cineasta y en su filmografía, aunque solo sea por la supervivencia en la profesión, pues, como hace ver Trinidad Núñez (2010: 126-128) es una de las mujeres cineastas con mayor número de películas en su haber, en el período 1989-2009. En esta aproximación a su cine nos vamos centramos en los siete largometrajes de ficción rodados a lo largo de más de dos decenios (1992-2015), lo que -incluso teniendo en cuenta las limitaciones industriales- constituye un ritmo pausado, indicativo de una carrera que le ha permitido apostar por obras más personales en las que plasmar sus preocupaciones, valores e ideas. Sobre la propia concepción acerca de su trabajo profesional me remito a sendos textos de la cineasta (Querejeta 1999 y 2000). Procederemos con un breve análisis de cada una de las películas para, ulteriormente, destacar los ejes transversales y las cuestiones comunes al conjunto.

Los inicios con *Una estación de paso* (1992)

La vida del adolescente Antonio vertebrará un relato de misterios, medias verdades o vidas entrevistas. En el pasado, en la casa al lado de la suya la muerte del nazi, un recuerdo que vuelve intermitentemente; en el presente, su madre profesora de violín, su padre que va y viene, un hermano ausente y el descubrimiento progresivo de algunos misterios o los ritos de paso (caminar por el tejado, sujetar una cerilla con un dedo) que jalonan su adolescencia; alrededor de su casa, un vecino niño que lo acompaña, un mensajero que lleva manzanas a la casa del nazi, una novia violinista, la distracción de unas partidas de póker, el atletismo que no llena su vida, el profesor de Oxford que se deja caer por su casa...

Antonio no es el único, pues también su vecino Juan se entretiene espionando, pero diríase que su vida, en la etapa de tránsito de la adolescencia, consiste en observar cuanto le rodea y, sobre todo, mirar tras las ventanas, desde los árboles, la torre de la guardia forestal o detrás de los jugadores de póker para descubrir cómo es el mundo de los adultos, con sus trucos y mentiras, silencios y omisiones cómplices. Se comporta como la salamanquesa que se oculta y, con movimientos rápidos, atisba los peligros o las

oportunidades que hay alrededor de su escondite. Él sabe poco y el espectador también ignora la vida del padre de Antonio, el conflicto que han tenido sus progenitores o la dedicación de su hermano Miguel; como también ignoramos los secretos de la casa del nazi, las circunstancias de la muerte de éste o la relación precisa de su esposa con Miguel y el padre de Antonio.

El relato contiene unos *flashbacks* precisos en los que Antonio evoca cuando, subido a un árbol, fue testigo de la muerte del nazi y vio a su padre a través de la ventana. Las ausencias de información indicadas vienen a reforzar el punto de vista de Antonio, otro adolescente más en la filmografía de la cineasta. Adquieren valor metafórico la presencia de la salamanquesa, de las partidas de póker (como en *Héctor*) y el propio título de la película, que se justifica en el relato al ser la denominación que la madre da a la casa familiar: una estación de paso. Estación en el doble sentido temporal y espacial que tiene en castellano: época o etapa del año, pero también parada de un itinerario; ambas pueden servir en relación con Antonio, cuya adolescencia es una estación en su crecimiento y cuya casa es un lugar de tránsito, de lo que es muy consciente la madre, porque lo más interesante sucede fuera de ella.

El último viaje de Robert Rylands (1996), un padre ausente, un crimen por amor

Dada la base argumental de la novela de Javier Marías *Todas las almas*, esta película se aparta un tanto del resto de la filmografía de G. Q., aunque mantiene no pocos elementos comunes. Entre ellos está la figura del *padre ausente*: la niña Sue ha crecido sin su padre e ignora quién es, hasta que se lo revela Ahira cuando va a cumplir diez años. También la presencia de un niño en proceso de aprendizaje y de inserción en el mundo de los adultos se repite en otros filmes; y es frecuente el recurso a un deporte o juego, como el billar, que funciona como metáfora de aprendizaje. También aquí el suceso desencadenante del conflicto es la muerte de una persona (anunciada con fecha segura, tras el diagnóstico médico que recibe Alfred), que tiene consecuencias en los familiares y personas próximas.

El modelo de familia resulta igualmente heterodoxo (Jill es madre soltera; Alfred y Rylands fueron pareja homosexual) y se encuentra en proceso de reestructuración (relación de Jill y Juan), como en otros filmes de G. Q. La película concluye con la dedicatoria «Para mi familia... y algunos otros animales» que explicita la reflexión central del filme. Se emplean algunos fundidos en blanco como puntuaciones para señalar el paso del tiempo o marcar el cambio de secuencias. Todo el relato se estructura en tiempo pasado desde la comisaría adonde ha acudido Rylands con el fin de testimoniar sobre la muerte de Alfred, aunque no corresponde exactamente a un narrador intradieгético con riguroso punto de vista, más bien el personaje ejerce de conductor del relato.

Secretos familiares en *Cuando vuelvas a mi lado (1999)*

El pie forzado de *Cuando vuelvas a mi lado* es el viaje que tienen que realizar tres hijas con las cenizas de su madre, Adela. Ésta ha expresado su deseo de que sean divididas

en tres partes y entregadas a su tía Rafaela y a un vecino llamado Santos, y echadas al mar, en el acantilado donde reposa su esposo. El viaje sirve para que la mayor de las hijas, Gloria, adquiriera un conocimiento singular, un secreto bien guardado a lo largo de décadas: qué pasó con su padre (João), presuntamente desaparecido de la noche a la mañana sin dejar rastro.

Se articulan dos tiempos, el presente del viaje de las tres hermanas (Gloria, Ana y Lidia), correspondiente a la actualidad de la España democrática y plural, donde no hay discriminación de sexos, la maternidad no exige el matrimonio obligatorio ni está criminalizada la libertad de comportamientos sexuales, y el pasado de la sociedad franquista y nacionalcatólica correspondiente a la infancia de las tres mujeres con falangistas exhibiendo pistolas y una sociedad que propicia mujeres controladoras y dependientes de maridos sobre quienes desarrollan paranoicas sospechas. Se trata de un relato elaborado desde la primacía de la mujer como sujeto protagonista, tanto por el número de personajes femeninos (cinco mujeres: Rafaela, Adela y las tres hijas, frente a dos hombres: João y Santos) como, sobre todo, por la relevancia de sus sucesos y acciones (todas las situadas en el tiempo presente y gran parte de los sucesos del pasado, entre ellos los más importantes) y por el sujeto narrador, que corresponde a Gloria, quien se erige en conductor de una historia vertebrada por ese viaje con valor metafórico de acceso al conocimiento. Pero ello no significa maniqueísmo alguno de carácter compensatorio a favor de la mujer, pues Adela aparece como autora de un crimen pasional, bien es verdad que motivado por la paranoia desarrollada desde el rol de madre/esposa que la sociedad establece.

La familia unida con fuertes lazos, hasta el punto de la complicidad con crímenes de sangre, y controlada por las mujeres es el modelo de la sociedad franquista que se opone a las relaciones libres sin compromiso (Ana) o que desafían el orden establecido (Lidia). El rol controlador que se asigna a la líder de esa suerte de matriarcado lleva a los celos patológicos hacia un varón del que se sospecha una sexualidad heterodoxa que puede romper ese orden familiar establecido con normas indelebles. La complicidad con el asesinato de la tía Rafaela deja patente la perversión de los lazos familiares devenidos en un corporativismo que prefiere el crimen al desorden.

***Héctor* (2004), la maduración de la orfandad**

La voz narradora correspondiente al personaje de Tere ejerce la función de conducir, regir y dar sentido preciso a este relato de reflexión sobre la familia, la paternidad/maternidad, los lazos afectivos y la ubicación del individuo en ella. El arranque es, nuevamente, el fallecimiento de un familiar que desencadena una crisis por la que varias personas ven trastocadas sus vidas, que han de reformularse y adoptar nuevos parámetros.

Frente a otros relatos de padre ausente (huido o fallecido) que marca a las personas, quienes viven esa ausencia como un déficit en sus vidas, en *Héctor* ese padre ausente regresa al comienzo y sufre la desconfianza y la distancia de un hijo a quien solo ha visto crecer a través de fotos robadas. Este Héctor es el centro del relato y todo se refiere a él: es objeto de atención sobre quien vuelca su instinto maternal una Tere que tiene la mala conciencia de haber estado reñida con la hermana rival que acaba de morir y, por supuesto, de su padre, que hace miles de kilómetros para recuperarlo como hijo; pero es

amigo y confidente de su prima Fany y del antiguo novio de ésta, Gorilo, convirtiéndose en involuntario catalizador de una relación que parecía destinada al fracaso.

La llegada de Héctor a la casa familiar de Tere es sospechosamente coincidente con la crisis de la relación de pareja de Ángel y Fany, quien a sus 20 años se ve agobiada por el futuro con un hombre bastante mayor, y con la oportunidad que se le brinda a Juan de mejorar su posición profesional convirtiéndose en accionista de la empresa de mudanzas. Por tanto, esa llegada de Héctor -originada por la muerte de su madre- es el detonante de una crisis donde las relaciones personales pueden experimentar una transformación notable, un cambio desde la seguridad o la estabilidad hacia territorios inciertos. La clave de esa crisis viene dada por la palabra miedo», como explicita el tema de Pedro Guerra que se escucha¹, porque esta pasión explica la huida de Héctor y su sentido de culpa por haber deseado la muerte de su madre, las precauciones de Martín al acercarse a su hijo o de Tere para ganarse a su sobrino, ambos temerosos de meter la pata y no sintonizar con quien, en definitiva, es para ellos un desconocido, la ruptura con Ángel que Fany teme verbalizar, las dudas de Juan que quisiera medrar y, sin embargo, con ello puede perder a su familia... La secuencia de Martín y Héctor en el ascensor estropeado ilustra muy bien esta crisis, pues en ella vemos un cambio radical de roles, con un adolescente de inusitada madurez, tranquilizando y dando seguridad a una persona adulta aterrorizada por lo que pueda pasar. Pero el miedo más radical en todos los personajes -excepto en Héctor- es a perder o hacer daño a una persona querida: Tere y Martín de perder a Héctor, Fany a sus padres, Juan a su hija o a su esposa, etc.

La crisis de crecimiento (en una de las reflexiones conclusivas dice Tere «casi siempre crecer significa verter muchas lágrimas»), el miedo a perder a un ser amado y el sentimiento de maternidad/paternidad son los temas nucleares de este relato sobre la familia cuyo final no es feliz -en el cine posclásico ya no existe, salvo con tratamiento de ironía, el *happy end*- aunque sí decididamente optimista, no porque los personajes adquieran un nuevo estatus como se planteaban al principio (Juan) o logren el propósito inicial (Martín), sino porque han madurado como personas y han adquirido mayores armas para abordar otros conflictos.

Hay una visión positiva de la fe católica a través de la figura de Tomás, un cura de barriada comprometido con la acción social y cercano en la relación con la gente del barrio; también se indica que Sofía, la madre de Héctor, frecuentó la iglesia poco antes de morir.

Dos poderosas metáforas maneja la película: la habilidad culinaria mostrada por Héctor como símbolo de su madurez y de su temprana independencia, impropia en un adolescente, que asombra a Tere; y el juego del póker donde se ejemplifican y recopilan diversas actitudes para enfrentarse a la vida y a los conflictos emocionales y relacionales.

¹ Dice así: «tienen miedo del amor y no saber amar / tienen miedo de la sombra y miedo de la luz / tienen miedo de pedir y miedo de callar / miedo que da miedo del miedo que da. / Tienen miedo de subir y miedo de bajar / Tienen miedo de la noche y miedo del azul / tienen miedo de escupir y miedo de aguantar / miedo que da miedo del miedo que da. / El miedo es una sombra que el temor no esquiva / el miedo es una trampa que atrapó al amor / el miedo es la palanca que apagó la vida / el miedo es una grieta que agrandó el dolor. / Tienen miedo de reír y miedo de llorar / tienen miedo de encontrarse y miedo de no ser / tienen miedo de decir y miedo de escuchar / miedo que da miedo del miedo que da. // El miedo es una raya que separa el mundo / el miedo es una casa donde nadie va / el miedo es como un lazo que se aprieta en nudo / el miedo es una fuerza que me impide andar».

Superar los reveses de la vida: *Siete mesas de billar francés* (2007)

La muerte de Leo (pareja de Charo y padre de Ángela) supone el forzado punto de partida para que estas mujeres inicien una nueva vida, respondiendo con obligada resolución a la necesidad de sobrevivir. Toman las riendas del ruinoso negocio de un salón de billares y, con viejos billaristas, buscan el modo de ponerlo en valor. Ángela deja atrás la ciudad costera donde ha vivido cuando se entera de que su marido, policía, es un corrupto y le ha mentado, pues tiene un hijo en otra relación de pareja paralela a su matrimonio. Por su parte, Charo ve removeirse toda su existencia: pierde el empleo, tiene que ocuparse de su madre enferma y no sabe qué responder a la oferta de Antonio, un antiguo novio que la ha respetado mientras vivía con Leo.

Nuevamente el padre ausente es una figura central en todo el relato; a él se refieren los personajes, tanto por lo que hizo (bien o mal) en el pasado en las relaciones sentimentales y familiares o en el negocio, como por la duda acerca de lo que haría ahora, de las decisiones que tomaría en los billares. También hay una figura masculina ausente en los personajes de Fran, el padre de Guille, y en el marido de la hondureña Evelin. Ésta, al igual que Ángela, ha tenido que dejar atrás su medio habitual para emprender una nueva vida; y junto a Charo, son tres mujeres que tienen que dejar de lamerse las heridas y emprender un viaje/reconstrucción de su existencia. El negocio y deporte de los billares es, sobre todo, metáfora de ese viaje existencial, itinerario de superación de diversas pruebas que ha de tener como resultado la maduración, la toma de conciencia sobre las capacidades de cada una y, en definitiva, una vida mejor por ser una vida más ubicada, con esas mujeres al mando de las riendas de su destino. O, en el caso de los más jóvenes (Fede), valor de ritos de iniciación y de aprendizaje vital.

Siete mesas de billar francés es una historia de mujeres en tránsito, desde ciclos vitales agotados (Ángela, Charo, Evelin) o existencias dependientes (Ángela) a la maduración y la autonomía asumidas, tras quemar las naves, gracias a los nuevos retos. Estas tres mujeres dejan atrás a maridos que han desaparecido y tienen que embarcarse en un nuevo ciclo para sus vidas, porque son conscientes de que lamerse las heridas no es productivo. Incluso han de «matar al padre» cuando la presencia del progenitor impide esa autonomía, como hace Ángela al romper las fotos de su padre, un hombre controlador que hasta dejó ordenada y pagada la cena para gratificar a Charo después de muerto.

***15 años y un día* (2013) de adolescencia rebelde y desorientación**

En esta ocasión, la adolescencia es vista, en buena medida, desde fuera del protagonista, subrayando más la condición problemática, decididamente conflictiva de esa etapa, y las consecuencias que tiene en los familiares, padres y abuelos. La conducta de Jon, expulsado del colegio, desborda a Marga, su madre, una aspirante a actriz que se ha quedado viuda; desesperada, opta por enviar al chico con Max, el abuelo materno, que vive en la costa mediterránea. Pero allí tampoco es fácil para éste enderezar al chico, conseguir que evite a otros chicos con problemas y motivarle para retomar los estudios. Aunque el comportamiento de Jon no se justifique por ello, la figura del padre ausente se repite como en otros trabajos de esta filmografía.

La crisis del adolescente de conducta peligrosa es, sobre todo, la puesta a prueba de los afectos y las relaciones familiares, pues ello sirve para que Marga se replantee por

qué no ha hablado a su hijo sobre su padre o, más aún, por qué le ha mentado; para que los abuelos, con vidas separadas desde hace unos años, se reencuentren y reflexionen sobre su distancia; y para que el propio Jon madure desde el cariño recibido y, ahora, dispuesto a dar. En esta nueva reflexión sobre la familia se contraponen diferencias radicales de carácter social y generacional y los correspondientes valores dispares, pues Max y Jon representan la distancia máxima entre dos familiares: el abuelo exmilitar se rige por el orden, la honradez, el honor y el altruismo en el trato con los demás, mientras su nieto obedece al estereotipo de adolescente provocador, nihilista y asocial que pone en riesgo su vida o la de los demás, sumido como está en su narcisismo. Este contraste dramático es representativo de ciertos rasgos de la sociedad y viene a esquematizar o poner en escena cierto diagnóstico social.

La película no es pesimista en cuanto las diferencias de valores en el seno de la familia quedan limadas por el bálsamo de los afectos, como anticipa la secuencia en que Jon lleva la condecoración a su abuelo y viene con la cara señalada por la pelea que le ha permitido recuperar la medalla: mientras el chico se comporta con la ilusión de rescatar la valiosa medalla, Max se despreocupa de ésta y atiende las heridas de Jon. Es decir, cada uno sale de sus intereses y se ocupa de los del otro. Porque, en definitiva, la reflexión que aporta *15 años y un día* a la familia a través de los problemas generados por el adolescente es la ausencia de conocimiento de los seres queridos; es decir, se plantea la necesidad de conocer en profundidad a los padres, a los hijos, a la/el esposa/o... como exigencia para la comprensión o, mejor aún, para que los afectos estén bien canalizados y no supongan imposiciones.

El dilema ético sobre la honradez y la mentira se plantea entre los extremos del silencio culpable o la mentira de Margo sobre su marido fallecido (suicidio oculto) y la honradez y el sentido del honor tradicional -y, a la postre, inhumano- por los que se quiere regir Max; en medio, el posibilismo de la policía Aledo que evita clarificar las circunstancias del crimen para no arruinarle la vida a Jon: «manda a la mierda de una vez el honor y vive la vida» le espeta a Max.

***Felices 140* (2015): todos tenemos un precio**

En *Felices 140* la cineasta hace su filme más decididamente didáctico con un análisis muy crítico acerca de la perversión que el dinero provoca en las relaciones familiares y de amistad. El punto de partida es la invitación que hace Elia a sus más próximos con motivo de su 40 cumpleaños: se dan cita su hermana Cati, su cuñado Juan y su sobrino Bruno; sus amigos Polo y la pareja formada por Martina y Ramón, y el antiguo novio, Mario, acompañado de su prometida Claudia. La reunión de estos nueve personajes en un espacio único de un chalet en la costa canaria y en el tiempo continuo de un fin de semana sirve, inicialmente, para una suerte de psicodrama donde se ponen de manifiesto dificultades económicas, relaciones de pareja conflictivas, aspiraciones o fracasos profesionales, revisiones del pasado, etc.

La situación experimenta dos puntos de giro que, posteriormente, se entrelazan. El primero cuando Elia comunica a sus amigos que ha obtenido un premio de la lotería del euromillón de 140 millones de euros; el segundo, cuando Elia discute con su antiguo novio, Mario, de quien sigue enamorada, le lanza una botella que le hace perder la consciencia y caer a plomo, con tan mala suerte que se desnuda. A partir de ahí se desata

en los personajes un debate sobre qué hacer y va extendiéndose la idea de ocultar el crimen con la coartada de proteger a Elia, al mismo tiempo que se busca una compensación económica por el riesgo que ello entraña. Finalmente todos convienen en repartirse los 140 millones del premio y arrojan el cadáver de Mario por el acantilado.

La ambición del dinero -siempre insuficiente, como dice un personaje- más allá de las estrictas necesidades económicas (todos son personajes de clase media) es el tema central y casi único de este relato. Esa ambición pudre las relaciones amistosas o familiares entre personajes caracterizados por sus déficits de amor, estabilidad, afectividad, desarrollo profesional o reconocimiento social. Como explicita Bruno: en una encuesta de televisión se le preguntó a la gente si prefería un millón de euros o mantener a salvo la relación con su amigo más querido y todos optaron por el dinero. Ello no significa que no haya debate moral y que las personas no tengan que vencer escrúpulos para sus comportamientos poco justificables, pero, al final, predomina el señuelo del dinero. En un segundo plano están temas como el maltrato psicológico en las relaciones de pareja, la maternidad/paternidad o la inseguridad que el adolescente siente frente a sus padres.

Además del espacio y tiempo continuos, que aproxima el filme a una pieza de teatro, hay que destacar la ruptura de la ficción con varios insertos de personajes hablando a la cámara: todos ellos con el tema común del dinero. Estos insertos refuerzan la condición alegórica del relato y explicitan su contenido.

La familia y los adolescentes en el punto de mira

Tras esta panorámica por los siete largos de ficción tratamos de indagar en elementos comunes en orden a un bosquejo de la personalidad creadora de la cineasta. Lo primero que llama la atención en la carrera de Gracia Querejeta es que, desde los mismos inicios, se trata de un cine muy maduro en los temas y tratamientos; no hay relatos generacionales o de jóvenes ni provocaciones estilísticas o voluntad de impresionar al público, habituales en cineastas noveles. Esta madurez es propia de películas que no están hechas ni con la plantilla de un género (ni siquiera como esquema a partir del cual innovar con variaciones o tratamientos heterodoxos) ni desde el pie forzado de un tema o un conflicto, sobre el que elaborar algún discurso. Son relatos poseídos por la autenticidad de quien se plantea reflexionar sobre el entorno más cercano e inmediato: seres humanos de aquí y ahora con problemas habituales en las relaciones sentimentales y familiares, y con las determinaciones del entorno profesional o social, económico y político.

La cuestión central en esta filmografía es la familia en sus tensiones y evolución o, quizá mejor aún, el contexto familiar como espacio vital del ser humano con todas sus contradicciones; no en vano la cineasta considera que «la familia para mí es un núcleo donde se gestan multitud de pasiones positivas y negativas. Por tanto, es un buen caldo de cultivo para narrar una historia» (en Alcázar 2004) o «la familia pesa siempre. La gente tiende a reunirse y necesitamos esos lazos y esa conexión, para bien y para mal. Cualquier grupo humano en convivencia constante es una fuente de conflictos y de felicidad. Y lógicamente eso marca» (en Furundarena 1999). Frente a la crítica habitual a la familia nuclear y autoritaria de estilo y modo de vida tradicional en los nuevos cines, aquí no hay un modelo o un estereotipo de familia que sea sometido a escrutinio,

probablemente porque se parte de la constatación de que esa familia nuclear está en crisis desde hace décadas y hay nuevos modelos que se están reformulando de continuo. De hecho, las familias que aparecen en estas películas no responden a ese estándar, en la mayor parte de los casos porque falta el padre (la figura del *padre ausente* que se indica más adelante), porque su fallecimiento conlleva una reformulación de la familia o porque hay una evolución con otros familiares y personas próximas con presencias intermitentes a lo largo del tiempo, lo que supone, de hecho, una revisión en profundidad de las relaciones/roles y, en definitiva, de la familia en su conjunto. En *Cuando vengas a mi lado* tiene lugar un contraste entre la familia tradicional del nacionalcatolicismo que oculta crímenes y unas vidas libres que dan lugar a diversas estructuras de familia; y en *Siete mesas de billar francés* y *Héctor* la desaparición, respectivamente, del padre y de la madre, propicia unas nuevas relaciones que permiten a los hijos (Ángela y Héctor) crecer y fortalecerse para la nueva etapa de sus vidas.

La figura del *padre ausente* -fallecido, huido, ocupado en otras cosas o desconocido- es recurrente en todos los filmes y marca sobremanera a los personajes, principalmente porque esa ausencia se vive como herida sin cerrar o déficit en la educación de los hijos o en las orientaciones para la vida que necesitan los personajes, incluso cuando son adultos, como le sucede a Ángela (*Siete mesas de billar francés*), que echa en falta constantemente a su padre y lo tiene presente como modelo cuando ha de tomar decisiones. En varios casos, ese padre ausente encierra un secreto para el hijo o hija: se ignora/oculta su identidad (*El último viaje de Robert Rylands*) o las condiciones de su muerte (asesinato en *Cuando vuelvas a mi lado*; suicidio en *15 años y un día*).

En varios relatos el germen dramático es la muerte de un padre o madre, lo que propicia un viaje transformador (las cenizas de la madre en *Cuando vuelvas a mi lado*) o un cambio de entorno familiar y estilo de vida (*Siete mesas de billar francés*, *Héctor*). Además de arranque del conflicto del relato, la muerte es un recurso dramático que suscita el debate ético o la toma de decisiones en los personajes, como el asesinato de Elson en *15 años y un día* o el accidente de Mario en *Felices 140* o la muerte anunciada que adquiere valor reconciliador en *El último viaje de Robert Rylands*. También puede suceder que sirva para desvelar algún misterio, como la del nazi de *Una estación de paso* o la muerte de la madre en *Cuando vuelvas a mi lado*. En dos relatos, *Una estación de paso* y *15 años y un día*, se da a entender que la causa del suicidio de un personaje es la infidelidad de su pareja. En cualquier caso, todas las muertes violentas -presentes en cinco de los siete largometrajes- tienen tras de sí una pasión amorosa con conflicto irresoluble: celos patológicos, desamor o imposibilidad de vivir tras la pérdida del ser amado.

El adolescente es la figura privilegiada en esta filmografía, unas veces porque centraliza el conflicto y todo el relato gira alrededor de él (*15 años y un día*) o porque también se convierte en catalizador de otros conflictos (*Héctor*) y en otras porque focaliza buena parte de la narración e, incluso, se adopta su punto de vista en la mayor parte de ella (*Una estación de paso*). No hay ninguna película sin personajes de niños², aunque sea en los márgenes del relato o en historias donde, claramente, sobraría la figura infantil, como es el caso de *Felices 140*. Estos personajes no son utilizados como «pequeños adultos» o con comportamientos que sirven únicamente para mostrar rasgos

² Al respecto la cineasta ha declarado: «reconozco que, efectivamente, siempre me ha gustado trabajar con niños. Sus preguntas son divertidas y, casi siempre, inteligentes, lo que no sucede tanto con los adultos. Por otro lado me interesa su mirada: la mirada inquisitiva de los adolescentes y la mirada de la inocencia en los niños, como sucedía en *El último viaje de Robert Rylands*» (Herederó 1997: 610).

de carácter, conductas o actitudes de los adultos, sino que a través de ellos suele subrayarse otra lógica distinta (más lúdica, idealista, etc.) o se sirven en la construcción dramática para poner en escena la evolución del ser humano, las distintas etapas de la vida.

Con frecuencia, adolescentes y niños adoptan roles de observadores privilegiados del mundo de los adultos, escondidos tras las puertas o subidos en árboles, con el fin de descubrir misterios que les han sido vedados y que van a servirles para el conocimiento madurador necesario en su acceso al mundo adulto, lo que la cineasta desarrolla a partir de experiencias personales (Cortés Ibáñez 2000). En otras ocasiones, son jóvenes en proceso de ubicación personal y profesional quienes otean la ciudad desde la altura de un cerro para atisbar sus horizontes existenciales, como los de *Héctor*.

En este sentido, los niños y los jóvenes aparecen en actividades (juegos, deportes, aficiones) que adquieren valor metafórico en el relato al servir para un discurso sobre la situación de los personajes, su evolución o, más todavía, el aprendizaje existencial. La práctica del billar en *El último viaje de Robert Rylands* o del juego del póker en *Una estación de paso* y en *Héctor* constituyen ritos de iniciación hacia una etapa más madura en la vida; y la formación de un equipo y la competición de billar en *Siete mesas de billar francés* son un mecanismo de superación para varias personas, que se crecen al afrontar un reto y, con ello, formularse un objetivo en la vida. En otras ocasiones, la actividad sirve para caracterizar esa madurez ya conseguida, como el personaje adolescente de *Héctor*, que deslumbra a su tía Tere con su habilidad para la cocina.

Aunque habría cierto equilibrio en la distribución de personajes protagonistas entre mujeres y hombres, creo que los personajes más ricos y significativos son femeninos. Me refiero a las mujeres de *Cuando vuelvas a mi lado*, *Siete mesas de billar francés* y la Tere de *Héctor*, que tienen una fuerza, complejidad y representatividad que no alcanzan los mayoritarios protagonistas masculinos de las dos primeras películas de Querejeta. Mayor equilibrio se daría en el reparto de *Héctor* y *Felices 140* en tanto el abuelo y el nieto de *15 años y un día* son dos varones de mayor relevancia e interés que la madre y la abuela. Pero estas dos adoptan roles tradicionales de mujeres débiles e inseguras frente a varones fuertes: cuando el hijo adolescente da problemas y es expulsado del colegio, deciden que no son capaces de educarlo y se lo envían al abuelo. Sin embargo, a pesar del indicado equilibrio de personajes de uno y otro sexo, en *Héctor* la voz narradora que conduce la historia es la de una mujer.

Querejeta no hace cine militante desde reivindicaciones feministas, aunque sea sensible a ellas y esté comprometida con denuncias: es autora de un anuncio del Ministerio de Igualdad contra la violencia machista protagonizado por Malena Alterio. Pero no cabe duda de la existencia de una perspectiva de mujer no excluyente en su cine. Ante la pregunta directa «¿Qué piensa del cine hecho por mujeres? ¿Cada vez son ustedes más, cada vez son mejores?» responde:

Creo que dentro de poco no se hablará de cine hecho por mujeres, se hablará de cine bueno o malo sin tener en cuenta el género del autor porque lo que importa son las películas. Si nosotras tratamos unos temas mejor que los hombres, quizás haya una diferenciación. En el tema de *Héctor*, por ejemplo, los protagonistas son un chaval y su tía, mientras que en *El viaje...* eran dos hombres y en *Cuando vuelvas...* las protagonistas eran cinco mujeres. Quizás nosotras tratamos más temas femeninos, pero en cualquier caso eso no nos exime de medirnos igual que los directores, luego hacemos buenas películas o no y últimamente las estamos haciendo mejor (en Alcázar 2004).

En la mayoría de los relatos los personajes corresponden a una clase media más o menos acomodada, pero predominan los personajes de clase obrera de *Siete mesas... y Héctor*. Son frecuentes, aunque en papeles no protagónicos, los personajes de emigrantes, como la joven Evelin que trabaja en *Siete mesas de billar francés* o los chicos sudamericanos de *15 años y un día*.

En cuanto a los espacios, destaca sobremanera la presencia del agua: las ciudades o las viviendas están próximas a mares o ríos que a veces son mero marco y otras poseen algún tipo de protagonismo, aunque, en cualquiera de los casos, son significativas. Los personajes dejan atrás una ciudad marítima para ir a la capital (*Siete mesas de billar francés*) o mudarse a otra costa (*15 años y un día*). El tránsito fluvial sirve para la confianza (*El último viaje de Robert Rylands*) o para cierta huida fuera del ámbito doméstico (*Cuando vuelvas a mi lado*). El espacio próximo de la mar (playas, acantilados, costas) puede ser lugar de conflictos criminales (la playa donde muere Nelson de *15 años y un día*) o servir para ocultar un asesinato, porque el cadáver se arroja al fondo del mar, como en *Cuando vuelvas a mi lado* y en *Felices 140*.

Aunque temas y personajes responden a construcciones propias de un realismo cinematográfico actual, estos siete largometrajes vienen caracterizados por una escritura fílmica de corte clásico, cimentada en la transparencia narrativa y la causalidad fuerte en las motivaciones y conductas de los personajes a la hora de desarrollar un conflicto dramático. Quiere esto decir que la cineasta está al servicio de la historia y evita la huella autoral o la mostración de estilemas específicos.

Las estructuras narrativas se valen en varias ocasiones, de *flashbacks* que sirven para a) evocar un suceso del pasado que ha sido determinante para comprender el presente o que ha supuesto un momento decisivo en la evolución de un personaje, como la muerte del nazi en *Una estación de paso*; b) articular el relato desde un narrador personal o un personaje con funciones de conductor de la historia o desde cuyos intereses se rige ésta, como en *El último viaje de Robert Rylands* y en *Héctor*; y c) establecer dos tiempos correspondientes a etapas de la historia del país y de los personajes, como el franquismo y la democracia en la infancia y adultez de las tres mujeres de *Cuando vuelvas a mi lado*. Más excepcionalmente, en *Felices 140* se produce una ruptura del pacto de ficción con la inserción de breves fragmentos extradiegéticos en que los personajes pronuncian un discurso mirando a la cámara.

Como una voluntad de estilo propio hay que comprender el uso de las transiciones entre secuencias con los habituales fundidos en negro que en Querejeta pueden ser fundidos en rojo (*Cuando vuelvas a mi lado*) o en blanco (*Héctor*). Como corresponde al cine posclásico, las clausuras de los relatos se apartan decididamente del *final feliz*, pero ello no impide finales de esforzado optimismo, un tanto voluntaristas que reflejan no una resolución definitiva del conflicto planteado, pero sí a personajes que han evolucionado en la interacción con los otros personajes y en su enfrentamiento con el problema de manera que han conseguido una mayor madurez, lo que les proporciona mayor seguridad en sí mismos y armas para los infortunios del futuro. Con la excepción de *Felices 140*, cuyo final decididamente irónico es coherente con el valor alegórico de todo el relato, las demás películas concluyen con personajes que alcanzan un nuevo conocimiento sobre su pasado familiar (Antonio de *Una estación de paso*, Gloria de *Cuando vuelvas a mi lado*), viven experiencias radicales de las que salen fortalecidos (*El último viaje de Robert Rylands*, *Siete mesas de billar francés*, *15 años y un día*) o se abre una nueva etapa en sus vidas debido a nuevas relaciones familiares o sentimentales (*Héctor*).

Bibliografía

- ALCÁZAR, Isabel. (2004). «Gracia Querejeta, directora de cine: ‘La familia es un núcleo de pasiones’». *El Siglo*. 603. 17-23 de mayo. 53. Disponible en internet en la página de la [Fundación Sancho el Sabio](#).
- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia. (2000). «El cine de Gracia Querejeta». [Disponible en internet](#) [última consulta, 8-2-2017].
- EQUIPO RESEÑA. (2007). *Cine para leer - Enero-junio 2007*. Bilbao. Mensajero.
- FURUNDARENA, Arantza. (1999). «Gracia Querejeta: ‘No quiero ni oír hablar del palmarés’». *El Semanal*. 19 de septiembre.
- HEREDERO, Carlos F. (1997). *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid. Festival de Alcalá de Henares y otros.
- QUEREJETA, Gracia. (1999). «El director en su laberinto». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 593. 29-31.
- . (2000). «Cine y dólares». *Academia*. 27. 93-95.
- NÚÑEZ, Trinidad. (2010). «Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza». *Pixel-Bit*. 37. 121-133.

Almudena Grandes, la mirada del amante

MARGARITA SANTOS ZAS
(Universidade de Santiago de Compostela)

*Tú no me miras, Miguel -dije despacio, aunque estaba segura de que no me entendería-.
Porque no sabes mirarme.*

Almudena Grandes 1996: 149-150.

Con estas palabras rompe su relación de noviazgo la protagonista de «El vocabulario de los balcones», uno de los siete relatos que integran *Modelos de mujer* (1996)¹, de Almudena Grandes. En esas pocas y rotundas frases se contiene el sentido del libro, al menos el que ahora y aquí me importa rescatar de entre otros posibles significados. Pero antes de exponerlo, voy a esbozar muy brevemente el marco general en el que autora y obra se inscriben (Miguel Ángel García 2004).

Modelos de mujer es el primer libro de relatos de la escritora madrileña, pero no su *opera prima*, que fue su novela *Las edades de Lulú*, ganadora del XI Premio de novela erótica «La Sonrisa Vertical» en 1989². A este título le han seguido más de una decena de novelas (la última, *Los pacientes del doctor García*, 2017, cuarta novela de la serie «Episodios de una Guerra interminable»), y una nueva colección de relatos breves, *Estaciones de paso* (2005), editada casi diez años después de la primera³. Esta trayectoria como narradora ha hecho de Almudena Grandes una de las escritoras más significativas y estimadas del panorama literario español actual. Su sugestiva voz lo es, entre otros motivos, por cuanto *la mujer* no solamente es un elemento axial de toda su producción, sino porque conceptos tales como género, androcentrismo, patriarcado o sexismo son nociones que informan implícita o explícitamente sus perfiles de mujer,

¹ En adelante, citaré entre paréntesis cada uno de los siete relatos, que componen el volumen, por sus títulos abreviados, seguidos de la página o páginas correspondientes: «Los ojos rotos (Historia de aparecidos)», 1989; «Malena, una vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico)», 1990; «Bárbara contra la muerte», 1991; «Amor de madre», 1994; «El vocabulario de los balcones», 1994; «Modelos de mujer», 1995; y, por último, «La buena hija», 1995. Ha sido esta colección de relatos objeto de atención crítica desde su publicación, pues los personajes y asuntos tratados resultan «golosos» de manera particular para los estudios de género (prototipos femeninos, los discursos del cuerpo, los roles masculinos y femeninos...). Véase el repaso que al respecto hace Aguilera Gamero (2012), así como su propio análisis de *Modelos de mujer*.

² Con un millón de ejemplares vendidos y una versión cinematográfica de Bigas Luna, esta novela -indica M.^a Luisa Blanco- inicia «el espectacular auge de la buena literatura erótica en España» (*apud* Legido-Quigley 1999: 9).

³ En diversas ocasiones la escritora madrileña ha explicado las razones de su preferencia por la novela. Remito a Aguilera Gamero (2012: [59]), que comenta estas declaraciones y estudia la producción de Almudena Grandes entre 1994 y 2004. Véase, asimismo, Miguel Ángel García (2004).

aun cuando la escritora no admite la naturaleza distintiva y la percepción diferencial del mundo que el factor genérico confiere al texto, como señala Gonzalo Navajas (1996: 37-39)⁴. Para Almudena Grandes escribir -lo ha dicho muchas veces- «es mirar el mundo y lo más natural es mirarlo con ojos propios»; siendo el límite de esa mirada, a su juicio, la propia memoria, por ello construye sus obras -al menos hasta 2004- con los materiales que aquella le proporciona: «procuro escribir desde mi memoria, que contempla mi género tanto como mis terrores infantiles, la aversión por las coles de Bruselas y una incontable multitud de cosas más» (Grandes 1996: 17)⁵.

De ahí que la crítica haya reconocido que en su narrativa «en ningún momento se aprecia un discurso específicamente feminista», sino que «el universo literario de Almudena Grandes exhibe un feminismo postfeminista, sin ningún tipo de excesos, en el cual no se manifiesta un ataque virulento al hombre»; aunque retrata con crudeza «las situaciones de abuso interpersonal [...] aboga por la mujer emancipada e independiente, [...] goza usando de la ironía para describir los caducos papeles de hombres trogloditas trasnochados, y [...] trata con indulgencia no exenta de complicidad al ser humano, tal cual, en su doble vertiente masculina o femenina» (Pérez Abad 2001: en línea).

Bien es cierto que esta actitud es compartida por buena parte de las novelistas españolas de las últimas décadas. En ese sentido, Pilar Nieva de la Paz (1999: 199-212), al ocuparse de Lucía Etxebarría y de Almudena Grandes, señalaba:

Las autoras, por su parte, se hacen eco de la percepción cada vez más generalizada que las mujeres actuales tienen de esta recién adquirida apertura vital, al tiempo que reflexionan críticamente sobre las claves que permiten a sus contemporáneas definir su identidad personal, más allá de los roles tradicionalmente asumidos⁶.

En este contexto, apenas abocetado, encajaría *Modelos de mujer*, obra a la que voy a ceñirme en esta oportunidad. De ella ha escrito Almudena Grandes en su prólogo, «Memoria de una niña gitana»:

⁴ La mujer, como novelista, se ha incorporado al mundo de la ficción en un plano de igualdad al hombre y, aparte de la dimensión sociológica del fenómeno, la crítica se pregunta, en efecto, sobre su aportación y especificidad. Gonzalo Navajas (1996), al analizar la ficción actual desde la mujer, afirma que la autonomía del estudio de la literatura femenina queda justificada por la especificidad de su estética, dentro de la cual se inserta epistemológica y metodológicamente la novela femenina. Hay -añade- una «distintividad» del discurso femenino, en general, que afecta a la naturaleza del texto escrito por mujeres y que hace, además, que la textualidad femenina ocupe un emplazamiento especial dentro del paradigma de la literatura general: «el factor genérico -afirma Navajas- opera activamente en el texto, confiriéndole una naturaleza distintiva»; más aún, una estética femenina implica «una percepción diferencial del mundo» (Navajas 1996: 37-39). Almudena Grandes niega ambos principios, aunque, a mi juicio, esa negativa se contradice con su praxis literaria.

⁵ Como marco de la obra de Almudena Grandes traza Miguel Ángel García (2004) un panorama de la novela desde los años 80, siguiendo, entre otros, a Mainer (1994: 143-181), que ofrece, por su parte, un apretado y clarificador balance de la novela, que ha dejado atrás la etapa testimonial y *engagée*, la experimental y metaliteraria posterior, el neoparnasianismo de los venecianos, para dar paso a un relato que a menudo indaga en la identidad perdida del sujeto narrador, lo que la transforma en ejercicio de introspección, que huye de los grandes frisos narrativos. Abunda en esta idea Sanz Villanueva (1992: 252-253), para quien, dentro de la variedad narrativa de esos años -conviven varias generaciones de novelistas-, los autores representativos de la narrativa posmoderna -Almudena Grandes, entre ellos- «se inclinan hacia el intimismo o la fragmentación», lo que supone un alejamiento de la problemática colectiva (267).

⁶ En este sentido Pilar Nieva (1999: 202) destaca la proliferación de antologías de relatos en aquellos años, que incidían en «la pluralidad de modelos vitales y de relaciones posibles para las mujeres de hoy». Y cita, entre otros, precisamente *Modelos de mujer*.

aunque estos relatos no han sido concebidos y escritos con la expresa voluntad de integrarlos en un libro unitario, creo que todos ellos están, de una u otra manera, íntimamente vinculados a los temas y conflictos que han inspirado mis obras anteriores y confío en que esta condición les preste una unidad inevitable (Grandes 1996: 14-15)⁷.

Y así es: «la pasión, el deseo de amar y ser amada, la inquietud de verse reflejada en los ojos del otro hasta el punto de perderse en el intento de parecerse a esa imagen, la necesidad de romper con los modelos, o mejor podríamos decir, arquetipos sociales que destruyen y alienan particularmente a la mujer son temas constantes» de Almudena Grandes (Carballo-Abengózar 2003: 14) y, por tanto, también presentes en esta colección, que anuncia desde el mismísimo título el carácter axial de paradigmas femeninos, pese a que la autora le ha restado importancia y lo ha explicado como una elección que «no va más allá del carácter genérico y, aún más, tipológico, de una expresión que construí, en principio, como un simple juego de palabras»⁸.

Si lo ha sido en origen, el análisis de los textos no lo confirma. Las mujeres de la novelista madrileña se afirman como tales en una doble conquista: la libertad amorosa y la autoestima, producto de una larga búsqueda, llena de tanteos y equivocaciones, que genera modelos antitéticos de mujeres. En este marco, la mirada del amante, a la que aludo en mi título, desempeña un papel primordial, pues actúa como una suerte de espejo en el que la mujer se ve reflejada de acuerdo con estereotipos, que en unos casos asume y en otros rechaza.

En ese juego especular interviene tanto o más que la conducta verbal del personaje, sus actividades extralingüísticas, cuya importancia señaló con perspicacia hace muchos años Ortega:

Las palabras no son palabras, sino cuando son dichas por alguien a alguien... Y como los hombres entre quienes las palabras se cruzan son vidas humanas y toda vida se halla en todo instante en una determinada circunstancia [...] la realidad «palabra» es inseparable de quien la dice, de a quién va dicha y la situación en que esto acontece... En esta situación son los seres humanos que hablan, con la precisa inflexión de voz con que pronuncian, con la cara que ponen mientras lo hacen, con los gestos concomitantes, liberados o retenidos, quienes propiamente *dicen*. Las llamadas palabras son sólo un componente de ese complejo de realidad (Ortega y Gasset 1972: 130-134).

Pues bien, en *Modelos de mujer* esa mirada/espejo antes aludida pone especial énfasis

⁷ Aguilera Gamero (2012: [59]) considera que *Modelos de mujer* «constituye un mosaico de temas, personas y conflictos, que caracterizan su obra desde *Las Edades de Lulú* (1989), pasando por *Te llamaré Viernes* (1991) y *Malena es un nombre de tango* (1994), hasta llegar a la publicación de *Atlas de Geografía Humana* (1998), que determina, según sus propias palabras, el final de una etapa». Y se refiere a que todas ellas constituyen una literatura testimonial «cuatro miradas sobre el mismo mundo. [...] había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación, y ya no tenía nada más que contar».

⁸ En este prólogo Almudena Grandes niega, una vez más, la existencia de literatura femenina. Por su parte, Nieva de la Paz (1999: 202) subraya la tendencia en la novela de los 90, escrita por mujeres, a presentar una estructura que «se funda en la yuxtaposición de modelos femeninos diferentes. Se trata en suma de contar no una historia, sino varias, protagonizadas por mujeres que encarnan tipos de comportamiento y patrones de identidad diversos. Se ofrece de este modo un mosaico de los problemas, sentimientos y anhelos que trasluce toda una reflexión sobre la condición femenina actual».

en recoger y proyectar algunos elementos de carácter paralingüístico y kinésico⁹, que tienen un gran valor semántico en la construcción de los citados modelos femeninos. Es decir, tomando como referencia la aplicación, que Fernando Poyatos¹⁰ ha hecho a la narratología de las teorías que formuló en su día el siquiatra y antropólogo Ray Birdwhistell, voy a prestar particular atención -no exclusiva- a gestos, posturas y actitudes corporales, que en el caso que me interesa, no son ajenas a la noción de género, porque el repertorio -pobre, austero o rico- de esas actividades comunicativas y extralingüísticas de los personajes¹¹, están condicionadas por factores biológicos (el sexo, lo hereditario o somatogénico) y socio-culturales (la pareja, la familia, el grupo, la geografía, la educación...), es decir, son en su mayor parte aprendidas y están codificadas socialmente. En la literatura la importancia de estos elementos dependen del papel más o menos significativo que el narrador les adjudique¹².

Las mujeres de Almudena Grandes buscan tenaz y voluntariosamente su identidad individual en otros espejos. Es decir, el proceso de los personajes femeninos de *Modelos de Mujer* se puede definir -de acuerdo con Alicia Redondo (2000: 302)- como una búsqueda del cumplimiento del deseo amoroso y al mismo tiempo como un desarrollo de la libertad y autonomía personales. La vía amorosa, a través también del fracaso y del desamor -añado por mi parte-, se vuelve camino de autoconocimiento, de indagación en el «yo», en definitiva, de autoafirmación. Aquel «tú no me miras, Miguel... porque no sabes mirarme», conlleva el hallazgo identitario del personaje femenino, asociado en este caso al retorno a los confines familiares de un barrio madrileño, en el que «el señor

⁹ Sigo de cerca los estudios de Fernando Poyatos en lo que se refiere a ambos conceptos. En el primer caso define la kinésica como «el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales, aprendidos o somatogénicos, no orales, de percepción visual, auditiva o táctil, que aislados o combinados con la estructura lingüística-paralingüística y con el contexto situacional poseen valor expresivo en la comunicación interpersonal» (Fernando Poyatos 1970: 445). Lógicamente supone esta teoría un enfoque semiótico de la cultura y de sus actividades comunicativas. El paralenguaje está constituido por tres tipos de fenómenos: cualidades inherentes a la estructura lingüística (el timbre, el tono, los registros tonales...); cualidades modificadoras de la estructura lingüística (los diferentes tipos de risa, de llanto, de tos, de queja, bostezo...); finalmente, los alternantes, es decir, ruidos aislados de la cadena verbal, que alternan con ella o la suplen (v. gr.: chasquido de la lengua). Véase Fernando Poyatos (1972: 292) y en la bibliografía otros trabajos del profesor canadiense.

¹⁰ Son numerosos los trabajos que Fernando Poyatos ha dedicado al estudio de los sistemas de comunicación extralingüísticos, pero también a su aplicación a la literatura (ver los citados en la bibliografía final), que ha sido recogidos y ampliados en su monografía de 1994, *La comunicación no verbal*, el vol. III *Nuevas perspectivas en novela, teatro y en su traducción*. Véase también su ed. *Paralanguage*, particularmente el capítulo tercero, en el que plantea la necesidad de abordar la comunicación desde una perspectiva integral y necesariamente interdisciplinar.

¹¹ Fernando Poyatos los define en los siguientes términos: *gesto*: «un movimiento corporal, más de cabeza, rostro y extremidades, consciente o inconsciente, aprendido o somatogénico, que sirve de vehículo de comunicación primordial, dependiente o independiente del lenguaje oral...» (la mirada, la sonrisa, un gesto de llamada, un tic...); *postura*: «una posición general del cuerpo, más estática, consciente o inconsciente, aprendida o somatogénica, simultánea o alternando con el lenguaje oral...» (el modo de sentarse, de estar de pie con los brazos cruzados...); *manera*: «una actitud corporal más o menos dinámica, que, aunque somatogénicamente modificada, es principalmente aprendida y codificada socialmente de acuerdo con arreglo a situaciones concretas (la manera de manejar los cubiertos, de andar, de saludar...» (Poyatos 1971: 26).

¹² Para Poyatos (1972: 291-307) el lenguaje es un vehículo para expresar o descubrir actividades extralingüísticas de los personajes, que van desde el *monocordismo* hasta el *cinematografismo* (301). La presencia o ausencia de paralenguaje y actividad kinésica en la presentación de los personajes se asocia a dos tipos de funciones: comunicativa (categoría social, personalidad, género), en cuyo caso el autor puede o no remitir expresamente a su significado o hacer que lo deduzca el lector; y la segunda función es técnica: el personaje se revela por su físico, indumentaria, lenguaje, paralenguaje, kinésica, dando origen a su definición desde el principio (uno o más rasgos), progresivamente (acumulación de rasgos), e incluso *a posteriori*, si proporciona primero sus rasgos y se identifica posteriormente.

Fulano nunca era tal, sino el marido de la señora Fulana» («El vocabulario...», 141), situación que supone una subversión del patriarcado de la época¹³.

En la consecución del deseo amoroso, el amante adquiere en *Modelos de mujer* un papel primordial: «la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo», afirma la escritora en el prólogo a *Modelos de mujer* (Grandes 1996: 14). Este principio es el fundamento de cuatro de los siete relatos del libro «Los ojos rotos», «El vocabulario de los balcones», «Modelos de mujer», que da título al volumen, y «Malena, una vida hervida».

En efecto, con fórmulas recurrentes se alude a ojos y miradas, que en «El vocabulario de los balcones»¹⁴ llegan a sustituir a las palabras que nunca se pronuncian, de modo que la actividad kinésica ejerce un papel sustitutorio, cuyos signos, por otra parte, la voz narrativa no interpreta sino que deja que lo haga el lector: «sus ojos se cruzaron con los míos y frunció las cejas durante un instante...» («El vocabulario...», 151); incluso se hace explícita esa recurrencia, al referirse a «la terquedad de las miradas masculinas» («Malena...», 86).

Es la mirada del «otro», que adquiere en la variante del espejo valor de símbolo. Ambos se funden de manera emblemática en «Los ojos rotos», relato en el que Miguela, una mujer deficiente mental, en virtud del amor, se transforma en la mujer que quiere ser. La metamorfosis es fruto de una mixtura bastante turbadora de realidad real y realidad mágica, pues Miguela está enamorada de un hombre, un maquis de la Sierra del Guadarrama, que solo ella y otra compañera del manicomio en el que ambas están internadas, pueden ver, porque es un «aparecido»:

[Miguela] se puso en pie de un salto [...] y allí estaba él, sentado en el alféizar, igualito que la primera vez que le vi [...] riéndose él también, riéndose a carcajadas para que ella se riera [...] a Migue le volvió a cambiar la cara, y las mejillas se le afinaron, y los ojos se le agrandaron y [...] sus gestos eran ágiles, y sus dedos se habían hecho más largos, más delgados, era otra mujer, Migue, y él tomó su mano y luego su cintura, tan fina de repente, y la besó, [...] viendo el cuerpo, tan hermosa ahora, a través de la carne transparente de su pobre amante... («Los ojos...», 48)

Ese amor «constante más allá de la muerte» -por cierto, además de Quevedo, el Bécquer de las *Leyendas* también está presente en este juego intertextual, que Barthes llamó «la muerte del autor»-; ese amor -decía- muestra a Miguela transfigurada ante el espejo, pero el efecto solo dura mientras se mira en *el otro*: «ella quería ser guapa, quería ser lista otra vez, reírse con su otra risa, acariciar su otra cara, sus ojos redondos, pero era imposible, porque él ya no la miraba, él no estaba allí para mirarla» («Los ojos...»,

¹³ El contrapunto en la historia de la protagonista, única figura del conjunto de estos relatos que carece de nombre, lo pone su amiga Angelines, que hace honor a la tradición y se casa, como símbolo arquetípico de mansedumbre y continuismo (Pérez Abad 2001: en línea).

¹⁴ Repetidamente se ha señalado que «El vocabulario...» nace de un poema de Luis García Montero, «Aunque tú no lo sepas», incluido en su libro *Habitaciones separadas* (García Montero 1995: 42), cuya dedicatoria, por otra parte, reza: «si alguna vez la vida te maltrata, / acuérdate de mí, / que no puede cansarse de esperar / aquel que no se cansa de mirarte». Poema y cuento están, a su vez, en el origen de una película de Juan Vicente Córdoba, estrenada en 2001, que materializa en imagen ese juego de miradas en verso y prosa. Esta conversión del lenguaje literario en fílmico, que no es un caso aislado en la narrativa de Almudena Grandes, parece en esta ocasión más natural, porque «El vocabulario de los balcones» «se nutre con virtudes, poco atendidas, que deben mucho a la pantalla», como señala al analizar la película Rafael Bonilla (2004: 172).

61).

Significado opuesto adquiere la pertinaz y silenciosa mirada de Juan, sus sonrisas cómplices, «al acecho del menor de mis movimientos» («El vocabulario...», 156), que la protagonista femenina de «El vocabulario de los balcones» cree que significa amor imperecedero, derivado de la convicción de que «siempre había sabido interpretar todos mis gestos» («El vocabulario...», 158). Pero no es así. Se trata de una lectura equivocada de los signos no verbales, que enmascaran el despecho, la venganza masculina por el sistemático desprecio sufrido en el pasado, situación que se invierte en el presente: «estaba a punto de descubrir el valor de aquellos ojos, que tal vez me concedieran el privilegio de existir, en lugar de nutrirse con ventaja de mi existencia» («El vocabulario...», 141-142). El último paso de este juego de equívocos -una suma de gestos y actitudes mudas- es el reconocimiento del fracaso:

empecé a desabrocharme la blusa [...] mi blusa cayó al suelo y empecé a desabrocharme la falda, y él me miraba, el dibujo de sus cejas, dos arcos perfectos, inmutable como si alguien las hubiera esculpido en piedra sobre sus ojos fijos, y mi falda también cayó al suelo, terminé de desnudarme sin dejar de mirarle, y él me miraba, pero no se movía, me miraba, pero seguía apostado frente al balcón, como un muñeco, como una estatua, como un cadáver... («El vocabulario...», 159)

Frente al desencuentro, la reciprocidad de las miradas se resuelve en exultante cita en el relato que da título al libro, «Modelos de mujer»: «la mirada de Andrei trazaba escalas minuciosamente equilibradas entre mis ojos y mi escote [...], su rostro relucía como si estuviese iluminado desde dentro, reflejando el mío...» (185).

Pero además de la mirada ambigua o la inequívocamente positiva, se constata la *no mirada*: «¿quién me iba a mirar a mí?» («Los ojos...», 34). La pregunta prelude la pareja antitética que responde a códigos y estereotipos femeninos, que obedecen a procesos de mimetización masculina: belleza y fealdad, juventud y vejez, asociados en el segundo caso a la pérdida de atractivo frente *al otro*, que se plasman en expresiones tales como «a él no le vas a gustar así, porque estás fea...» («Los ojos...», 42), o en el nostálgico recuerdo de quien desde parámetros socialmente conservadores evoca su pasada juventud: «me llamaban divina, era yo una mujer divina» («Los ojos...», 45), imagen virtual que se contrapone a la descripción física real sin concesión alguna:

no es ya que tenga mal tipo, es que ya ni siquiera tengo tipo, que miro para abajo cuando estoy de pie y ni me veo los pies, solo la barriga, esa panza de vaca vieja que me ha crecido de repente, yo, que nunca había tenido tripa... Y todo lo demás, en cambio, ha desaparecido [...] es que se me ha puesto el cuerpo igual que un botijo, que ya no tengo cintura, ni muslos, ni caderas, nada, si parezco una morcilla poco hecha, nada («Los ojos...», 33-34).

No son, por cierto, más concesivos los retratos masculinos de estos cuentos, y valga a modo de ejemplo el siguiente referido a Andrés, de «Malena...» (74):

un hombre barbudo, gordo y más que medianamente calvo [...] la cara de babas [...] besándome con tanta torpeza [...] ocultos por una desagradable maraña entrecana, estaban los labios finísimos, apenas sugeridos, que ella había querido interpretar siempre como la tácita insinuación de un amante pérfido y experto.

No obstante, hay que señalar igualmente que, si bien la figura masculina como tal es

aquí periférica y suele ser objeto de descripciones como la citada, también el hombre tiene su propio contrapunto, asociado con héroes legendarios, prototipos de los valores tradicionalmente masculinos, que las mujeres asumen: Miguel Ostrogoff, Pedro el Grande o Taras Bulba son algunas de las figuras que actúan como referentes¹⁵, aunque la ironía que se filtra por las rendijas del comentario, evidencia esa tendencia de Almudena Grandes a proporcionarnos en el texto las claves desmitificadoras de esos mismos referentes.

Pero volviendo a los modelos antitéticos, que tantas veces son reflejo de la mirada masculina, existe en la obra de Almudena Grandes casi de forma sistemática la presentación de paradigmas femeninos, que Alicia Redondo (2000: 13-30) ha identificado, echando mano de la terminología de los cuentos infantiles, con la «buena vs. la mala» o el «hada vs. la bruja». Esta tipificación, si bien simplificadora, le sirve para analizar y explicar precisamente la inversión de esos modelos tradicionales, basada en un desajuste entre su apariencia y su realidad.

Aceptando esta premisa, se infiere de lo dicho hasta aquí que los dos modelos básicos se materializan en cuerpos, descritos ante un espejo, que actúa como variante de la mirada masculina, del otro yo o de la mirada del otro¹⁶. Son imágenes corporales bien de carácter negativo (en este ámbito se inscribe también la enfermedad, presente en «La buena hija» con marcado sentido del humor cuando se refiere a lo masculino) o bien celebrativo y sacralizador: la belleza de lo corporal, el erotismo, la comunión con el otro (Mora y Morales 2003).

Si esto es así, la mirada en el espejo no es mera constatación de una realidad contingente y tangible, es también una vía de introspección, de autoindagación al poner a la mujer frente a sí misma en una reflexión que es aceptación, rebelión o búsqueda:

Veinticinco años después, el espejo del cuarto de baño me devolvía la huella familiar de dos diminutas llagas, las pequeñas cicatrices que vivirán para siempre sobre mi pómulo izquierdo, mientras miraba hacia adentro, repasando, uno por uno, los contornos de una herida que tampoco se cerrará jamás, como no se borran las marcas de la varicela («La buena...», 234).

El cuerpo, nos lo recuerda Lucía Guerra, evocando un postulado feminista de los años 70, «el cuerpo con toda su contingencia es el punto de referencia con relación al cual nos aproximamos a nosotras mismas y a la realidad circundante» (Guerra 149).

Junto a la Miguela, que espera ver en el espejo la metamorfosis de su rostro de rasgos Down, otras mujeres rechazan su imagen en el espejo, porque no responde al canon impuesto por la actual sociedad, que es el de la *top model*:

Tenía delante el cuerpo fofo, añoso, de una mujer de cuarenta y seis años, los pechos caídos, el vientre dilatado, venas varicosas en las piernas y caderas a punto de derrumbarse. Su sonrisa se amplió hasta adquirir las proporciones de una mueca forzada, mientras su mano derecha se cerraba en el aire, y entonces lo dijo bien claro,

¹⁵ Así ve Lola al director de cine ruso: «el pelo negro, los ojos claros, la piel blanquísima, cejas muy pobladas y una mandíbula imponente, casi cuadrada» («Malena...», 177).

¹⁶ «Deja ya ese espejo, jolín, por muy guapa que te veas, que lo vas a desgastar!» («Los ojos...», 21-22). De nuevo Miguela se mira al espejo y Queti añade: «no hace más que mirarse en el espejo, casi desde que llegamos [...] parece muy contenta, sonrío todo el tiempo y se llama guapa a sí misma, se lo dice bajito, sin parar, guapa, guapa, Migue guapa, yo ya no sé qué hacer con ella, la verdad» («Los ojos...», 24).

en voz alta, mañana vuelvo a comer («Malena...», 77).

Plantea este ejemplo, además, el polisémico subtema de la comida y los regímenes alimenticios (Rolle-Rissetto 2009: 576-584), que limito a dos breves apuntes. La privación voluntaria de la comida es signo evidente del deseo de adaptarse al canon de belleza, signo igualmente de insatisfacción y frustración, del mismo modo que su transgresión equivale a rebeldía y autoafirmación.

Comer, en este juego de dualidades, se convierte en un ritual de gestos para no comer, cuidadosamente sopesados, índice socio-cultural y genérico, que responde al ideal de belleza que, reflejada en la pupila del varón, se califica de «exquisita»:

Primero respiró. Luego, desprendió la tostada superior y la apartó a un lado. Levantó el relleno con mucho cuidado para desprenderlo también de la tostada que estaba debajo, y colocó esta encima de su compañera. Situó el jamón exactamente en el centro del plato, y volvió a respirar. Después, cortó un pedacito, se lo llevó a la boca, y empezó a masticar [...] treinta veces cada bocadito («Modelos...», 171).

El otro extremo de la conflictiva relación con la comida la ofrece el expresivo título del cuento, «Malena una vida hervida», encabezado por una cita de Pavese, no menos elocuente, que empieza con esta rotunda frase: «en el fondo, el placer de follar no supera al de comer» (71). En el relato, consagrado -si lo contemplamos en su significado más palmario- a todas las formas posibles de mantener la línea, se describen prolijamente los gestos profundamente sensuales que confieren dimensión inequívocamente erótica a la comida y al acto de compartirla: «partía la suave piel roja con el canto del tenedor, maniobraba con delicadeza... lo introducía en su boca, abierta, limpiando a continuación los labios tersos con la punta de una servilleta para repetir la operación después...» («Malena...», 103).

Esta descripción incide una vez más en la pareja antitética de mujeres, representada de forma emblemática en el cuento homónimo de *Modelos de mujer*, que muestra de forma, quizá en exceso palmaria, el choque entre dos imágenes síquicas y culturales (Redondo 2000: 314), prevalentes en la sociedad, que representan sus dos personajes femeninos, Eva -delgada, alta y bella-, famosa modelo contratada por un cineasta ruso para una película, frente a Lola -fuerte, morena, grande-, la traductora que Eva contrata para acompañarla a USA: «mido casi un metro setenta [...] Soy lo que la gente suele llamar una mujer grande y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de moda» («Modelos...», 167-168).

La voz narrativa en primera persona se autorretrata y ofrece después la descripción en contrapunto de Eva, subrayando sus elegantes movimientos con imágenes tópicas, que denuncian con suave ironía la mimetización femenina de los estereotipos masculinos, porque no hay que olvidar que el discurso narrativo de la corporeidad es esencialmente masculino:

Eva también tenía los ojos castaños, y hasta se teñía el pelo de un caoba rojizo... pero nadie se atrevería a confundir cualquiera de sus rasgos con los que comparte casi todo el mundo. Era diez centímetros más alta que yo, pero abultaba más o menos la mitad de mi cuerpo considerado a lo ancho, y cuando caminaba, su figura parecía animada por el espíritu de una animal extremadamente elegante, una gacela quizás o un antílope de frágiles y larguísimas patas («Modelos...», 168).

Eva es, por definición, la conquistadora y todos sus gestos ante el varón así lo indican: «ella avanzó despacio, marcando los pasos con todo el cuerpo, le tendió la mano, ladeó la cabeza, imprimió a su sonrisa una variante que yo desconocía, le saludó en castellano con una voz tan acariciadora que se me olvidó traducir lo que estaba diciendo, y suspiró» («Modelos...», 178). Actitudes, posturas, gestos, movimientos y maneras se dan cita en este juego de seducción, que se ve reforzado por otros elementos extralingüísticos: la sonrisa, el timbre de su voz y el suspiro.

La rivalidad que la contraposición de ambas¹⁷ presupone, se subraya, sobre todo, en el breve episodio de la boutique, ante cuyo espejo -otra vez la mirada- Lola, instada por Eva, se dispone a probarse un vestido sin fijarse en la talla, pero cuando se da cuenta del error, es ya tarde para rectificarlo y entonces «escuché su voz, alta, rotunda [la de Eva], lo malo es que no tendréis talla para ella, claro, y un coro de risas» la secundó («Modelos...», 175). Vemos cómo un recurso de carácter paralingüístico -el coro de risas¹⁸- confiere a la imagen de Lola una dimensión ridículamente grotesca, que no mitiga la apostilla despectiva de la voz narrativa al calificar al coro de «cofradía de oligofrénicas desnutridas» («Modelos...», 175).

Sin embargo, el tipo femenino que representa Eva, adornada de todas las cualidades que la hacen «envidiable» y la abocan al éxito social y amoroso, empieza a resquebrajarse, porque Almudena Grandes incorpora un factor nuevo, no menos tópico, a la caracterización de ambas mujeres: Eva es la tonta: «quizá su radiante sonrisa no fuera más que el escudo de una perenne perplejidad» -piensa Lola- (Grandes 1996: 166). Lola es la lista, hace su tesis doctoral, habla a la perfección el ruso y el inglés... La inversión de roles se sugiere ya en esta imagen: la cara perfecta de Eva, cuidadosamente maquillada, descubre, recordando al carnaval bajtiniano, «los exactos límites de la máscara que recubría su rostro» («Modelos...», 176). Después, al advertir la inversión de los papeles que convencionalmente les tocaba desempeñar a ambas, los signos extralingüísticos desplazan a las palabras: «el rostro de Eva, su ceño fruncido, sus ojos dilatados, su boca abierta, una mueca de asombro ocupando la plaza de una sonrisa radiante» («Modelos...», 193). El sujeto se impone al objeto, la inteligencia a la belleza vacía...

El desenlace de este relato, además, demuestra que lo especular actúa también como negación del reflejo masculino, es decir, las mujeres de Almudena Grandes subvierten dicho reflejo en un proceso que conduce al logro de su objetivo, el encuentro amoroso como signo de realización del deseo: «el espejo me devolvió una imagen inesperada, estrictamente opuesta a la que había obtenido hasta entonces, porque por primera vez, desde nuestra llegada, Eva no tenía muy buen aspecto. Yo resplandecía» («Modelos...», 188). La inversión de los modelos se ha consumado.

¹⁷ Eva, «impecablemente maquillada, peinada, vestida, *conjunto de mañana en punto de seda de tonos crudos, líneas amplias, generosas, que estilizan la silueta, acentuando la esbeltez de una figura etérea, espiritual casi, que se propone como un nuevo modelo de feminidad*» («Modelos...», 165); los pechos de Lola, embutidos en «el sujetador de la talla 100, que me convierte en un monstruoso accidente natural cada vez que atravieso el umbral de una *boutique...*» («Modelos...», 165).

¹⁸ Por otra, he mencionado varias veces la risa y la sonrisa como uno de los mecanismos de comunicación extralingüística con fuerte carga semántica. A ellos se acude para subrayar situaciones dispares, desde la sencilla reacción instintiva y placentera que suscita la atracción erótica, la mirada del amante: «mis labios se curvaron solos, dibujando una sonrisa de la que no llegué a ser consciente del todo» («El vocabulario...» 157), hasta la pose social que evoca «una carcajada tenue, breve, crujiente, que parecía ensayada» («La buena...» 230), que siendo también gesto complacido ante el amante, en este segundo caso connota además la distancia e incompreensión que media entre dos personajes femeninos, madre hija.

Si el amor es una constante en la narrativa de Almudena Grandes, el desamor, su reverso, se plasma en el relato más dramático de esa colección, «La buena hija», que además lo ofrece por partida doble, pues plantea también la relación materno-filial.

Madres e hijas son un dúo recurrente en la novelística de la escritora madrileña, presentado casi siempre en términos conflictivos¹⁹. Las madres, generalmente posesivas y egoístas, coprotagonizan «Amor de madre» y el mencionado «La buena hija», que, a su vez, ofrece el repertorio más elocuente de recursos extralingüísticos, que sustituyen la comunicación verbal, como signo de la incompreensión e incomunicación madres-hijas, muy frecuente, por otra parte en la narrativa de mujeres.

El despotismo y la tiranía maternas definen el comportamiento de Berta y su madre, que Almudena Grandes ofrece en claro contrapunto con la relación paralela entre Berta y Piedad, la empleada de hogar que se ha ocupado de ella desde niña. La relación que Berta entabla con cada una queda explicitada en el nombre con que designa a su madre biológica, «Doña Carmen, mi madre», y se dirige a ella utilizando la fórmula de respeto en lugar del tuteo, que utiliza en cambio con Piedad, a la que llama «mamá». «Hadas y brujas» son en este caso estereotipos fijados en sus funciones por Propp hace muchos años: Piedad era un hada doméstica, se dice expresamente en «La buena hija» (208), cuyos gestos y actitudes rebosan generosa capacidad de amar:

Ella [...] me besaba, me daba cientos, miles de besos, en el pelo, en la frente, en las mejillas, besos rotundos, su boca clavándose en mi cara hasta hacerme daño, y besos sonoros, los labios fruncidos para emitir un pitido agudo y crujiente, besos sueltos o series de seis, siete besos breves y ligeros, cálidos y dulces, nadie nunca, me ha besado tanto como Piedad («La buena...», 202).

En «La buena hija», la tiranía materna se hace patente en todas y cada una de las actitudes y gestos de la madre de Berta, que utiliza su cuerpo como medio de chantaje emocional, que impide a la hija vivir su propia vida. Este relato como tantas veces está puesto en boca de la protagonista:

Me la encontré en posición de alerta, el cuello tenso, la barbilla alta, la espalda erguida con desprecio de las almohadas, y la yema del pulgar acariciando nerviosamente el pulsador de la pera de baquelita blanca que sostenía en la mano derecha, pero ya ni siquiera podía recordar cuántos años habían pasado desde que alguno de esos gestos logró inquietarme por última vez [...] me miró e hizo una pausa dramática, como una escala intermedia en el viaje que estaba a punto de transportar a su voz desde una premeditada autocompasión hasta una no menos premeditada perplejidad («La buena...», 199).

Y poco después, el cuadro del fingimiento se completa:

Se desmayó sobre las almohadas, resbalando por la pendiente de su blandura hasta quedarse tumbada, y dar paso así a una secuencia de movimientos que yo había contemplado miles de veces. Primero cerró los ojos. Luego, apretó la mano izquierda contra su frente como si sospechara tener fiebre. Por último suspiró («La buena...», 199-200).

¹⁹ El tema no es exclusivo de Almudena Grandes (véase como muestra la antología, *Madres e hijas*, ed. de Freixas 1996), y en el caso de la escritora madrileña ha sido analizado de forma recurrente y, particularmente, en *Modelos de mujer* (ver Aguilera Gamero 2012: 58-83).

El cúmulo de signos no verbales aprendidos constituye uno de los mejores repertorios kinésicos y paralingüísticos del libro. Un repertorio, además, que responde al concepto «género» en la medida en que son comportamientos que tienen su origen en un tipo de educación propia del patriarcado, que asigna a madre e hija papeles prefijados: la tiranía ejercida a través del chantaje, que produce la reacción filial, igualmente sígnica, tan connotada como la materna: «llorando de rabia, me quité el albornoz, lo tiré contra el armario y me desplomé en el agua con un solo gesto, cayendo sobre ella como si fuera sólida, como si acabaran de fusilarme al borde de la bañera» («La buena...», 201).

La muerte simbólica de Berta al borde de la bañera, es el principio del fin de la búsqueda de sí misma, es el rescate de su identidad, que en este caso pasa por el abandono del papel de «buena hija», que además ha ejercido con la persona equivocada, porque, como ella misma reconoce con estupor, hacía 30 años que había elegido a su propia madre:

Piedad brillaba, iluminaba el mundo, lo transportaba entero sobre la nube que defendía sus pies del polvo [...] mujer enorme y lejana, solemne como un estatua, distinta como una diosa, única, porque era todas las mujeres a la vez, todas las mujeres vivían en ella, y este planeta había nacido, se había formado y había crecido para Piedad, para que Piedad sintiera, para que Piedad amara [...] («La buena...», 218).

Es esta mujer el prototipo de víctima del amor, porque lo es de su propio exceso amoroso, por eso el desamor -la pérdida de la mirada del amante- en su caso se materializa en gestos y movimientos corporales particularmente violentos, reveladores de los sentimientos que no se pueden verbalizar:

Estaba doblada sobre sí misma, la cabeza apuntando al suelo, el pelo balanceándose en el aire, lacio, como muerto, y los brazos cruzados alrededor de la cintura, abrazando la repentina deformidad del cuerpo [...] era tal la expresión de dolor que vi en su rostro -la frente arrugada, los párpados apretados, la boca fruncida, como si la mano de un dios, o de un demonio, le hubiese estrujado la piel hasta concentrar todos sus rasgos en el centro- [...] («La buena...», 220).

O bien se materializa en una contención no menos expresiva, que la automatiza: «pero la precisión mecánica de todos sus gestos, la dureza de su rostro, el silencio de sus labios, revelaban tras una aparente recuperación, el nacimiento de otra Piedad, una muñeca articulada, indiferente y fría [...]» («La buena...», 222).

En suma, los caminos de las mujeres de *Modelos de mujer* son caminos de búsqueda de su propia identidad, indagaciones sucesivas a través del otro, experiencias de amor, dolor, soledad e incomunicación, expresión, en definitiva, de una afanosa búsqueda de libertad y autoestima, de contundente afirmación de identidad, que empieza por negar el espejo: «tú no me miras, Miguel [...] Porque no sabes mirarme» («El vocabulario...», 149-150)²⁰.

²⁰ La primitiva versión de este trabajo, ahora revisada y ampliada, fue leída en el Congreso Internacional «El cuerpo y sus discursos en la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas» (2006), organizado por la Casa de las Américas (La Habana), pero nunca llegó a publicarse.

Bibliografía

- AGUILERA GAMERO, María de la Paz. (2012). *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Tesis doctoral, Helvia. Disponible en el [Repositorio Institucional de la Universidad de Córdoba](#).
- BALLESTEROS, Isolina. (1994). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Bern. Peter Lang.
- BONILLA CEREZO, Rafael. (2004). «Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)». *Revista de Literatura*. LXVI. 131. 171-200.
- CARBALLO-ABENGÓZAR, Mercedes. (2003). «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura». En *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Ed. Alicia Redondo. Madrid. Narcea Ediciones. 13-30.
- CUEVAS, Cristóbal (ed.). (2000). *Escribir mujer: españolas hoy*. XIII Congreso de Literatura Española, Universidad de Málaga. Málaga. Publicaciones del Congreso de Literatura Español.
- ENCINAR, Ángeles. (1992). «Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento». *Hispanic Journal*. 13. 1. 181-192.
- FREIXAS, Laura, Ed. (2006). *Madres e hijas*. Barcelona. Anagrama.
- GARCÍA, Miguel Ángel. (2004). «Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo». Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos. *Tonos*. 7. [Publicación en línea](#).
- GARCÍA MONTERO, Luis. (1995). *Habitaciones separadas*. Madrid. Visor.
- GAVELA, Yvone. (2008). «*Aunque tú no lo sepas*: la mirada de Vicente Córdoba y “El vocabulario de los balcones”». *Hesperia: anuario de filología hispánica*. 11.2. 105-123. [Disponible en internet](#).
- GRACIA, Jordi. (1996). «Novela y cultura en el fin de siglo». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 589-590. 27-31.
- GRANDES, Almudena. (1996). *Modelos de mujer*. Prólogo: «Memoria de una niña gitana». Barcelona. Tusquets Editores (reed. 2007).
- . (2005). *Estaciones de paso*. Barcelona. Tusquets.
- . (2015). *Los besos en el pan*. Barcelona. Tusquets.
- GUERRA, Lucía. (1995). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva. (1999). *¿Que viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid. Talasa Ediciones.
- MAINER, José Carlos. (1994). *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica.
- MORA, Carmen de y Alfonso MORALES (eds.). (2003). *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla. Universidad.
- NAVAJAS, Gonzalo. (1996). «Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 589-590: 37-39.

- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. (1999). «Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarría, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes». *Hispanística* XX. 17. 199- 212.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1972). *El hombre y la gente*. Madrid. Revista de Occidente [colección «El Arquero»].
- PÉREZ ABAD, Miguel A. (2001). «Modelos de mujer: ¿feminismo en Almudena Grandes?». Publicación en línea, en www.spainedu.com/agrandes.htm. [Al revisar el texto para su publicación, no me ha sido posible recuperar el artículo, al haber desaparecido la página y el dominio; por otra parte, sus contenidos no aparecen recogidos en la «Wayback Machine» del Internet Archive. La dirección citada remitía a una revista australiana relacionada con la embajada de España, en la que se había publicado el estudio de Pérez Abad.]
- POYATOS, Fernando. (1970). «Kinésica del español actual». *Hispania*. 53. 3. 445-452.
- . (1971). «Sistemas comunicativos de la cultura». *Yelmo*. 1. 23-27.
- . (1972). «Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración». *Prohemio*. 3. 2. 291-307.
- (ed.). (1993). *Paralanguage. A Linguistic and Interdisciplinary approach to interactive speech and sound*. Amsterdam- Philadelphia. John Benjamins.
- . (1994). *La comunicación no verbal. I: Cultura, lenguaje y conversación. II: Paralenguaje, kinésica e interacción. III: Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid. Istmo [Biblioteca Española de Lingüística y Filología]. 3 volúmenes. Reúne los trabajos anteriores dedicados a la literatura.
- . (2003). «La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación». *Revista de investigación lingüística*. 6. 2. 67-83.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. (2000). «Almudena Grandes». En *Le roman espagnol actuel: tendances et perspectives, 1975-2000*. Ed. Annie Buisson-Perrin. Montpellier. Éditions du CERS. 301-317.
- RICO, Francisco. (1992). «De hoy para mañana: la literatura de la libertad». *El País* (9-10). Recogido en Francisco Rico, Ed. *Historia y crítica de la literatura española*, 9. Darío Villanueva y otros. *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona. Crítica. 86-93.
- ROLLE-RISSETTO, Silvia. (2009). «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer*, de Almudena Grandes». *Destiempos.com*. 194. 576-584. [Disponible en internet](#).
- RUIZ GUERRERO, C. (1997). *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz. Universidad. 2 volúmenes.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. (1992). «La novela». En Francisco Rico, Ed. *Historia y crítica de la literatura española*, 9. Darío Villanueva y otros. *Los nuevos nombres 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona. Crítica. 249-279.
- SPITZMESSER, Ana M.^a (2000). «Feminismo y novela: reflexiones para una experiencia común». En *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Ed. Beatriz Suárez Briones, Belén Martín Lucas y M.^a Jesús Fariña Busto. Barcelona. Icaria. 249-259.
- VALLS, Fernando. (2003). «Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998». En *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona. Crítica. 172-194.
- VIDAL CLARAMONTE, M.^a África. (2003). *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales*. Prólogo de Almudena Grandes. Castelló de la Plana. Universitat Jaume I.

Herejes de Leonardo Padura: lenguaje, historia y escritura

JOSÉ SCHRAIBMAN
(Washington University
in St. Louis, Missouri)

En sus obras, en sus ensayos y entrevistas, Padura ofrece pistas para una lectura informada y profunda de sus complejos textos. Complicados son sus personajes, así como la sociedad en que se mueven e intentan pervivir. Mario Conde, el personaje que se repite, confronta estos retos individuales y sociales a medida que pasa por varias etapas de su vida profesional y afectiva. En la Cuba que describe Padura, comprender la historia cubana es tan difícil como resolver un caso policial. Conde y sus amigos reflejan las vivencias de otra generación, sus actos y consecuencias, sus valores, sus miedos, y su parálisis por controlar su hado. El sexto sentido de Conde, sus premoniciones a veces le ayudan a salir de apuros, otras veces no.

No es nada accidental que Padura ofrezca dos definiciones de «hereje» antes de entrar en su texto. Del griego y el latín, prefiere la más cercana al español. Añade la de la RAE: 1.^a ‘persona que niega algunos de los dogmas establecidos por una religión’; y, 2.^a ‘persona que disiente o se aparta de la línea oficial de opinión seguida por una institución, una organización, una academia’. Esta es parecida a la Covarrubias (1611). Y añade «estar hereje» en cubano: ‘estar muy difícil en el aspecto político o económico’.

El uso de este vocablo forma parte de los idiomas universales, pues además pudiera aplicarse a la Cuba de 1939, o la de 2007, o la de hoy día, o a regiones pobres en Polonia, Cracovia, Apalachia, o Harlem; o a las situaciones de *El hombre que amaba a los perros*, a Rusia, España, Francia, Finlandia, México. Herejes y sus significados: procaz, heresiarca, heterodoxo, apóstata, renegado, blasfemo, irreverente, sacrílego, contra-religioso, todos ellos fueron usados para juzgar, torturar, quemar por el poder religioso o político a través de la historia. Recuérdese la fórmula usada por la Inquisición española: «Nos los Inquisidores contra la herética pravedad y apostasía...» en la península, en México, Perú, Filipinas, y ahí donde imperase la Iglesia española y la Corona.

El *Diccionario de Autoridades* (1732) lo define así: ‘hereje es todo Cristiano que es cristianamente bautizado y no cree en la Autoridad de la Santa Fe Católica’. Por cierto, definición restrictiva que no autoriza quizás a herejes de otras religiones o creencias...

Además de los posibles significados del término «herejes» el reto implícito en la división de la novela en tres partes y cuatro geografías distintas es cómo conectar estos textos: Ámsterdam, Cracovia, La Habana y Miami. Para comprender la colonia judía en Ámsterdam a mediados del siglo XVII hay que rastrear su origen en España y Portugal, exilados respectivamente en 1492 y 1497. Un tercio de su población de aproximadamente 300000 se convirtió al catolicismo, y una porción de los conversos o criptojudíos reincidieron en prácticas judías, y fueron declarados herejes. Unos se habían convertido después de las matanzas de 1391; otros más tarde. La Inquisición

española data de 1480. A mediados del siglo XVI también intentó erradicar el influjo luterano e iluminista en Valladolid y otras ciudades. Ese aspecto inquisitorial es novelado en detalle en *El hereje* de Miguel Delibes. Los falsos conversos caían bajo la jurisdicción de la Santa Inquisición, eran sometidos a juicio y castigados según sus transgresiones. En Ámsterdam los conversos tuvieron la oportunidad de volver a su religión ancestral y llegaron a formar una comunidad muy fuerte gracias a sus dotes comerciales y contactos con otros grupos judíos en Venecia, Salónica y Jerusalén. También con el Nuevo Mundo a pesar de que oficialmente no había judíos allí porque la Corona española prohibía el asentamiento de ellos en sus posesiones. Aun así funcionaban en México, Perú, Chile, Argentina, Filipinas y en Centro América.

Aunque Padura no describe los métodos de la Inquisición, su obra trata con profundidad sobre los judíos de Ámsterdam. La Iglesia declara a los falsos conversos, a los moriscos, *ex illis*, otros. Tal denominación conlleva la expulsión del grupo «escogido». Por ley, se les puede torturar, castigar, EXILIAR o, en casos extremos, quemarles. Padura narra los pogromos de los cosacos en Polonia con toda suerte de detalles sangrientos y crueles. Estamos ante un fenómeno ideológico, político, de cosacos y tártaros contra los príncipes polacos, y -como suele ocurrir en la historia- los judíos *in medias res*, odiados por todos por ser los que cobraban los impuestos sobre las tierras que los príncipes arrendaban a los campesinos. El odio racial, los incipientes nacionalismos, y las torturas sin límite con una saña que sobrepasan las prácticas utilizadas por la Inquisición.

En el siglo XVII en Ámsterdam cuentan las religiones, la ideología, el comercio internacional. Desde su llegada la comunidad sefardita recibió privilegios por sus conexiones en el Mediterráneo y en el Nuevo Mundo. Se les permitió volver a su religión ancestral, crear sinagogas y escuelas religiosas. Al mismo tiempo, ellos no permitieron discrepancias en los preceptos de la fe, como lo demuestran los procesos contra Uriel de Castro y Spinoza, entre varios otros. Ambos sufrirán un jerem, y serán separados de la comunidad. Es precisamente lo que sufrirá el personaje ficticio, Elías Ambrosius, al saberse que ha pintado un cuadro con su propio semblante. La ironía simbólica es que se parece a otro judío, Cristo, el verdadero Mesías, según los cristianos. El auto-declarado Mesías judío, Sabbatai Sevi, resulta ser falso. Cuando el visir le da a elegir entre morir en la horca o convertirse al Islam, no titubea en convertirse. Le cuesta la vida a miles de sus correligionarios, y siembra la desesperación entre muchos más.

Dados a elegir entre convertirse al cristianismo en el siglo XV un tercio de los judíos españoles se convirtieron y otros salieron al exilio. Entre las falsas acusaciones contra los judíos se hallaba la de secuestrar a niños cristianos, matarlos y usar su sangre en los ritos de la Pascua. Los cristianos nuevos también fueron delatados por seguir practicando aspectos de su religión como no comer puerco, celebrar el Shabat, y circuncidar a los hijos varones el octavo día después de su nacimiento. Todo ello cayó bajo la jurisdicción de la Inquisición, autorizada en 1480 y dirigida por el Inquisidor Mayor, Francisco de Torquemada. Es una curiosidad histórica que la comunidad judía de Ámsterdam parece hacerse eco del lenguaje y de los métodos de la Inquisición española. «Expulsa, maldice y execra... Nos los inquisidores contra la herética pravedad y apostasía...» Ambos tribunales ven al «otro» como merecedor de torturas. El jerem condena al exilio, pero no a la hoguera; sí a una muerte civil y religiosa, al parecer. La violencia tribal contra judíos y otros enemigos será perpetrada en las tierras polacas por Bogdan, el exterminador y sus huestes guerreras. Ello parece profetizar otras matanzas

ya no en cientos de miles sino en millones perpetradas por los Nazis en esas y otras tierras sangrientas. Padura conecta todas estas barbaridades con descripciones vívidas y sugerentes. La comunidad judía se prepara para la llegada del buque St. Louis. Ha zarpado de Hamburgo con 937 pasajeros judíos con visas, que resultaron falsas. Su saga entronca con la política, el lucro, la ideología nazi, las leyes inmigratorias cubanas y norteamericanas. Este singular caso de propaganda nazi será objeto de muchos estudios, y de la película *Voyage of the Damned*.

Finalmente el buque tuvo que volver a Hamburgo. Algunos pasajeros recibieron asilo en Bélgica y en Inglaterra, Francia. Un tercio pereció en los campos de concentración nazis. *Herejes* comienza en La Habana, 1939. Daniel Kaminsky, un joven salido de Cracovia, viviendo con su tío, José Kaminsky (Pepe Cartera) se va acostumbrando a la vida habanera, siempre recordando su vida anterior. Padura describe con pocas palabras la algarabía habanera, sus ruidos, los perros, los gatos, los vendedores y el característico cañonazo de las nueve. Daniel añora los silencios de su barrio burgués en Cracovia. Allá el ruido era señal de Mercado o de peligro. En Cuba, al revés, el silencio apunta al peligro. El miedo es un tema que aparece en las novelas de Padura, especialmente en ésta y en *El hombre que amaba los perros*.

La novela está dividida en tres partes: «Libro de Daniel», «Libro de Elías», y «Libro de Judith». Y «Génesis». Cada Libro presenta sus personajes a través del tiempo y de la historia. Sus temas y significados se desarrollan e intercomunican para el que sepa leer y desteejer lo que he llamado «la riqueza y verticalidad» de sus lenguajes y estructuras. O, como lo escribió Stendhal: «para los pocos felices». Por ejemplo, cuando ya no hay explicación para el comportamiento de un personaje o sus elucubraciones, o una situación no tiene solución aparente, Padura recurre al vocablo «complicado». Ello es una invitación para el lector a ofrecer sus propias teorías, como en una buena novela de detectives.

Se describen tanto momentos históricos a través de los siglos como personajes reales o inventados; también Mario Conde y sus amigos, colegas, enemigos que aparecen y reaparecen, viven y envejecen al modo de los caracteres creados por Dickens, Balzac, o Galdós. Como en la novela del XIX los vamos conociendo por su físico, sus gestos, su comportamiento en la vida de Cuba y en privado.

La pregunta que suscitan estos títulos es si existe la conexión entre los Libros de la Biblia y los personajes que se llaman como los bíblicos en *Herejes*. ¿Queda ello para ser resuelto por el lector, o no? ¿Es solo un juego de nombres, o hay interpretaciones escondidas en cada historia comparada? ¿Repeticiones? ¿Ética? Como siempre en Padura hay un final muy bien estructurado, pero quedan otras cuestiones no manifestadas en el texto; estamos claramente ante una obra OBRA ABIERTA, como lo es también *El hombre que amaba los perros*.

Todos los libros de Padura tratan el tema de la libertad personal en lucha contra las restricciones sociales, burocráticas, raciales y políticas. También ocurre igualmente en los países extranjeros que aparecen en sus obras: Francia, la Unión Soviética, España, México, Estados Unidos y Cuba. Las particulares vivencias de los personajes se evidencian en su contexto histórico y cotidiano. El dispar tejido social es una de las causas de las quiebras de cada sistema. En *Herejes* cada país que aparece muestra sus contradicciones y falta de libertad. Como en todas las obras de Padura el lenguaje, la estructura, la interacción de personajes y sociedad revelan los nexos profundos de sus obras. Hay una ironía existencial en el modo en que cada personaje intenta sobrevivir dentro de las restricciones de su entorno. Estos temas aparecen en sus llamadas «novelas

negras». Conde recuerda a un Humphrey Bogart, y Tamara a una Ingrid Bergman cubanos. Sin embargo, tanto los temas cubanos como los universales trascienden la geografía y su cronología para tratar sujetos universales. Esas dotes deben ser la causa de tantas traducciones en lenguas extranjeras de obras de Padura. Su plasticidad también las ha de llevar al cine.

Estas dotes de gran novelista se ven también en las páginas dedicadas a Rembrandt en Ámsterdam, sus calles, sus caras, sus ojos, su ropa, sus bebidas, sus olores, las temporadas del año, sus clases sociales, sus religiones, su puerto, las especies exóticas, los pescados; todo ello compone la vida del gran pintor, y aparece en sus cuadros. Conocemos a sus esposas, las trágicas muertes de sus hijos, los dolores de muelas del Maestro, y su mal humor. Padura no deja de «pintarnos» detalles. Ofrece las descripciones físicas de sus personajes, y también las psicológicas y sociales: Rembrandt vive en una casa en el barrio judío, y existe polémica sobre si algunos de sus cuadros son preeminentemente judíos¹. Ámsterdam es un hervidero de controversias filosóficas y religiosas en esta época en pugna con las creencias conservadoras.

A mediados de siglo llegan judíos de Alemania, Bohemia, Lituania y Polonia, hablantes de Yiddish. Los mismos sefardíes que fueron considerados «otros» en España y Portugal los tratan despectivamente como tudescos o polacos. En la Cuba del siglo XX descrita por Padura en la novela son llamados turcos los sefardíes y polacos los demás, casi nunca negativamente, aunque sí hubo distanciamiento entre ambas comunidades basado en lengua y cultura.

El joven Elías, tras cuatro años de servicio y aprendizaje, pinta su propio semblante, y produce una cara que casi todos consideran ser de Cristo. Lo delata por este cuadro y otros nada menos que su hermano, Amos, quizá por celos, pero seguramente siguiendo a ciegas la ortodoxia judía imperante. Este acto trae el deshonor a la familia, separará a Elías de su prometida, Mariam, y le obligará a salir al exilio. Esta delación es el comportamiento que exigía la Inquisición de cualquier vecino, cristiano o converso. En el caso de Amos, irónicamente, usa la misma estructura anteriormente usada contra los conversos, pero ahora contra su propio hermano. Este autorretrato, parecido a los *selfies* tan de moda últimamente, contiene las vestimentas, caras y, sobre todo, los ojos que Rembrandt recomendaba pintar con esmero. Todo ello enriquece la psicología de los personajes, y sus diferencias sociales. El pincel de Rembrandt pinta cuadros vivos, en constante movimiento, complejos, multiformes. Parecen un cuadro de naturaleza muerta en sus detalles, pero en vivo. Lo histórico y lo social aparecen ya sea en los paseos, el puerto, la algarabía constante. La ciudad bulle en diversas actividades; al mismo tiempo, hay conflictos entre las creencias ortodoxas y las heterodoxas. Rembrandt es un pintor *sui generis*. Pinta diversos temas para ganarse la vida. Depende de los cuadros que le encuadran sus diversos clientes. Padura penetra totalmente en el estudio de Rembrandt, en su casa, sus costumbres, sus mujeres, sus discípulos, su gusto por la bebida. Sus relaciones más estrechas incluyen a Menasseh Ben Israel, como ya he escrito, a Salom Italia, un alias para un hombre de negocios y pintor. El invento -no histórico- de Padura es un joven judío que aspira a ser pintor y con la ayuda de amigos sale rumbo al Este. Sus peripecias -quizás algo picarescas- le permiten sobrevivir, y salir en busca de

¹ Estos conversos comienzan a poblar Ámsterdam alrededor de 1595. Traen su propia vestimenta, costumbres y religión. Muchos vuelven a su religión ancestral, y fundan sinagogas. Uno de ellos, Menasseh Ben Israel, es íntimo amigo de Rembrandt. Comisiona un cuadro suyo. Menasseh representa ideas reformistas sobre la segunda venida del Mesías. Incluso los filosemitas protestantes se interesan en sus ideas.

Sabbatai Sevi. Nada más se sabe de Elías pero deja un *tafelet* con sus observaciones de primera mano sobre las barbaridades cometidas por Bogdan el Exterminador... Deja ese cuaderno a un viejo rabino que se había escapado de las matanzas; también varios cuadros, incluido el de «Cristo», y le da una carta para el Maestro Rembrandt explicándole su situación. Todo ello parece desaparecer, aunque ha de formar parte del meollo de la trama siglos más tarde. El cuadro aparecerá en el buque St. Louis, y quizás otro falso similar en Cuba. El *tafelet* no saldrá a luz hasta que Elias Kaminsky lo compre a un coleccionista en un rastro en un Mercado callejero en Ámsterdam cerca de la casa de Rembrandt. Escondido en la cubierta esta la larga carta de Elías a su Maestro. Ese *tafelet* contiene las claves para la resolución de la trama, aunque no de todos los eventos ocurridos. Sí le dará a Daniel la lección ética para no vender el cuadro -cuando lo recupere- y donarlo al Museo del Holocausto en Washington, D.C.

Los personajes cubanos de Padura viven dentro de su momento histórico, físico y social. Unos, como Yoyi el Palomo -hombre nuevo- prosperan en sus negocios, comprando y vendiendo lo que sea, libros raros, joyas, y así viven una vida holgada lleno de lujos. No se sabe cómo ha reunido su capital, pero no parece tener impedimentos. Le ha tomado cariño a Conde; le ayuda con la venta de libros y con dinero cuando Conde no lo tiene. No quiere que nadie se entere de estos actos de bondad para proteger su imagen de tipo duro. Al modo de la novela decimonónica, Padura crea personajes que hablan, meditan, protestan, sufren, son complejos; otros aparecen en su momento o vuelven con las mismas características en sucesivas obras sin grandes cambios. Sin embargo, corresponden muy bien a la comedia humana en que les ha tocado vivir. Conde y su querida caterva del pre-universitario, ya mayores. Se reúnen a beber ron barato, del bien llamado «Bar de los Desesperados», comen lo que la cocinera maga Josefina prepara con lo que haya caído de comida, hablan de filosofía, a veces de religión, van a la playa llevando al Flaco -ya no tanto- en su silla de ruedas. Las calles, el mar, el sol, el calor, hasta los ciclones forman parte de la vida de estos personajes, y enriquecen la textura de esta novela. Texto y contexto se van urdiendo a través de intratexto e intertexto, los tiempos verbales nos llevan con sus sugerencias a la totalidad del mundo creado por *Herejes*. Padura lo esclarece así en su Nota: «pero como se trata de una novela, algunos de los acontecimientos históricos han sido sometidos a las exigencias de un desarrollo dramático, en interés de su utilización, repito novelesca. Porque la historia, la realidad y la novela funcionan con motores diferentes».

La noche oscura del alma: *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*, de Álvaro Pombo

GUILLERMO SERÉS
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Mediante una serie de certeras analepsis, la novela de Pombo relata el origen, la fundación y la accidentada pervivencia de una comunidad monacal a lo largo de la cuarentena de años que van desde los estertores del mayo del 68 y las comunas hippies (de las que son un trasunto cristiano los monjes que coprotagonizan el relato)¹ hasta el momento presente, o sea, los primeros años de la segunda de la segunda década del siglo XXI. Coincide, históricamente, con el período, en España, que va desde el fin del franquismo y la transición a la democracia hasta la actualidad, narrado desde la perspectiva de unos pocos elitistas desencantados que buscan una nueva espiritualidad en la práctica del cristianismo evangélico de la regla trapense y las enseñanzas de San Bernardo de Claraval (fundador de la orden cisterciense de estrecha observancia de La Trapa), con la pretensión de «ver» o «encontrar» a Dios en su interior. Seguramente siguiendo los ejercicios para la interiorización de la difundida *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis:

Dice el Señor: El reino de Dios dentro de vosotros está. Conviértete a Dios de todo corazón, y deja ese miserable mundo, y hallará tu alma reposo. Aprende a menospreciar las cosas exteriores y darte a las interiores, y verás que se vienen a ti el reino de Dios. [...] Toda su gloria y hermosura está en lo interior, y allí se está complaciendo. Su continua visitación es con el hombre interior; con él habla dulcemente, tiene agradable consolación, mucha paz y admirable familiaridad (Kempis, *Imitación de Cristo*, II, 1, «De la conversión interior»; Kempis 1989: 93).

No parece que encuentren a Cristo en el íntimo de su alma; por eso le piden, le rezan, que no se vaya, que se quede, porque «atardece»; no pueden verlo, no se «acuerdan» tampoco; se les ha borrado de la memoria, como veremos abajo. El corolario de la ceguera espiritual de la pequeña comunidad es el suicidio de uno de sus miembros, que se ahorca en la viga del establo: una muerte que rompe la pacífica cotidianeidad del *ora et labora* y con la que arranca *ex abrupto* el relato.

La fundación de la pequeña fraternidad conventual en un páramo o «peragarzal» (tal era el título original de la novela) de las Alpujarras, la Gorgoracha, donado por una dama noble local que, además del mecenazgo, también quiere implicarse espiritualmente en la aventura, la concibieron como una alternativa vital y espiritual (treinta y pico años antes) aquellos treintañeros de clase media o media alta, encabezados por un amigo de

¹ Como recuerda uno de los fundadores, Raimundo, en su delirio hospitalario tras una paliza callejera, habla consigo mismo: «fuiste tú quien cantó las glorias de la nueva milicia de Cristo. [...] Dijiste lo mismo que se decía por aquel tiempo: hagamos lo imposible. En las paredes de Vincennes...» (Pombo 2013: 192). En adelante, se cita siempre por esta edición, dando entre paréntesis el número de página correspondiente.

la noble mecenas, también aristócrata, José María Labordieu². Hastiados, al parecer, de su condición intelectual, moral o laboral; conscientes de formar parte de una suerte de generación perdida; despreocupados del crucial momento histórico, aquellos potenciales cenobitas deciden buscar a Dios, huyendo de sus respectivos pasados o presentes, creyendo vislumbrar un futuro más afín con el pacifismo posthippy que con el quietismo monacal, o con la espiritualidad ascética³. El arranque de la narración y su principal motivo dinámico es el citado suicidio, en el presente de la narración, de uno de los tres fundadores, Abel, ya entrado en la setentena, como los otros dos promotores iniciales, Josefo y Raimundo.

De los tres frailes jóvenes, Ignacio, Pablo y Lorenzo, es aquél, Ignacio, huérfano espiritual (se podría decir) del padre Abel, el que adquiere una especial relevancia por la narración inicial de su llegada al convento, diez años atrás, por sus retrospectivas conversaciones con el suicida, y, luego, con Raimundo. Éste, desde el principio y a partir del poema «El halcón», de Gerard Manley Hopkins, recuerda el susodicho concepto de la mirada interior:

Mi corazón, escondido, se estremecía
por un ave, su dominio y todo lo que alcanza.

Belleza bruta, y valor y acto, oh, aire, orgullo, penacho,
aquí ¡se abrochan! Y el fuego que entonces surge de ti, mil millones de veces
es más encantador, harto más peligroso, ¡oh, mi caballero!⁴

Una mirada interior, una búsqueda, la de Hopkins, concorde con el «Deo intimo meo», de San Agustín⁵, que han de procurar encontrar en el cenobio y que es el objetivo primordial de su reclusión voluntaria:

-El Señor arde en nuestro corazón. [...] En el halcón que vuela resplandece el Señor,
que vuela invisible.

-Por consiguiente, no le vemos.

-No, pero sentimos sus efectos en el corazón. Y ese efecto, esa visión interior es mil
veces más bella, dice tu poeta, que la visión de un halcón planeando en el aire (27).

² A lo lejos parecen oírse los ecos de aquellos escritores e intelectuales del grupo de Bloomsbury que decidieron visitar a Gerald Brenan, cuando se instaló, en la segunda década del siglo pasado, en Yegen, o sea, en aquellos mismos parajes alpujarreños. Allí acudieron Leonard y Virginia Woolf, Dora Carrington, Ralph Partridge y Lytton Strachey; más tarde, Brenan, ya casado con la poeta Gamel Woolsey, recibiría al filósofo Bertrand Russell.

³ Señala Pozuelo 2013 que Pombo «ha adoptado una estrategia de anacronismo en el propio planteamiento de la trama» tanto por el objetivo que se plantean como por la misma donación del terreno, el número de monjes, poco menos que elitista, o la búsqueda de una vía iluminativa en mitad de las Alpujarras.

⁴ Lo cita Pombo en la p. 26, pero yo transcribo otra traducción, debajo del título «Ave al viento» («The windhover»). Como señala Cernuda (1987: 166), el tormento del poeta inglés se parece al del padre Abel, pues «ocurría en el alma del poeta una lucha entre sus instintos y gustos estéticos naturales y la formación de una disciplina rigurosa ética y religiosa que los encauzara. [...] Por lo tanto la ‘hermosura mortal’ era en extremos peligrosa para él, dada su preferencia instintiva hacia ella y su temperamento apasionado. [...] Hopkins llegó a encontrar un camino: en el goce de la hermosura hay entonces para él algo sacramental; [...] a ello le ayuda el principio de la renuncia al mundo, inculcado por la práctica de sus votos religiosos».

⁵ «Amo cierta luz, y cierta voz, y cierta fragancia, y cierto alimento, y cierto amplexo, cuando amo a mi Dios, luz voz, fragancia, alimento y amplexo del hombre mío interior [*interioris hominis mei*], donde resplandece a mi alma lo que no se consume comiendo, y se adhiere lo que la saciedad no separa. Esto es lo que amo cuando amo a mi Dios» (*Confesiones*, X, vi, 8).

La ansiada visión interior, que está implícita en el título del libro, remite, a su vez, a un fragmento del evangelio de San Lucas, 24, 28-35:

Se acercaron a la aldea donde iban, y Jesús fingió seguir adelante. Obligáronle, diciendo: «quédate con nosotros, porque atardece, y el día ya ha declinado». Y entró para quedarse con ellos. Puesto con ellos a la mesa, tomó pan, lo bendijo, lo partió y se lo dio. Entonces se les abrieron los ojos y le reconocieron, pero Él desapareció de su lado. Se dijeron uno a otro: ¿no estaba ardiendo nuestro corazón dentro de nosotros mientras nos hablaba en el camino, cuando nos abría las Escrituras? Y levantándose al momento, se volvieron a Jerusalén; encontraron reunidos a los Once con sus compañeros, que decían: «realmente ha resucitado el Señor y se ha aparecido a Simón». Ellos contaron lo que les había pasado en el camino y cómo lo habían reconocido al partir el pan.

En ese pasaje evangélico se nos narra cómo los discípulos caminan hacia Emaús después de la crucifixión; Jesús se les acerca y les habla para renovar su desfallecida fe, pero no le reconocen. Al llegar a Emaús, le invitan a cenar y, al partir el pan, le reconocen por fin; en seguida, no obstante, su figura se desvanece, como reflejan los lienzos de grandísimos pintores (Tiziano, Caravaggio, Velázquez o Rembrandt) que han querido reflejar la escena. Los comensales parten hacia Jerusalén y confirman a los otros discípulos que le han visto⁶. Que el día decline y se acerque la noche, como señala el texto bíblico y el título de la novela, bien puede ser un correlato objetivo de la noche del mundo y del alma, o sea, de la melancolía en que parecen sumidos algunos discípulos que esperaban algo distinto del Mesías, en contraste con la luz que trae Cristo, que a continuación, en el pasaje evangélico, les reparte el pan eucarístico. Pero, a su vez, la presencia de Jesús se convierte, paradójicamente, en su inmediata ausencia, como si aquella improvisada aparición, sin la preparación previa de los discípulos y su desconfianza, fuese un impedimento para verle.

Es como si el cristocentrismo, precisamente por ocupar todo el «ámbito» vital, desplazase aquella necesaria visión interior agustiniana, que ya adoptara el citado Hopkins, quien, dejando de lado el paisaje exterior (*landscape*), para su poesía opta por la mirada íntima, introspectiva, para la que acuñó el término *inscape*⁷. Porque mientras está Él compartiendo la mesa e interpretando las Escrituras, el corazón de los otros dos comensales arde, se les renueva la fe, deja de pesarles el desánimo, se aviva la luz interior que alumbra el día, que «ya ha declinado». Es como si su fugaz aparición

⁶ Recordemos que los dos discípulos pertenecen al círculo descrito en 24, 9-11, pero un obstáculo les impide reconocer a Jesús (15): según ellos, era sólo un profeta; se han equivocado al esperar más (o menos) de él (19), pues creyeron que era un mesías salvador de Israel, no de la humanidad, de modo que su idea de mesías se ha derrumbado con la muerte de Jesús (22-24). La escena del pan (28-32), por otra parte, no está en relación directa con la eucaristía (22, 19), sino con el episodio de los panes (9, 12-17); además Jesús vuelve a darles la señal que les llevó a su reconocimiento como Mesías (9, 18-20) y les enseña así la entrega y el don de sí mismos significados por el pan y necesarios para entender su entrega como Mesías. Sólo entonces se les abrieron los ojos (cf. Isaías, 35, 5: «abrir los ojos», metáfora de liberación). Jesús desaparece porque el modo de su presencia no es como el de antes: estábamos en ascuas, o sea, «nuestro corazón estaba ardiendo» (32), señal de tensión interior que desemboca en la palabra y en la acción (Salmo 39, 4). En el posterior encuentro con los once, se repite la idea de que Jesús se da a conocer en el partir del pan, es decir, en el don de sí mismo que ha de ser continuado por los discípulos y cuyo símbolo permanente será la Eucaristía (35).

⁷ Cuya singularidad visionaria glosó inteligentemente Cernuda (1987: 174): «Hopkins adivina un modelo secreto, una hermosura específica e individualmente distintiva para designar la cual crea la palabra *inscape*, y para designar la sensación de *inscape*, la palabra *stress* o *instress*».

hubiese tenido lugar para que entendiesen bien la letra de la Escritura, o sea, la *praefiguratio*, *preanuntiatio* o *figura*⁸, porque Cristo, el Verbo hecho carne, les está interpretando la palabra, el verbo, el anuncio, de la Escritura, en carne propia. Vale decir: Cristo es él mismo exegeta del Antiguo Testamento, en tanto que les recuerda las palabras de los profetas veterotestamentarios que anunciaron su llegada, su muerte y su resurrección. Concluida la exégesis del *verbum*, el Verbo hecho carne desaparece.

Volviendo al relato de Pombo, cabe decir que la visión negada de Cristo en su interior parece ser la causa que lleva al padre Abel (de setenta y tres años) al suicidio, que es el motivo inicial y recurrente del relato, porque rompe o trastoca el afán de encontrar una plenitud vital a través de la desposesión, tal como enseña el catón de la mística: renunciar a todo para conseguirlo todo; despojarse, paulinamente, del hombre viejo para alcanzar la cima del monte Carmelo y contemplar a Dios. Sin embargo, también puede tener como trasfondo que el padre Abel (como los discípulos que van a Emaús) no ha sabido «leer» bien la Escritura, o bien que, al igual que aquéllos, esperaba «otra cosa» de Cristo, como le señala Raimundo a Ignacio buscando las causas de tan definitiva decisión de Abel:

¿Y si realmente amaba a Dios y de pronto se persuadió de que no le amaba lo suficiente, de que no había alcanzado la dejación, la soledad, la cruz suficiente? ¿Y si se ahorcó avergonzado de sí mismo? [...] Va a resultar que Abel murió por nosotros: para que entendiéramos lo que no entendemos, para que viéramos lo que no vemos ¿No te ha sorprendido nunca, horriblemente, que Jesús les dice a sus apóstoles: ahora me veis, ahora no me veréis, tengo que desaparecer para que el espíritu surja en vosotros? (64)

Raimundo supone que Abel, como los discípulos que van a Emaús, no puede ver a Cristo, porque no se ha vestido la armadura del cristiano (Efesios, 6, 13-18), la «librea tricolor» del alma (las tres virtudes teologales), como quería San Juan de la Cruz, dos de cuyos poemas mayores (*Noche oscura del alma* y *Llama de amor viva*) se citan en escenas cruciales del libro.

Como sea, el imprevisto y aparatoso suicidio del hermano Abel obliga a los miembros de la pequeña comunidad a replantearse su decisión, sus principios, sus metas, o los medios para alcanzarlas. Les hará reflexionar sobre su vocación tardía, porque, al parecer, el más conspicuo de los frailes no ha logrado la culminación ascética que debería ser la visión de Cristo. Porque no hay que olvidar que el rasgo característico de la ascética cristiana, y cristológica, es el *descensus Christi*, que sale al encuentro e intercepta el *ascensus animae*, como muy bien señala el citado San Juan de la Cruz en la canción XII de su tercer poema mayor, el llamado *Cántico espiritual*:

ESPOSA ¡Apártalos, Amado,
 que voy de vuelo!
ESPOSO Vuélvete, paloma,
 que el ciervo vulnerado
 por el otero asoma
 al aire de tu vuelo, y fresco toma.

⁸ Para este concepto, véase el libro, ya clásico, de Auerbach (1967).

El alma, la esposa, está subiendo, pero se cruza en su vuelo el Amado, que desciende en su búsqueda y redención, porque, a diferencia de las místicas estrictamente extáticas o «ascensoriales», en la escatología cristiana, la presencia y esencia de la Segunda Persona de la Trinidad, el Dios que se hace hombre para redimirle, desciende y va a su encuentro, como Jesús camino de Emaús. Y se le puede ver mejor en el interior del alma, como hemos visto con San Agustín y con Hopkins (que, precisamente, dedica el poema citado «a Cristo Nuestro Señor»), no tanto exteriormente, como recuerda el evangelio arriba citado, que se debe leer como una *preanuntiatio*.

A tal fin superior, la visión interior, se debe vaciar el alma («oscurecerla», dice San Juan de la Cruz siguiendo a Dionisio Areopagita y a los maestros flamencos), liberarla de cualquier «estorbo» (instintos, emociones o pasiones), o de lo que en los siglos XVI-XVIII se llamaban «aprehensiones» o «afectos», o sea, ‘padecimientos pasajeros que afectan’ (alteran) al individuo, para después permitirle volver a su ser. La definición sigue vigente y, con mucha carga literaria, le llega a Pombo y la interpola, con cierta retranca, hacia el final de la novela:

Dicen, así tengo entendido, que nunca le nacen al alma turbaciones si no es de las aprehensiones de la memoria. Yo quisiera hacer memoria contigo ahora, sólo un ratito: contigo, que has desmemoriado tu memoria para no distraerte del sumo recogimiento consistente *en poner toda el alma según sus potencias en solo el bien incomprendible y quitarla de todas las cosas aprehensibles* (197-198, cursiva suya).

Recuérdese, a este respecto, que San Ignacio de Loyola para las meditaciones, conocidas como *Ejercicios espirituales* (en 1991: 221-319), propone un trabajo del entendimiento a fin de activar la reflexión y un trabajo de la voluntad que comporta la eliminación de los desórdenes afectivos del alma y así poder disponérsela a Dios:

Por este nombre, *Ejercicios espirituales*, se entiende todo modo de examinar la consciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones: [...] todo modo de preparar y disponer el ánimo para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánimo (Ignacio de Loyola 1991: 221).

Lo principal en cada etapa era meditar ejercitando las tres potencias superiores, memoria, entendimiento y voluntad, y en ese orden⁹, de modo que en primer lugar, por ejemplo, se debía recordar un pecado, luego entenderlo y mover la voluntad para quedar afectado por él. Porque, como señala el biógrafo de San Ignacio en su *Tratado de la tribulación*:

San Buenaventura enseña que, cuando, en las visiones, no solamente hay consuelo y regalo interior del ánimo, sino también blandura sensible y sensual del cuerpo, con lo cual la carne se regala y altera, que las tales visiones no pueden ser de Dios, cuya visión se comunica al ánimo para armarla contra todos los vicios, y principalmente contra la deshonestidad. (Rivadeneira 1952: 443; cap. XIX)¹⁰

⁹ Stroppa (2006) analiza e ilustra excelentemente qué se entiende, en los siglos XVI y XVII, por *contemplatio* y *meditatio*; complétese con Trémolières 2006, que en el mismo volumen señala que la «haine de la méditation» se desarrolló especialmente a partir de la difusión de las obras de San Juan de la Cruz y de los carmelitas descalzos.

¹⁰ Sobre la *delectatio* en las visiones de San Buenaventura, véase Gilson (1984: 297-304). Rublack (2009:106-109) analiza los pormenores de las tribulaciones en algunos médicos.

Ni «blandura sensible», ni tribulación, que tiene el mismo origen:

Cualquiera de nuestros sentidos y potencias se deleita con su objeto propio y proporcionado y se entristece cuando el objeto le es contrario y desconveniente. [...] Aquella aflicción que reciben [los sentidos y potencias], o con el objeto contrario o con la falta y deseo de su propio y conveniente objeto, llamamos tribulación (Rivadeneira 1952: 361; cap. I).

Así era en tiempos de San Ignacio de Loyola, o de San Juan de la Cruz, de modo que la desaparición de la figura de Cristo se debía a que no era intelectualmente asimilable, ni conceptualmente comprensible su condición de Verbo encarnado, ni que formase parte de la Trinidad¹¹.

Si volvemos al pasaje evangélico con que se titula la novela de Pombo, hemos de señalar que el silencio del Hijo de Dios, que se les presenta como un exegeta de las Escrituras a sus discípulos de Emaús en el pasaje citado de Lucas, es equiparable a la ofuscación, a la melancolía de Abel de la novela, que no puede verlo en su interior (como señalan San Agustín y el Maestro Eckhart), a pesar de su conducta regulada, su cultivo de la virtud, su búsqueda incesante¹². Su autoinmolación quiere representar, quizá, la falta de autenticidad de una vocación tardía, acomodaticia, un tanto coyuntural y expiatoria¹³. Una vocación que también implicaba «la anulación del yo [...]. Esa es la gracia del relato: que lo anónimo sea de pronto singular y que regrese, en plena extrañeza, día tras día, al anonimato, en la liturgia de las horas» (Pombo 2013: 17).

Una anulación de la personalidad (de la memoria, de las respectivas historias particulares) y consiguiente anonimato que no se compadecen con la difusión de los escritos que el suicida fue pergeñando a lo largo de sus años recoletos, de modo que no es de recibo sacarlos a la luz, publicarlos¹⁴. Su potencial publicación es un episodio, una subtrama, que permite incorporar narrativamente al sobrino de Abel, Miguel, que la ve como un negocio, y a los que quieren titular el libro resultante que con el título, nada menos, de San Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum*¹⁵, como propone Belarte:

¹¹ Cristo, en efecto, es el *Verbum incarnatum*, y en Él están unidas las naturalezas divina y humana, y con él alcanzamos la filiación divina. El Maestro Eckhart, al que leía el padre Abel, dio una explicación compendiosa y razonable en su *Comentario al Prólogo de San Juan*: «mostraremos que [...] el primer fruto de la encarnación del Verbo -que es por naturaleza Hijo de Dios- es que nosotros somos hijos de Dios por adopción. Pues sería para mí de muy poco valor que *el Verbo se hubiera hecho carne* para el hombre en Cristo -una vez convenido que Él es distinto de mí-, si yo no fuese también personalmente hijo de Dios» (Eckhart 1994: p. 100).

¹² «La novela de Álvaro Pombo gana en intensidad, página a página. Es el combate entre el ateísmo, el agnosticismo, la presencia de Dios, la reflexión atroz de Rubén, “no saber adónde vamos ni de dónde venimos”» (Pozuelo 2013).

¹³ Quizá no muy distinta de la también tardía de Hopkins, que tan bien refleja el poema «Me despierto»: «Me despierto y veo caer la oscuridad, no el día. / ¡Qué horas, oh, qué negras horas hemos pasado tristes / esta noche! ¡Qué vistas viste, corazón, por qué sendas anduviste! / Y más debes, cuando la luz aún se tarda todavía / [...]» (2011: 125; vv. 1-4).

¹⁴ Aunque él nunca pretendió publicarlos, porque, precisamente, «Pombo dirige nuestra atención hacia el dilema, no resuelto por Abel, entre la exaltación del yo que encierran sus tendencias literarias y su disolución en el ritual religioso, entre el diálogo con uno mismo a través de la expresión escrita o con Dios mediante la oración. Y es que la escritura individualiza, mientras que las ascéticas reglas del convento buscan la feliz anulación de la conciencia individual en una mística comunión con Dios, y aunque convoque a Hegel, Husserl o Kierkegaard para sostener sus disquisiciones filosóficas, el planteamiento teológico de Pombo recuerda, más bien, cierta literatura confesional caída ya en el olvido» (Pozuelo 2013).

¹⁵ Es un título también aceptado por la comunidad, pues, hacia el final del libro, sale a relucir en una conversación entre Josefo y doña Mariana, que quiere sacar provecho del suicidio: «vuestra experiencia es

-Se titulará, si yo tengo mano, que la tengo: *Itinerario de la mente a Dios. Itinerarium.*

-¡Toma ya! -exclama Miguel-. ¡Illo, ponte otra para aquí la concurrencia! (206)

Se trata de Matías Belarte, amigo de juventud de Abel y periodista del *Ideal* de Granada que redacta suculentos artículos en su sección, *El rincón de las verdades*, sobre la -a su entender- hipocresía de los trapenses; lo considera una forma de desmitificar la supuesta vocación de Abel¹⁶. De paso, arremete contra la pretendida ascética oscurantista, secretista y neogótica de la comunidad:

¡Qué grande sería el Gran Silencio si no hubiera detrás ningún secreto! [...] Es comprensible estéticamente. [...] Así que el concepto de Gran Silencio no solo es comprensible hoy en día sino que tiene además un encanto neogótico, tan de moda en este momento de películas de vampiros. [...] Lo chocante no es tanto el suicidio como el secreto que se ha tendido sobre este asunto. [...] ¿De qué es semilla este escándalo de la Gorgoracha? (118-120)

Más abajo insiste en la falacia existencial que supone el suicidio para un fraile:

Si la vida es un don de Dios -como dicen-, qué desperdicio y qué ofensa tan grande es quitársela uno a sí mismo por propia voluntad. Un suicida, desde una perspectiva canónica, y más si es fraile, es un ejemplo puro y duro de deshecho. Al deshacerse de su vida, al desecharse, se convierte en un desecho (165).

Con todo, lo que parece imperar, creen los supervivientes, es la ocultación:

No necesito recordarte que el motivo de estar aquí [en el convento] es sobrenatural. No vivo yo, sino Cristo vive en mí, nos dice san Pablo. Un texto escrito que no ha sido explícitamente pensado para la publicación no tiene por qué ser publicado póstumamente o dado a conocer (81).

Es el silencio, ascético, como señala, en contrapartida, Raimundo:

La palabra literaria, la palabra humana sin más, se encuentra aquí vigilada por el silencio, cercada por el silencio, clausurada para que no llene el borbotón del alma, del corazón o de la inteligencia de imágenes y emociones distintas al gran silencio, al gran vacío, a la gran noche purgativa donde Dios, de algún modo, se muestra. Hay que pasar por el vacío y el vaciamiento del yo para dar con un yo que, según nos dicen, es más interior a cada cual de lo que cada cual lo es a sí mismo (28).

única. [...] Ese cristianismo o este catolicismo renqueante, fragmentalizado, desorientado del presente momento, requiere una fuerte, firme, afirmación espiritual, la tuya: un itinerario de la mente a Dios» (221).

¹⁶ En un momento del pasado le señala, sin dudar de su vocación religiosa, que «lo que tienes, le dijo, es un empeño religioso. Te empeñas en ser más de lo que eres, o quien no eres, ni llegarás a ser nunca. [...] Y Belarte estaba persuadido de que la luz de las buenas letras era lo suficientemente buena y clara como para no necesitar de otra, sobrenatural, sobreañadida, que solo podía venir de una emotividad oscurecida, viscosa. O, como mucho, secretamente seducida por una ilusión espiritualista. [...] En lugar de las buenas letras, las bellas letras, ponéis ahora un vago misticismo. [...] Habéis sustituido la claridad del humanismo por la veleidad carismático-litúrgica de moda» (93-94).

La purgación de las pasiones, de los sentidos interiores para buscar el «yo interior», requiere la presencia ausente (la paradoja mística) de Dios, por lo que «el monje mayor le dice al joven: -*Mane nobiscum domine quoniam advesperascit*» (*ibid.*), o sea, no nos desampares en la noche oscura del alma, es decir, del alma que ha sido premeditadamente «oscurecida» al negársele las «imágenes y emociones», para así poder recibir la luz divina o sobrenatural, el «rayo de tinieblas» de Dionisio Areopagita, pues es tanta su intensidad, que deslumbra, haciendo «noche» la luz humana o natural. Los frailes rezan a dicha luz:

Los cinco frailes ahora recogidos en su pequeño círculo cerrado, si se quiere, en la subjetividad de su evidencia religiosa, rezan: «Veni, sancte Spiritus, et emitte caelitus tuae radium. O lux beatissima, reple cordis intima tuorum, fidelium». [...] Atardece en el pelagartal de la Gorgoracha. El aire es dulce en otoño, [...] el aire intraducible, el aliento, el ánimo, el Espíritu Santo (210-211).

¿Qué queda en el siglo XXI de toda aquella psicología antigua, adecuada para los *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio de Loyola? ¿Qué de la «noche oscura» de San Juan, incluso del *Itinerario* de San Buenaventura? Son ejercicios, autoanálisis, reflexiones que parecen haber perdido el sentido; anacronismos -como recuerda sabiamente Pozuelo- pues los principios del siglo XXI no son homologables a aquellas épocas en que era posible aislarse del mundo en algunos cenobios. Como se demuestra al final de la novela, Josefo se exclaustará y Raimundo, el otro fundador, sentirá nostalgia del pasado preclaustral.

Como le señaló el otro fundador, Abel mismo, a Ignacio, que importunaba una y otra vez a los *seniores* por el sentido de la vocación, la vida en el convento es un «estado de excepción», porque

nuestra errancia es disonante en esta desconfianza irreprimible en cuyo interior nos elevamos a Dios y nos caemos de Dios como ciruelas maduras, aplastadas, pisadas, asediadas por las últimas abejas en el sendero de la huerta (37).

Las confesiones del suicida eran «no continuadas y no argumentadas, como si la lucidez de Abel fuese equivalente al eliotiano “On Margate Sands. /I can connect / nothing with nothing”» (*ibid.*)¹⁷. Aquellos versos (300-303) de *Tierra assolada* (como la llamaba Borges), de T. S. Eliot, reflejan el errático discurso de Abel previo al suicidio, que, no obstante, «era el más religioso de nosotros, el menos esteta, el que vivía más impregnado de la sacralidad de nuestra vida monástica, “*silentium tibi laus*”, nos recordaba con frecuencia» (62), apostilla Raimundo al siempre inquisitivo Ignacio, para añadir en seguida:

Esta vida nuestra tan aparentemente severa vista desde fuera es en el fondo esnob. Es un modo elegante de existir, separados, invisibles: [...] la belleza de nuestra dedicación espiritual es como un disfraz favorecedor, Ignacio. [...] Abel se mató para decirnos esto: que la negación era parte del juego, que nosotros éramos simples estetas, simples contempladores. Ahora viene lo grave, tras el suicidio de Abel, tras la negación absoluta. ¿Seremos capaces de soportarlo? (62 y 65)

¹⁷ José María Álvarez traduce: «en Margate Sands. /No puedo coordinar /ninguna idea».

Como si de un retiro estético se tratase (lo apuntala Belarte), que también es la causa de la difícil visión de Jesús. Un esteticismo que raya con el narcisismo, como reconoce Josefo:

¿Por qué me opongo yo a que se lean esos papeles de Abel? ¿A qué tengo miedo? Quizá en ellos se reconozca abiertamente lo que yo reconozco amargamente ahora: que no amábamos a Dios lo suficiente ninguno. Amábamos nuestra vida conventual, nuestro yo huidizo, desdeñado, quebrantado, pero también dejado en paz. [...] Ensimismados, no amábamos a Dios, sino a una imagen vicaria de Dios en nuestras obras, narcisos (194).

A tenor de todo lo visto, y con las citadas miradas *a ritroso*, el hermano Abel vendría a ser «un farsante», afirma el propio Pombo en una entrevista, «un farsante a la manera de San Manuel Bueno Mártir». Su farsa no lo es menos porque intente pergeñar un diario espiritual, porque el mismo Abel señala que, precisamente por escribir, por querer conceptualizar o racionalizar sus supuestas vivencias ascéticas, su conciencia:

Se torna un pelagartal: una tierra baldía, incultivada, incultivable, pedregosa. Esto sucede al escribir, no al ir viviendo mi vida monástica habitual, mi verdadera vida. [...] Escribir es un intento impío de autocomprensión que deja a Dios de lado mientras echo cuentas. [...] Ahora es la hora de decir: he fabricado cuidadosamente la nada. [...] En mi caso la ceguera no procede de Dios, es mi propia privación espiritual (130-131).

Es la citada conciencia asolada, la de Eliot (que también leyó con fervor a Hopkins), que se deriva de la reflexión misma sobre su condición, con la distancia que propicia la escritura, con el afán teleológico de explicarse existencialmente, que oscurece la visión divina, aniquila la propia posición en el mundo y convierte su alma en un «pelagartal», o sea, en un secarral sin emociones, un yermo sin pasiones, sin las cuales no se puede ver a Dios, de acuerdo con la tríada agustiniana: *mens, notitia, amor*: sin el amor, no se puede conocer, se vacía la mente, y la mente no puede amarse si no se conoce¹⁸. Pero este ejercicio de autoconocimiento comporta desterrar temporalmente el amor, rogando, sin embargo, que el Señor no se vaya, «porque atardece» en los dominios del alma.

Ni siquiera le sirve el auxilio del maestro Eckhart, que decía «Dios es una luz inaccesible que nadie ha podido ver. [...] Si Dios tiene que ser visto, tiene que ser en una luz que es Dios mismo» (*ibid.*). En seguida señala sus imposturas:

La primera impostura: empecé a fingir que yo era el monje que los demás querían que fuera. Creer en Dios y cumplir puntualmente con mis deberes monásticos no me iluminaba, el objeto divino seguía tan oscuro como siempre, pero hacía sentido: daba sentido a la vida. [...] En realidad uno no tiene una historia que contar excepto el entorpecimiento progresivo de uno mismo, la lentificación, la sensación de no haber llegado a ningún sitio (132-133, cursiva suya).

¹⁸ San Agustín presenta la aparentemente contradictoria tríada en el *De trinitate*, IX, 2-3, donde viene a decir que la mente, su amor y su noticia son una cierta trinidad (*tria quaedam*), y estas tres cosas son una, porque la *mens* no puede amarse si no se conoce (*noverit*), porque ¿cómo se ama lo que se ignora (*nescit*) (IX, 3, 3).

Más abajo insiste en esa impostura, entendida como autoenajenación, como la necesaria aniquilación de la personalidad individual:

Mi muerte buscada tiene que ser eso, un decir la verdad que siempre he evitado: un acto final que no me iluminará ya a mí (salvo negativamente) pero que dejará a los demás [...] con la certeza de quién fui realmente, el impostor que fui. [...] Entré en el convento para no ser libre, para detener la *verificación*, que diría Sartre. [...] Y pensaba: «si durante tiempo y tiempo finjo e imposto la voz que habla de Dios, acabaré yo no teniendo voz ninguna y salvándome» (139 y 141).

Pero parece que encuentra un ascetismo sin gracia, como señala Abel:

¿Implica, o no, la contemplación mística el estado de gracia? Parece que no: la contemplación de Dios sería un favor completamente gratuito que no puede merecerse: nadie merece nada ante a Dios, ¿es esto verdad? Llevo toda la vida dando vueltas a estas cosas: me he esforzado, partiendo de mi singularidad e imperfección, en recorrer la vía ascética sin permitirme nunca el lujo de contar con la unión divina o contemplativa con Dios (128).

Porque, en el fondo, se favorece aquel impersonalismo, se les prohíbe la individualidad, como le señala el prior, un desencantado Josefo a punto de colgar los hábitos, al joven Ignacio:

¿Dónde queda ahora *la llama de amor viva que tiernamente hiere*? [...] Lo característico de la relación religiosa del individuo con la doctrina transmitida es la recepción puramente aceptada, el puro someterse, la devoción reverente a lo que se ofrece como verdad superior. [...] Somos parte de la *Ecclesia Mater*. Ningún individuo por sí solo puede establecer una concepción de Dios y del mundo y del hombre y del destino; [...] el individuo solo puede configurar su relación personal con la divinidad en el marco de lo asumido como firme y sagrado, en el marco de la tradición (153-155, cursiva mía).

No valen otras vías ascéticas, más o menos emparentadas con el quietismo, el alumbradismo, el molinismo: el alma se salva en comunión con las demás.

Al final, parece que la de Ignacio se ha «paganizado» con la lectura de Juan Ramón Jiménez en el funeral de la «hermana» en la fe Margareta (cuya sincera espiritualidad conmovía a Abel), que «quedaba integrada ahora, agnóstica o no, en la comunión de los santos» (237):

Ignacio, recuerda: «estás aquí. Fue solo / que tu alma subió a lo más insigne. / Fue solo, estás aquí / el abrirse de un leve día triste». Esta elegía por una mujer muerta en una novela, de JRJ, se superpone, durante todo el funeral. [...] El alma de Ignacio está, contra su voluntad, llena de versos paganos esta tarde. [...] En ambos casos hay una llaneza, una insustancialidad llana, clara, férrea: la muerte. La muerte de Margareta, tan silenciosa, tan llana, tan absoluta (233-234).

La muerte de esta suerte de santa laica, «hermana» espiritual y corresponsal del suicida, coincide con un estrambote final: la laicización de Josefo, ahora padre Labordieu, locutor de la COPE, y con el zumbón Belarte oyendo, paradójicamente, la lectura del salmo 87 (Lucas, 22, 53) por parte de los cuatro padres que quedan en el convento:

«Esta es vuestra hora: la del poder de las tinieblas: Señor, Dios mío, de día te pido auxilio, de noche grito en tu presencia». [...] Han capturado a Matías Belarte, el imposible y trivial Belarte. [...] Han conquistado el corazón escéptico. [...] Yo lo dejaría así. *Al amparo del Altísimo, no temo el espanto nocturno: Dios mío, confío en ti*» (254-255 y final, cursiva suya).

La confianza en Dios, en fin, es ciega, desprovista de cualquier garantía espiritual o salvífica para la noche oscura, para el «espanto nocturno», que cubre el convento tras las respectivas muerte y huida de dos de los fundadores.

Aunque algunas hayan caído en el olvido, el discurso narrativo de Pombo recapitula las principales *auctoritates*, antiguas y modernas, bíblicas o sacras y paganas, como referencias de un ejercicio confesional inane, aunque trágico (Abel), o banalizado (Josefo en la radio), porque no es época de ejercicios espirituales ni de confesiones ni de ascetismos... quizá solo de oraciones o peticiones a Dios («Quédate con nosotros...»), impetrando su misericordia¹⁹; muy concorde, por cierto, con el año, este 2016, que le dedica el Papa Francisco. El libro, así, es una suerte de «fenomenología de la fe» (Pozuelo), o, si se quiere, de la imposibilidad de practicarla en estos tiempos en que la privacidad es casi nula, o la impudicia excesiva, como se ve por el ansia de publicar los escritos del suicida, su correspondencia particular, o, en otro sentido, por el cambio de hábito por el micro radiofónico en el otrora padre prior de la comunidad.

Con ocasión de «medir» la espiritualidad de Abel, despliega Pombo una sucesión de textos que demuestran el escaso provecho que les ha sacado el suicida, porque, conociendo la rica tradición neo y veterotestamentaria, las grandes sumas medievales, modernas y decimonónicas, la actitud romántica, a lo Hopkins, o las teorías del siglo XX, no logra ver en su interior a Jesús. Las *auctoritates* que desfilan por la novela de Pombo, explícita o tácitamente, completan un círculo muy interesante, pues desde los veterotestamentarios «Cantar de los cantares» y el «Salmo 87» (254), llega al Nuevo Testamento, con el evangelio de Lucas (que da título al libro mismo) y San Pablo («No vivo yo, Cristo vive en mí», 81, 131). Desde ahí, cita a los padres orientales (48) (entiéndase Orígenes, Dionisio Areopagita, Clemente o Filón), a San Bernardo de Claraval (101-102, 191), a San Buenaventura (su *Itinerarium mentis in Deum*, 206, que debe dar nombre a los escritos de Abel recopilados por su sobrino y un periodista local), al Maestro Eckhart (100, 130-131), a Martín Lutero (190) y a San Juan de la Cruz («Llama de amor viva», 153); combinados con los pensadores decimonónicos: Hegel, Kierkegaard (147) o Nietzsche, y los del siglo pasado: Sartre (139), Henri de Lubac (243), Husserl o Zubiri (86). No faltan a la cita algunos poetas afines: Hopkins, Mallarmé (206), Eliot o Juan Ramón Jiménez (175, 233-234), así como Valverde y Panero (47), con el vistoso complemento de la norteamericana Carson McCullers (153).

Álvaro Pombo nos ha regalado un estupendo y bien documentado repaso de mística fallida; de la insinceridad ascética de estos tiempos; de la inane, por anacrónica, práctica cenobita; incluso de la cobardía de algunas vocaciones (¿vacaciones?) espirituales tardías, practicadas por unos elitistas sin rumbo, que, como los discípulos de Emaús, son incapaces de reconocer a Cristo, ni en persona ni por sus obras.

¹⁹ «Se altera el imperativo original “Quédate” por el más humilde “Ten misericordia”, porque la invocación la realiza un sacerdote enfrentado a sus culpables inclinaciones. Ahora, las tinieblas que presagia el título son las que rodean la pérdida de la fe, pero también las que se adivinan desde el declinar vespertino de nuestras vidas» (Pozuelo 2013).

Bibliografía

- AUERBACH, Eric. (1998 [1967]). *Figura*. Madrid. Trotta.
- CERNUDA, Luis. (1987). *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid. Tecnos.
- ECKHART, Maestro. (1994). *Comentario al Prólogo de San Juan*. Int. Ramiro Flórez. Madrid. Etnos.
- ELIOT, Thomas S. (2008). *La tierra asolada*. Trad. José María Álvarez. *Renacimiento*. 59-60. 23-38.
- GILSON, Étienne. (1984 [1924]). *La philosophie de Saint Bonaventure*. París. Vrin.
- HOPKINS, Gerard Manley. (2011). *El mar y la alondra: poesía selecta*. Trad. Antonio Rivero Taravillo. Madrid. Vaso roto.
- IGNACIO DE LOYOLA, San. (1991). *Obras completas*. Eds. I. Iparagirre, C. Dalmases y M. Ruiz Jurado. Madrid. BAC.
- KEMPIS, Tomás de. (1989). *Imitación de Cristo*. Trad. Fray Luis de Granada. Madrid. Aguilar.
- POMBO, Álvaro. (2013). *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*. Barcelona. Destino.
- POZUELO Yvancos, José María. (2013). «*Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*, la última entrega de Álvaro Pombo». *ABC*, 11/6.
- RIBADENEYRA, Pedro de. (1952). *Tratado de la tribulación*, en *Obras escogidas*, ed. Vicente de la Fuente, Madrid. Atlas (BAE, 60). 358-448.
- RUBLACK, Ulinka. (2009). «Flujos. El cuerpo y las emociones en la edad moderna». Eds. M. Tausiet y J. S. Amelang. *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid. Abada. 99-122.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2013). «Álvaro Pombo: La idea del amor, como la de Dios, es imposible». *El País*, 8/6.
- STROPPA, Sabrina. (2006). «L'ars meditando nel Seicento mistico». *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*. 41. 515-536.
- SUÁREZ, Armando. (1959). «Los sentidos internos en los textos y en la sistemática tomista». *Salmanticensis*. 6. 401-475.
- TRÉMOLIÈRES, François. (2006). «Haine de la méditation?». *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*. 41. 537-554.

Valle-Inclán enjuiciado por el clero

JAVIER SERRANO ALONSO
(Universidade de Santiago de Compostela)

El estudio de lo que se conoce por «debate modernista», o mejor aún «la guerra literaria», en feliz expresión de Manuel Machado, que protagonizó la vida artística del cambio de siglo del XIX al XX nos lleva, poco a poco, a un conocimiento detallado de cómo lograron bandearse y triunfar los autores del simbolismo-decadentismo¹. Aquella contienda literaria arrancó tempranamente -incluso antes de que la obra modernista hiciera acto de aparición- y un cierre más que tardío, pues en los albores de los años treinta, cuatro décadas después de su inicio, aún persistían algunos críticos en tratar al Modernismo de suma de todos los yerros posibles. Con tales dimensiones de historia crítica resulta imposible establecer una caracterización de todo el proceso, de sus ataques y defensas, de las descalificaciones, burlas, sátiras, juicios y sentencias que hubieron de padecer los nuevos escritores.

En el transcurso de este tan amplio período bélico muchos fueron los ejércitos que participaron encanizadamente en el combate. El eje de los bandos contramodernistas se unificó gracias a unos conceptos que pronto se convirtieron en dogmáticos, y que continuamente desplegaban ante cualquier trabajo artístico de sus enemigos. En esto de los ejércitos contramodernistas encontramos diversos modelos. Unos los constituyen los satíricos y humoristas, con figuras esenciales como Juan Pérez Zúñiga o *Melitón González*; otro estaría formado por los críticos y periodistas que revisaban las novedades literarias en los medios de comunicación, y donde destacan autores como Clarín, Bonafoux o Antonio de Valbuena; un tercero lo constituiría la crítica académica, como la que desarrollaron hombres como González Serrano, Bonilla San Martín, Deleito y Piñuela o Luis Astrana Marín, entre otros. Pero si hubo una milicia particular esta fue la de los clérigos que, al margen de ser censores naturales por formación y vocación, se metieron en faenas impropias de exégesis literaria, por gusto propio pero también por impulso vaticano.

A lo largo del siglo XIX la Iglesia estimó que su acción no podía limitarse a lo espiritual y al control político de la sociedad española, sino que era preciso involucrarse en otros aspectos desde los que ejercer influencia e inspección. Muchos de sus miembros se especializaron en diversas ciencias y disciplinas con un fin múltiple: por una parte fiscalizar a las ciencias positivistas con el objeto de que no tuviesen derivaciones materialistas, y establecer su propia escuela a través de una serie de instituciones docentes. Con ellas pretendían, especialmente, formar a las futuras generaciones dirigentes del país. De ahí surge toda una pléyade de centros educativos: jesuitas, agustinos, calasancios, escolapios, salesianos, menesianos, franciscanos, etc. Al

¹ He dedicado varios estudios precisamente a esta confrontación, así como a la recepción de Ramón del Valle-Inclán como escritor modernista, tanto desde el punto de vista de la oposición a la nueva estética como a la configuración de un discurso historiográfico torcido de la función de la literatura modernista en la creación artística contemporánea.

integrarse en el mundo de la cultura y la ciencia los eclesiásticos se mostraron con mayor inclinación a participar en los medios de comunicación, en especial en sus propias publicaciones (como *La Ciudad de Dios*, de los agustinos, la jesuítica *Razón y Fe*, o la dominica *La Ciencia Tomista*, entre otras muchas). Los clérigos intelectuales, en su labor antimodernista, no pretendían mostrar su simple opinión, sino establecer un discurso apologético, sin discusión ni contradicción, salvo que el que se contradiga sea el propio crítico, como suele ocurrir en el jesuita Julio Cejador. «Todos están marcados por la verdad absoluta e indiscutible, porque la única voz que podía refutarles es la del Papa, y en este caso se preocupó por animarles en su campaña censoria» (Serrano Alonso 2014: 66). Así, esta actividad crítica no estaba condicionada por los supuestos principios de objetividad e investigación, sino por un deseo irrefrenable por destruir, flagelar y machacar a cualquier autor de literatura modernista. De esta forma, en vez de dominar en sus escritos el discurso reflexivo, lo que imperó fue el insulto, la descalificación y la censura. Todo lo que salga de la norma es un absurdo, una violación de las normas sacrosantas, como evidencia el padre Aicardo (1905: 113):

Hay en este punto una tesis desaforada y descabellada, la de Pío Baroja, que suena así: «El escritor debe echar mano, si lo necesita, de todo; de neologismos, de palabras bárbaras, de voces de germanía y de caló, de giros extranjeros; este será el escritor moderno.» Esta es la constitución brutalmente expuesta del anarquismo literario; que también en literatura hay ácratas.

Es lógico plantearse si estos clérigos saben realmente de lo que están hablando, porque su norma es, únicamente, la de aseverar, sentenciar, condenar, menospreciar y vilipendiar porque sí, sin pruebas ni datos.

Aunque hay críticos con sotana en muy diversas órdenes, e incluso algún sacerdote u obispo, los que predominan son los jesuitas y los agustinos. Son, además de los propietarios de la mayoría de las publicaciones periódicas que se editaban, los más proclives a la intervención intelectual. Por ello, aunque aparezca algún franciscano o dominico, estos son *rara avis* frente a decenas de miembros de Loyola o de los seguidores de San Agustín. ¿Diferencias entre dos eruditos de ambas congregaciones? Prácticamente ninguna. Los agustinos, que se tuvieron por la orden intelectual por excelencia, cuando se extreman pierden el sentido de ecuanimidad, como suele ser habitual entre los ignacistas. Cierto es que cuando encontramos algún caso de agustino equilibrado como Conrado Muiños Sáenz, rarísimo es que nos topemos con un jesuita de las mismas características. Podríamos indicar al famoso Julio Cejador, pero su doble discurso nos impide pensar que su juicio sobre la lectura modernista sea objetiva, o tan siquiera inteligente. Por lo demás, entre los de san Ignacio lo acostumbrado es la cerrazón intelectual, el dogmatismo acérrimo y la intolerancia. Estos congregados, como soldados del Sumo Pontífice que eran, son los más fieles a la hora de seguir las indicaciones contramodernistas del Papa Pío X. Pero los agustinos les iban a la zaga, y muy próximos; así, aunque encontremos algún caso como el de Muiños Sáenz, también tenemos todo lo contrario. Ejemplo es el zafio fray Martín Blanco García, conocido por su seudónimo *Antonio de Valmala*, autor del pasquín antimodernista más grosero de su tiempo, *Los voceros del Modernismo* (1908), o Benito Garnelo, autor de una serie de estudios sobre el Modernismo literario (publicados en 1913-1914), conjunto de insensateces sin fin, aunque más insensatos son los de su hermano de orden Graciano Martínez, aficionado a escribir sobre múltiples disciplinas de las que no tenía ni un ápice de conocimientos.

Lo cierto es que en la bibliografía clerical la obra de los autores modernistas o bien les resulta incomprensible, o de bases culturales muy elementales, siempre que alcanzasen a entender algo del discurso. Para ellos los delitos de los modernistas no se limitaban a los típicos crímenes poéticos, muy reprobables, sino que caían en los más graves pecados humanos, lo cual los convertía en delincuentes sociales. Su estética les inclinaba hacia posturas enajenadas, intolerables desde una perspectiva cristiana y ultramoralista de la sociedad. El modernista estaba determinado genéticamente al vicio, y por eso el escritor esteticista se autoproscribía, porque, por naturaleza, era un ser egocéntrico. El egotismo, agudizado por su predilección por lo elitista, provocaba que adoptasen una actitud humana intolerable para una buena conducta católica.

Entre los pecados más inabsolubles de tal dechado de artistas diabólicos está el de lesa nacionalidad, es decir, que por su desprecio por la literatura clásica española y su enfermiza afición por la que provenía de la maligna Francia, resultaban ser una pléyade de malos hijos de Hispania, antipatriotas y afrancesados. «Claro que los españoles, por muy modernistas que fueran, no podían cometer semejante atrocidad; culpables eran unos hispanos de la cáscara amarga, es decir, los americanos» (Serrano Alonso 2014: 81), esos «cholos, jíbaros, gauchos, goajiros, guachindangos, cacatúas y demás *realeza* selvática de allende los mares», como los define el delicado *Valmala* (1908: 44-45), eran los auténticos culpables de este impropio desvío de los líricos castellanos. Bien es verdad que habría que saber qué era literatura clásica española para los clérigos ilustrados, porque el gongorismo, de lo que acusan continuamente a los jóvenes finiseculares, no debía ser propio del clasicismo nacional, ni la clerecía medieval, ni los metros antiguos, que se habían atrevido a rescatar del olvido. Y no es que el modelo clásico se redujese para estos eruditos de sotana a Cervantes y a algún otro nombre más, sino que lo que era imperdonable en los poetas nuevos era que su falta de respeto a figuras como Núñez de Arce.

Ramón del Valle-Inclán, como miembro destacado de la cohorte modernista, fue objetivo de la diatriba clerical, pero con particularidades. Una, y acaso la principal, es que su nombre no aparece con demasiada frecuencia en los libelos eclesiásticos. Este es un rasgo señalado no tanto por lo que podríamos suponer de ninguneo a su obra, como por el posible respeto que el escritor gallego suscitaba entre la facción religiosa. Esto no quiere decir que se le olvide, y en varios de los exegetas tonsurados su obra está bien presente.

No se puede simplificar las opiniones de los clérigos ilustrados sobre el autor de las *Sonatas* en positivas y negativas. El tratamiento del modernismo les lleva a una actitud un tanto esquizofrénica, y lo mismo que pueden halagarlo, casi siempre buscan algún rasgo que les permita aplicarle latigazos. Así, si se le estima, por ejemplo, como un gran poeta, al momento debe surgir el pero inevitable, y los atentados a la moral en la obra de arousano siempre es una buena reserva para los zarpazos. Ejemplo de ello podría ser la evaluación que el ultramoralista Burguera y Serrano hace de *Cuento de Abril* en su descerebrado libro *Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas*, donde considera la obra como un ejercicio de poesía magnífico, pero excesivamente peligroso en cuanto a la moral: «Poema en tres *estancias* que si como arte es un trozo de melodiosa poesía encantadora, por el lado moral es de un subido color erótico» (Burguera y Serrano 1911: 211).

Otro exponente de este tipo de crítica bipolar nos la muestra el integrista padre Eguía Ruiz, jesuita y uno de los más acérrimos enemigos del modernismo, obseso con la faceta antipatriótica de los nuevos escritores, que lo mismo ensalza a Valle-Inclán por su resistencia a contaminarse con estos malos humos extranjeros, que lo vapulea porque estima que su galleguismo es falso, y que el retrato que hace de su tierra natal es artificioso:

Así, por ejemplo, de algunos críticos de buen gusto ha merecido sus loas al modernismo refinado pero castizo de un Valle-Inclán, por dejar en nuestro paladar un sabor como de viejo vino castellano, ya muy raro en nuestras bodegas, y cierto sentimiento de belleza que hace vibrar el alma (Eguía Ruiz 1914: 322).

Valle-Inclán, el autor de *Flor de santidad*, que pudiera ser el vate gallego típico, por su prosa cadenciosa y su opulencia imaginativa, no lo es, por aquel y por otros estrambóticos defectos. Por eso los mismos gallegos le tildan a veces de falso y artificioso, cuando no de relamido, y dicen que su Galicia es inventada, sus episodios no recogidos en la realidad, y que a ningún conocedor de Galicia harán evocar los libros del manco de Noya la remembranza de los bellos parajes de la región de maravilla. Todo por la obsesión de la extravagancia (Eguía Ruiz 1921: 75).

Esto es lo habitual en los estudiosos ordenados, dar una de cal y otra de arena cuando elogian algún aspecto de la obra valleinclaniana. Por supuesto, cuando el intérprete clerical se posiciona contra don Ramón, entonces solo lo utiliza como receptor de una tunda gratuita. Prioritariamente para estos analistas el mayor defecto que puede tener un escritor es su dudosa moralidad, sus extravíos de la más ortodoxa doctrina católica. Modelo de exigencias en todo lo que tenga que ver con la probidad es el desatado jesuita Ladrón de Guevara, autor de una de las obras más infames que se hayan publicado en el siglo XX. Me refiero a su famoso volumen *Novelistas malos y buenos* (1910), donde sobra el segundo adjetivo, pues entre esos más de dos mil escritores que analiza raro es el autor al que se lo aplique. Ese mismo año, el atroz franciscano Burguera y Serrano, antes de descalificar cuanto texto escénico se llevase a las tablas en su tiempo, había publicado una obra tan feroz como la del padre Ladrón de Guevara, *Lecturas nocivas y lecturas útiles*, destrozó tal de la literatura que le valió la durísima reprimenda del sabio agustino Muiños Sáenz, quien llegó a manifestar que tenía que realizar tal admonición por el «amor al arte, que también tiene sus fueros; por el respeto debido a los hombres beneméritos de la ciencia, de la literatura y aun de la religión a quienes se difama inconsideradamente en el libro» (Muiños Sáenz 1913a: 143). Pues tan difamatorio como es este volumen de fray Amado es el del padre Ladrón de Guevara. En él nadie sale bien parado, y como el escritor gallego se vio incluido en el listado de esa inmensidad de autores, se llevó una buena reprimenda por dos de sus obras: *Sonata de otoño* y *Flor de santidad*. Lo prioritario en ambas creaciones es su falta de honestidad, pero si encima percibe rastros de volterianismo, de diabolismo y de blasfemia, la recriminación llega al punto de la condenación eterna:

Vive todavía, según creemos. De malas ideas y grandemente deshonesto, propagador de invenciones escandalosas en obras originales y en traducciones de Eça de Queiroz.

Novelas: *Sonata de otoño*. No sólo el asunto es de mucha lujuria, sino que el modo de tratarlo es en extremo provocativo. Además, tiene un tinte volteriano. [...]

Flor de Santidad: Historia milenaria (Madrid, 1904). También deshonesto; cuenta además con malicia de otro género. Toda es de un falso misticismo diabólico, lujurioso, blasfemo, repugnante. Salen para el descrédito cosas y personas sagradas. Anda a vueltas un peregrino y una pastora, y mezcla el autor lo santo (cual puede entenderlo persona tan lujuriosa como Valle-Inclán) en lo profano y deshonesto. Todo eso es el peregrino, todo eso es la pastora. Llena ésta de ilusiones, que en sí son sacrílegas, viene a dar en una deshonestidad que en su alucinación piensa ser la mayor santidad. [...] Lenguaje cínico a veces, y otras de una bajeza repulsiva. Se desata contra un sacerdote.

Es Valle-Inclán uno de los amantes de escándalos, que tienen gusto en propagarlos, que en tan infame oficio emplean sus talentos y esclavizan y rebajan para ello la lengua castellana (Ladrón de Guevara [1910]: 444-445).

Evidentemente, para unos cuantos de estos clérigos Valle-Inclán es modelo y símbolo del modernista diabólico, Mefistófeles de gustos sádicos y extraviados, amante de lo tétrico, y así, en pocas palabras, nos lo pinta el agustino Villalba Muñoz, compositor y experto en crítica musical: «Valle-Inclán, ese tradicionalista ingerto en libertino tenorio para seguir lo genial de la tradición hispana, que habla en castizo y casi en bárbaro para ser modernista, se complace en lo macabro y en lo fúnebre, para colocar cadáveres en los pétalos de las flores de una vida sensual» (Villalba Muñoz 1912: 27).

La deshonestidad y la crudeza de sus imágenes, temas y estilo son, acaso, los elementos que más suelen desagradar a los críticos ordenados. Así, cuando el jesuita Demetrio Zurbitu reseña *Tirano Banderas*, novela que le parece «vigorosa», de narración «rapidísima, arrebatada, como un paisaje iluminado bruscamente por el fulgor de los relámpagos. Nada de describir, ni casi narrar. La acción directa, rápida, fugaz, vivísima, indicada apenas por insinuaciones, lo llena todo con el interés siempre creciente de un intenso dramatismo. Yo quiero reconocer a este libro un gran mérito literario» (Zurbitu 1927: 333), no por ello deja de encontrarle más que serios inconvenientes: el lenguaje no le resulta estimable porque muestra «ciertas durezas de dicción», expresión esta criptográfica que no se molesta en aclarar. Pero, «pluguiera a Dios que a la última novela de D. Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, no tuviéramos que oponerle más que este reparo» (Zurbitu 1927: 333). Por supuesto que tiene reparos, y muchos, para terminar considerándola como un desacierto. En su breve trabajo sobre la narración, además de esas «crudezas de dicción», estima que el autor tiene «complacencia morosa en los ambientes más abyectos», que hace una «descripción minuciosa de repugnantes escenas de mancebía», y por lo cual muestra un gusto excesivo por mostrar «un ambiente semicivilizado» donde «los caracteres tienen cierta rudeza primitiva», por lo que «la acción ofrece con frecuencia un marcado carácter de ferocidad» (Zurbitu 1927: 333). Pero no aclara por qué estos rasgos de la narración tienen que ser negativos, hasta convertirse en un «rudo y destemplado libro», que termina convirtiéndose en «una especie de epopeya bárbara» (Zurbitu 1927: 333). Por estas razones, por su estilo «agrijo, cortado y duro», por su estética que es un «vértigo de impresiones», la obra valleinclaniana es un texto desacertado, «la excesiva rapidez agobia; la turbulencia fatiga» (Zurbitu 1927: 333-334).

En el análisis de obras concretas, el franciscano Burguera² emitió su sentencia sobre cuatro de las piezas dramáticas de Valle-Inclán. Sus libros eran un refrito de corta y pega, ya que él no enjuicia los textos reseñados por su propia experiencia como lector o espectador, sino que toma las recensiones de la prensa católica o tradicionalista, a las que antecede con una simple sentencia condenatoria. En el primero de estos libros sometía a examen *Cuento de Abril* (Burguera y Serrano 1911: 211). En el *Suplemento* condenará otras tres de sus creaciones. A *El Marqués de Bradomín* le dedica la consideración de ser «muy untuosa y modernista, como la prosa de este autor», «volteriana y escéptica y fría condición», y utilizando la recomendación del crítico de la revista apostólica *La Lectura Dominical*, remata: «el público pasará un rato delicioso *no yendo a ver esta comedia*» (Burguera y Serrano 1915: 113); *Voces de Gesta* le parece

² Quien, además, muestra su convicción de que todo texto teatral, antes de hacerse efectiva su puesta en escena, debía ser juzgado por un tribunal censor que diese su pláacet.

«rechazable por altamente inmoral. Sobre todo, el acto segundo es reprobable; su realismo hace daño» (Burguera y Serrano: 1915: 145), mientras que *La Marquesa Rosalinda*, aunque es la obra de un poeta, en sus versos «fulguran el desenfado y la peligrosa morbosidad que ensucian tantas páginas -sin eso asombrosas- del autor» (Burguera y Serrano 1915: 184). En definitiva, Muiños Sáenz nos ofrece la evaluación del censor franciscano: «bastarían las vacilaciones, las incongruencias y aun palmarias contradicciones anotadas para demostrar que el autor se ha metido imprudentemente en una empresa muy superior a sus fuerzas» (Muiños Sáenz 1913b: 249).

Valle-Inclán suele verse descalificado en conjunto con cierta frecuencia. Digo en conjunto porque su nombre aparece en sucesiones de autores que, al margen de sus individualidades, son repudiados en grupo. Así hizo el orador y crítico jesuita Aicardo, conocido entre el sector eclesiástico por su idiosincrasia ultramontana:

Es el modernismo español una imitación de aquéllos y de éste, y lleva en su corazón la enfermedad, el virus infernal que lo hace desde su cuna secta, no sólo literaria, sí también filosófica y religiosa. [...]

Interesantes como artistas estos escritores, Rubén Darío, Navarro Ledesma, Alfonso Danvila, Valle-Inclán, etc., que se quieren llamar fundadores del porvenir literario de España, son mucho más interesantes como testigos del alma moderna, llamémosle así, de nuestro siglo, esto es; de esas pobres almas deformadas, corrompidas, extraviadas por la atmósfera que respiran desde hace treinta, cincuenta o más años (Aicardo 1906: 213-214).

Algo muy similar hará el agustino Benito Garnelo, quien en una amplia serie de embrollados artículos sobre el Modernismo literario, en los que muestra continua confusión, desconcierto y poco sentido común, arremete con la descalificación de estos escritores, sea cual sea su capacidad y mérito, por el simple hecho de haberseles puesto la etiqueta de modernistas: «los orígenes y tendencias de la literatura modernista española, representada hoy por Salvador Rueda, Villaespesa, Rubén Darío, Lugones, Valle-Inclán, Armando Nervo, Eduardo Marquina y otros mil cuentistas, copleros y críticos en quienes la fatuidad de innovadores corre parejas con la escasez de su originalidad y de su fondo modernista» (Garnelo 1913a: 342).

Para este agustino, como para el común de los críticos clericales, hablar de emociones espirituales, de sensaciones provocadas en el lector es pura palabrería, pues si la literatura no contiene ideas, es un sinsentido: «Valle-Inclán dice que es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad [...]; pero aparte de esto, dada su estética sensualista, nada nos dice del procedimiento de la evocación de los pensamientos, verdadera característica del simbolismo» (Garnelo 1913b: 37). En estos trabajos, fray Benito despliega un difuso análisis técnico del verso modernista, donde mezcla lo puramente retórico y clasicista con inasibles argumentos vacíos de contenido, como explicar «el curso rítmico de la versificación en la *Princesa Rosalinda* [sic]» como «un símbolo de la *farsa* un recuerdo lejano de las cabriolas y saltos caricaturescos de *Pierrot*, con su cara empolvada y su gorro puntiagudo» (Garnelo 1914: 40), como si tuviese algún sentido filológico lo que dice. Por eso, sin rubor, elogia a Valle porque su «verso es más espiritual, y la estrofa, cuando existe, más aérea, las concordancias expresivas y a veces plásticas», como si esto gozase de alguna lógica, pero, por desgracia, «el fondo en cambio, las ideas, van siendo cada vez más pobres y mezquinas» (Garnelo 1914: 45).

Unos años después a este desventurado crítico ya no le parece tan pobre ni mezquino el fondo de la poesía valleinclaniana, e incluso se lanza al elogio abierto del don Ramón espiritual:

La poesía más delicada de la nueva escuela que yo he leído, es la siguiente, de Valle-Inclán: [y reproduce el poema «Ave», de *Aromas de leyenda*].

He aquí un bellissimo ejemplo de lo que entiende la escuela modernista por dar la sensación. Es una fusión de imágenes, sentimientos e ideas vagas que deja en el ánimo una impresión de instantánea flotante, algo así como una placa viviente, psicológica, subjetiva y lírica a primera vista y, sin embargo, extraordinariamente objetiva [...]. La misma versificación, en alejandrinos y su rima por la cuaderna vía, no desdice, antes bien, le da cierto sabor arcaico de leyenda antigua que propende y concurre a la misma impresión sintética e integral. Sin embargo, aquí está el peligro (Garnelo 1918: 357-358, n. 1).

En fin, Valle-Inclán, como toda la caterva modernista, es deshonesto, diabólico, dañino, pecaminoso, estafalario, sensualista, lujurioso, blasfemo, en conclusión, «repugnante», como le califica el padre Ladrón de Guevara.

No todos se declaran enemigos del autor gallego, y así nos encontramos con dos frailes dominicos, y por cierto hermanos de sangre, que abiertamente defendieron y elogiaron a Valle-Inclán. Fray Ignacio y fray Albino González Menéndez-Reigada, sin remilgos, se lanzaron al amparo y loa de don Ramón. Fray Ignacio no duda en avalar paladinamente el desarraigo clasicista de los escritores modernistas:

La mayor gloria de los escritores peninsulares de los últimos tiempos no consiste en escribir como escribieron nuestros clásicos del siglo de oro, sino en recoger cuidadosamente el alma de la tradición y burilar después todos los primores y delicadezas que la evolución artística ha aportado al acervo del idioma. Tradición y progreso, que muchos creen términos antitéticos, se unifican por misterioso modo; o en otros términos: el progreso no es más que la flor de la tradición. Ni Valle-Inclán, ni Palacio Valdés, ni Galdós, ni Benavente, ni el mismo Ricardo León escriben como escribieron nuestros clásicos. [...] la evolución del lenguaje, verificada principalmente en la segunda mitad del último siglo, es manifiesta. Y esta evolución se verificó en el mismo seno de la península, sin influencias extrañas, y mucho menos americanas (Menéndez-Reigada 1912: 472).

Mientras, su hermano el obispo Albino descubre unos años después de su *editio princeps* la tercera novela de *La guerra carlista*, *Gerifaltes de antaño*, y se decide a reseñarla en la revista dominica, *La Ciencia Tomista*. Y todo es un elogio continuado hasta la delectación del fraile:

Es una obra de buril y de paleta, un boceto gigantesco hecho con pajitas de oro e incrustaciones de marfil [...]. Este es el secreto del arte valle-inclanesco y la clave de sus triunfos: Valle-Inclán no dice las cosas, las sugiere [...]. Él posee el arte mágico de ir soltando como al desgaire piezas sueltas y detalles insignificantes, sin comentarios ni bellos decires, los cuales, revueltos en el fondo de nuestra mente, surgen al terminar la lectura con todo el aspecto de un gigante [...]. En Valle-Inclán todo es blanco y con aromas campestres; coge al azar cuatro flores en un prado mezcladas con toscos yerbatos y resulta en su mano un precioso ramillete. Es que su visión de la realidad es tan penetrante, su intuición tan certera, que no toma la realidad en bruto sino alquitarada cien veces hasta encontrar su quinta esencia (Menéndez-Reigada 1913: 297).

Quién sabe si este entusiasmo del obispo Reigada por la obra de don Ramón se cimienta en el carácter ideológico tradicionalista de estas narraciones, acaso en que el gran protagonista de esta novela es el terrible cura de Hernialde, el guerrillero Santa Cruz, pues para el dominico no se trata de un criminal peligroso, sino alguien que «evoca en el siglo XIX el espíritu de Viriato. Él lo ha puesto todo al servicio de una causa que estima santa» (Menéndez-Reigada 1913: 297). Esto nos ayuda a comprender su labor durante la Guerra civil como justificador áulico de la violencia franquista.

Todo le parece auténtica delicia en Valle-Inclán, aunque sí percibe un problema en el autor gallego: «sin embargo, le ha salido un lunar que puede traerle malas consecuencias: es el *valle-inclanismo*. La labor de los imitadores redundará en perjuicio del maestro y tal vez llegue a desacreditarle» (Menéndez-Reigada 1913: 298).

Hasta podemos toparnos con algún clérigo que está conforme con el modernismo, y destacadamente con Valle-Inclán, y que no tienen el menor reparo en cometer el gravísimo pecado, para otros críticos tonsurados, de ponerlos a la altura de los más reverenciados escritores clásicos:

En la literatura española -y lo mismo se puede afirmar de sus dos ramas frondosísimas las literaturas catalana e hispanoamericana- no son flores exóticas libros del empuje intelectual y *afirmativo* de *Resurrección*, pues en este aspecto consideradas algunas de las obras de Palacio Valdés, Ricardo León o Valle-Inclán, por ejemplo, no tendrían empacho en firmarlas Cervantes, Fray Luis de León o Calderón de la Barca (Sáinz 1913: 133).

Se podrían aportar más referencias de estos críticos eclesiásticos, pero, en general, casi todos se aplican a la labor de aplicar las instrucciones antimodernistas que había establecido Pío X. Valle-Inclán recibió esta excomunión por modernista, pero al ser figura mayor de tan terrible secta no pudo evitar que muchos de estos eruditos de sotana se detuviesen en él, y persiguiesen ese carácter demoníaco que todos creían ver en el gallego.

Acaso el más importante y afamado estudioso de la literatura de entre toda la sagrada orden de críticos, pero también el más esquizofrénico de ellos, fue el jesuita Julio Cejador y Frauca, autor de una famosa *Historia de la lengua y literatura castellana*. Tuvo el mérito, indiscutible, de introducir en el canon historiográfico la literatura de su tiempo, con lo que puso la obra de los escritores finiseculares a la altura de los clásicos hispanos lo que le concede estimación especial teniendo en cuenta que fue evidente enemigo de esta literatura. No obstante, su interpretación resulta inútil y torticera debido a su empeño continuo por disminuir el valor de estos escritores, llenando su estudio de descalificaciones, anatemas y descréditos para tales artistas. Cejador escribió mucho sobre don Ramón, al que parece ser conoció personalmente, y su actitud con respecto a él fue, cuando no ambigua, claramente disconforme con su poética. No evita halagarlo en ocasiones, y así, al principio admirado por el rico estilo del modernista Valle-Inclán, dice lo siguiente: «los “traductores” dice que son gallegos que componen con sintaxis gallega y luego traducen al castellano. Valle-Inclán nos podrá decir si es ese el secreto de su estilo, porque a serlo merecía la pena de que nos pusiéramos todos a aprender gallego» (Cejador 1910: 2). Con el paso del tiempo establece una nueva perspectiva de la obra valleinclaniana, al tiempo que se va avinagrando su visión de la creación modernista. Se declara crítico ajeno a los temores y prevenciones contra esta literatura, aunque para ello se invente una esencia de este modo artístico que difícilmente encaja con la realidad:

No temo al naturalismo ni al modernismo, porque tengo tanta fe en la fuerza de la raza que creo que esas novedades nos harán bien en vez de daño, que matizarán nuestro realismo, dándole por una parte más brío [...]; y le comunicará delicadeza y finura, como lo estamos viendo en los presentes escritores modernistas, los cuales, aunque lo pretendan, no dejan el realismo castizo (Cejador 1917: 129).

Y así se permite, con tan castizo realismo, decir que el «mismo Valle-Inclán es un realista de tomo y lomo con todos sus refinamientos misteriosos y septentrionales» (Cejador 1917: 129). Aunque estime al autor gallego por realista, unas páginas después nos transmite una expresión suya en la cual resume uno de sus principios estéticos básicos. Pues bien, Cejador no lo hace por informarnos de su pensamiento poético, sino para contradecirlo, y a su vez contradecirse a sí mismo, que suele ser lo habitual en este jesuita:

-¿Qué pretende usted con su arte? pregunté un día a Valle-Inclán.

-Despertar el mayor número de sensaciones que pueda y las más variadas; todo otro cualquier intento esta fuera del arte.

Cervantes tenía otra idea harto diferente; la de expresar su pensamiento con la mayor propiedad posible. Para eso se hizo el lenguaje, para expresar el pensamiento y por medio de pensamientos las cosas todas lo más propia y conformemente a la realidad de lo que ellas son. Tal es el realismo español (Cejador 1917: 138).

He aquí el primer ejemplo del pensamiento contradictorio del crítico: el realista de «tomo y lomo» al final no es realista porque le importan más las sensaciones que los pensamientos. Este mismo desarrollo anti-sensacionista lo desplegará después en otro artículo: «para él las ideas son cosa secundaria; lo principal es la sensación. Para expresar ideas se hizo el lenguaje, el cual sólo mediante las ideas alcanza de alguna manera a expresar sensaciones; mejor dicho, sensaciones es incapaz de expresar el lenguaje; no hace más que despertarlas mediante las ideas» (Cejador 1919b).

Sin embargo, el gran estudio de Cejador sobre Valle-Inclán está en su *Historia de la lengua y literatura castellana*, formada por catorce volúmenes, cinco de ellos dedicados a la literatura contemporánea. Valle-Inclán abre el número XI; esta prelación que le concede al gallego puede resultar engañosa: si don Ramón es una figura mayor del modernismo, y si lo que procura el erudito jesuita es desacreditar al movimiento finisecular, qué mejor que enderezarle a su mayor divisa una buena andanada que lo desarbole totalmente. Aunque hay alguna expresión aduladora, tales alabanzas pronto caen ante su diatriba. De una incomprensible fusión de tres metales (no se sabe cuáles), «ha salido el arte personal de Valle-Inclán, dechado de los modernistas cuanto a la prosa, y de tan sobresaliente valer en la moderna literatura castellana como en el verso lo es Rubén Darío» (Cejador 1919a: 1-2). No duda en decir que «Valle-Inclán es maravilloso artista, sabe expresar como nadie, llega como nadie al alma [...] vigor de pincel para colorear el ambiente, para delinear el exterior expresivo de las personas y de las cosas, del aire mismo que respiran» (Cejador 1919a: 3). Pero salvo estos encarecimientos, el resto es la descalificación sistemática de su obra. Tras caracterizarle como ser humano poco tranquilizador («personaje misterioso, aventurero, acuchilladizo y linajudo», Cejador 1919a: 1), se preocupa por crear de él una imagen tenebrosa, acaso la más atroz que escribiera clérigo alguno. No requiere siquiera glosa, solo la reproducción de algunas de sus palabras:

impresionismo tétrico y misterioso, terrorífico y fríamente descorazonador con que sabe empapar el medio ambiente, el tiempo y lugar de su escenario artístico. El efecto que la lectura de sus obras produce es angustioso: mete el alma en un puño, estrújala despiadadamente, abate el ánimo y hace recordar el dicho de Valera de que no quería obras de entretenimiento que le hiciesen pasar un mal rato [...]. A lo sombrío y melancólico tira igualmente el espíritu gallego del autor, en el cual halló este arte moderno pasto tan acomodado y dispuesto. Añádase el temple romántico de Valle, que se ceba en lo caballeresco, en lo desusado, misterioso y extremado [...] y no extrañaremos el tinte negruzco de sus escenas, la racha de crueldad que las alumbraba siniestramente, sin un personaje de corazón noble y generoso, antes bien crueles todos, furiosos en descabelladas pasiones, refinados en lascivia y crueldad [...]. Complácese el autor en clavar en el corazón del lector el puñal de todo lo horrible, sin aplicarle después el bálsamo artístico de la lástima, de la piadosa simpatía, por no haber querido hacer simpáticas a sus víctimas, quedando así clavado ese puñal y descorazonado, por consiguiente, el lector al cerrar el libro (Cejador 1919a: 2-3).

Valle-Inclán, gallego, ha sentido el aguijón atávico de su sangre de raza céltica, y no ha querido ser español, quiero decir, artísticamente humano. Tiene, con todo, de español la fuerza del pincel realista, brillantemente coloreado, cerrilmente goyesco, en lo cual diferenciase de las medias tintas [...]. Cada pincelada es de suyo española, aunque el propósito en la mente del autor y el efecto total sea extraño, céltico, germano, lo que se quiera, menos español [...] para echar de ver que tal arte es afectado, rebuscado, decadente, no hay más que acordarse un momento del arte natural, llano y popular de Galdós, el cual logra los mayores efectos artísticos con los medios más sencillos. Y semejante arte siempre sobrepujó al rebuscado en medios, al afectado y refinado de épocas decadentes. [...] Al cabo, Valle-Inclán es discípulo del arte extranjero (Cejador 1919a: 3-4).

Sirvan estas líneas como ejemplo del confuso pensamiento del más destacado de los eruditos clericales que enjuiciaron y censuraron el arte de Valle-Inclán.

Valle-Inclán, como cualquier otro que comulgase con la estética finisecular, llamada «modernista», estaba condenado a sufrir el azote del examen censor del estamento eclesiástico. Pero raro es el caso en que un crítico de tonsura percibiese un ápice del valor artístico de la obra de don Ramón³.

Bibliografía

- AICARDO, José Manuel. (1905). «De literatura contemporánea. Rubén Darío». *Razón y Fe*. Madrid. V. XIII. septiembre-diciembre. 526-538.
- AICARDO, José Manuel. (1906). «De literatura contemporánea. Rubén Darío». *Razón y Fe*. Madrid. XIV. Enero-abril. 203-217.
- BURGUERA Y SERRANO, Amado de Cristo. (1911). *Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas*. Barcelona. Librería Católica Internacional.

³ Este trabajo se enmarca en las labores del Proyecto de Investigación *La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: ediciones y estudios críticos* subvencionado por el MEC (FFI2015-70845-R), del Programa de Consolidación e estructuración de unidades de investigación competitivas do Plan Galego de IDT, financiado por la Xunta de Galicia (GPC2014/039).

- BURGUERA Y SERRANO, Amado de Cristo. (1915). *Suplemento a la obra Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas*. Valencia. Imprenta de Antonio López y Comp.^a.
- CEJADOR, Julio. (1910). «Los literatos jóvenes y su clasicismo». *Heraldo de Madrid*. 27 de diciembre. 2.
- CEJADOR, Julio. (1917). «Idealismo artístico contemporáneo». *Cervantes*. Madrid. II. 12. julio. 122-138.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. (1919a). *Historia de la lengua y literatura castellana*. XI. Madrid. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. (1919b). «Valle-Inclán y Gabriel Miró». *Nuevo Mundo*. Madrid. XXVI. 1320. 25 de abril.
- EGUÍA RUIZ, Constancio. (1914). «La crisis del simbolismo literario». *Literaturas y literatos. Estudios contemporáneos*. Madrid. Sáenz de Jubera Hermanos. 409-456.
- EGUÍA RUIZ, Constancio. (1921). «De literatura regional. Galicia». *Razón y Fe*. Madrid. XXI. tomo LXI. septiembre-diciembre. 61-77.
- GARNELO, Benito. (1913a). «Modernismo literario. Maeterlinck. Forma del Modernismo literario». *La Ciudad de Dios*. Madrid. XCIII. 961. 5 de junio. 331-342.
- GARNELO, Benito. (1913b). «El Modernismo literario español». *La Ciudad de Dios*. Madrid. XCIV. 969. 5 de octubre. 30-41.
- GARNELO, Benito. (1914). «El Modernismo literario español. El verso libre». *La Ciudad de Dios*. Madrid. XCV. 975. 5 de enero. 33-46.
- GARNELO, Benito. (1918). «La obra literaria de Baroja». *La Ciudad de Dios*. Madrid. CXV. 1.093. 353-365.
- LADRÓN DE GUEVARA, Pablo. ([1910]). *Novelistas malos y buenos juzgados por el P. Pablo Ladrón de Guevara*. Bilbao. El Mensajero del Corazón de Jesús.
- MENÉNDEZ[-REIGADA], Fray Ignacio G. (1912). «Boletín de literatura hispano-americana». *La Ciencia Tomista*. Salamanca. IV. 12. enero-febrero. 470-487.
- MENÉNDEZ-REIGADA, Albino. (1913). «Boletín de literatura. La novela histórica». *La Ciencia Tomista*. Salamanca. IV. VII. marzo-agosto. 295-298.
- MUIÑOS SÁENZ, Conrado. (1913a). «*Ne quid nimis*. Acerca de buenas y malas lecturas». *La Ciudad de Dios*. XCII. 951. 139-146.
- MUIÑOS SÁENZ, Conrado. (1913b). «*Ne quid nimis*. Acerca de buenas y malas lecturas. II. Conocimiento de la materia». *La Ciudad de Dios*. XCII. 954. 249-258.
- SÁINZ, Fray Miguel G. (1912). «Literatura colombiana. Un cuento nuevo de Rivas Groot». *España y América*. Madrid. X. 20. 15 de octubre. 119-133.
- SERRANO ALONSO, Javier. (2014). «Eclesiásticos a la batalla. El antimodernismo desarrollado desde el púlpito». En *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Ed. Álvaro Ceballos Viro. Madrid. Visor Libros. 59-88.
- VALMALA, Antonio de [Fray Martín Blanco]. (1908). *Los voceros del Modernismo*. Barcelona. Luis Gili Librero-Editor.
- VILLALBA MUÑOZ, Luis. (1912). «La alegría como elemento estético de la música religiosa». *La Ciudad de Dios*. Madrid. XC. 939. 25-32.
- ZURBITU, D. (1927). «Las letras españolas en el año 1926. II. La novela [*Tirano Banderas*]». *Razón y Fe*. Madrid. LXXIX. 27. 324. 25 de mayo. 330-337.

Emilia Pardo Bazán y otras escritoras frente a la lectura femenina

CARMEN SERVÉN DÍEZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

Introducción

A lo largo del siglo XIX el modelo femenino dominante es el de la mujer doméstica, ángel del hogar que consuela y acompaña a toda la familia, figura sensible y delicada que necesita el amparo de un varón, sea padre o marido. La necesidad de mejorar la educación de esta mujer se abre paso a lo largo de la centuria¹. Esta marcha general hacia lo que en el siglo se denominó «regeneración» de la mujer, implica grandes transformaciones sociales, entre ellas la incorporación femenina al hábito lector.

Pero la sociedad, como indica María del Carmen Simón Palmer (2003: 745), teme que las lecturas puedan desviar a la mujer de su «natural» misión doméstica y familiar; de ahí que distintas fuentes prediquen una cuidadosa selección de lecturas para ella y se decanten por una lectura «tutelada» (Simón Palmer 2003: 746-7). La necesidad de discriminar los libros y autores para distinguir las *buenas* frente a las *malas lecturas* da pie a repertorios de libros indeseados y condenables², y también a listas de libros recomendados para uno u otro colectivo de los considerados más vulnerables o inexpertos frente al libro: los niños, las mujeres, los obreros... De forma que la lectura femenina es objeto de diversas propuestas; por parte de moralistas, médicos, escritores y escritoras.

Durante la época de la Restauración, el punto de vista y los listados que manejan las escritoras manifiestan los cambios sociales que se están produciendo, así como la pervivencia de viejos tópicos o de carencias lamentables en los hábitos lectores de la mujer; difieren unos de otros y muestran con nitidez las diversas posiciones ideológicas en que sus autoras se sitúan con respecto a la conveniencia de manejar un canon femenino; y transparentan su personal análisis sobre la condición social de la mujer en España.

A lo largo del presente trabajo voy a consultar textos relativos a la cuestión de la lectura femenina producidos por varias escritoras nacidas en torno a 1850 y espero arrojar luz sobre todo ello.

¹ Sobre todo durante el período de la Restauración, se apela a su misión maternal para apoyar la reclamación de sólida formación para ella, puesto que sus superiores capacidades han de redundar en beneficio de la crianza y primera educación de los hijos (Jago 1998: 108 y ss.). Se evidencia que la mujer sumida en la ignorancia se hace indolente, frívola e irreflexiva.

² Este tipo de repertorios dimanaban con frecuencia de autoridades eclesiásticas, que siguen el modelo estratégico del Vaticano consistente en emitir sucesivas ediciones del *Index librorum prohibitorum* a partir del siglo XVI y hasta el siglo XX.

El gusto por la lectura y las autoras isabelinas

En el periodo isabelino las escritoras ya habían proclamado la conveniencia de que las mujeres leyeran y de acuerdo con esta opinión se habían afanado en producir manuales de conducta, revistas y novelas destinadas a ellas. María del Pilar Sinués (1835-1893) repetía que «el gusto por la lectura es una dicha» pero advertía de que «debe estar arreglado como todas nuestras inclinaciones naturales por la razón y el deber». Tanto es así que afirmaba: «mejor quisiera que no abrieras jamás otro volumen que el Manual de cocina, que saber que olvidas todos tus deberes para convertirte en lectora de oficio y en una incansable devoradora de páginas insulsas unas, y peligrosas otras» (Sinués 1867: 114).

Así, Sinués predicaba la lectura de libros «serios» para «alimentar nuestra inteligencia y nuestra alma de lo que los siglos precedentes han concebido de grandes pensamientos y de sentimientos nobles»; pero prevenía contra la «fiebre de la lectura», «que acosa a muchas, y que solo sirve para fatigarlas y para formar en su cerebro una indigestión de ideas, que altera su juicio y rebaja sus facultades» (1867: 115).

Por todo ello concluía sus recomendaciones diciendo:

consagra cada día un tiempo determinado a la lectura seria y reflexiva... [...] ... y luego cierra el libro con valor, porque te debes a los cuidados de la casa y de la costura: sí, hija mía: tu tiempo pertenece a la familia á los cuidados de la casa, á la cultura de los talentos de adorno, y en fin, á la sociedad, con la cual tenemos siempre deberes de política y de cortesía que cumplir... [...] ... en punto a lecturas, como en todo, nada de exceso: nada de usurpar el tiempo que se debe á los mas graves y severos deberes (1867: 116)³.

Por tanto, en el ideario de Sinués se diferencian netamente dos tipos de lectura: la lectura seria y reflexiva de los grandes autores (aconsejada), y la lectura afiebrada o devoradora (desaconsejada), que conduce a «una indigestión de ideas» y aparta a la mujer doméstica de sus obligaciones.

Como vamos a ver enseguida, algunas escritoras de la generación posterior recogen y destacan también la idea de que hay lecturas perniciosas, pero sitúan la frontera entre los textos aconsejados y los desaconsejados ateniéndose a otra clase de consideraciones.

Lectura e imaginación femenina según Concepción Gimeno de Flaquer

Concepción Gimeno de Flaquer (Alcañiz, 1850 o 1852-Buenos Aires, 1919) fue una escritora de la Restauración, de la misma generación que Emilia Pardo Bazán y Rosario de Acuña, aunque compartió muchas iniciativas culturales con el grupo de escritoras isabelinas de la generación anterior. Defendía un «feminismo moderado» cuyas reivindicaciones fue concretando a lo largo de su vida hasta desembocar en la reclamación de algunos derechos políticos: a primeros del siglo XX se alineó con quienes en Europa solicitaban el derecho al voto para las mujeres.

³ A lo largo de todas las citas incluidas en el presente trabajo, conservo la ortografía original de los textos.

Concepción Gimeno fundó y dirigió varias revistas a lo largo de su vida. La última de ellas, en cuya dirección se alternó con su marido Francisco de Paula y Flaquer, fue la prestigiosa *El Álbum Iberoamericano* en que volcó de nuevo su ideario de defensa y promoción de la mujer. Como a muchas otras autoras del siglo XIX, el problema de la educación y la formación cultural de la mujer interesó sobremanera a la escritora aragonesa. Al igual que otros intelectuales del siglo XIX, Concepción Gimeno reflexionó en torno a la lectura de la mujer y, como solía, procuró mostrarse bien informada, así que siguió las líneas de pensamiento que dibujaban por entonces moralistas y médicos.

En el siglo XIX hay una potente corriente de pensamiento que considera la lectura inapropiada una fuente de patologías diversas. Esa corriente aparece ya en el discurso de los expertos europeos a partir del siglo XVIII; una lectura sin control o excesiva es considerada peligrosa, porque asocia la inmovilidad del cuerpo a la excitación de la imaginación; de ello se deriva un discurso medicalizado sobre la lectura, y especialmente sobre la lectura femenina. (Chartier 2000: 179-198).

Pues bien: Concepción Gimeno de Flaquer publica en varios números sucesivos de *El Álbum Iberoamericano* (30-3-1892, 7-4-1892, 14-4-1892) unas reflexiones que titula «Influencia de la novela en la imaginación de la mujer». En ellas, como parecía obligado dada la medicalización de la lectura que se vive en el siglo, la escritora recurre a una autoridad médica ya añeja, el doctor G. Encinas, para apoyar sus asertos. Se remite al facultativo, cuyas explicaciones datan de los años setenta, cuando decide constatar la excitabilidad femenina, cuestión en que las pruebas científicas esgrimidas por los médicos del siglo XIX son abrumadoras, y que habitualmente se ligaba a las peculiaridades de los órganos reproductores femeninos.

El Doctor G. Encinas, que en su librito se declaraba firme defensor y partidario de la mujer, afirmaba:

En general, la mujer tiene una sensibilidad más viva y más fácil de conmover, pero empleada sin descanso en atenciones del mundo exterior ú objetos que la rodean, es poco susceptible de modificaciones profundas, de conmociones prolongadas que son las que producen el razonamiento, la reflexión y la meditación (Encinas 1875: 37).

Es decir: este médico concede a la mujer una exquisita sensibilidad pero inferior capacidad de razonamiento; más adelante explica:

Las ideas abstractas y generales, los sistemas metafísicos y filosóficos, son casi indiferentes o extraños a la mujer, y sólo hay un medio de hacerlos compatibles con su inteligencia, que es el de hacerlos pasar por su corazón (Encinas 1875: 48-9).

Sorprende que Concepción Gimeno cite a este ensayista de cuyo ideario se separaba en tantos aspectos⁴, pero lo cierto es que la dama, en su análisis de la lectura femenina,

⁴ Por ejemplo: el doctor Encinas defiende que a la mujer se ha de dar una instrucción distinta a la del hombre y no tan profunda, una instrucción suficiente para que ella pueda cumplir la misión doméstica a que está destinada (109-110), sin embargo, Concepción Gimeno proclamó que la misión de la mujer no es una, sino que ella puede decidir a qué quiere dedicarse y debe dársele una formación adecuada para ello. «La mujer y el hombre deben recibir la misma cultural intelectual y moral», afirma en su artículo de 1893 titulado «La misión de la mujer»; y explica: «todos creen conocer la misión de la mujer, todos quieren determinarla y circunscribirla, cual si les fuera dable poderlo hacer», pero «la misión de la mujer es aquella hacia la cual

se hace eco de las teorías que atribuían una sensibilidad exacerbada a la mujer, que podría convertirse en esclava de su propia excitabilidad. Explica Concepción Gimeno:

La sensibilidad es la órbita en que gira siempre la mujer; fuera de ella no puede vivir. Esa sensibilidad la enaltece, ó la hace muy desgraciada; por eso no debe viciarla. Dice el eminente doctor Encinas, que ha estudiado á la mujer fisiológica y psicológicamente: La sensibilidad no es la vida, pero en la mujer de tal suerte acelera ó calma las ondulaciones de ésta, ya sean superficiales ó concentradas, ya explosivas ó lánguidas, que constituye la delicia ó suplicio de su corta existencia (*El Álbum Iberoamericano*, 30-3-1892).

En lo que se refiere concretamente al género novelesco y su potencial influencia sobre la mujer, la escritora afirma:

La influencia de la novela en la imaginación de la mujer puede ser benéfica ó nociva: si la novela se propone como único fin sorprender su imaginación con el relato de sucesos maravillosos, no cumple su misión, y no hay que esperar de ella ningún resultado provechoso; pero si la novela se propone levantar los sentimientos de la mujer hacia todo lo noble, ensalzando la virtud, haciendo odioso el vicio y corrigiendo las pasiones desbordadas, serán inmensas las ventajas que reporte. La novela es una espada de dos filos, que bien esgrimida defiende; pero que manejada por torpe mano asesina (*El Álbum Iberoamericano*, 30-3-1892).

En realidad, no solo el doctor Encinas que menciona Concepción Gimeno, también otros facultativos españoles habían prevenido contra la singular potencia emocional de la novela allá por los años setenta: el doctor Ángel Pulido, en sus *Bosquejos médico-sociales para la mujer* ([1876]: 51-71)⁵, había mostrado muy gráficamente el riesgo que comporta la afición femenina a las «novelazas» y había recomendado una lectura «higiénica»; Pulido atribuía «perturbaciones orgánicas», a los excesos lectores, que según parece, son causa de «manifestaciones nerviosas en la mujer», incluidas la ninfomanía y las convulsiones.

Eco de todo ello, Concepción Gimeno explica:

En la ardiente imaginación de la mujer suelen hacer estragos algunas novelas: por la gran excitabilidad de su sistema nervioso, por la gran movilidad de sus músculos, es muy susceptible de recibir múltiples impresiones que suelen perturbar su entendimiento (*El Álbum Iberoamericano*, 7-4-1892: 149).

se siente inclinada. La criatura nace con facultades determinadas para una ciencia ó arte: coartar sus deseos es matarle la inspiración, es apagar la luz de un genio que podría iluminar algunas generaciones» (v. «La misión de la mujer» en *El Álbum Iberoamericano*, 7-8-1893: 2-3). Con respecto a la incapacidad femenina para las artes y para las ciencias, que el doctor Encinas abordaba en su libro considerando que el poder de la mujer «se ha detenido siempre allí donde la creación de la inteligencia comienza» (Encinas 1875: 48-49), la escritora aragonesa había ya expresado su opinión en su libro *La mujer española...*, de 1877: «hay serios temores acerca del peligro que corre una mujer entregada a las ciencias: la opinión pública, que es el eco de las apreciaciones del hombre, dice que el delicado organismo de la mujer padece, que se debilita su espíritu, que se oscurece su criterio y que se deseca su corazón... /... /... ¡Qué insensatez!» (Gimeno 1877: 48), y dedicaba todo el capítulo III de esta obra a mostrar que la mujer es perfectamente apta para la creación artística. Son ideas que la autora repetirá una y otra vez a lo largo de su vida.

⁵ Varios capítulos de este libro aparecieron en sucesivos números de la *Revista Europea*, 1875-76.

Así, uno de los factores que pesan en la reflexión de Gimeno es la consideración de la vulnerabilidad orgánica de la lectora. Otro, también manejado ya por la generación anterior, es la atribución a la novela de un extraordinario poder corruptor. La influencia de la novela en la mentalidad y costumbres de los lectores había sido comentada incluso en el seno de la Real Academia Española: Cándido Nocedal (1860) había razonado en su discurso académico el rechazo a muchas de las novelas que por entonces se daban a la imprenta argumentando que en ellas se vertían «mentiras infames» sobre el matrimonio y la mujer, porque extendían ideas condenables y porque atacaban la organización social y el principio de autoridad. Concepción Gimeno, también conservadora en muchos de sus planteamientos, explica:

Los novelistas deben ser hombres de sana conciencia para que no distribuyan el veneno oculto entre flores; envenenar el alma es mayor crimen que cometer un homicidio. La novela tiene gran transcendencia social, y á los autores de ciertas novelas se debe hacer responsables de muchas costumbres perniciosas (*El Álbum Iberoamericano*, 30-3-1892: 134).

De todo lo antedicho se desprende que la escritora aragonesa optó por secundar los criterios científicos dominantes en su tiempo y además heredó la perspectiva isabelina consistente en destacar argumentos morales para diferenciar entre lecturas convenientes e inconvenientes, pese a que ella siempre gustó de presentarse como vanguardia de la causa femenina entre sus coetáneas⁶. Su afán didáctico la emparenta con el grupo de las llamadas «escritoras virtuosas» del medio siglo, cuando al tratar de la novela deja bien sentado que «la novela no ha de ser únicamente mero pasatiempo ó ameno recreo; la novela debe tener su fondo tropológico, su parte didáctica que nos instruya deleitándonos» (*El Álbum Iberoamericano*, 30-3-1892: 134).

En esta reclamación de un cierto didactismo en la novela, Concepción Gimeno se sitúa en la línea de otros escritores y sobre todo de escritoras coetáneas ligadas a los criterios del periodo isabelino⁷. La muy conservadora Patrocinio de Biedma (Bejigar, Jaén, 1845 o 1858- Cádiz, 1927), amiga de Concepción Gimeno y casi de su misma edad, que se resistía a pedir la emancipación de la mujer⁸ y que dirigió una importante revista andaluza, explicaba:

No es sólo un agradable solaz lo que una publicación esencialmente literaria y artística puede ofrecer á la curiosidad popular y al ocio aristocrático; es algo más que eso; es una enseñanza velada en las espiritualidades de la fantasía; una constante

⁶ Además de las reclamaciones femeninas que vertía en otros artículos, se encargó de una sección titulada «Crónica femenina y feminista» en *El Álbum Iberoamericano*.

⁷ En que, según Sánchez Llama (2000: 169) pervive un «didactismo moralizante» que «identifica belleza estética con temáticas virtuosas».

⁸ A la que no veía sujeta y de la que explicaba: «no es posible otra emancipación que la emancipación que la Religión protege, que regula el deber, que la sociedad reconoce y la ley consigna. La emancipación moral, la igualdad moral, está realizada, y favorece en un todo á la mujer; pedir otra igualdad y otra emancipación es tan necio, como lo sería el apelar de una sentencia en que se declarase la inculpabilidad de un reo, por aquel a quien favorecía» (Biedma 1879). Patrocinio de Biedma, netamente conservadora, profesaba firmes ideas religiosas y siempre quiso dirigir sus esfuerzos a la lucha por mejorar la situación social, sobre todo la de los niños. Sus trabajos en la prensa también han de vincularse a su preocupación frente a la difusión del positivismo y el librepensamiento, así como a su deseo de regenerar España por medio de una adecuada actividad cultural. Esta brillante y conocida escritora se aproxima en su concepción de lo femenino a las escritoras isabelinas de la generación anterior, como Pilar Sinués. Más información sobre las limitaciones a que responde Patrocinio de Biedma puede hallarse en el libro de Marieta Cantos Casenave (1994: 423-431).

advertencia á la inteligencia adormecida; una atracción hacia lo bello, lo bueno y lo útil que puede ser de grandísima importancia en la vida social (Biedma 1877: 1).

El afán pedagógico que muestran los intelectuales españoles de mediados del siglo XIX ha sido estudiado por Íñigo Sánchez Llama (2000: 179), que lo sitúa en el núcleo del canon isabelino. El ingrediente didáctico se consideraba entonces inherente a la *buena* literatura y era reclamado por todos cuantos desde mediados del siglo vieron avanzar la difusión de subgéneros novelísticos considerados indeseables⁹. Sin embargo, resulta curioso observar que Concepción Gimeno, en la estela del canon isabelino según muchos estudiosos actuales, no recomienda a sus coetáneas las novelas de costumbres de las hoy llamadas «escritoras virtuosas» -Pilar Sinués, Faustina Sáez de Melgar y Ángela Grassi- sino que enumera los novelistas más destacados de la Restauración, y los acompaña de otros menos conocidos hoy pero didácticos en el sentido que ella considera correcto: Castro y Serrano, Frontaura, Teodoro Guerrero... (*El Álbum Iberoamericano*, 7-4-92: 148-149; y 14-4-92: 161-165)

A través de su referencia a autores muy conocidos, así como en su argumentación, queda claro que la insigne escritora se decanta por el realismo¹⁰ y abomina del romanticismo, que le parece amargo y pesimista:

La desesperación de Leopardi y el sarcasmo de Heine han marchitado hermosas esperanzas.

La amargura de Espronceda y el escepticismo de Vanini han secado muchos corazones impresionables (*El Álbum Iberoamericano*, 30-4-1892: 134-5).

Así que la escritora se declara partidaria «de la escuela realista en cuanto se refiere á la literatura romancesca», recomienda «el culto á lo real», e invoca la autoridad de Cervantes como ariete contra el falseamiento de la realidad: «el príncipe de los ingenios españoles combatió en su inmortal *Quijote* los errores del idealismo» (*El Álbum Iberoamericano*, 30-3-1892: 135).

Claro está que a la altura de 1892, cuando se publica este artículo en *El Álbum Iberoamericano*, ya hace más de una década que se había producido el contagio naturalista en España, y esa corriente estética ya había sido objeto de recusación airada por parte de moralistas e intelectuales diversos. Nótese, según ha señalado Jean François Botrel, que la identificación casi inmediata del naturalismo con la obscenidad, y las reservas frente él, fueron formuladas incluso por algunos cultivadores del naturalismo español; de modo que «el calificativo de *obsceno*, *asqueroso*, *repugnante* no es exclusivo, como se sabe, de los defensores de la ortodoxia católica más cerrada», sino que de tales críticas participaron Ortega Munilla o Pérez Galdós (Botrel 1988: 194). En

⁹ Respecto a las novelas consideradas *indeseables*, véase, por ejemplo, el larguísimo artículo de A. de Valbuena en *La Ilustración Católica* (20-1-1878, 27-1-1878, 3-11-1878, 10-11-1878), en que se execraba el «oscuro lodazal de la novela contemporánea». Este artículo, aparte de atribuir un importante papel subversivo a las novelas, observaba que «llevan a confundir el mundo real con el ideal»; es esta una confusión de la que también hablan otros escritores, como Concepción Gimeno, que asegura: «las jóvenes de imaginación exaltada que sin tener formado el criterio se dedican á leer toda clase de novelas, corren grave riesgo. Se llenan la mente de absurdas ideas, y buscando la felicidad qué han divisado en el mundo de sus sueños, encuentran muy inferior nuestro mundo á su mundo ideal» (*El Álbum Iberoamericano*, 14-4-1892: 161).

¹⁰ Se distancia así de la más veterana de las «escritoras virtuosas» isabelinas: Ángela Grassi, cuyo rechazo de la dimensión antiartística del realismo ha sido ya objeto de atención en las investigaciones de Íñigo Sánchez Llama (2000: 41).

consecuencia, Concepción Gimeno de Flaquer se cuida de aclarar que ella defiende un realismo tamizado por el pudor y por la intención de producir belleza:

No son escritores realistas los que extraen todo lo más grosero y bajo de la vida, presentándonos las cosas por su lado feo, ridiculizando lo noble y lo sublime; ó los que reproducen servilmente los objetos de una manera burda ó soez; del mismo modo que no es artista el pintor que sólo copia lupanares, tabernas, bandidos y tahúres. El realismo en las artes, como en la literatura, será agradable mientras se atavie con los delicados crespones del pudor: sin el velo del pudor todo es grosero y repugnante. El profundo y filosófico Balzac es en la novela un modelo de elegante realismo: reproduce de mano maestra la vida real, y de mano maestra sabe embellecerla. El escritor realista debe subordinar la verdad á la belleza, guardando gran respeto al arte, dentro del cual existe siempre la poesía, que es la esencia de lo bello (*El Álbum Iberoamericano*, 30-3-1892: 135).

Antes de terminar su artículo concretará para el canon una serie de nombres de autores; tras lamentar que «el *Werther* de Goethe fué una de las novelas que más suicidios produjo en Alemania», rechazará las novelas de Ponsón (sic) du Terrail y de Ana Radcliffe; finalmente enunciará la lista de los recomendados (*El Álbum Iberoamericano*, 7-4-1892 y 14-4-1892):

Si Dumas y Sué han extraviado muchas conciencias haciendo la apoteosis del vicio en algunas de sus obras; si Gustavo Droz con la gran habilidad de sus atrevidos cuadros, ha encendido deseos poco espirituales; si Feydeau en una novela de bellísima forma hace ruborizar al lector, y si Adolfo Belot emplea su gran talento en la pintura de cuadros obscenos, en cambio tenemos á los ilustrados novelistas Valera, Galdós, Alarcón, Castro y Serrano, Pereda, Pardo Bazán, Frontaura y otros que nos ofrecen en sus páginas modelos del buen decir; á Teodoro Guerrero, cuyas novelas calman las tempestades del alma, porque al leerlas se respira ese ambiente de dicha que refleja la de su hogar, pues en el hogar de Guerrero todo es apacible, dulce y grato al corazón porque en él se practica la moral que aconseja.

Emilia Pardo Bazán: la biblioteca de una señora

Resulta curioso comparar las reflexiones de Concepción Gimeno con las vertidas por Emilia Pardo Bazán en alguno de sus artículos. Ambas escritoras pertenecen a la generación de las nacidas a mitad de siglo¹¹ y ambas procuraron mejorar la formación educativa de la mujer; pero su forma de enfocar la cuestión femenina es netamente distinta: doña Emilia hace gala de un aplomo y una independencia de criterio extraordinarios.

En su artículo sobre «La biblioteca de una señora»¹², la escritora gallega se ve instada a determinar las lecturas convenientes a una dama; Pardo Bazán declara que su respuesta inmediata y radical hubiera sido: «las señoras deben leer lo más que puedan»¹³, y aquello

¹¹ Concepción Gimeno nació en 1850 o 1852; Doña Emilia, en 1851.

¹² Aparecido en *El Heraldo de Madrid*, 27 de febrero, 1902, p. 8 (Pardo Bazán 1902).

¹³ La propia escritora predicó con el ejemplo, a juzgar por la voracidad lectora que revela en sus *Apuntes autobiográficos*. A este respecto puede leerse el bonito estudio de Cristina Patiño.

mismo que lean los hombres deseosos de recrearse ó instruirse con la lectura». Es decir: en principio, la gran novelista no concibe que hayan de hacerse prescripciones diferenciadas por género sexual: ellas deben leer mucho, y además deben leer lo mismo que ellos; pero pensándolo más detenidamente, vuelve sobre sus pasos: se percata de que más bien se trata de determinar qué conviene suministrar a una inteligencia femenina «desnuda» de otras lecturas que no sean en todo caso retazos de periódicos. La pobreza cultural de las mujeres de su tiempo pasa a primer plano y obliga a la escritora a replantearse la cuestión.

De acuerdo con criterios de sobra conocidos, prosigue explicando Pardo Bazán, una buena biblioteca debe iniciar la lista «juntando un tratado de higiene y un buen ejemplar da *La cocinera económica*, no sin atar con la misma cinta un libro devoto». Más que con el volumen devoto, la gran novelista prefiere comenzar con *Antiguo y Nuevo Testamento*¹⁴ y seguir con la *Imitación*¹⁵. Aparte de la «fuerte savia religiosa», la Sagrada Escritura puede aportar a la mujer noticia sobre la «significación de muchos cuadros y obras de arte, el origen de muchas frases y sentencias anuales, los hechos de personajes tan citados como Job, David, Moisés, Abraham, Salomón» (Pardo Bazán: 1902); además, destaca especialmente «libros, como el de *Ruth*, el de *Job*, el *Cantar de los Cantares*, el *Eclesiastés*, que son lo más bello, poético y profundo que se ha escrito en lenguaje humano»; y en cuanto a la *Imitación*, estima tan rico su jugo moral que llega a convertir en innecesarios otros textos de esa índole. Así, la novelista, mujer de profundas convicciones cristianas, recomienda las Sagradas Escrituras no solo como guía religiosa, sino también como guía cultural: gracias a ellas la mujer podrá comprender el sentido de ejecuciones artísticas diversas, a lo que se suma el hecho de que son relevantes lecturas literarias. La capacidad de esta estudiosa decimonónica para asumir la vertiente cultural de la Historia Sagrada sintoniza extraordinariamente bien con los parámetros intelectuales de nuestros inicios del siglo XXI.

En cuanto a «los *Tratados de higiene y Artes de cocina*», explica luego: «no recomiendo en especial ninguno, porque deben preferirse los muy recientes, y á cada paso ven la luz». No se enseñan esas materias en las escuelas de niñas, apunta, así que «aquí estamos todavía en la plenitud de *la mujer de su casa*», pero «conviene mirar despacio cómo anda la tal casa» (Pardo Bazán 1902), cuyo arreglo no siempre es el conveniente. Los manuales de conducta en que tanto se afanaron las escritoras isabelinas, a fines del siglo XIX no habían dado los resultados apetecidos: las damas seguían ayunas de habilidades domésticas por muy buenos principios socio-morales que se les hubiera inculcado en la familia. Así que la novelista gallega, haciendo gala de su sentido práctico habitual, recomienda unos buenos y actualizados tratados sobre limpieza y cocina; sospecha que en España el ángel del hogar a menudo no sabía muy bien cómo cuidarlo.

Además de lo ya señalado, Doña Emilia sigue recomendando a la burguesa una «*Historia universal y otra de España*». Pero avisa: «lo malo es que no existen. Al menos yo no las conozco tales cuales las desearía. Habían de ser compendiosas, completas en lo esencial, razonadas, claras, substanciosas, algo filosóficas y muy metódicas» (Pardo Bazán 1902). Parece que Historias de este estilo no había encontrado doña Emilia en nuestro país.

¹⁴ Se refiere específicamente a la traducción española de la *Vulgata* latina en la versión anotada de Felipe Scio de S. Miguel.

¹⁵ La *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis, una de las obras de devoción más difundidas entre los católicos desde el siglo XV.

¿Y qué hay de la amena literatura? La novelista encabeza su lista con el *Quijote* y las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, pero añade además «una media docena da dramas y comedias selectísimas de Calderón, Tirso y Lope, las *Cartas* de Santa Teresa, y un par de cuentos, finamente maliciosos, de doña María de Zayas» (Pardo Bazán 1902). Así, Pardo Bazán no olvida recomendar figuras señeras del Siglo de Oro ni algunas mujeres escritoras.

En cuanto a las literaturas extranjeras, explica: «de las literaturas extranjeras es vergüenza no conocer la primera parte de *Fausto*, lo mejor de Shakespeare, *Los novios*, de Manzoni (aunque esto podría suprimirse), y *Ana Karenine*, de Tolstoi» (Pardo Bazán 1902). Hasta aquí no se ha hablado de literatura francesa, en la cual «la abundancia estorba á la selección. Acaso una novela de Balzac (*Eugenia Grandet*), otra de Alfonso Daudet (*Jack ó Fromont*) y un poema en prosa de Javier de Maistre (*El leproso de la ciudad de Aosta*) representasen bien á Francia dentro de la biblioteca femenina».

¿Y de los poetas? «Si la española no lee poetas, no me extrañará; si los lee, empezará por D. Ramón [Campoamor], el mago de las almas».

Con todo lo dicho hasta aquí, «unos diecinueve ó veinte libros comprende ya la biblioteca de la señora á quien le vamos amueblando el cerebro», explica la escritora, pero conviene seguramente añadir a la lista «alguna obra de sociología que trate de la condición de la mujer». «No se trata, pues, de propaganda, sino sólo de poner á la señora de la biblioteca en condiciones de saber algo de lo que en el mundo ocurre y más especialmente la interesa, y al efecto la [sic]¹⁶ daremos *La esclavitud femenina*, de Stuart-Mill, y á título de documento, *La mujer ante el socialismo*, de Augusto Bebel, en la edición expurgada que yo publiqué, donde suprimí crudezas y blasfemias, respetando doctrinas y teorías» (Pardo Bazán 1902). Estas recomendaciones y observaciones no dejan lugar a dudas: en opinión de doña Emilia, las mujeres ignoran su propia situación en el mundo; precisamente, la condesa procuró paliar esa ignorancia mediante la inclusión en su «Biblioteca de la mujer» de obras señeras y sólidas que recogieran y fundamentaran las reivindicaciones feministas del siglo XIX y son esas obras las que recomienda en su artículo.

La gran escritora cierra su lista con un rechazo a la habitual limitación o discriminación moral en la lectura:

Si se le despierta el apetito y se aficiona á leer... ¡oh, entonces! Entonces ya no nos necesita, ni á usted, ni á mí, ni á nadie. Entonces ha visto el sol, respirado el aire puro y encontrado el manantial de la vida.

Oigo hablar de *malas lecturas*. No las hay. Lo malo son las *pocas lecturas*¹⁷ (Pardo Bazán 1902).

Doña Emilia cierra su explicación con una exclamación indignada: «¡Malas lecturas! Aquí se han hecho campañas contra ellas. Y según el censo, las dos terceras partes de los españoles y españolas no saben leer ni escribir...» Los *Índices* o los repertorios de lecturas desaconsejadas como el del padre Ladrón de Guevara, no caben en los consejos de la condesa. Ella siempre leyó lo que quiso leer, procuró leerlo todo, y en la lectura ha encontrado ese «manantial de vida» que le permite tener un criterio propio según acaba de explicar. En su opinión, se trata de leer y conseguir llegar a esa independencia de criterio que ella tan bonitamente exhibe.

¹⁶ Los casos de laísmo aparecidos en los periódicos de la época son de imputación incierta.

¹⁷ Así destacado en el periódico.

Así, Emilia Pardo Bazán construye la biblioteca ideal para una dama española, una biblioteca que debe suplir las carencias de los establecimientos educativos, que debe dar pasto a la reflexión y al estudio y facilitar a la mujer una cultura básica. Nótese que no recomienda ninguna novela española de los escritores de su generación, seguramente por considerar que la lectora se hará con este género de libros en todo caso, y nótese también que no se lanza a recomendar autores franceses, como Zola, de los que trató largamente en sus ensayos; los autores extranjeros de narrativa decimonónica que convienen a una señora parece que serían Balzac, Daudet y Tolstoi; el encarecimiento de una novela como *Ana Karenina* nos sitúa muy lejos de las objeciones morales vertidas en repertorios ajenos que circulaban en España sobre la lectura.

La novelista gallega escribe desde el deseo de proporcionar un alimento intelectual a la mujer española, y permanece de espaldas a los criterios de género fundados en la debilidad femenina o en la fragilidad moral. Sus recomendaciones contrastan con las de Concepción Gimeno de Flaquer, que se dirige a llenar el ocio femenino mediante lecturas literarias seleccionadas en atención a la peculiar estructura orgánica que se atribuye a las damas. De ahí que las consideraciones morales y la defensa de una particular clase de realismo sean objeto de atención para Concepción Gimeno, mientras que las carencias educativas estén en el centro de la selección de Pardo Bazán.

Las escritoras de los años veinte

Dieciséis años más tarde, en 1918, Isabel Oyarzábal escribe para *El Sol* un artículo sobre «Lo que lee la mujer» (15-4-1918). Es una autora nacida en los años setenta, políglota, periodista, novelista, actriz, y traductora. Escribe regularmente para ese periódico madrileño, en que usa y prestigia el pseudónimo *Beatriz Galindo*, y en que, según ha estudiado Amparo Quiles Faz (2008: 119), se refiere específicamente al atraso de las españolas, su deficiente educación y sus escasas lecturas.

Tras pasar revista a las aficiones lectoras de alemanas y americanas, la periodista se fija en la mujer española, que se le aparece apartada de toda lectura, excepto libros religiosos o algún figurín de modas:

Aparte lo que a ciertos devocionarios se refiere y quizá a la Vida de los Santos, para nuestras mujeres en general, no existe el libro ni apenas la palabra impresa, ya que no le interesan los periódicos y descontados los figurines de la moda ni las revistas siquiera (Oyarzábal 1918).

En la educación deficiente y la presión de los moralistas radica la causa de esa falta de inquietudes culturales de las españolas, según la periodista; para paliar la pobreza intelectual de sus compatriotas, Oyarzábal no ve con malos ojos el lanzamiento de colecciones de textos acogidos al rótulo común de «Biblioteca femenina», pero se pone en guardia contra una especialización que puede dar nuevas alas a los prejuicios vigentes. En su «Diario de la mujer. Biblioteca femenina» habla de los «peligros que acarrea toda especialización»:

Es decir, que la biblioteca femenina lo sea por la mayor perfección y gracia externa de los lomos que la componen, no porque su riqueza interior se ciña a demarcaciones

y delimitaciones impuestas por los prejuicios de siempre. La mujer española, cuya principal debilidad mental estriba en la carencia de todo criterio, necesita entre otras cosas leer libros que provoquen en ella el desarrollo de esa capacidad, aumentar su menguada cultura con el conocimiento de obras clásicas, pero sin olvidar lo moderno; comunicarse intelectualmente con hombres de mentalidad sana, intensa, amplia y robusta y no sólo con los que, aumentando su facultad emotiva, la desligan del compromiso y la necesidad de pensar (Oyarzábal 1918).

Oyarzábal, como Emilia Pardo Bazán años atrás, considera las abundantes lecturas la vía idónea para forjarse un criterio propio y una mayor fortaleza mental, y no reclama lecturas privativas para las mujeres, sino lecturas clásicas y modernas que no se limiten a espolear la emotividad de las lectoras. Al igual que María Luz Morales unos años después, no proporciona en estos artículos un catálogo de lecturas para las damas, sino un repertorio de libros y autores favorecidos por las escasas aficionadas a la lectura, dejando entrever que muchas mujeres están sujetas a lecturas moralmente dirigidas y que las mujeres suelen inclinarse a lecturas sentimentales:

Falto de base en cuanto a preparación literaria, tal grupo no se preocupa de los altos y clásicos valores de la Patria, sino en lo que a Fray Luis o Santa Teresa se refiere; son sus poetas predilectos Bécquer y Campoamor sobre toda ponderación y tras estos pero a cierta distancia, porque las rutas que marcan también se apartan de las que conocen los cerebros receptores, Rubén Darío, Enrique de Mesa, Antonio Machado, Llovet y Ardavín. Sus novelistas preferidos, según tengan o no dominada la voluntad, son: Fernán Caballero, Pereda, Palacio Valdés y Ricardo León, de una parte, y de la otra, la más inteligente, desde luego, Alarcón, Pérez Galdós, la condesa de Pardo Bazán, Ramón Pérez de Ayala y, quizá, Pío Baroja. Blasco Ibáñez y Felipe Trigo, por la tendencia especial de sus libros, forman grupo aparte, y de ellos, entre la juventud femenina, goza de mayor prestigio el segundo. De los autores de ensayos y de críticos, apenas si son conocidos sus nombres por la mujer española; a cambio, esta gusta, hasta cierto punto, de las biografías de personas ilustres, sin duda por los elementos novelescos que casi siempre encierran (Oyarzábal 1918)¹⁸.

Poco después, otra escritora, María Luz Morales, que obtuvo gran prestigio como periodista, experta en cine y teatro, traductora y adaptadora de textos, procura promover la lectura entre sus coetáneas. El modelo femenino que preconiza a principios de los años veinte María Luz Morales es el de una mujer de clase media, con responsabilidades domésticas y necesidades complejas de formación y conocimientos; se trata de un prototipo femenino renovado pero atento a las necesidades del hogar y ligado a la domesticidad tradicional (Servén 2010). Desde su página de *El Sol*, la periodista familiariza a sus lectoras con escritoras y personajes femeninos de la Literatura Hispánica, y en ocasiones dedica por completo su espacio en el periódico a alguna autora concreta¹⁹. El interés que en María Luz Morales despertaba el binomio Mujer/Literatura (Servén 2013) culmina con una encuesta sobre las lecturas femeninas que desarrolló

¹⁸ Todos los artículos que Oyarzábal publicó en *El Sol* se hallarán, precedidos de un estudio introductorio, en la compilación que publicó Amparo Quiles Faz en 2013.

¹⁹ Sobre Alfonsina Storni escribe el 19-I-1930, o sobre Víctor Catalá (Catarina Albert) el 18-12-1926. Otros artículos versan sobre «Mujeres. Poetisas de las Américas», en *El Sol* de 28-10-1928, 4-11-1928 y 22-11-1929: 10, o comentan los «Cuentos para soñar» de María Teresa León. En 1931 dedica un trabajo en su página a Emilia Pardo Bazán («Mujeres. Una profecía», 17-5-1931: 10). Su interés por la presencia de las mujeres en la órbita literaria no acaba ahí: todavía dedica en *El Sol* un artículo a «Preciosas y preciosismos» (21-9-1929: 3), mujeres artistas (13-1-1929: 10) e incluso a las mujeres de los genios (31-3-29).

desde *El Sol* en dos fases. En la primera fase se pregunta a las lectoras qué leen y cuál es su género y su escritor/a predilecto (v. *El Sol*, 16-4-27: 9).

Esta primera parte del trabajo, concluye con la constatación del despiste y del esfuerzo lector de las mujeres; explica María Luz en su página, que su sondeo «nos ha dado, como resultado casi único -aparte la indiscutible preferencia femenina por la obra de D. Benito Pérez Galdós- la evidencia de una gran desorientación y de un deseo todavía mayor de orientarse en materia de lecturas por parte de un gran número de mujeres españolas» (*El Sol*, 03-07-1927: 9)²⁰.

En la segunda fase de la encuesta se consulta a Carmen de Burgos, J. M. Salaverría, Gómez de Baquero, Pío Baroja, Gregorio Marañón, Sara Insúa, Azorín, Giménez Caballero, A. Ossorio, Ramón Gómez de la Serna... y otras personalidades destacadas del mundo de la cultura. De este cuestionario se concluye, según explica María Luz Morales en *El Sol* de 31 de julio de 1927, que:

- a) Las mujeres deben leer lo mismo que los hombres.
- b) Las mujeres no deben leer esa literatura llamada blanca, ñoña, sensiblera, que algunos hacen a su medida (... juzgando su medida, desde luego, muy insignificante).
- c) Las mujeres leen poco; deben leer más. Lo importante es que lean (Morales 1927).

Así, la opinión mayoritaria de los intelectuales consultados parece contraria a una diversificación de lecturas que propicie diferencias de género en el material literario, y además insisten en que las mujeres deberían leer más. Por tanto, varias décadas más tarde, los hechos y las opiniones de los intelectuales parecen confirmar los planteamientos ya manejados por Pardo Bazán: se insiste en que las mujeres han de leer lo mismo que los hombres y se repite que ellas leen demasiado poco. María Luz Morales destacará siempre esa conclusión en sus propios trabajos: cuando poco después, la periodista se refiera a la encuesta que hizo desde *El Sol*, de nuevo señalará que las respuestas «coinciden en un mismo punto»: «las mujeres leen poco; deben leer más. Lo importante es que lean» (Morales 1928: 63).

La modernidad de Pardo Bazán, su capacidad analítica y su perspicacia, quedan confirmadas cuando nos damos cuenta de que otras notables escritoras seguían barajando la cuestión de las «malas lecturas» todavía años después de fallecida la novelista gallega; es este un importante escollo en la formación de un criterio lector personal e independiente, y doña Emilia lo vio y explicó así, pese a lo subversiva que tal postura pareciera a los empeñados en sujetar perennemente a las mujeres a una lectura tutelada. María Luz Morales, pese a su brillante desempeño como periodista, perpetúa la consideración de que se han de evitar a las mujeres «las malas lecturas», prolongando así

²⁰ Las estadísticas se concretan en el número de *El Sol* de 28 de mayo de 1927, y en ellas se contienen tres datos: géneros preferidos, autores favoritos y libros que se consideran imprescindibles. En cuanto al género, una abrumadora mayoría, el 70 %, se declara aficionado a la novela; también interesan poesía lírica (10%), periódicos (6%) y otros géneros de lecturas; en último lugar, con un 1%, figuran los libros de cocina. En relación con los autores, María Luz Morales da cuenta de la «superioridad insospechable» de Benito Pérez Galdós, con 120 menciones sobre 500 respuestas; viene seguido de Concha Espina (110), Armando Palacio Valdés (100), Pérez de Ayala (68), Benavente (60), Blasco Ibáñez (60), etc. Por fin es de notar que los libros considerados imprescindibles no coinciden con los más leídos; en este apartado se seleccionan el *Quijote* y los clásicos o las enciclopedias de manera usual, y es interesante anotar la presencia de *La perfecta casada* o también de las *Cartas a una muchacha sobre temas de derecho civil*, de Ossorio y Gallardo».

una clase de discriminación que la condesa de Pardo Bazán ya no quiso secundar. La joven de los años veinte se preguntaba: «¿libros malos?... Claro está que los hay. Y como nuestras mujeres *no están preparadas para escoger lecturas, no pudiendo distinguir el libro bueno del peligroso*, los echan todos al fuego» (Morales 1928: 42-43).

Es decir: la periodista de la Edad de Plata funda su deseo de determinar las «malas lecturas» en su afán de ayudar a elegir libros a una generación ignorante de féminas, no en su afán de preservar la inocencia de la lectora. Y aclara: «la ignorancia no es jamás salvadora. Contra el mal libro no hay otra defensa que el buen libro, los buenos libros. Y el alto criterio, esa serenidad para discernir y juzgar que solo el trato frecuente con los libros -la sociedad de los mejores- nos puede dar» (Morales 1928: 43).

En otro aspecto parece María Luz Morales heredera de planteamientos manejados en el siglo XIX y ya descartados por la condesa de Pardo Bazán: reclama un enriquecimiento cultural de las mujeres apelando a la necesidad de cultivar el intelecto de las madres para que ellas acierten a educar a sus hijos, siguiendo así el viejo argumento del feminismo más prudente en la España del siglo XIX; explica que son «las mujeres corrientes» y «ante todo las madres» quienes más importa que lean; «piénsese tan sólo en lo que representa la educación de la primera infancia...», argumenta. Treinta años atrás, Emilia Pardo Bazán ya había reclamado una mejor formación cultural de la mujer por sí misma y para sí misma, sin utilizar el posible rol maternal como argumento (1892, II: 22, 44-45). «El ser humano no es un árbol frutal que sólo se cultive por la cosecha» (1892, II: 22, 46), resumió la condesa.

Conclusión

La mayoría de las escritoras españolas del siglo XIX y principios del XX reflexionaron sobre la lectura femenina, siempre interesadas en la mejora de la educación de las mujeres de su tiempo. Sus consideraciones se ciñeron a perspectivas personales diversas ligadas a sus convicciones sobre la condición física, social y moral de la mujer; atendieron o no a las voces autorizadas que configuraban la opinión general en su época y extrajeron de ello conclusiones heterogéneas. Entre todas estas escritoras destaca la personalidad de Emilia Pardo Bazán, que supo ser fiel a sí misma adelantándose a su tiempo: en materia de lecturas femeninas, se atuvo ante todo a su propia experiencia y capacidad de raciocinio, y eludió axiomas morales o científicos que décadas después serían descartados por la propia opinión pública. La genial gallega rechazó de plano para las damas la lectura tutelada y los listados previos de «malas lecturas», en clara oposición a quienes pretendían hurtar a las mujeres la formación de un sólido criterio personal e independiente.

Bibliografía

- BIEDMA, Patrocinio de. (1877). «La primera piedra». *Cádiz* (10-V).
———. (1879). «La mujer emancipada». *Cádiz* (10-IV).

- BOTREL, Jean François. (1988). «España, 1880-1890: el naturalismo en situación». En *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Coord. Yvan Lissorgues. Barcelona. Anthropos. 183-197.
- CANTOS CASENAVE, Marieta. (1994). «Hacer calceta». En *La mujer en los siglos XVIII y XIX*. Coord. Cinta Canterla. Cádiz. Universidad de Cádiz. 423-431.
- CHARTIER, Roger. (2000). *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid. Cátedra.
- Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Cándido Nocedal*. Madrid. Rivadeneyra. 1860.
- ENCINAS, G. (1875). *La mujer comparada con el hombre: apuntes filosófico-médicos*. Madrid. Imp. de Medina y Navarro.
- GIMENO, Concepción. (1893). «La misión de la mujer». *El Álbum Iberoamericano* (7-8). 2-3.
- . (1877). *La mujer española: estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid. Imp. y librería de Miguel Guijarro.
- . (1892). «Influencia de la novela en la imaginación de la mujer». *El Álbum Iberoamericano* (30-3, 7-4, 14-4).
- MORALES, María Luz. (1927). «Fin de encuesta. Voto de gracias». *El Sol* (31-7). 9.
- . (1928). *Libros, mujeres y niños*. Barcelona. Cámara Oficial del Libro.
- NOCEDAL, Cándido (1860), véase *Discursos...*
- OYARZÁBAL, Isabel. (1918a). «Lo que lee la mujer, I y II». *El Sol* (22-2 y 15-4). 2 y 2.
- OYARZÁBAL, Isabel. (1918b). «Diario de la mujer. Biblioteca femenina». *El Sol*. (11-5). 2.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1892). «La educación del hombre y de la mujer». *Nuevo Teatro Crítico*. II. 22. 44 y ss.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1902). «La biblioteca de una señora». *El Heraldo de Madrid* (27-2). 8.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2005). «Lectoras en la obra de Pardo Bazán» En *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002). Ed. Luis F. Díaz Larios *et al.* Barcelona. Universitat de Barcelona. 293-306. También disponible [en internet](#).
- PULIDO, Ángel [1876]. *Bosquejos médico-sociales para la mujer*, Madrid, Imp. a cargo de Víctor Saiz, s/f.
- QUILES FAZ, Amparo. (2008). «Periodismo y mujer: Isabel Oyarzabal y *El Sol* de Madrid (1917-1919)». En VV AA. *Patrimonio Literario Andaluz, II*. Málaga. Universidad y Unicaja. 111-132.
- QUILES FAZ, Amparo (ed.). (2013). *Isabel Oyarzábal: mujer, voto y libertad*. Sevilla. Renacimiento.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid. Cátedra.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen. (2010). «La labor de María Luz Morales en *El Hogar y la Moda* (1921-1936)». En *En prensa: Escritoras y periodistas en España, 1900-1939*. Eds. Margherita Bernard e Ivana Rota. Bérgamo. Bergamo University Press/Sestante Edizioni. 87-108.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen. (2013). «María Luz Morales y la promoción de la lectura femenina en la Edad de Plata». En *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Ed. Ángela Ena Bordonada (ed.). Madrid. UCM Editorial Complutense. 251-274.

- SIMÓN PALMER, María del Carmen. (2003). «La mujer lectora». *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Dir. Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 745-753.
- SINUÉS, Pilar. (1867). «El camino de la dicha». *El Ángel del Hogar* (24-4 y 30-4).
- VALBUENA, A. de. (1878). «La novela». *La Ilustración Católica* (20-1, 27-1, 3-11, 10-11).

Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje: génesis y recepción*

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
(Universitat de Barcelona)

Santander, que es quizás -con Cádiz, con San Sebastián y con La Coruña- una de las más bellas ciudades de España, absorbe, a fuerza de cosmopolitismo, todo lo que le echen, y en él, los residentes se sienten como pez en el agua.

«Y así veranean los trabajadores. La vuelta a España de un novelista», 1948.

Al vagabundo, Santander, con La Coruña y Cádiz, se le antoja una de las tres ciudades más bellas de España. El vagabundo no sabe si tiene razón o no la tiene, cosa que tampoco le preocupa. El vagabundo lo piensa, lo dice tal y como lo piensa y en paz y santas pascuas.

Del Miño al Bidasoa, 1952.

I

En la redacción definitiva de mi trabajo, «*Viaje a la Alcarria: génesis y recepción*» (Camilo José Cela. *Perfiles de un escritor*, 2008), expliqué con cierto detalle la naturaleza y la órbita literaria de la literatura de viajes celiana, inaugurada con el magistral libro de 1948. Remito a aquellas páginas, a la par que quiero hacer hincapié en que dicha literatura forma parte de la voluntad del escritor gallego de ser sucesor de las letras del 98, con Miguel de Unamuno a la cabeza, y de un propósito no menos importante: conocer y dar a conocer la polifonía de la geografía y de los habitantes de España. Es decir, el paisaje y el paisanaje, según había propuesto con un vigor nunca usado en las letras españolas modernas, el joven catedrático de la Universidad de Salamanca, allá por 1895. Sin embargo, hace diez años no tenía suficiente conocimiento de una situación biográfica que fue la que propició el adentro celiano de 1946. Al comenzar el año 1945, el escritor gallego tenía apalabradas (con anticipos económicos) dos novelas nonatas (de una de ellas se conserva el principio, *El marino mercante*), pero también en los albores de ese año empieza a fraguar, con el consenso del editor barcelonés Carlos Fernando Maristany, quien le editará -en una edición preciosa- *Pisando la dudosa luz del día. Poemas de una adolescencia cruel* por esas mismas fechas, un proyecto de *roman-fleuve* de título *Caminos inciertos*, cuya primera parte, *La colmena*, tenía cerrada al finalizar el año y que decidió presentar a censura el 7 de enero

* El presente trabajo se enmarca en el Proyecto I+D, *Hacia la Obra Completa de Camilo José Cela* (CELAOC. Referencia FFI2014-52567-P), del que soy IP Responsable.

de 1946¹. El propio novelista recordó que el ambicioso proyecto se vino abajo tras el informe de la censura. Se trata de la «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas»:

La novela, en una primera versión ni dulcificada ni agriada pero sí incompleta, la presenté a la censura el 7 de enero de 1946. Los informes, como cabe suponer, fueron malos y mi novela, en recta lógica, prohibida (Cela 2016a: 10).

Una serie de intentos complementarios fracasaron en las siguientes semanas: Cela se quedaba con una novela prohibida y toda la soledad. La situación económica no era muy boyante y tan solo las colaboraciones en la prensa del Movimiento son un acicate crematístico para su voluntad de ser escritor. Voluntad que de inmediato compartirá con sus pinitos en el mundo del cine y de la pintura: había que abrir horizontes. De Cela y el cine no me puedo ocupar aquí y ahora, pero sus tanteos en el dominio de la pintura, que cristalizaron en la exposición madrileña de 1947 en la Galería Clan, no merecen mucho aprecio. Su ya amigo y futuro vecino en el edificio de la calle Ríos Rosas 54, César González Ruano, sentenciaba en un artículo del 5 de diciembre del 47 en el diario vespertino *Madrid*: «Cela es mucho más pintor escribiendo que pintando» (en González Ruano 2003, I: 982).

En efecto, por ello en la compleja encrucijada que le plantea el fracaso de la empresa -literaria y económica- de *Caminos inciertos*, Cela inventa un género literario, los apuntes carpetovetónicos, y emparenta con otro que habían practicado Azorín, Unamuno y, más recientemente, Josep Pla: los libros de viajes. Es la médula de su originalidad literaria y, desde luego, la prueba fehaciente de su voluntad de ser heredero del 98. También naturalmente la posibilidad de que se conviertan en libros, en aventura editorial. En una carta del 5 de junio del 46 le dice a Maristany (se trata del día anterior al inicio del viaje a la Alcarria):

El que ahora voy a preparar -un libro de viajes por España al que titulo «Las botas de las siete leguas»- creo que te gustará mucho y que será buen asunto editorial. Llevo conmigo a un fotógrafo extraordinario, el austriaco Carlos Wlasak, que piensa acopiar buen número de material. Ya te lo enseñaremos.

II

El proyecto empieza a desarrollarse unos días después, si bien su publicación se dilatará hasta marzo del 48 en las prensas de la *Revista de Occidente*, tras negociaciones fracasadas con José Vergés de Destino, Josep Janés e incluso con las Ediciones del Zodíaco de Maristany, que ya atravesaban una fatal crisis económica. La acogida de la obra es magnífica, empezando por Eugenio d'Ors y terminando por Gregorio Marañón. Sin embargo, en ese preciso momento -como lo fue en 1943 al otorgarle el carnet de periodista, tras la publicación de *Pascual Duarte*- el personaje oportuno para Cela es Juan Aparicio (1906-1996), quien había puesto en marcha en 1941 la Escuela Oficial de periodismo y quien desde la todopoderosa Delegación Nacional de Prensa fundó, entre

¹ «El primer volumen -mejor sería decir, la primera novela de la serie- la tengo ya terminada y a tu disposición. La titulo *La colmena* y quizás el lunes la presente ya en Censura. Creo que tacharán algo pero que, en definitiva, la aprobarán» (CJC, «Carta a Carlos F. Maristany», 2-I-1946).

otros periódicos y revistas, *La Estafeta Literaria*, *El Español*, *Fantasía o Fénix*. Para las fechas de nuestro relato -y desde 1946- era director de *Pueblo*, el periódico de la Delegación Nacional de Sindicatos.

Aparicio había caracterizado a CJC como «aquel español con clave», «aquel novelista maduro y tenaz», aquel escritor que cuando «quiera escuchar su sino, individual, literario e histórico, ha de aplicar su oreja encima de su vida de excombatiente», según escribió en uno de los libros más lúcidos e incómodos del pensamiento falangista de la inmediata posguerra, *Españoles con clave* (Aparicio 1945: 120-124)². Aparicio desde su atalaya de poder político y desde su condición de protector de Cela -el propio novelista lo reconocía en carta del 26 de octubre de 1951: «has sido la única persona que tuvo la elegancia de echarme una mano a tiempo»- decide que el escritor debe colaborar en *Pueblo*. Aparicio consulta a Cela en julio del 48. El escritor acepta su propuesta, que no es otra que la de realizar de inmediato un viaje, financiado por el periódico, para que en la órbita de las notas de vagabundaje que Cela acababa de consolidar con la publicación de *Viaje a la Alcarria*, ofrezca a los lectores de *Pueblo* una propaganda indirecta de las residencias veraniegas de la organización sindical. En una larga carta del 11 de agosto del 48 Juan Aparicio le expone todos los extremos del viaje y de los artículos resultantes.

1. El itinerario del viaje depende del escritor, «siempre que visites la mayoría de las Residencias», que se las localiza en un mapa adjunto.
2. Las crónicas irán acompañadas de fotografías de las que se ocuparan los jefes de las respectivas residencias.
3. El eslogan de la campaña «ha de ser -le escribe- algo por el estilo de lo siguiente: “Cómo veranean los trabajadores españoles. Gran reportaje por el novelista Camilo José Cela”». Debo advertir que cuando las crónicas empezaron a publicarse (a partir del 4 de setiembre) el marbete fue: «Y así veranean los trabajadores. La vuelta a España de un novelista».
4. Aparicio trata de atarlo todo y le indica la finalidad sin fisura alguna: «tendrás que conjugar paisajes, tipos, costumbres, dejando ver por debajo, que gracias al Estado de Franco y a la Organización Sindical ocurre esta coyuntura de movilizar a los hombres y a las mujeres del pueblo español con ocasión de las vacaciones, conociendo mejor y pudiendo amar de esa manera a su patria». Y en efecto, Aparicio persuadía a Cela de una finalidad que cabía -con una notable tergiversación populista- en los propósitos que el escritor gallego había establecido en un breve texto programático publicado en el periódico de Granada, *Patria*, el 10 de julio de 1946 (en el *intermezzo* entre el viaje a la Alcarria y la publicación inconclusa de los artículos sobre el viaje en *El Español*. Escribía Cela, al aire de Unamuno:

Fuera de las estadísticas y de los censos, al margen de las historias locales y los índices de las bibliotecas de los conventos y los ayuntamientos, este divagador de los viajes cree que lo que hay que reseñar es lo que falta, aquello de lo que nadie -¿por tan poco lucido, quizás?- se ha querido ocupar: el olor del corazón de las gentes, el color de los ojos del cielo, el sabor de las fuentes de las montañas y de los manantiales de los valles³.

² El texto procede de *El Español* (23-X-1943).

³ «Los libros de viajes», en Cela (1957). Cito por Cela (2016b: 95).

El cotejo del texto de Cela con el de Aparicio advierte a cualquier lector de cómo desde los sectores más ortodoxos del fascismo español se hacían continuos esfuerzos para asimilar, tergiversándolos en su misma naturaleza, algunos ideales del regeneracionismo liberal del 98. No en balde el semanario emblemático de la política y del espíritu, *El Español*, había proclamado en la carta de presentación del número primero (31-X-1942), «¡Arriba los españoles!», firmado por su director, Juan Aparicio, que sus tareas tenían antecedentes en *Alma Española* y en el semanario *España*. Había cimentar el nuevo régimen cultural desde Unamuno y Ortega. Es un tema apasionante, que debe ser tratado con riguroso orden cronológico y con una base de datos positivista.

III

Aparicio lo tenía todo previsto a mediados de agosto: el camarada Lorenzo Otero ponía a disposición de Cela las 2500 pesetas «de dietas a justificar a razón de 100 pesetas diarias»; el «parque de la Falange» tenía el coche dispuesto, «un Mercedes que consume cerca de 20 litros a los 100 kilómetros», pero surge el problema de la gasolina, que nadie quería proporcionar. Por un momento -17 de agosto- Aparicio se muestra muy contrariado y anima a Cela «a ir en tren, en coche de línea, etc., o sea por tus propios medios, aunque ya se entiende pagándote todos los medios de transporte». Cela, siempre habilidoso, anota a mano en la carta de Aparicio: «consigo la gasolina tras una visita a Manolo Valdés». Manuel Valdés Larrañaga, quien será personaje clave en los viajes americanos de Cela en 1952 y 1953 -era embajador en la República Dominicana, después en 1954 lo sería en Venezuela-, también lo fue en aquel verano del 48 desde sus responsabilidades como Vicesecretario General del Movimiento, cargo que era la recompensa a un historial que pasaba por ser fundador de Falange Española, primer jefe del SEU cuando se fundó en 1933 y voluntario falangista en la División Azul. El joven Cela, a menudo, trató de arrimarse a los buenos. La lección de *Lazarillo de Tormes* no era solo literaria.

El escritor comienza el viaje y el 4 de setiembre aparece en *Pueblo* la primera crónica; la última, que atañe al itinerario de *Del Miño al Bidasoa*, ve la luz el 20 del mismo mes (las restantes hasta 25 entregas, con material geográfico andaluz, finalizaran el 6 de noviembre). Son la materia seminal (Cela las llamó «el huevo o la idea») del libro *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje* (Barcelona, Noguer, 1952): en total suman trece entregas, mientras las unidades de la primera edición del libro alcanzan cincuenta y nueve. A finales del 63, preparando la edición del tomo IV de su *Obra Completa* (Barcelona, Destino, 1965) en la que se reproducen las trece crónicas, Cela recordaba con precisión:

Las crónicas que publiqué en *Pueblo*, amén de otras experiencias que fui anotando por el camino y sumadas a más previas o posteriores andaduras, fueron la base de este libro (Cela 1965: 247-248).

Volvamos -para finalizar este breve relato- a 1948. La primera crónica que no derivó en capitulillo inicial del libro «por razones de latitud» (según aclaración de CJC en 1963) define la naturaleza y la intención implícita de la vuelta del escritor al camino: se ha descalzado las botas de las siete leguas porque «España es un puzzle de grandes y extraños países que no pueden empalmarse a pie» y por ello no se trata de un viaje de

cabotaje, sino de altura, y «el viajero -escribe Cela- contra su costumbre no va a hacer en este viaje folklore, sino turismo» (1965: 540). El haz de crónicas de finales del verano y comienzos del otoño del 48 no acabaron donde Aparicio quería, un libro de propaganda que le había brindado en la carta del 11 de agosto: «el título del libro ya lo discutiríamos cuando se preparase en el mes de octubre». Ya a finales de setiembre le comunica que sus crónicas están teniendo amigos y enemigos, para adelantarle: «a los jefes de la organización sindical les han parecido poco sindicalistas».

Desde luego, Valdés Larrañaga no debió ver suficiente ardor propagandístico en las prosas celianas, que habrían de desembocar -con tenacidad, recreación y esmero- en el libro del 52 y en *Primer viaje andaluz* (1959). Cela a propósito del primero escribió en 1963:

Del Miño al Bidasoa es un libro por tablas, un libro que salió por carambola y también porque tengo espíritu de chamarilero y no tiro un solo papel (ni una sola sensación, ni una experiencia) jamás a la basura. El arte literaria es muchas cosas y, entre otras, paciente maña de acopio (Cela 1965: 249).

IV

Una vez publicada la primera edición de *La colmena* en Buenos Aires en 1951, Cela se afana de nuevo por encontrar estabilidad editorial a través de dos editores barceloneses: José Vergés de Destino y Alfonso Noguer -vía José Pardo- de Noguer. En el verano del 51 comienza a publicar en el semanario *Destino*. Vergés en una carta del 20 de julio de 1951 le dice: «estoy encantado de que trabajes con nosotros tanto en *Destino* como para la editorial». Para setiembre de ese mismo año la situación contractual del novelista con Destino está establecida en las colaboraciones en el semanario (350 pesetas por cada colaboración), la reedición de *La familia de Pascual Duarte* y la edición de la *Guía de Castilla la Vieja* y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Sin embargo, esa situación contractual tiene un pequeño problema: Cela había contratado con anterioridad *Mrs. Caldwell* con Noguer. Después de un contencioso de más de cuatro meses de duración, en el que el paisanaje y la amistad de Pepiño Pardo con Cela es un elemento de armonía, el escritor, al que le parecía «una falta imperdonable de seriedad tener dos contratos en circulación» (carta a Vergés, 13-X-1951), consigue que Noguer le devuelva los derechos de *Mrs. Caldwell*, cuando corría el mes de febrero del 52.

Como consecuencia de estos tejemanejes, causados en parte por la difícil situación económica en la que vive Cela («la feroz y canallesca ofensiva que contra mí hubo con la aparición de *La colmena*», le recuerda a Pardo el 13 de octubre de 1951), la editorial Noguer, que le había adelantado tres mil pesetas, le pide que reemplace *Mrs. Caldwell* por otro libro no novelesco. Cela el 12 de abril del 52 escribe a Alfonso Noguer prometiéndole un libro «honesto y de vago andar y ver» titulado *Del Miño al Bidasoa*. La edición del libro se pone de inmediato en marcha.

Finalizando el año 52 -el libro ve la luz en diciembre- Cela y Pardo andan atareados en promocionar la obra. El primer comentario crítico lo ofrece un viejo amigo de Pepiño y de Camilo, Carlos Martínez Barbeito desde las ondas de Radio Nacional de España el 7 de enero de 1953. El comentario, que reproducimos en el apéndice del presente trabajo,

se vertebraba sobre la atención que CJC presta a los personajes que habitan las geografías del viaje, a su habla y a sus diálogos. Junto a este inicial comentario, aparecen en los días bisagra entre enero y febrero, las reseñas de Manuel G. Cerezales (ver apéndice) en *Informaciones* (29-I), de Antonio Valencia en *Arriba* (1-II), de Bartolomé Mostaza en *Ya* (1-II), de Fernando Quiñones en el diario gaditano, *La Información* (2-II) y la de Melchor Fernández Almagro en *La Vanguardia Española* (4-II), doblada con variaciones como era frecuente en los quehaceres del crítico granadino en *ABC* (8-II). José Pardo, que denomina a Cela «un científico de la publicidad», le escribe el 5 de febrero:

Parece excusado decir que las críticas de Cerezales, Mostaza y Valencia nos han gustado mucho. La de Cerezales nos parece bastante aguda, la de Mostaza muy noble y la de Valencia no está mal [...] Te adjuntamos la crítica aparecida en *La Vanguardia* y que firma Melchor Fernández Almagro. No está mal pero este caballero cada vez es más vago y escurridizo.

A ciencia cierta, y como podrá juzgar el lector de la reseña de Cerezales, ésta se convierte en un elogio de la limpieza moral y la pulcritud del lenguaje de *Del Miño al Bidasoa* -«para mi gusto, su mejor libro y su mejor novela»- para poder descargar un último latigazo sobre *La colmena*, «novela inadmisible y obscena». Cela, a buen seguro, no compartía el criterio de Pardo.

Tanto Valencia como Mostaza insisten en la calidad de novela del libro de viajes, sobre todo tras el encuentro del vagabundo Cela con Dupont, el vendedor de molinillos de colores. El crítico de *Arriba* aprovecha para descalificar de nuevo *La colmena*, «escasa novela desleída de efectismos y truculencias». La reseña de Fernández Almagro en *La Vanguardia Española* pone sobre el tapete el tema de la toponimia que es básico en el arte de Cela. Por otra parte, insiste con tino en el binomio observación y fantasía que articula el libro.

El 21 de febrero la colaboración habitual de Carmen Laforet en *Destino* se detuvo en *Del Miño al Bidasoa*. Como podrá comprobar el lector en el apéndice, la autora de *Nada* observa el libro como un híbrido, que tiene un interior de novela. Además advierte con lucidez el sabroso y tierno humorismo del escritor.

En el número anterior (14-II) había aparecido, en su sección «La letra y el espíritu» la reseña del crítico «oficial» de *Destino*, Antonio Vilanova. El análisis de la ética-estética del libro es impecable, sin por ello restar ni un ápice de valor a *La colmena*, cuya excepcional importancia ya había subrayado y argumentado al enjuiciarla en *Destino* el 30 de junio de 1951. En el presente análisis (ver apéndice) Vilanova contrapone el lirismo descriptivo y el realismo poético del libro del 52 con «el trágico retablo de vileza y abyección moral de *La colmena*».

Poco después que Vilanova publicase su artículo en *Destino* desde las páginas de *Laye* José María Castellet se ocupaba de *Del Miño al Bidasoa* (ver apéndice), para subrayar tres facetas: el aire del noventayocho y la nueva dimensión de España que sugería el libro, la voluntad de ponerse en contacto con la vida en torno y la concepción de la vida -que como reconoce Castellet ya lo había apuntado Vilanova- hecha de sencillez y de un amable fatalismo que postula Cela.

El último artículo de la inmediata recepción del libro que merece destacarse es el que publicó José Manuel Caballero Bonald en *Revista* (12-III). Unos días después Cela escribía a Pepiño Pardo, indicando: «supongo que habrás visto en *Revista* el magnífico artículo que me dedica nuestro común amigo José Manuel Caballero Bonald». Caballero

Bonald conocía a Cela desde 1951 y había sido el autor del «Censo de personajes» y «Nomenclátor geográfico» que acompañaba al libro desde la primera edición. El escritor gaditano recuerda en sus memorias, *La costumbre de vivir* (2001) que «confeccioné entonces un censo de personajes y un nomenclátor geográfico» (Caballero Bonald 2001: 68), si bien el apunte final de *Del Miño al Bidasoa*, de pluma de Cela, reza así:

Agradezco a mi mujer, María del Rosario Conde Picavea, y a mi colaborador y amigo José Manuel Caballero Bonald, la confección de estos Índices (Cela 1956: 374).

Conviene enfatizar que para quien iba a ser personaje clave en los primeros pasos de *Papeles de Son Armadans*, *Del Miño al Bidasoa* era en ese momento «el libro más brillantemente concebido y más delicadamente resuelto».

Bibliografía

- APARICIO, Juan. (1945). *Españoles con clave*. Barcelona. Luis de Caralt.
- CABALLERO BONALD, José Manuel. (2001). *La costumbre de vivir. La novela de la memoria, II*. Madrid. Alfaguara.
- CELA, Camilo José. (1956). *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje*. Barcelona. Noguer.
- . (1957). *Cajón de sastre*. Madrid. Ediciones Cid.
- . (1965). *Obra Completa*. Tomo IV. Barcelona. Destino.
- . (2016a). *La colmena*. Madrid. Real Academia Española.
- . (2016b). *La forja de un escritor (1943-1952)*. Ed. Adolfo Sotelo Vázquez. Madrid. Fundación Banco de Santander.
- GONZÁLEZ RUANO, César. (2003). *Obra periodística (1943-1965)*. Ed. Miguel Pardeza. Madrid. Fundación Cultural Mapfre.

Apéndice

Carlos Martínez Barbeito, «Camilo José Cela: *Del Miño al Bidasoa*, Barcelona. Editorial Noguer, 1953». Radio Nacional de España (7-I-1953)

El otro acontecimiento de verdadera importancia con que se inaugura el año literario 1953 es la publicación de una obra de quien, por unánime consenso de la crítica y del público, ocupa el primer puesto en el escalafón de jóvenes escritores españoles: Camilo José Cela.

Si como novelista es ya indiscutible y va camino de convertirse en un clásico de nuestra época, como autor de libros de viajes demostró en su obra sobre la Alcarria que es capaz de hacer lo que hagan los mejores. Al cultivar este sugestivo género sigue Cela las huellas de ciertos escritores como Ciro Bayo, Noel, Baroja, Unamuno, Azorín, Gabriel Miró, Ortega y Gasset y Gutiérrez-Solana, casi tan buen literato como pintor. Y sigue, también, las más remotas huellas de los autores de novelas picarescas. La tradición andariega de nuestras letras no se rompe y hoy es Cela quien la recoge, quien reemprende la ruta y se lanza a caminar por esos mundos de Dios para contarnos luego las peripecias que le ocurren.

Si se paseó antes por la Alcarria, cruza ahora los caminos del noroeste, del río Miño al río Bidasoa, gustando la vida del vagabundo que anda y anda sin prisa por llegar a ninguna parte. En un libro de viajes parecería natural que menudeasen las descripciones paisajísticas, pero no teman los lectores apresurados y febriles de estos tiempos, que pasan sin leerlas las páginas descriptivas que califican de «paja». No encontrarán descripciones ni color local sino tal o cual rasgo suelto. En esta nueva obra de Cela no manda la tierra, sino los hombres que la habitan. La única naturaleza que se percibe es la naturaleza humana, que es la más grata al novelista de raza, incluso cuando no es una novela cuando no es una novela lo que escribe. *Del Miño al Bidaso*, es, más que un libro de paisajes, un libro de aventuras, de mínimas aventuras que casi siempre terminan a la española, a la senequista y quevedesca española, con una reflexión estoica. Lo que predomina son las afortunadísimas instantáneas de tipos que cruza el vagabundo en su camino o que trotan un rato a su vera. Lo mismo daría que esos tipos no vivieran entre el Miño y el Bidasoa. No son de ninguna parte, no son específicamente del Norte de España. Para Cela la geografía es un simple pretexto para que los personajes toquen con los pies en tierra y no parezcan fantásticos fantasmas imaginados. Es una geografía de mapa, hecha sólo de nombres y de accidentes del terreno, con alguna que otra ilustración histórica. Saltando sobre la literatura de viajes de los escritores del 98, esencialmente paisajística, parece enlazar Cela con quienes escribían en nuestro siglo de oro desnudos y frugales textos picarescos desarraigados del paisaje, valor estético aún no descubierto por entonces.

Sabe Cela poner en pie a sus personajes dándoles, con el habla, su rasgo más característico y que resulta ser el soporte de su total personalidad. Con una frase es Cela capaz de sugerir un alma. Sobre todo las almas simples, resignadas y de una profundidad difusa de los campesinos españoles o de los trotamundos que circulan por los caminos, gente que en Cela habla reposadamente, a veces sentenciosamente, y que a lo mejor, de tanto parecer que están pensando, resulta que no piensan nada, en un supremo y desdeñoso desasimiento de las cosas.

En el diálogo reside, pues, el mérito principal de Cela, y por lo tanto también el de este libro. A veces salta un rasgo irónico, un rasgo de humor que parece heredado de Baroja por su melancolía y su resignado pesimismo. Con un solo rasgo de esos suele dejar Cela retratado a un personaje. El humor de Cela es parco, fibroso. No se recrea en la suerte.

El estilo es magnífico. Cela es dueño de una prosa flexible, plástica, llena de recuerdos clásicos, pues es hombre de muchas más lecturas de lo que aparente, y consigue una difícil

naturalidad, reforzada por una agudísima percepción de lo que contempla y refleja. Es una prosa ejemplar y no hay muchos que la escriban así en España. La adjetivación es diestra, generosa y precisa. Los coloquios fingen espontaneidad, pero están sólidamente pensados y contruidos con cervantino rigor, con elocuencia de pura cepa española, con sabrosa mezcla de popularismos desgarrados y de sabios decires antiguos con ejecutoria de nobleza en los mejores textos clásicos.

La Editora Noguer ha sabido escoger muy bien su primer libro del año y ha sabido también rodearlo de una envoltura elegante, bella, verdaderamente admirable, que honra a los ilustrados editores: avaloran la obra unas preciosas viñetas de Miciano.

Manuel G. Cerezales, «Del Miño al Bidasoa, de Camilo José Cela», *Informaciones* (23-I-1953)

No es, como del título puede colegirse y como el propio autor declara en nota introductoria, un libro de viajes el nuevo libro de Camilo José Cela. Es un libro de la vida errante, al estilo del más ilustre representante de los novelistas que se han sentido atraídos por los individuos andariegos, Knut Hamsun, o de Pío Baroja, escritor de novelas desordenadas, amigo también de contar en ellas la desordenada vida de los vagabundos. Es, pues, el libro de Cela, una novela, y para mi gusto, su mejor libro y su mejor novela. Cela ha cogido a dos tipos - el vagabundo, al que por privar de nombre propio, se entiende que el autor considera como el vagabundo por antonomasia, y el titiritero Dupont, artífice de molinillos de papeles de colores-, los junta en el capítulo quinto, los hace amigos de camino y los lleva por los paisajes de Galicia, Asturias, Santander y País Vasco, hasta que ambos se despiden y separan en la raya de Francia y con ello da fin el libro. A los dos caminantes no les suceden grandes aventuras ni el autor pone en su boca palabras de importancia. Pero las incidencias que les suceden y lo que uno al otro se dicen, siempre cosas sencillas e ingenuas, tienen el suficiente encanto para prender el interés del lector, que sin fatigas los acompaña en su itinerario. Añádese a esto que la prosa de Cela, que siempre fue una buena prosa, aunque con frecuencia cargada de impurezas, innecesariamente barroca, se desnuda en este libro de sus adornos y de sus postizos y corre limpia y caudal, toca las cosas con ligereza, pero las toca, y da rápidas y luminosas impresiones del paisaje y del alma de los hombres. No se detiene para recrearse con alardes descriptivos en parajes ni en pueblos, a pesar de que pasa por muchos y muy hermosos. Nos da, y es bastante, la sensación de la variedad y de la belleza que se presentan a su paso.

Otra virtud tiene este libro, de referencia superflua si se tratase de escritor que no fuese Cela: su limpieza moral y la pulcritud del lenguaje. Tratándose de Cela es casi obligado advertirlo. Pudo haber escrito un relato de la picaresca con todas las licencias que admite el género. No lo ha hecho. Sus vagabundos, dueños tan sólo de la noche y del día y sin saber cómo se las arreglarán para comer mañana, son dos excelentes tipos, ingenuos, honrados y sobrios. El tema invitaba a Cela a dar expansión a una tendencia recusable que se manifiesta en otras novelas suyas, especialmente en *La colmena*. *La colmena* pudo haber sido una gran novela, pero por causa de media docena de escenas escabrosas, absolutamente innecesarias en todos los sentidos, se convierte en novela inadmisible y obscena. Creo que Cela arguye que él no escribe para muchachitas de diecisiete años. La justificación no es válida. El novelista no elige a sus lectores, que son los lectores quienes eligen al novelista, y desgraciadamente sólo las muchachas y los muchachos de diecisiete años pueden sentirse interesados por las escabrosidades en las novelas. A los demás, creo yo, no les importan nada ni les hacen daño alguno; sencillamente, les repugnan. Insisto en este aspecto de la literatura de Cela, de una manera acaso impertinente y a todas luces inoportuna, precisamente para dejar aislado y bien perfilado con todos sus valores el nuevo libro, y porque creo que es un deber

decir que su literatura, que no es fundamentalmente malsana, debería ser absolutamente sana y, por consiguiente, absolutamente artística, y no lo es porque su propio autor se entretiene en cargarla de impurezas y de porciones torpes y superfluas. Un Gide, por ejemplo, es un astro que se mueve en su órbita; en él, la inmoral corresponde exacta y lógicamente a su fina y centelleante inteligencia pervertida. Un Miller, diríase nacido para producir literatura sombría y erótica; el erotismo como un mal inevitable, parece ser en él connatural. Estos autores son simplemente obscenos porque sus obras están impregnadas de obscenidad. Pero lo obsceno es doblemente obsceno cuando no viene a cuento, cuando se impone como un artificio para cebo de asustadizos o para lo que sea. Es doblemente corruptor. Pero Cela puede rechazar las malas tentaciones cuando quiera, lo que seguramente no podrían hacer un Gide o un Miller, aunque quisieran. Lo que en Cela es simple pirueta, en los otros es drama, dolor, estigma.

Y a propósito de Henry Miller: acaba de llegar a Francia, donde piensa residir unos años. Una revista tan poco pudibunda como «Les Nouvelles Littéraires» le saluda diciendo que llega precisamente en un momento en que la literatura erótica o pornográfica, cuya proliferación se atribuye en gran parte a la influencia de Miller, está en plena decadencia. La literatura escandalosa -añade el semanario- aburre a la larga tanto como la literatura moralizante; agota rápidamente sus reservas y se hace monótona. Los gustos del público se orientan hoy hacia una literatura más profunda, más alegre y más vital.

En este género de literatura inscribo yo *Del Miño al Bidasoa*, el nuevo libro de Cela, de cuya aparición debemos tan sinceramente felicitarlos. Pocos libros o acaso ninguno tan personal como éste, entre todos los suyos. He citado yo al principio de este comentario a Hamsun y a Baroja; pero ello no quiere decir que haya observado con ambos otra coincidencia que la del género, tan viejo y tan ilustre en la historia literaria. Cela no ha tenido que realizar ningún esfuerzo para distinguirse de los modelos y aparecer como original. Lo es por su naturalidad y por su sencillez y, sobre todo, por una difícil sobriedad, por una economía de elementos, en algunas ocasiones reducidos a la simple enumeración de nombres de paisajes, de accidentes y de cosas, que, sin caer en la aridez en ningún instante, elimina los excesos y da al lector las notas esenciales. Con este pulso, con este difícil equilibrio, en el que se revela el escritor y el novelista, es conducido el relato desde el principio hasta el fin, desde que el vagabundo asciende por un monte de Pontevedra camino de Santa María de Ribarteme, hasta que se despide de su compañero de fatigas, en una página traspasada de leves melancolías, a la vista de Francia.

Melchor F. Almagro, «Camilo José Cela, viajero», *La Vanguardia Española* (4-II-1953)

Por lo pronto, he aquí la primera estampa que, con toda la plasticidad literaria que caracteriza el arte de Camilo José Cela, hallamos en su reciente libro *Del Miño al Bidasoa*.

Como el vagabundo no tiene amigos ni parientes, ni, por no tener nada, un perrito que le ladre, lleva, por entre las madre selvas y los tojos del camino, su ataúd en la cabeza, igual que una cesta de frescas manzanas de esperanza. Una mujer camina de rodillas con un niño vestido de limpio al lado. Es una mujer quizá joven todavía, con el aire pausadamente evadido y los ojos rojos de llorar. «-Que Santa Marta, ramiño de plata, nos traiga la salud con el agua del cielo y la flor de los campos»... Un viejo marinero, con un ancla tatuada en la frente y cien singladuras grabadas, a golpe de galerna en el corazón, le hace coro mientras arrastra, casi como un pecado, el cuerpo que se le fatigó antes que el alma...

Sí: en esa primera estampa literaria del nuevo libro de Camilo José Cela está ya el autor, perfectamente definido y fijado, gracias a su lenguaje, rápido y certero, tanto en la expresión directa como en la metafórica, y, a la vez, se apunta ya en rasgos inequívocos la emoción que dominará en el transcurso de este viaje *Del Miño al Bidasoa*, que Camilo José Cela

emprende con sus lectores: los que le vienen siguiendo desde «La familia de Pascual Duarte», cualesquiera sean la ruta y el término.

Hay mucho de caminante, quizá de peregrino ilusionado y de vagabundo sin objeto, en el arte de Camilo José Cela, de modo mucho más expreso, naturalmente, en aquellos de sus libros que son «de viajes» por el tema: «Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes» y *Viaje a la Alcarria*. Incluso en sus novelas, Camilo José Cela gusta de paisajes y figuras en movimiento, por estáticos que nos parezcan y aun lo sean. Trátase, en casos tales, de seres humanos y fondos sociales que merecerían ser descubiertos por ese tipo de explorador a la clásica manera de la novela picaresca española: explorador que en un mesón, un café o una cárcel descubre lo que acaso no encontrase en desplazamientos de mucho mayor radio. Lo irregular, lo extraño, lo sorprendente, nos acecha, en multitud de ocasiones, a la vuelta del camino más familiar, y cuando Camilo José Cela se lanza a rodar por ese mundo inmediato que guarda inagotables secretos, nos pone en contacto con realidades inéditas: tanto como quizá no lo sean las de países más remotos y dispares.

La «España incógnita» de que tantas veces se habla, está ahí, con su paradójica realidad, archiconocida e ignorada, y Camilo José Cela gusta de descubrirla en personajes, situaciones y lugares, capaces de sorprender con una vibración nueva, insólita de veras, no obstante las exploraciones de que han sido objeto por toda suerte plumas. Camilo José Cela, que por alguna fácil asociación de ideas o de temas nos hace pensar en Baroja, se nos muestra, en su aspecto de viajero, como un vagabundo de los que Baroja ha sabido crear con extraordinario vigor y suma variedad de matices. En *Del Miño al Bidasoa* el autor significa una de esas magníficas transposiciones literarias que hacen de lo real una recreación pasmosa. La literatura y la verdad se funden en unidad superior, y dijérase que la geografía de este libro animadísimo es pura ficción, de no convalidarla el dato exacto, aquí y allá, empezando, claro es, por la toponimia, que el autor paladea: «por Iriongo y Frías, y por Santiáñez y Llovio, dejando atrás y a la derecha la Sierra de Santiáñez, con su pico Morrecho...». En efecto: la toponimia tiene mucho de esa espontánea e involuntaria poesía que ha hecho pensar, ahora y no antes, en la pureza sonora y cromática del vocablo -mitad naturaleza, mitad historia- que da nombre al pueblo, al río, al valle, a la cumbre... ¡Ah! Y sobrenombre, apodo, mote, al hombre o a la mujer, pobladores del lugar. Cuando no, digámoslo incidentalmente, Camilo José Cela se atiene al nombre y a los dos apellidos que no les faltan nunca a los personajes de sus novelas. Veamos en esto una forma más de la poderosa atracción del lenguaje en cuanto floración del suelo natural y subsuelo histórico, e insistamos en la atenta observación del autor, voluptuosamente complacido en declamaciones como ésta: «Lazcano, Aliaga, Zaldivia, Gainza, Arama, Isasondo, Legorreta, Icazteguieta...».

Mucha geografía, física y humana, hay pues en *Del Miño al Bidasoa*: geografía tocada de eximia gracia literaria y transpuesta a la creación artística por obra de la observación y de la fantasía. No consideremos antagónicas a la fantasía y a la observación. En el caso concreto de Cela, las dos se necesitan para enriquecerse mutuamente. Observación fantaseada, por un lado, y, por otro, fantasía que se deja observar. En definitiva, todo se comprueba en virtud de la emoción transmitida por el autor a sus lectores, que es la mejor manera de comprobar la autenticidad de las obras literarias y artísticas.

Recorremos el sugestivo y ondulante itinerario a través de Galicia, Asturias, la Montaña y el litoral vasco, hasta la raya de Francia, experimentando la estimulante impresión de descubrir pueblos, paisajes y criaturas, según los hace surgir el rasgo descriptivo, el apunte personalísimo, el comentario buido, la tarea, a cada paso cumplida, de rehacerlo todo con firme voluntad de estilo. Más que acción y actores, Camilo José Cela crea escenarios. Al cabo, es lo que importa en un libro de viajes. El vagabundo y su compañero Dupont se hacen seguir por el lector en una excursión por el norte de España, pródiga en impresiones de variados matices. Desde la ironía cruel a la ternura lírica.

Antonio Vilanova. «La letra y el espíritu. *Del Miño al Bidasoa*, de Camilo José Cela», *Destino* (14-II-1953)

Después del prodigioso esfuerzo arquitectónico que representa la creación del mundo novelesco de *La colmena*, la gran novela de Camilo José Cela cuya extraordinaria importancia en el campo de las letras españolas tuvimos ya ocasión de destacar en estas páginas, el gran novelista gallego acaba de publicar un libro de visiones y andanzas a través de los paisajes españoles que lleva por título «*Del Miño al Bidasoa (Notas de un vagabundaje)*», pulcramente impreso por Editorial Noguer (Barcelona, 1952). Aun cuando la estructura y el propósito inicial del libro es el de ser un libro de viajes, una especie de carnet de ruta por las tierras del norte de España a lo largo del litoral cantábrico, el talento literario del autor ha desbordado muy pronto las limitaciones que podía imponerle el tema para adoptar una imprecisa estructura novelesca más apta para sus dotes de narrador. Quiere esto decir que el autor ha transferido sus impresiones subjetivas al espíritu plácido y soñador de un vagabundo que renueva, dentro de su integérrima honradez, la existencia nómada de nuestros pícaros, y a través de cuyos ojos va penetrando el lector en el secreto de pueblos y paisajes. La contextura esencialmente poemática de este lirismo descriptivo, transido de belleza y ternura, contrasta acusadamente, aun dentro de un mismo realismo poético, con la acritud sombría del mundo descrito en *La colmena*, con su trágico retablo de vileza y de abyección moral. A través de sus vagas ideaciones, de sus ensueños y recuerdos, la filosofía del vagabundo que protagoniza este nuevo libro de Camilo José Cela, y que es una mezcla de cautelosa paciencia y de tímida resignación, aparece claramente inspirada por el más puro estoicismo. En su espíritu andariego y errabundo, la esperanza se mezcla a la conformidad y a la sumisión fatalista a la fuerza del destino pues cree que «el camino también puede ser una bendición de Dios, una bendición que, como el camino mismo, jamás acaba, ni nadie le conoce el fin». El influjo patente que ha ejercido en esta concepción del mundo, la piedad entrañable y la nobleza humana del vagabundo de Knut Hamsun, puede explicarnos, sin que sea preciso recurrir a paralelismos evidentes, la nueva actitud moral que denota este nuevo libro de Cela. Al substituir la sátira por la piedad, el realismo ético por el idealismo humano, Cela no ha hecho más que recurrir a una de las dos eternas facetas de la creación novelesca, que había desgajado en parte en su obra maestra, *La colmena*, presidida por una intención humana y social más ambiciosa y más profunda. Lo que allí era acerado sarcasmo, abyecta crudeza, aguafuerte sombrío, piedad desesperada de tono hiriente y cruel, es aquí ensoñación melancólica, paciente resignación, conformada mansedumbre, impregnadas de ilusión y de esperanzas. Pero en el fondo estamos ante una evasión romántica inspirada por el desengaño, mediante la cual el autor, que ha descrito la corrupción abyecta de la colmena social, persigue un último rastro de ilusión en la existencia miserable y solitaria del vagabundo.

Hasta tal punto es patente esta idealización del hombre libre, exento de codicia y ambición, abierto al de todos los caminos, que muchas veces el lector se pregunta si la descripción de tierras y paisajes no ha sido un mero pretexto para impregnarle imperceptiblemente de su entrañable y profunda humanidad. Porque es lo cierto que, por encima de los cuadros de ambiente y de paisaje de los prodigiosos aciertos líricos que el autor describe la ruta errante de sus héroes, cobra relieve primordial en este libro el contraste entre «los azares y las vicisitudes del hombre que marcha empujado por la fuerza de sus pies», y «las comodidades y esclavitudes de quienes, anclados donde Dios se lo permite, igual que una gabarra que aguarda, y ya sin esperanza, las herramientas del calafate, sólo tienen por horizonte la sopita caliente, el camposanto y el cumplido funeral». Existe una curiosa mezcla de fatalismo estoico y de optimismo metafísico en el impulso aventurero de este vagabundo romántico que busca en el eterno caminar la afirmación humana: «el vagabundo, que es hombre que piensa que todo lo que pasa es para bien, prefiere oponer, a la común teoría del acíbar para forzar el destete, la idea de que lo que le espera al dejar lo

bueno, tampoco tiene que ser forzosa e irremisiblemente malo». Y al propio tiempo existe una gran dosis de conciencia moral y de dignidad humana en el tenaz empeño con que reclama la libertad de elegir el rumbo de su propia vida: «hay siempre dos caminos, y quizá tampoco mucho más de dos, para ir a todas las partes del mundo y hasta fuer a de él, y el vagabundo, a falta de otros lujos de mayores alcances, se divierte reservándose siempre hasta el fin el derecho de elegir». Probablemente, en los pasajes transcritos se encierra la clave de toda la filosofía del vagabundo y el íntimo sentir de este libro que es, por otra parte, una pura delicia de gracia y amenidad. El paisajismo descriptivo, la pintura costumbrista, los cuadros de ambiente y de color local dejan paso en este libro a una geografía lírica y humana en la cual es la vida misma que aparece a los ojos del lector. Y con ella un verdadero microcosmos de tipos pintorescos y vulgares, derrotados o humildes, miserables o abyectos, con sus rasgos patéticos, sus manías ridículas, sus defectos grotescos, pero captados en su plena y entrañable humanidad. Hay aquí, entre frases sentenciosas, escenas cómicas y pinceladas descriptivas, una creación incesante de personajes de auténtica vida, historietas grotescas y minúsculos dramas que revelan al novelista de raza. Y animándolo todo, como instrumento precioso con el que se ha labrado la expresión de este mundo, un estilo matizado y riquísimo, unas veces gráfico y cortante, otras demorado y lento, pero siempre sabroso y bellísimo en su prodigioso realismo poético que revela una vez más a Camilo José Cela como el mejor escritor que las nuevas generaciones han dado a las letras españolas.

Carmen Laforet, «Un libro de vagabundos», *Destino* (21-II-1953)

Siempre estoy contenta cuando, en medio del invierno, me llega un libro que habla de los caminos, el sol y las luces del verano. En verano a mí misma me gusta vivir estos caminos, este sol, estas luces. Dentro de las posibilidades limitadas que tiene una madre de familia numerosa, suelo intentar escauceos de vagabunda por los campos. Sé olvidarme de las horas delante de un camino, conozco el encanto de ver pasar las aguas de un río salvaje debajo de mis ojos asomados a él; y un chaparrón intempestivo en pleno monte, no solo no me asusta, si no que a veces me encanta. No sé por qué, meterme en un viejo autobús lleno de cestas, maletas, e incomodidades, o en la tercera de un tren, que hora a hora ennegrece mi cara con su generosa carbonilla, me resulta uno de los grandes placeres de la vida.

Por eso este libro que acabo de leer, en un rincón caliente, en plena marcha de la vida sedentaria y el trabajo invernal, ha encontrado en mi espíritu la simpatía más profunda. En esa especie de instrumento musical que todos llevamos en nuestro interior, ha hecho vibrar, quizá las notas más alegres, más «vagabundas» de mi vida. Esto no tiene nada de extraño, teniendo en cuenta que el libro cuyo título *Del Niño al Bidasoa*, no deja lugar a dudas en cuanto a su entraña viajera; ha sido además subtítulo: «Notas de un vagabundaje».

No hay que esperar -gracias a Dios- a pesar de eso, que este libro sea solo la relación de un viaje más o menos pintoresco. El novelista Camilo José Cela, que lo ha escrito, es tan novelista o más en estas notas, que en sus obras de gran empeño.

A lo largo de sus páginas nos encontramos no solo con el alma de los paisajes, las luces y sombras del mar y las praderías y la sonrisa o el ceño de los pueblos, sino que entramos en la intimidad simple y misteriosa del vagabundo, y de su amigo Dupont, el vendedor de molinillos de colores, y a través de ellos, en la de mil personajes de los caminos y de los pueblos, por los que nos interesamos un momento de la misma manera que el vagabundo y Dupont se interesan: hondamente.

El vagabundo es eso, vago y caminante. Acepta, como las aves del cielo, el alimento que cae a su paso, sin hacer esfuerzo para conseguirlo. No tiene nada en la vida más que su gran felicidad de ser libre. Todo lo que se presenta a sus ojos le interesa.

«El vagabundo, que quisiera saber el misterio más hondo de las más sencillas y minúsculas cosas, no se atreve a preguntar, porque las gentes no entienden su curiosidad». «Si el vagabundo fuese rico y no perdiese, con los cuartos, las aficiones que sin ellos tiene, se pagaría un coro de sabios que le fuesen explicando, igual que a un rey antiguo, todas las diminutas sabidurías que los hombres ignoran: el lenguaje de las aveciccas del cielo, el amor de los peces del mar, el color de las flores del prado y su aroma, el tacto de las más bellas conchas y el porqué de los pájaros de hierro en las veletas de las torres y de los campanarios».

El vagabundo, en los pueblos al paso, a veces, encuentra a algún amigo, pero él va siempre solo. Por puro azar, ese azar que preside la ruta de sus caminatas, encuentra un compañero con el que sostiene diálogos cortados por muchos silencios y aventuras compartidas. Solo se da cuenta el vagabundo del gran afecto que se va tejiendo entre ellos a través de sus peripecias; cuando al llegar a Irún, el vendedor de molinillos, que es francés, siente la nostalgia de su tierra.

... En Espelette Itxassou tengo una novia desde hace ya muchos años... usted sabrá perdonarme...

El vagabundo notó que un frío le subía por el brazo, parecía como si se le hubiera colado un lagarto por la manga. El vagabundo antes de contestar carraspeó.

-Como usted guste.

Y Dupont, levantándose, le dio la mano.

-No, no me voy todavía. Me iré por Echalar con las palomas, o por Zagarramurdi, con las brujas.

Y así, el libro termina, dejando al vagabundo, como lo había encontrado en la primera página, solo y libre, con su poesía. Porque el vagabundo ve la vida y las cosas como solo un poeta verdadero puede verlas... Y si no el vagabundo, el autor del libro, las ve, además, con un fino, sabroso y tierno humorismo, que no es el menor de los muchos valores de esta obra.

José María Castellet, «Del Miño al Bidasoa», *Laye* (enero-marzo, 1953)

Tres facetas, en una misma línea de la importante carrera literaria de Camilo José Cela, nos sugiere este libro que acaba de publicar en Barcelona la editorial Noguer.

Es la primera una nueva muestra de lo que ya señalamos a raíz de la aparición de *La colmena*, o sea, el profundo enraizamiento de Cela en la tradición cultural española, bebida en las generaciones inmediatamente anteriores, asimilada e incorporada a la auténtica y viva corriente actual de la misma. Es así que *Viaje a la Alcarria* y *Del Miño al Bidasoa* emparentan directamente con las obras que redescubrieron el paisaje nacional en muchos de los libros de los escritores del noventa y ocho. Cela, como ellos, busca en el paisaje, en el vagabundeo por las tierras de España, una base primaria y auténtica en que fundamentar el conocimiento de España, siempre sujeto a tantas deformaciones. Porque lo que se busca en el contacto con la tierra, con las gentes de los pueblos de las regiones españolas, es también una defensa contra las visiones estáticas y grandilocuentes, una reacción contra las versiones falsamente idealistas a las que tan propensos somos los españoles con la práctica de una de las más tristes vocaciones nacionales: esa peligrosa tendencia a la anulación de la personalidad por la indolente sumisión a unos valores que se aceptan como verdaderos por lo que aparentemente tienen de seguros. Esa defensa, esa reacción no pueden tener más base que un realismo a rajatabla y en el sentido más vulgar de la palabra. Un realismo que nace del contacto físico del hombre con el país que habita y con el que se siente entrañable e

inevitablemente unido. Así, el desesperado asomarse al paisaje de los hombres del noventa y ocho era ante todo defensa frente al desmoronamiento de una España que se les caía encima, a la vez que búsqueda de un horizonte al que hacer referencia en su propósito de encontrar una nueva dimensión para su expansión espiritual. En Cela es esencialmente lo mismo, con las variantes determinadas por su vocación de novelista. O sea que, además de defensa dinámica exigida por la conciencia de una situación cultural que tiende peligrosamente al anquilosamiento, ha buscado Cela un ejercicio de tipo literario personal. Y ésta es la segunda faceta.

Ese ejercicio literario es imprescindible para Cela si quiere ser consecuente con su teoría literaria o con su modo de novelar, que viene a ser lo mismo. Cela sabe que hoy en día el novelista debe trabajar con los materiales que le ofrece la más inmediata realidad y que su labor consiste en revelarlos y proponerlos objetivamente al lector para que éste sea quien, en definitiva, se los arroge como propia tarea a realizar. Consiste, pues, ese ejercicio en ponerse en receptivo contacto con la vida cotidiana del propio entorno para penetrarla y poder más tarde revelarla en la novela. *Viaje a la Alcarria* y *Del Miño al Bidasoa* son dos bellos ejemplos de ejercicio literario en busca de la realidad española, emprendida por los caminos y pueblos de Castilla, primero, y de todo el norte de España, después. Ahora bien, conviene insistir en que el carácter de ejercicio literario de esos libros es solo una faceta de los mismos. No hay nada en ellos de frío experimento. Todo lo contrario: es impresionante, por ejemplo, el momento en que el *viajero* -protagonista de *Viaje a la Alcarria*, equivalente al *vagabundo* de *Del Miño al Bidasoa*, ambos en realidad el mismo C. J. C.- hace suya la inatendida petición de que los tapices de Pastrana vuelvan a su lugar de origen: «el viajero piensa que éste es un pleito en el que nadie le ha llamado, pero piensa también que con esto de meter todas las cosas de mérito en los museos de Madrid, se está matando a la provincia que, en definitiva, es el país».

Y ello nos lleva a la tercera faceta de *Del Miño al Bidasoa*. Porque si en *Viaje a la Alcarria* impresiona antes que nada la entrañable fusión del *viajero* con la visitada Alcarria, en el libro que nos ocupa, sobre el fondo del paisaje -un fondo con mucho relieve, desde luego-, destaca algo que Antonio Vilanova ha sido el primero en señalar y que es una -para algunos inesperada en Cela- concepción de la vida -hecha de sencillez y cierto afable fatalismo que conducen a una humilde aceptación de los hechos de la vida- muy alejada desde luego de la sombría visión de *La colmena*. Esa concepción de una vida distinta parece claramente una compensación -exigida quizás por la misma implacable realidad que asoma en la mayoría de las páginas de Cela-, un deseo, una evasión que la pluma hábil del autor inviste del más verídico realismo, situándola en concretos paisajes de España y dando así una profunda dimensión de posibilidad a la amistad del *vagabundo* con Dupont, ese «equilibrista, vendedor de molinillos de papel y también *vagabundo*, a quien conoció el protagonista de este libro por el valle del Tiétar y con el que anduvo desde Navia hasta el fin de su viaje, ya en el camino de Francia». La amistad del *vagabundo* con Dupont es una de las más bellas que nos ha dado la literatura, hecha de fraternales particiones del pan y mutuo respeto, y sobre todo de muchas horas de camino en común conllevado con la mejor voluntad de convertirlo en «una bendición de Dios» que «como el mismo camino, jamás acaba, ni nadie le conoce el fin».

Esas tres facetas que hemos señalado nos dan la secreta paradoja de una obra aparentemente simplísima: la de su complejidad, la de su riquísima textura.

Barcelona, febrero de 2017

La recepción de las obras de Palacio Valdés a principios del siglo XX. La crítica de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*

MARISA SOTELO VÁZQUEZ
(Universitat de Barcelona)

Para José Manuel, amigo y maestro

I

Aunque mi primera intención era ocuparme de la recepción de las obras de Palacio Valdés entre los escritores de principios del siglo XX, entendiendo por estos las figuras más relevantes del modernismo Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán y también de aquellas que con una significación menor vienen a completar el cuadro y a componer el fondo de la época, como Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, el crítico más importante de *La España Moderna*¹, colaborador asiduo de *La Época*, *El Imparcial*, *El Sol* y, en los últimos veinte años de su vida (1909-1929), también de *La Vanguardia* de Barcelona, por razones obvias de espacio, y también porque es el que con más regularidad atendió a la trayectoria del autor de *Marta y María*, centraré mi exposición en *Andrenio* y puntualmente, como contraste, contrapunto o complemento, haré referencia a los juicios de Unamuno, que se refirió fundamentalmente a *Maximina*; los comentarios de Azorín y Baroja sobre *La hija de Natalia*, los escritos autobiográficos y los cuentos y, en el caso de Baroja las múltiples referencias puntuales escasamente positivas en sus *Memorias*².

El primer artículo de crítica literaria de *Andrenio* sobre el novelista de Laviana es el dedicado a reseñar *Maximina* en *La época*, 1887 y el último, el titulado «Palacio Valdés y Asturias» publicado en *Boletín Informativo de Centro Asturiano de Madrid* (31-10-1953). Entre ambos artículos, en las últimas décadas del siglo XIX el crítico madrileño se ocupó de reseñar en *La Época: El cuarto poder* (1888), *La hermana San Sulpicio* (1889) y *La Espuma* (1891). Consagró dos artículos más extensos a la producción de principios del siglo XX, *La aldea perdida* (1903), *Tristán o el pesimismo* (1906), ambos en su sección «Crónica literaria» de *La España Moderna*. Y una última serie de artículos breves, de nuevo en prensa madrileña, *El Imparcial*, *La Época*, *El Sol* y *La voz*

¹ *La España Moderna* fue la revista más importante del siglo XIX, dirigida por Lázaro Galdeano, en la que eran colaboradores habituales Castelar que escribía la crónica política y las crónicas literarias inicialmente Menéndez Pelayo y Pardo Bazán. Después se incorporarían a dichas tareas los miembros más destacados de la generación del 98.

Gómez de Baquero inició su quehacer firmando una sección fija llamada «Crónica literaria» en todos los números desde 1896 hasta 1910. En ella se reseñaban todas las novedades literarias de la época.

² Las referencias breves de Baroja imposibles de insertar en este artículo sin romper la coherencia del mismo quedan para otra ocasión.

dedicados a las obras autobiográficas, *Papeles del Doctor Angélico* (1911), *Años de juventud del Dr. Angélico* (1918), *La novela de un novelista* (1922) y *La hija de Natalia* (1924). Además de estos artículos-reseñas de las novelas, que vieron la luz en diferentes periódicos madrileños en el momento de su publicación, Andrenio expuso una interesante valoración del conjunto de la obra de Armando Palacio Valdés en su libro *El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, publicado por la editorial Mundo Latino en Madrid en 1924, en el que por este orden recogió sus juicios sobre Pérez Galdós, Valera, Pereda, Pardo Bazán y Palacio Valdés. Señalo el orden porque es indicativo de la jerarquía en el juicio estimativo del crítico, de manera que, tras la figura señera de Galdós, máximo representante del renacimiento narrativo decimonónico que ocupa en solitario un amplio capítulo, los siguientes los comparten don Juan Valera y don José M.^a de Pereda de un lado y Emilia Pardo Bazán y Palacio Valdés de otro. El procedimiento seguido por el crítico es deudor del tantas veces imitado Saint-Beuve, es decir, una crítica a caballo entre la valoración de los aspectos biográficos del autor y el análisis de sus obras, siempre con un lenguaje académico pero divulgativo, asequible a un público amplio, pues no olvidemos que muchas de las valoraciones que Andrenio agavilla en su libro fueron inicialmente materia de artículo periodístico o, como mucho, amplia reseña en la revista más prestigiosa del tránsito del XIX-XX, *La España Moderna*. En este último caso, los artículos a menudo se bifurcan en divagaciones sobre temas colaterales, como era frecuente en la crítica literaria decimonónica, lo que llevó a José Manuel Pérez Carrera a afirmar en su libro sobre Andrenio, que la crítica dedicada a Palacio Valdés era muy divagante y de muy escaso interés³, afirmaciones que es preciso matizar.

A la altura de los años veinte del pasado siglo Andrenio se refiere a Palacio Valdés como un «novelista asturiano, de acomodada familia de clase media», el más estimado por el público extranjero, justificando así la gran cantidad de traducciones de que habían sido objeto sus novelas, como lo serían años después las de Blasco Ibáñez. «La razón de esta preferencia», escribe, «está en que tiene más universalidad, es más lírico, hay más sentimiento en sus obras y más ternura, porque puso más de sí mismo» (Gómez de Baquero 1924b: 82) que otros autores, pero, sobre todo, más allá de que a menudo lo más radicalmente individual es lo más universal, a su juicio el novelista asturiano poseía una cualidad muy poco frecuente en la narrativa española decimonónica: el humorismo. Creo que es probablemente una de las observaciones más certeras y atinadas, que el crítico no duda en considerar con sesgo tainiano fruto de la tierra, es decir, consecuencia lógica del carácter asturiano, de ahí que escriba:

En el mapa espiritual de España, parece que habría de situar el humorismo en Asturias, Palacio Valdés, Clarín y Ramón Pérez de Ayala, asturianos de nacimiento o de adopción, son, entre los novelistas, los que mejor han tocado esta cuerda (Gómez de Baquero 1924b: 82).

Otro rasgo distintivo de Palacio Valdés, a juicio del crítico de *La España Moderna*, es la facilidad en el ejercicio de la escritura, de la que propio autor había dado cumplida noticia en el volumen autobiográfico, *Páginas escogidas* y en los títulos publicados a partir de 1906, que exceptuando *La hija de Natalia* (1924) eran fundamentalmente libros

³ Cf. Pérez Carrera (1991: 235): «la primera crítica literaria de Gómez de Baquero que tengo recogida trata sobre una novela de Palacio Valdés, *Maximina* (1887). A partir de esa fecha hasta 1928 prácticamente reseñó toda la producción novelesca de Palacio Valdés, es decir, más de una docena de novelas. A pesar de ello, las críticas a Palacio Valdés son de lo más flojo que escribió Baquero».

de recuerdos autobiográficos de un «soñador, reconcentrado, sensible», que «sin encerrarse en ninguna torre de marfil, ha huido del bullicio de los cenáculos de la república de las letras» (Gómez de Baquero 1924b: 83).

Sin embargo, Andrenio, que había valorado justamente la dimensión regional de las obras de Pereda, en el caso de Palacio Valdés juzga con cierta rapidez las características de su arte narrativo, pues, aunque no todas sus novelas están ambientadas en Asturias, sino en Madrid, Andalucía y la marina cantábrica, en el campo y en la ciudad, considero que las más auténticas son aquellas que podrían considerarse de costumbres regionales asturianas. Pues la visión de Andalucía de *La hermana San Sulpicio* me parece un tanto tópica e incluso algo artificial. No ocurre lo mismo cuando describe las costumbres campesinas en *La aldea perdida* o el ambiente chato y provinciano de *El cuarto poder*.

Sí acierta plenamente, sin embargo, *Andrenio* al considerar que Palacio Valdés no es un novelista naturalista cuando dice: «si hemos de creerle no quiso seguir las huellas del naturalismo francés, prefiriendo dejar correr la inspiración personal conforme a la tradición del realismo castellano» (Gómez de Baquero 1924b: 87). Sin entrar en más hondas reflexiones, ya que para Baquero el naturalismo francés había sido para los buenos novelistas una escuela o una metodología literaria, «un estímulo que les permitió soltar los andadores de la afectación académica y producirse con naturalidad», añade: «tuvo influencia, sí, pero mediata, cernida y modificada al través de nuestros temperamentos y costumbres. Palacio Valdés no es nada zolesco. A quien se parece es a Daudet. Es más natural que naturalista» (Gómez de Baquero 1924: 87), no obstante, como veremos más adelante, curiosamente reseñó *La Espuma* a la luz de *Pot-Buille*, una de las más de emblemáticas novelas de la serie *Les Rougon-Macquart* de Emile Zola.

Y como una constante en toda la producción narrativa del autor de *Marta y María* destaca su naturalidad en las descripciones y la propiedad en el uso del lenguaje sin dejar de ser expresivo:

No hay en él preciosismo ni afectación arcaizante, ni estilo académico. Todo esto repugnaba a Palacio, quien llegó a decir que si se viera obligado a escoger entre el estilo periodístico y el «artificialmente arcaico pedantesco y desabrido de ciertos escritores que el vulgo de los críticos admira» se quedaría con el primero (Gómez de Baquero 1924b: 87).

A este mismo aspecto volvería en un artículo publicado en *La Época* (28-9-1917) con motivo de la aparición de la antología *Páginas españolas* en la nueva biblioteca de la casa Calleja, donde reproduce literalmente algunas de las reflexiones de Palacio Valdés sobre el lenguaje, que aspira siempre a la sencillez y a la transparencia y rechaza el alambicamiento y el arcaísmo:

El lenguaje para el escritor es un instrumento como para el violinista el violín. Nunca he visto a un violinista postrarse delante de su violín y adorarlo pero he visto y veo a muchos literatos hincados de rodillas delante del lenguaje.

¿Por qué tal rendimiento? Hagámosle elegante, limpio, flexible, despojándole de toda vileza pero no le convirtamos en un ídolo de piedra ¿Por qué escribir hoy como en tiempos de Fray Luis de Granada? ¿Se habla así en el hogar, en la calle, en el Parlamento? (Gómez de Baquero 1917)

La revisión de la producción narrativa del autor lavianés por parte de *Andrenio* arranca de su novela *El Señorito Octavio*, que juzga un tanteo inicial, «un estimable ensayo» para referirse a continuación a *Marta y María*, como una novela mucho más cuajada, en la que se presenta «el amor humano y el amor divino, lo místico y lo práctico», mientras que en *La Fe*, observa que el autor, siguiendo la corriente de su época, «se planteaba cuestiones de conciencia religiosa», encarnadas en personajes y conflictos individuales. En este sentido, aunque sin entrar en matices, *Andrenio* situaba acertadamente la novela en el amplio caldo de cultivo de las disputas entre razón y fe, religión y ciencia, tolerancia e intransigencia, cuestiones que habían preocupado no solo a Palacio Valdés sino también a otros novelistas de su tiempo, Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón o el Padre Coloma.

Y tras este rápido examen de las primeras novelas se detiene a enumerar las mejores, *Riberita y Maximina*, *El cuarto poder*, *Los majos de Cádiz*, *La alegría del capitán Ribot* y, sobre todo, *La hermana San Sulpicio*, de la que escribe «es la más celebrada de sus obras, aunque no sea la que prefiere el autor, pero cuya gracia andaluza, naturalidad y apasionamiento amoroso, explican la predilección del público» (Gómez de Baquero 1924: 85), para terminar comparándola con manifiesta exageración con *Pepita Jiménez*, pues a mi juicio indudablemente es muy superior la novela de Valera tanto en su técnica narrativa, como en la profundidad psicológica de los personajes protagonistas y, en lo que Clarín llamaba certeramente, la composición y las dimensiones de la trama argumental.

Yo creo que a *La hermana San Sulpicio*, que tiene un arranque magnífico con el narrador en primera persona situando la acción en el balneario de Marmolejo, donde se conocen los protagonistas, y un final bastante bien resuelto, le sobran algunas páginas intermedias en las que casi perdemos de vista a los protagonistas de la novela, para entretener al lector con una sucesión de lances y descripciones de ambientes y tipos secundarios, que responden a tópicos sobre los gallegos y andaluces y lastran como una muletilla todo el relato. Es, en realidad, el defecto de muchas de las novelas decimonónicas, su excesiva dependencia del tipismo costumbrista.

II

Y entrando en una valoración más pormenorizada de las que hemos llamado novelas de finales del siglo XIX interesa el juicio sobre *Maximina* (*La Época*, 5-3-1887), novela que valoró muy positivamente también don Miguel de Unamuno prácticamente por las mismas razones que *Andrenio*. El juicio se ciñe a la figura femenina, que a ambos les parece prototipo de la mujer ideal, una especie de ángel del hogar, «tímida, amorosa, sencilla, que se hace simpática desde el primer capítulo», en palabras del crítico de *La España Moderna*, mientras que Unamuno señalaba además el valor de las ideas subyacentes sobre la familia, la religiosidad sincera en esta obra aparentemente sencilla:

En nuestra literatura no abunda, ni mucho menos la nota íntima y recogida, el tono de apacible entrañabilidad. Casi todo es exterior, y casi todo, en el fondo violento. Y así me explico que Palacio Valdés sea uno de nuestros escritores más gustosos, de los de hoy el más gustado tal vez, en países donde es una verdad efectiva la vida del hogar y donde los hombres saben recogerse en él mejor que nosotros (Unamuno 1952: 229).

La valoración del crítico de *La España Moderna* y la del rector de la Universidad de Salamanca s un buen ejemplo de cómo se se juzgaba en la época el rol de la mujer, ceñido exclusivamente al ámbito familiar y doméstico. Sin embargo para Andrenio las consecuencias que se derivaban de la lectura de *Maximina* eran «terriblemente pesimistas», pues triunfaba el personaje masculino moralmente menos valioso:

Mientras Miguel Rivera, hombre de verdadero mérito, de recta intención y elevada inteligencia, se ve postergado, pobre, oscurecido, *Brutandor*, tipo acabado de la audacia y del rebajamiento de carácter al uso, hace una rápida y brillante carrera. Forzoso es confesar que mucho de esto sucede en la vida real, donde las falsas reputaciones están a la orden del día (Gómez de Baquero 1887).

La reseña dedicada a *El cuarto poder* también en *La Época* (2-4-1888) subraya la distancia entre lo que el título prometía y el verdadero núcleo de la novela, pues a juicio de Andrenio la prensa de Sarrió queda en un segundo plano tras los amores de Gonzalo con Cecilia y Venturita.

Distingue el crítico en la novela dos niveles que se entrecruzan y se complementan. El drama privado de las infidelidades de la esposa de Gonzalo cuando trascienden en murmuraciones, y el drama público, que absorbe toda la vida de Sarrió y que engendra en los dos bandos una animosidad implacable, que se trasluce en disputas en la prensa y en múltiples burlas callejeras.

Considera que la parte dedicada propiamente a la prensa o cuarto poder, es decir las descripciones de *El faro de Sarrió* y *El joven sarriense* son menos interesantes que los entresijos amorosos, es decir el drama conyugal, pues aunque los amores de Gonzalo y Cecilia tienen bastante de fantásticos, la pasión es profundamente humana. Juzga también «de mano maestra el contraste entre las dos hermanas», que acaba siendo en Palacio Valdés una idea recurrente como ya había demostrado en *Marta y María*.

No obstante, discrepa de algunos críticos y valora como uno de los máximos aciertos del novelista la profunda observación de la vida provinciana, así como la exactitud en la pintura de los periodistas sarrienses y el análisis de sus pasiones y debilidades humanas. Para concluir señalando que se trata de una espléndida novela de costumbres, pues el «medio ambiente en que se desarrolla la acción tiene excepcional importancia» y añade:

Algún crítico ha considerado injusta la gráfica pintura que hace el Sr. Palacio Valdés de los periódicos sarrienses, pero hay que reconocer, en honor a la verdad, que aquellas descripciones del Diccionario enciclopédico, erigido en supremo oráculo de *omni rescibile*, del uso y del abuso de los diccionarios de galicismos, de los apasionamientos personales y de la difamación encubierta, están cortadas sobre el patrón de la realidad. Y aún se queda corto el autor de *El cuarto poder* prescindiendo de las intrigas políticas de Sarrió, que le hubieran dado asunto para muchas sabrosas páginas, que no por ser pesimistas hubieran sido menos exactas (Gómez de Baquero 1888).

Se cierra esta primera serie con la reseña francamente negativa de *La Espuma* publicada en *La Época* (9-1-1891). Probablemente el origen de esta lectura tan negativa provenga de que Andrenio califica la novela como un *Pot-buille* aristocrático, y aunque señala a renglón seguido que Palacio Valdés no es Zola ni está en camino de serlo, tanto el análisis del procedimiento y la técnica narrativa como el de la galería de personajes se hace a la luz de la mencionada novela zolesca. Y más allá de las diferencias entre ambas obras, cifra las semejanzas en:

El procedimiento, en la agrupación de un conjunto de personajes viciosos y egoístas, dominados por toda clase de pasiones y apetitos, personajes que vienen a ser de este modo resumen y símbolo de lo malo que hay en una clase social. En *La Espuma* si se prescinde de algunos personajes episódicos, no hay más figura simpática que la de la duquesa de Requena. Los demás personajes forman una galería de vicios y miserias (Gómez de Baquero 1891).

Pero a juicio del crítico, bajo el que apunta a menudo un hombre muy conservador en cuestiones de moral, lo peor de la novela no es esa nota pesimista, «lo peor es que impresiona poco, que no convence, que como suele decirse gráfica y concisamente no resulta». Dicho de otro modo, acusa a Palacio Valdés, como lo hiciera también Emilia Pardo Bazán⁴, de no conocer bien la alta sociedad que retrata en su novela, y de ese desconocimiento derivaba en última instancia la inconsistencia en la pintura de los personajes:

En la obra del Sr. Palacio Valdés no se encuentra la observación maravillosa de la realidad que hace de los personajes de Zola verdaderos prototipos. No hay en sus páginas el calor de la vida y la animación que prestan tan dramático interés a las escenas de *Pot-Buille* [...] y a los tipos retratados de mano maestra. La pintura que de las clases elevadas hace el autor de *Maximina* no tiene originalidad, es la misma que suelen hacer de ella en la conversación corriente los que no tienen motivos para conocerla y sí para envidiarla (Gómez de Baquero 1891).

III

A comienzos del siglo XX en la sección miscelánea «Crónica Literaria» de *La España Moderna*, Eduardo Gómez de Baquero, que seguía siendo el crítico oficial de la publicación más prestigiosa de la época, comparable a la *Revue de deux mondes*, se ocupa de *La aldea perdida* (junio de 1903) y de *Tristán o el pesimismo* (mayo de 1906). En este segundo caso, la crónica que, a menudo era miscelánea, ocupándose de varios autores, obras o acontecimientos culturales de interés, versa únicamente sobre la novela de Palacio Valdés.

En la crónica sobre *La aldea perdida* destaca el crítico el carácter eminentemente simbólico de la novela. Simbolismo transparente y deudor de la mitología clásica en los nombres de los protagonistas: Demetria y Plutón, que viven en un mundo en proceso de transformación por destrucción de la arcadia feliz a manos del progreso industrial:

Demetria es una aldeanita del pueblo feliz, del cual nos pinta con tan poético colorido el Sr. Palacio Valdés los últimos días de la edad de oro de inocencia e ignorancia. Plutón es uno de los mineros que van a explotar las riquezas del subsuelo de aquella comarca, y a destruir sus patriarcales costumbres. Plutón se enamora de Demetria, y, no pudiendo conseguirla, la mata. Pero Demetria y Plutón son algo más en la novela que dos individuos humanos (Gómez de Baquero 1903: 165).

⁴ Me he ocupado de este aspecto en «La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las novelas de Palacio» (Sotelo Vázquez 2009: 325-342).

Evidentemente cualquiera que lea hoy la novela advierte que a través de los personajes novelescos Palacio Valdés plantea una profunda reflexión sobre el sentimiento geórgico de la vida campesina, sobre la desaparición de un mundo idílico con su escala de valores en vías de extinción por el progreso material y la civilización:

Ese es el símbolo de la novela. La aldea ignorada y feliz, que un día se ve invadida por una civilización material que atropella bárbaramente la belleza, la paz, cuanto allí hacía grata y serena la vida. Y por una asociación de ideas muy natural, a esta significación, en parte simbólica, en parte directa, se une la lamentación eterna por la fuga del tiempo pasado *que fue mejor* (Gómez de Baquero 1903: 165-6).

Ambos temas, la poesía de la arcadia perdida y la nostalgia del tiempo pasado tenían antecedentes en la tradición clásica del menosprecio de corte y alabanza de aldea, que el crítico revisa y, aunque en parte admite su vigencia a principios del XX, ve dudoso que los sentimientos y emociones del hombre moderno coincidan con las tesis que sustentaba la novela, porque:

El hombre de hoy es quizá el menos natural, el más influido por las artificiales exigencias de la civilización [...]. A cien leguas estamos de Rousseau. Poco significa que Ruskin, caballero andante de la belleza, o Tolstoi, paladín austero del bien, acusen al progreso industrial de haber afeado el mundo o de hacernos malos e infelices. El crecimiento monstruoso de las grandes ciudades, el éxodo de la población campesina hacia las crecientes urbes, refuta en el terreno de los hechos a estéticos y moralistas (Gómez de Baquero 1903: 167).

La conclusión a la que llega *Andrenio* es lógica para alguien que juzga la evolución de la sociedad a comienzos del siglo XX. De ahí que los sentimientos en que se inspira la novela le parezcan bellos pero la tesis falsa, ya que no puede interpretarse como un mal «que la industria perturbe la tranquilidad de la aldea perdida; y si mal es», escribe, «será mal pasajero, engendrador de futuros bienes», pero como la tesis no tiene por qué afectar al valor artístico de la obra concluye subrayando la verdad de la acción y el relieve de los personajes:

La verdad de esta novela está donde debe estar: en la vida que tiene la acción, en el relieve de los personajes, que así los simbólicos como los que forman el coro o acompañamiento, no son entes de razón ni pálidos fantasmas, sino criaturas humanas (Gómez de Baquero 1903: 168).

La reseña de *Tristán o el pesimismo* en mayo de 1906 coincide en el tiempo con la elección de Palacio Valdés como miembro de la Real Academia de la Lengua Española para ocupar la vacante dejada por José María de Pereda. Con este motivo *Andrenio* dedica en su crónica un amplio párrafo introductorio a subrayar los méritos del nuevo académico que finalmente se veían reconocidos, ya que «nadie se pregunta por qué le hacen académico, sino por qué no le han elegido antes». En aval de esta reflexión el crítico de *La España Moderna* enumera las dieciséis novelas del autor desde *El señorito Octavio* a *Tristán*, traducidas a varios idiomas, así como sus estudios de crítica literaria y un buen número de cuentos.

Celebra que esta espléndida labor narrativa no decline, pues a su juicio *Tristán o el pesimismo* «puede considerarse como una de las más felices y acabadas obras del autor, en la cual ni la composición ni el estilo presentan síntomas de decadencia», para llamar

inmediatamente la atención del lector sobre una cuestión fundamental, la ambigüedad del título, o quizás más bien la inexactitud, pues la novela no plantea «la magna cuestión filosófica del pesimismo», sino que es la novela de «un pesimista, de un disgustado de la vida, de un hombre difícil, cuya sensibilidad aumenta los dolores y las molestias inevitables, aun en una vida afortunada, y en cambio permanece inerte o frío ante las venturas y ventajas de esa existencia» (Gómez de Baquero 1906: 179), que es algo bien distinto.

Andrenio, aunque dadas las elogiosas circunstancias excepcionales en que escribe esta reseña, acierta al señalar que se trata de una novela que carece de la trascendencia necesaria para ser considerada novela filosófica o novela intelectual, sobre todo, si la contemplamos en el contexto más amplio de la narrativa de principios de siglo XX. Quiero decir que es imposible considerar *Tristán o el pesimismo* como obra representativa de un pensamiento filosófico profundo y elaborado, si tenemos en cuenta que a la altura de 1902 se publican en España nada menos que *Amor y pedagogía* de Unamuno y, sobre todo, *Camino de perfección* de Baroja y *La voluntad* de Azorín, verdaderas novelas generacionales, fragmentarias y confesionales, en las que la filosofía de Nietzsche y Schopenhauer resultan decisivas en la factura tanto de Fernando Osorio como de Antonio Azorín, por citar dos ejemplos paradigmáticos. Además, tres años antes de la publicación de *Tristán o el pesimismo*, en 1903, Azorín desde la revista *Alma Española* había arremetido con la virulencia propia de la gente nueva contra lo que consideraba la ignorancia filosófica de los viejos maestros y su desconocimiento de la figura de Nietzsche. Me refiero al artículo titulado «Reparos», publicado en *Alma Española* el 13 de diciembre de 1903, en el que el autor de *La voluntad* escribe:

Palacio Valdés habla de filosofía e ignora lo más elemental de las especulaciones filosóficas. ¿Quién ha dicho que la filosofía no puede marchar de acuerdo con la religión? Y véase si no lo que dice de Nietzsche el autor de *Riverita*; Nietzsche es un miserable... no pasamos por esta ofensa a la memoria del pensador más sincero, más escrupuloso, más digno, más delicado de los tiempos modernos. «Un conde de Nietzky -decía siendo niño- no puede mentir nunca». Esta frase es toda su autobiografía [...]. El Sr. Palacio Valdés no sabe estas cosas. El Sr. Palacio Valdés llama «optimista» a Nietzsche, y el gran filósofo es un pesimista en su concepción metafísica, su filosofía es la misma de Schopenhauer, sólo que por razones que ahora no hemos de exponer, su pesimismo conduce a la exaltación de la vida mientras el de Schopenhauer conduce al nirvana (Azorín 1978: 10).

Por ello creo que acierta *Andrenio* cuando finalmente califica la última novela de Palacio Valdés como «novela de costumbres, sin pensamiento trascendental», y puntualiza que su protagonista no propiamente un pesimista filosófico. Yo añadiría que la novela es fruto de una lectura superficial del pensamiento de Schopenhauer y que su pesimismo poco tiene de filosófico, más bien es derivado de una sensibilidad enfermiza, muy susceptible y de unos celos patológicos e infundados que le impiden disfrutar de las ventajas de una vida cómoda y regalada.

Atina también *Andrenio* al señalar que la raíz temática de esta novela es «la misantropía», y en torno a esta idea se teje toda una trama argumental con un buen número de lances y episodios secundarios cuya finalidad es básicamente entretener al lector. Y en último término, lo mejor de esta reseña es la comparación que establece *Andrenio* entre el pesimista Tristán y el tipo de pesimista finisecular, tal como lo habían pintado otros autores, que sin mencionarlos no resulta difícil imaginar a qué obras y personajes se refiere:

Es interesante comparar la manera que tiene de concebir y de presentar ese tipo, que hemos convenido en llamar fin de siglo, el Sr. Palacio Valdés con la que generalmente han tenido los novelistas que sacaron a luz tipos semejantes. Por lo común, el tipo del decadente fin de siglo ha sido pintado con simpatía, con cierto dejo de secreta admiración, como una flor malsana de la civilización, como un refinado y un neurótico superior, como un ser, en fin en quien las flaquezas e incoherencias de la acción están compensadas por cierta excelencia espiritual (Gómez de Baquero 1906: 181).

Hasta aquí esta caracterización se podría aplicar perfectamente a los personajes antes mencionados y prosigue Baquero el cotejo:

Palacio Valdés presenta de otro modo a su héroe: Tristán es menos brillante, pero más humano y natural que son, por lo general, esas figuras aristocráticas de decadencia. La parte ridícula de su carácter, la debilidad de su voluntad, las pequeñeces de su egoísmo y las vacilaciones de su inteligencia resaltan en la silueta novelesca. No es, con todo, un personaje concebido sin amor, con sequedad analítica. Hay en él un fondo de ternura inquieto y fugaz, que le salva de hacerse antipático y de caer en lo grotesco. Es odioso a veces, pero otras excita la compasión (Gómez de Baquero 1906: 181-2).

La reseña, sin duda una de las mejores de Gómez de Baquero, atiende a continuación al análisis de los personajes secundarios que aparecen en relación con el carácter «enfermizo y ondulante de Tristán». El indiano, Germán Reynoso, prototipo de bondad y generosidad rayana en el heroísmo, «la figura cómica del paisano Barragán», que considera creación de un verdadero humorista. Y especial mención merecen las figuras femeninas de la novela entre las que descuella Clara, «imagen de la mujer amante y buena, de alma noble y sencilla, iluminada por la sana alegría de un organismo bien equilibrado», Elena, «la mujer que cae por frívola y vanidosa más que por pervertida», que es un tipo frecuente de heroína de adulterio. En el fondo Palacio Valdés en las figuras femeninas siempre repite los mismos patrones psicológicos, la mujer bella pero infantil, inmadura, caprichosa y hasta algo frívola y la mujer virtuosa, activa, generosa y sacrificada. Concluye la reseña valorando la capacidad de observación del novelista y la variedad de elementos que concurren en la novela y que hacen que reproduzca verazmente la complejidad de la vida, «cuya trama encierra tantos matices, tantas relaciones pequeñas y poco aparentes que ligan tenuemente los hechos y que requieren la mirada perspicaz de un observador para ser discernidas y una fantasía plástica y fecunda para ser imitadas en las obras de arte» (Gómez de Baquero 1906: 184).

IV

En la última serie de artículos reseña las novelas autobiográficas *Años de juventud del Dr. Angélico*, en *La Época* (1-2-1918), y *La novela de un novelista* en un artículo titulado «Las evocaciones de la infancia», en *La Época* (4-2-1922). Y las últimas novelas *La hija de Natalia*, *Santa Rogelia* y *Los cármenes de Granada*.

En las reseñas de las novelas autobiográficas *Andrenio* se interroga sobre la procedencia de los materiales y, sobre todo, por su actualidad. Considera que la mayor

parte de los materiales proceden de las memorias del autor, de sus recuerdos personales y que por tanto la forma autobiográfica es algo más que un nuevo artificio novelesco.

Tras una serie de reflexiones sobre la autobiografía el crítico de *La España Moderna* considera que Palacio ha escrito una autobiografía histórica-narrativa al modo de las tan frecuentes en Francia de la pluma de Anatole France y Pierre Loti, pero a su juicio menos animada que la llamada autobiografía en forma dramática. Y, en todo caso, lo más sobresaliente de todos estos textos -a juicio del crítico- es la importancia que se concede a la reconstrucción de pasajes de la infancia y de la juventud del novelista, su fino sentido del humor que se percibe nítidamente en muchas de sus páginas y una cierta misantropía.

V

En conclusión de la lectura y análisis de todos estos artículos de recepción crítica de las obras de Palacio Valdés se pueden extraer algunas conclusiones. En primer lugar que, aunque *Andrenio* fue un crítico con prestigio en su tiempo, pues, sobre todo después de muerto *Clarín*, sus artículos se convierten en referencia obligada en la crítica de la época son bastante desiguales, aunque indudablemente los mejores fueron los publicadas en la revista de Lázaro Galdiano.

En segundo lugar, se puede extraer también una última conclusión: Gómez de Baquero apreciaba la narrativa de Palacio Valdés, había seguido atentamente su trayectoria desde el principio, en aquellos años fecundos en que el novelista escribía casi una novela por año, le había seguido leyendo después de haber permanecido algo apartado de las letras cuando vuelve con *La aldea perdida* y *Tristán*, pero es evidente que en las dos primeras décadas del siglo XX, que es cuando aparecen la mayor parte de sus trabajos críticos, el crítico juzga que lo mejor de la obras de Palacio, es decir *Marta y María*, *La hermana San Sulpicio* y *La alegría del capitán Ribot*, eran buenos ejemplos del realismo decimonónico pero quedaban ya algo alejados del interés, el gusto y la sensibilidad de los tiempos nuevos.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis. (1973). *Sociología del 98*. Barcelona. Península.
- ALPERN, Hymen. (1931). «Don Armando, The Patriarch». *The Modern Language Journal*. 16. 1 (Octubre). 22-25.
- BAROJA, Pío. (1997). *Desde la última vuelta del camino. Obras completas*. Barcelona. Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- BUENO, Manuel. (1958). «El novelista asturiano Palacio Valdés y Unamuno». *Archivum*. VIII (Enero-Diciembre). 1 y 2. 5-13.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, *Andrenio*. (1887). «Maximina». *La Época*. 5-3.
- . (1888). «El cuarto poder». *La Época*. 2-4-1888.

- . (1889). «*La hermana San Sulpicio*». *La Época*. 1-3.
- . (1891). «*La Espuma*». *La Época*. 9-1-1891.
- . (1903). «*La aldea perdida*». *La España Moderna*. 174. junio. 164-168.
- . (1906). «*Tristán o el pesimismo*». *La España Moderna*. Mayo. 179-184.
- . (1911). «*Papeles del Dr. Angélico*». *Los Lunes de El Imparcial*. 30-1.
- . (1917). «Palacio Valdés y el lenguaje». *La Época*. 28-9.
- . (1918). «*Años de juventud del Dr. Angélico*». *La Época*. 1-2.
- . (1922). «A propósito de Palacio Valdés. Las evocaciones de la infancia». *La Época*. 4-2.
- . (1924 a). «*La hija de Natalia*». *El Sol*. 14-8.
- . (1924 b). *El Renacimiento de la novela española del siglo XIX*. Madrid. Mundo Latino. 81-87.
- . (1925). «*Santa Rogelia*». *El Sol*. 27-12.
- . (1928). «Los Cármenes de Granada». *La voz*. 17-2.
- . (1935). «Palacio Valdés y Asturias». *Boletín Informativo de Centro Asturiano de Madrid*. 31-10.
- MARTÍNEZ RUIZ, José. *Azorín*. (1903). «Reparos». *Alma Española*. 13-XII.
- . (1923). «La anciana y la estrellita». *ABC*. 21-XI.
- . (1924). «Réquiem aeternan». *ABC*. 19-II.
- PÉREZ CARRERA, José Manuel. (1991). *Andrenio. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*. Madrid. Turner- Ayuntamiento de Madrid.
- RODRÍGUEZ MORANTA, Inmaculada. (2015). «Del suntuoso palacio a la mísera guardilla. Las entrevistas literarias de *El Caballero Audaz* en *La Esfera* (año 1914)». *Desde ambas laderas. Culturas entre la tradición y la modernidad*, M.^a Luisa Sotelo, Dolores Thion, Luis Beltrán, Rosa de Diego (coords.). Barcelona. Edicions de la Universitat de Barcelona. 153-172.
- SOTELO VÁZQUEZ, Juan-José. (1998). *La crítica literaria de Eduardo Gómez de Baquero en La Vanguardia de Barcelona (1909-1929)*. Barcelona. Universitat de Barcelona.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2009). «La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las novelas de Palacio». *Palacio Valdés, asturiano universal. Actas del III Congreso Internacional Armando Palacio Valdés y su obra, Laviana (3, 4 y 5 de octubre de 2007)*. F. Trinidad (ed.). Laviana. Excmo. Ayuntamiento. 325-34.
- UNAMUNO, Miguel. (1952). «Por Armando Palacio Valdés». *De esto y de aquello. II. Libros y autores españoles contemporáneos. Obras completas*. Madrid. Afrodísio Aguado. V. 228-229.

Aproximación a la poesía de Emilia Pardo Bazán*

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Saber si se deben exhumar y estudiar aquellos textos que el escritor renunció a publicar o si, por supuesto respeto, se deben dejar en el olvido es un tema que se suele prestar a debate. Estas disyuntivas se han planteado en más de una ocasión respecto de las primeras producciones de Emilia Pardo Bazán y las opiniones suelen estar divididas. Aquellos que consideran sus primeras composiciones como obras de juventud de carácter imitativo, como meras indagaciones y tanteos de escaso valor literario apuestan por la segunda opción, algunos porque están además convencidos de que estos textos deslucen en la brillante carrera de doña Emilia. Si bien es cierto que este tipo de obras puede ser de escaso interés para el lector medio, no hay que olvidar que pueden servir de gran ayuda al filólogo y al historiador de la literatura que quiera entender los procesos tanto de creación como de formación de la escritora, sobre todo porque los de las primeras producciones suelen desvelar prístinas inquietudes. Hay que tener también presente que esos procesos se desarrollan en un tiempo y en un contexto y que toda fase de afirmación personal requiere ensayos y búsquedas, los cuales suelen aportar respuestas importantes sobre la futura trayectoria de Emilia Pardo Bazán. Por este motivo y por saber que la poesía es una especie de asignatura, si no pendiente, sí de momento inconclusa entre las ya ricas y variadas aportaciones de José Manuel González Herrán, quisiera dedicarle estas páginas a este género con el que doña Emilia fue dando sus primeros pasos como escritora novel y joven.

Desde los trabajos pioneros en los años 50 de José Montero Padilla y de Francisco Serrano, quienes fueron los primeros a dar a conocer aficiones poéticas de Emilia Pardo Bazán, ha habido desigual interés por conocer estas facetas de la polígrafa coruñesa. Se recordaron a la sazón, y se ha seguido haciendo, los tempranos juicios del Padre Blanco García sobre las traducciones que Emilia Pardo Bazán realizó de Heine y sobre su talento poético porque, aun cuando su quehacer hubiese sido fruto de intereses meramente lingüísticos, las versiones de la joven escritora «sin pretenderlo tienen el valor de miniaturas restauradas» (Blanco García 1903: 78). Su calidad literaria, al decir del padre, equiparable con la de otros versos de la autora, «de cuyas aptitudes para la poesía habla muy alto *Jaime*» (Blanco García 1903: 78). En la línea de la divulgación de la poesía de Heine avanzaron también los estudios de Nelly Clemessy y, años después, de Yago Rodríguez¹.

La mayoría de los investigadores, en especial, Maurice Hemingway, han orientado sus trabajos al rescate de textos. Fue Maurice Hemingway quien editó *El Castillo de la*

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Referencia: FFI 2013-44462-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Remitimos al lector a la bibliografía final para no sobrecargar el texto.

Fada, *Álbum de poesías*, *Jaime* y poesías sueltas en el primer volumen consagrado al verso pardobazaniano, *Poesías inéditas u olvidadas* (1996) pensando en la fecha compilar todo lo que se conocía. Cristina Patiño completó póstumamente aquel volumen con otras composiciones que el brillante hispanista no tuvo tiempo de incluir. Después, José Manuel González Herrán, María Sandra Rosendo Fernández, José Ramón Saiz Viadero, Ricardo Axeitos, Patricia Carballal, Yago Rodríguez, Ángeles Quesada y José María Aguilar Ortiz han ido enriqueciendo aquel corpus, algunos de manera esporádica, otros con mayor atención. Hasta la fecha y dado el carácter poco conocido de la producción poética de doña Emilia es natural que haya predominado el trabajo de tipo heurístico. Pese a todas estas contribuciones, todavía no tenemos una idea definitiva del estado del archivo poético de Emilia Pardo Bazán, objetivo al que destinamos este y otros trabajos en curso. En el espacio de que aquí disponemos, realizaremos un breve recorrido sobre la forja de Doña Emilia como poeta para comprender el sino de los manuscritos de doña Emilia que hoy se conservan.

En diferentes archivos privados y públicos, editadas en álbumes y en desperdigadas por las páginas de la prensa, en especial gallega, figuran numerosas composiciones poéticas de la joven Emilia Pardo Bazán, cuyos testimonios, de momento, podemos cuantificar en más de seiscientos, ya sean autógrafos completos, borradores o manuscritos incompletos. Hablar de manera fehaciente y documentada de más de seiscientos testimonios no quiere decir que representen la producción original de la escritora, puesto que de un mismo poema podemos encontrar borradores, copias y ediciones distintas, con variantes o sin ellas en medios y fechas diversas. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la célebre «Descripción de las Rías Bajas», con la que obtuvo un accésit en un certamen literario celebrado en Santiago el 28 de julio de 1875, y que cuenta con unas seis ediciones en lugares y medios distintos, y, al menos, tres autógrafos.

Lo que de momento nos interesa destacar es la importancia material y efectiva de este corpus, autógrafo, copiado o impreso, porque la naturaleza del mismo nos permite leer con cierta incredulidad aquellas declaraciones de la escritora ya tantas veces citadas y recordadas por su hija Blanca muchos años después «estoy exenta de la flaqueza que a tantos [...] discretos ingenios ha atacado, de encariñarse con las rimas. Lejos de defender [...] tal empeño el bagaje poético, en mí ha llegado al extremo el empeño [...] ocultar mis rimas como se ocultan los pecados» (Freire 2001: 327). Tengamos presente que estas declaraciones datan de 1886, cuando ya había logrado importante nombradía con sus primeras novelas. Ocultar unas rimas si son realmente de niñez, como doña Emilia se demora en explicar en aquellas páginas retrospectivas, escritas a los treinta y cinco años, puede ser comprensible. Que la escritora empezase a componer versos desde su infancia y nada se sepa de aquellos textos de niña prodigio (a los ocho años un soneto sobre Hernán Cortés, según informaba a Giner de los Ríos, y a los nueve años unas quintillas sobre la Guerra de África, según comenta en sus *Apuntes Autobiográficos*) poco nos ha de sorprender más allá del dato biográfico y anecdótico. Ahora bien, resulta más extraño creer en aquellas declaraciones respecto de sus creaciones y traducciones posteriores. No fueron solo fruto de aquella especie de inconsciencia o de ceguera tras la que intentaba escudarse doña Emilia. Tampoco fueron hijas de Luzbel.

Entre sus allegados le animaba a escribir don Pascual Fernández Baeza, aconsejándole el ejercicio rítmico y sonoro para escribir sus versos:

-Niña [Pequeña] -me decía con su desdentada y benévola boca- ¡no leas nunca a Hermosilla! Y si lo lees, mándalo a paseo, ¿me entiendes tú? A paseo. Haz tú tus versos allá a tu modo... ¡pero nunca por reglas! ¡Nada de reglas! Las reglas solo sirven para echarlo todo a perder. No cuentes las sílabas, ¿oyes? Al oído: Si no te ayuda el oído, aunque las cuentes por los dedos, ¿qué saldrá? ¡Un ciempiés! Sobre todo... ¡cuidadito con Hermosilla! (Freire 2001: 328-329)

No desatendió tales consejos y ello aunque leyese el volumen de *Arte de hablar en prosa y verso* de Hermosilla. Emilia Pardo fue nutriendo su producción personal bajo la influencia de la sonoridad de Zorrilla, de la densidad principalmente de Heine y de Byron, de la musicalidad y de la sonoridad del verso -pero no la de rima- y estimulada por su gran sensibilidad ante mundo circundante.

Los primeros versos que conservó Emilia Pardo Bazán los compuso a los catorce años: «En la Torre de Hércules» y «A Don Salustiano Olózaga», ambos fechados en 1865 (aunque en el segundo se corrige con tachadura la fecha y reza 1866), los cuales son coetáneos también de su leyenda fantástica *El Castillo de la Fada* (1866). Unos meses después fue derramando en la prensa regional poesías un tanto críticas ante la realidad política, tras el motín de San Gil, con Narváez y Prim como telón de fondo. Resultan así ingeniosos su apólogo «La opresión», «Reflexiones sobre el agonizante año 1866» o «El Consejo» entre tantas otras composiciones que la autora dejó sepultadas en aquellas hojas volanderas de la prensa.

Las vicisitudes familiares durante aquellos convulsos años, su boda con José Quiroga el 10 de julio de 1868 la alejaron un tanto de la escritura y sobre todo del sesgo ideológico de las mencionadas poesías, cuando su presencia en la prensa gallega ya empezaba a ser regular y constante como ya estudiamos en otro lugar (Thion 2014). No obstante, no por ello enmudeció la lira de doña Emilia. Pese a su irregular trayectoria, se conservan hoy más de cuarenta textos poéticos documentados y fechados antes de la Gloriosa. A título indicativo, en 1866 había compuesto unas veinte poesías y al año siguiente unas diecinueve. Tras su boda, en 1871 volvió a incrementar su ritmo de creación, en torno a unas quince, aunque el año de mayor productividad fue 1873, a raíz de su viaje por Europa (González Herrán 2001). Las poesías de su primer período, entre 1865-1871, quedaron compiladas en su mayoría en el *Álbum* de Emilia Pardo Bazán. Ella misma las ordenó y copió en 1871 según ponen de manifiesto la disposición y las fechas de las mismas. Manejaba a la sazón los cuadernos del denominado *Libro de apuntes*, el cual da testimonio del proceso de creación de numerosos versos.

El *Álbum* de Emilia Pardo obedece a los modelos de buenas costumbres femeninas de las clases pudientes de la época. No obstante, dos aspectos singularizan este *Álbum*. Es un documento personal y no tanto colectivo o de los amigos que contribuyen en homenaje a alguna efeméride de la joven. Se caracteriza también por no haber sido escrito al socaire de reuniones o encargos y de manera dilatada en el tiempo, sino que es un proyecto ideado, ordenado y copiado por la escritora, según demuestra la cronología de los textos. El cierre del mismo se hizo en Carballino, recién casada Emilia Pardo Bazán. Figuran cinco textos que podríamos denominar exógenos: uno en prosa de Luis Vermell, copiado por la escritora, pero con firma del autor en 1871 y cuatro composiciones finales de otros amigos: una de Juan Montes, poeta y creador del Orfeón Gallego, y tres de Leandro Prieto Pereira, magistrado e hijo de Antonio Prieto, médico residente en Carballino. Solo una de ellas está fechada el 18 de septiembre de 1871, asimismo en Carballino, donde celebraban el cumpleaños de la escritora. El interés de estos textos de personas del entorno familiar de Emilia Pardo y a ella dedicadas reside

en sus contenidos, en especial, los referidos a la «inspiración» y el nuevo estado de casada de la escritora en ciernes, dos temas esenciales en este período de forja. Destaca, por ejemplo, la dedicación al marido y la naturaleza de la joven esposa, que desde niña se distinguió por «Ser todo alma é inspiración» (Juan Montes, «A Emilia», Carballino, 18-IX-1871). Estos asuntos celebrados en 1871 serán pronto problemáticos.

La misión del *Álbum* era la de contener «en la callada soledad exhalados» aquellos «dulces ayes» y «suspiros» íntimos, a imagen de los que Juan Montes dedica a su esposa y la recién casada Emilia transcribe:

Dedicatoria de mi álbum

A mi esposa

Seré, sin detenerme hasta [encontrarte,
peregrino de amor sobre la vida,
compañero del ansia de mirarte;
y solo para tí, sombra querida,
los dulces ayes, que el placer reparte,
ó suspiros del alma dolorida
en la callada soledad exhalados
guardaré entre estas hojas disecadas.

L. P.

(Hemingway 1996: 81-82;
Yeves 2010: 178)

Brindis

De Emilia correspondiendo
la Galante invitación
Diré sin afectación
Que estos ámbitos satura
de Cármen la donosura
de Emilia la inspiración.

Leandro Prieto

(Hemingway 1996: 83;
Yeves 2010: 179)

Muchas de sus composiciones en torno a 1871 revelan las nuevas inquietudes ideológicas de la joven Emilia y de un círculo de sociabilidad de corte mucho más tradicional, en especial, carlista. Recordemos, entre otros, «A S. M. el Rey D. Carlos de Borbón y A S. M. la Reyna D.^a Margarita de Borbón» y citemos, por su brevedad y carácter circunstancial:

Brindis

Yo brindo por el Rey que en el destierro
Guarda el honor y el brío castellano
y brindo por poder en breve tiempo
besar su regia mano.

J. E. P. B. de Q. - 1871.

(Hemingway 1996: 72;
Yeves 2010: 175)

Asimismo aparecen en el *Álbum* algunas de las ideas incipientes de doña Emilia, desde 1866 sobre la condición femenina por la que tempranamente entra en liza con las redondillas «Al Sr. Conde San Juan», entonces Vicente Calderón y Oreiro, pariente por matrimonio de la familia. La joven Emilia ya declara entregarse:

¡Sus! Al combate! y de fijo
Mía, será la victoria;
Y en debate tan prolijo
Me coronaré de gloria.
Si se van á mirar las cualidades
Que el sexo masculino nos concede
En todas las edades,
Oirías con paciencia no se puede:
Pues somos habladoras,
Necias y disipadas,
Frívolas, caprichosas, gastadoras,
También engañadoras,
Más nunca, por los hombres engañadas.
¡Sexo infeliz! Eternamente opreso,
Ya te insultan tus mismos opresores.
¿Pues no son también ellos habladores? [...]
¿No hay necios en el sexo masculino? [...]
Y este sexo tan bello, que Dios mismo
Al hombre concedió por compañero,
Le quieren condenar con vandalismo
¡A cuidar de un prosaico puchero!
¡Por Dios que este es el colmo del cinismo!

(Hemingway 1996: 27-29;
Yeves 2010: 156-157)

Otras composiciones, como *Romance*, son de particular interés por la agilidad que demuestra de la poeta y por reflejar ya los centros de interés, en este caso históricos, que más tarde desarrollaría la escritora. En este caso, el motivo clásico de los amores imposibles y frustrados entre el criado y su señora, los del paje del Conde de Lemos, siguiendo la tradición de Zorrilla, reaparecerían, aunque con otras características en *El Mariscal Pedro Pardo*.

Romance

Gitana, la morenita,
la de los ojos de fuego,
la de las trenzas oscuras
la del pié tan pequeñuelo,
dime, dime la ventura
que há mucho que no la tengo,
que si desdichas dijeras
ya me sobran con exceso [sic];
pero ventura, la niña,
de tí tan solo la espero.
-El paje, dadme la mano,
el paje del rubio pelo
y de los ojos azules

y del continente apuesto,
 ¿paje seréis de algún conde
 ó de un noble caballero?
 hijo de algún hijodalgo
 de los ilustres del reino?
 -Del conde de Rivadavia,
 de Rivadavia y de Lemos
 soy el paje favorito,
 de niño me recogieron,
 la Condesa en su regazo
 me crió de pequeñuelo,
 más me quiere que á la imagen
 que está encima de su lecho
 más que á su brial bordado,
 más que á su azor rapiñero.
 -¿Qué deseas, pues, el paje,
 paje del Conde de Lemos?
 -Estoy herido de amores
 y por amores me quejo;
 que de la hijá del Conde
 he visto los ojos negros
 que tienen en sus fulgores
 llamaradas del infierno-.
 -Andad con cuidado, el paje,
 huid de los ojos negros,
 y de las damas ilustres,
 que en tu mano estoy leyendo
 que eres hijo del ilustre,
 del noble conde de Lemos,
 que Doña Elvira es tu hermana
 y que tu amor es un sueño.
 ¡Adiós! -Y huyó la gitana
 dejando al paje suspenso,
 y aquella noche ahorcado
 de su ventana en los hierros
 apareció el rubio paje,
 paje del Conde de Lemos.

E. P. B. (1867)

(Hemingway 1996: 39-40;
 Yeves 2010: 161)

En estas primeras composiciones pardobazanianas resulta difícil deslindar la imitación de las reminiscencias de la creación, pero ello no resta mérito a las cualidades y aptitudes personales que el estudio y el trabajo mejoran:

Yo poseía gran facilidad para rimar, y no me era difícil, leídas tres o cuatro veces un verso de [Heine o Bécquer] Zorrilla o de Campoamor, hacer unos remedos y vislumbres... ¡qué pálidos y feos me parecían! y [aun] cuando sin reminiscencias y por inspiración propia escribía, en las cláusulas y estrofas parecíame oír el eco de voces conocidas; no era que repitiese allí materialmente versos ajenos, y sin embargo había eso que en música se llama reminiscencias, por lo cual venía al cabo a parecerme odiosa la musa (Freire 2001: 328).

Cierto es que este *Álbum* cierra un primer ciclo de formación. Aunque ella afirmase que acabó pareciéndole «odiosa la musa», en 1871 todavía no era así. Traductora del gallego, del alemán, del inglés y del francés, imitadora de clásicos y religiosos con los que perseguía la brillantez de la palabra y el brillo de las imágenes. Odas, sonetos, romances, epístolas, notas bíblicas e imitaciones de Salmos, entre otras composiciones líricas como el madrigal, fueron incorporándose como moldes para temas muy variados.

Si algo llama la atención es que gran cantidad de estas poesías y las que le siguieron fueron fruto de un concienzudo empeño, y no, el pasatiempo de una joven aristócrata que escribe para distraerse y para agasajar a los amigos en álbumes, reuniones y veladas. Bien se sabe que aquellos primeros años de matrimonio y maternidad fueron de intensa lectura y estudio, y que fueron también años de incertidumbre en su profesión de esposa y en su actividad como escritora. No olvidemos «Al Sr. Conde San Juan»:

Y este sexo tan bello, que Dios mismo
Al hombre concedió por compañero,
Le quieren condenar con vandalismo
¡A cuidar de un prosaico puchero!
¡Por Dios que este es el colmo del cinismo!

(Hemingway 1996: 27-29;
Yeves 2010: 156)

La privacidad de estas composiciones y del *Álbum* desaparece en 1875, a raíz del accésit a los Juegos florales de Santiago de Compostela con la «Descripción de las Rías Bajas». Si bien salió de él derrotada por Valle-Inclán, le sirvió para tomar el pulso de su creatividad literaria². Poco después, la escritora pergeñará en abrirse camino literario y sus empeños quedaron con creces cumplidos con el segundo premio con la «Oda a Feijoo» en el Certamen.

Estos primeros reconocimientos públicos coincidieron, no obstante, con la exacerbación de las desavenencias matrimoniales, a causa de «ciertas miserias prosaicas y ridículas» y, entre confidencias a Augusto González de Linares lamentaba sus pesadumbres, no tanto por «el séquito de disgustos que amargaban su existencia, sino, a su decir, por «la convicción de estar enlazada a una familia de indignos y de que mi sangre corra por las venas de mi hijo unida a la suya» (carta a Augusto González Linares del 11 de octubre de 1876; *apud* Faus 1984: 303).

Aunque en esos primeros años de vida de Jaime, doña Emilia se consideraba más madre que escritora, se refugiaba en el estudio porque probablemente éste hacía las veces de válvula de escape y daba supuesto sentido a sus funciones maternas. «Yo lo que hago es estudiar más que antes, porque ahora tengo que llenar en lo posible los grandes vacíos que se dejan notar en mi cultura» -seguía confesando a su joven amigo krausista-, y no porque ya hubiese decidido seguir las andaduras crítica o poética que ya había iniciado en años anteriores y vendrían a confirmarse en breve, sino porque anteponía entonces la misión educativa que como madre le asignaban los modelos de conducta dominantes. Si estudiaba en 1876 era, esgrimía en sus confidencias a Augusto González Linares, porque había decidido paliar lagunas, estudiar «para estar prevenida el día que haya a comenzar a preparar la educación de mi hijo, tarea tanto más ardua

² El poema seleccionado, «Descripción de las Rías Bajas», salió a la luz en varios periódicos locales gallegos, tales como *La Lira de La Coruña* (15-X-1875), *La Revista Galaica* de El Ferrol, (30-X-1875), y en *El Heraldo Gallego* de Orense, el 28-X-1875, el 12-VII- 1876 y el 4-XI-1876 (Rodríguez Yáñez 2009).

cuanto que para ella estaré sola o acaso contrariada»:

Amigo mío, ahora sé que ya no sólo con el colorido de la fantasía sino con un *regret* más puro acuden a mi memoria planes y sueños que ya nunca permitirá la suerte. Cuando menos quizá algún día podré proponer a mi hijo un modelo, una especie de ideal a qué referir mi vida. No quiero pensar que haya de ser incapaz de entenderme (Carta a Augusto González Linares, 11 de octubre de 1876; *apud* Faus 1984: 304).

La joven doña Emilia, rebosante de aquella «inspiración» que desde niña la caracterizó, se debatía entre el modelo de madre vigente y sus sueños de escritora a los que parece en un principio estar obligada a renunciar. Después del nacimiento de Jaime, le confiesa a Giner de los Ríos, «comprendí que el matrimonio, si no se realiza en condiciones de probabilidades de armonía, es una temeridad espantosa» (carta del 19-IX-1979; *apud* Varela 2001: 375). La escritura en aquellos momentos de gran abatimiento vinieron a ser refugio. Las poesías dedicadas a Jaime son un excelente testimonio de ello.

La presencia pública de Emilia Pardo Bazán empezó a intensificarse al año siguiente del Certamen, en particular con composiciones líricas de corte romántico, inspiraciones y traducciones de Henrich Heine, de Byron e incluso de las epopeyas sánscritas. Algunos de sus textos preludian el Modernismo y suponen un giro en su creación. Ella misma lo versifica:

No siempre mis estrofas como un espejo
han de ser de los lances del mundo copia,
que en ellas también quiero ver el reflejo
del móvil que reproduce mi vida propia.

(Inédita, 261-57-0011 RAG)

Las poesías publicadas en *El Heraldo Gallego* de Orense, *La Revista Galaica*, *El Diario de Lugo*, *El Almanaque humorístico de Galicia*, *La Revista de Instrucción y Recreo*, *El Faro de Vigo*, *El Eco de Galicia*, entre otras, le abrieron las puertas de Buenos Aires en 1879, de Madrid desde 1880 y de Barcelona en 1883. Algunas de estas poesías siguen desperdigadas todavía en revistas, periódicos o en manuscritos; otras, las que compuso entre 1871 y 1876, las fue recogiendo en varios cuadernos, que fueron tomando el perfil de un proyecto poético que tituló *Himnos y sueños*, de los que se conservan interesantes testimonios manuscritos. En efecto, existen distintas versiones de estos textos, algunas con los borradores originales de la escritora, escritos con su puño y letra; otros, ya en estados más avanzados, de la mano de copistas profesionales. De no haber sido las poesías de estos cuadernillos concienzudamente pensadas y elaboradas, ¿qué interés tiene no solo el componer, corregir y copiar, sino más aún, el mandar copiar a calígrafos profesionales?

Disponemos en la actualidad de tres manuscritos distintos, con cronologías forzosamente diferenciadas: un autógrafo, un apógrafo o primera copia sacada de un original y supervisada por doña Emilia. Puede que le sirviese de antógrafo (copia que sirve de modelo) a otra copia no autógrafa. Ahora bien, el problema es más complejo, porque no siempre cada versión conlleva las mismas composiciones, sino que hay una selección distinta. Tampoco se conservan sus páginas y algunas han sido víctima de más de un tijeretazo.

1. Copia A: Emilia Pardo Bazán, autógrafo original con borradores de trabajo, 1866-1875, fecha del accésit de Emilia Pardo con «Descripción de Rías Bajas», que va en último lugar. Consta de 75 composiciones, las hojas del reverso están en blanco y los textos representan un estado inicial (RAG).
2. Copia B: Emilia Pardo Bazán, manuscrito autógrafo original de la autora, 1866-1875, fecha del accésit de Emilia Pardo con «Descripción de Rías Bajas», que va en último lugar. Consta de 58 composiciones en estado intermediario porque las enmiendas parecen proceder de relecturas y no hay modificaciones de estilo. Se trata de un volumen no encuadernado y sin cubierta. Su foliación es seguida (FLG).
3. Copia C: Emilia Pardo Bazán, manuscrito copia de un calígrafo, 1866-1875 fechado, con «Descripción de Rías Bajas», reordenado en el corpus y con mención. Consta de 72 composiciones con poesías reordenadas aunque la foliación no es seguida. Responde al estadio final (RAG 260.1).

De estos tres testimonios pensamos que la copia B de *Himnos y sueños* y no la del *Álbum* como se ha venido afirmando es la que mandó Emilia Pardo Bazán a Gaspar Núñez de Arce. Recordemos la anécdota ya bastantes veces relatada de *Apuntes Autobiográficos*. Cuando el poeta vallisoletano, tras escuchar aquellas composiciones, le animó a editarlas y le propuso prologarlas:

Núñez de Arce medio se escandalizó de ver allí inéditos aquellos primores y para vencer el escrúpulo que yo mostraba en publicarlos, ofreciome con la más generosa intención un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y portada. No necesito decir que tras la animación de los elogios, me supo a gloria la promesa. Ocurría esto en los últimos días de mi residencia en *Madrid* y quedó pactado que yo enviaría el mamotreto desde Galicia, previas las indispensables correcciones. Así lo hice en breve, después de escardar, mondar [...] y pulir el matorral de rimas. Pero el calor había [...] la [buena] intención del poeta se había ido a hacer compañía a [...] y el prólogo no llegó jamás a tener ni un renglón. ¡No he [...] decir [con cuantas veras] cuanto se lo agradezco al cantor de *Luzbel!* (Freire 2001: 327).

Precisamente, por no haberla prologado, Emilia Pardo Bazán tachó posteriormente la dedicatoria al vate que aparece en la portada de la misma (reproducir imagen). Este detalle y el aparato de variantes y correcciones nos permite afirmar que esta es un apógrafo de *Himnos y sueños*; o sea, una copia sacada del original o de otra copia supervisada por la autora. Si ya existía esta copia, ¿por qué mandó la autora realizar otra a un calígrafo especialista? ¿Qué diferencias presenta respecto de la primera? ¿Se la puede considerar la versión final del proyecto de *Himnos y Sueños*? ¿Qué relación guardan con los cuadernos de trabajo?

Las copias B y C de *Himnos y Sueños* se diferencian por el autor de la copia y por la reordenación de las poesías. La copia A no nos ofrece una visión muy parcial de algunas de ellas. Hay bastantes, pero no están todas. ¿Qué ocurrió con todas estas poesías? ¿Las expurgó voluntariamente la escritora?

Del cotejo de títulos, que en este breve espacio no podemos desarrollar, podemos anticipar que la escritora revisó el conjunto de sus producciones y volvió a publicar algunas incluso de su *Álbum* personal en el plan editorial. Ejemplo de ello son los quintetos «A Maximiliano», número 10 de la relación donde consta que es obra de 1866, y el «Soneto El Águila», número 15, de 1870, en el *Álbum*. Otras composiciones proceden del *Libro de apuntes*, con variantes o sin ellas, lo cual quiere decir que en este proyecto de *Himnos y sueños* quería dar una visión global de su producción hasta la fecha.

Doña Emilia probablemente tuviese en un principio dos modos de componer distintos respecto de una producción coetánea, uno que podríamos denominar privado, para sus proyectos de libros, otro, para la prensa, por lo menos hasta 1875, fecha a partir de la cual empezó a concentrarse en la novela. Ahora bien, es cierto que parte de las poesías que aparecen en la prensa son posteriores a 1875. Esta conclusión es de momento provisional. No obstante, la dimensión de su proyecto poético, la búsqueda de la belleza, o aquella dirección que, no había «acertado a [crear o resucitar]», «más o menos simpática» no tenía que ser confundida con «los versos que pululan en revistas, semanarios e Ilustraciones» (Freire 2001: 328).

Al contrario de la prensa, las relaciones que la escritora crea entre su producción poética y dramática son estrechas. Ya lo demostramos en el estudio preliminar de *Perder y salir ganando* (Thion 2016). Quedan aquellas conclusiones corroboradas asimismo por la inclusión en estos poemarios de dos extractos de su drama *Tempestad de invierno*, con dos poesías extraídas de la pieza, según ella misma indica en la versión caligrafiada de *Himnos y sueños*. El cotejo es imposible porque forman parte de las hojas perdidas del manuscrito. Curiosamente, mientras precisa que la primera, la de *Perder y salir ganando* procede de un drama inédito, sí cita el título de *Tempestad de invierno* porque tal vez para él tuviese otros planes editoriales.

El problema hasta ahora ha sido y es la dispersión de los fondos, la edición y los análisis parciales que se han ido realizando, ineludibles en una primera etapa, pero también fruto de estudios cuya preocupación primera es dar a conocer inéditos que por comprender el itinerario poético de la escritora y su razón de ser. La respuesta que a todo este conjunto caótico de borradores y versiones nos las ofrece la misma doña Emilia, en un índice que aparece en un cuaderno, ahora identificado bajo el título de *Composiciones poéticas: traducciones e imitaciones*, que se conserva en el Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano. Este proyecto es posterior al 28 de julio de 1875 porque en él figura la célebre «Descripción de las Rías Bajas, Accésit juego florales 1875». Del cotejo y estudio de los distintos manuscritos con este cuaderno se observará que Emilia Pardo Bazán ideó un ambicioso volumen de creación poética que constaba de tres partes y 78 composiciones:

- 1.- Libro de Himnos
- 2.- Libro de sueños
- 3.- Traducciones e imitaciones

Este proyecto inicial no pudo llevarse a cabo. Recordemos que ella misma le denominaba «mamotreto». Pues bien, así lo era. Estaba compuesto por varios cuadernos que acabaron dispersándose, tal vez según el lugar y ritmo de trabajo de la escritora, en invierno o en verano. Adelantemos simplemente que en esos tres apartados quedaban recopiladas las composiciones que doña Emilia, en un principio, consideró más importantes. Ahora bien, con el tiempo las fue expurgando y depurando, copiando, recortando y pegando en otros, pero el proceso, con un poco de paciencia, es de fácil reconstrucción como demostraremos en otro lugar.

Al igual que ocurre en el caso del teatro, no es cierto que ella se arrepintiese de haberse lanzado a la poesía. Creemos que le ocurrió lo mismo que en el escenario, de modo que apenas había puesto un pie, ya iba, como ella solía decir, «de patitas a la calle». ¿Por qué solo se apreció la emoción, la sensibilidad y el intimismo de Jaime? ¿Porque era poesía de madre? ¿Las dotes poéticas fenecieron con el nacimiento de su hijo?

Ni siquiera aquel tercer apartado de *Traducciones e imitaciones* en las que recogía sus personales versiones de Byron y del *MahaBarata* carece de interés. Según indicaba la autora en nota a pie de página, en las primeras buscaban la transmisión de la fuerza de las imágenes y del pensamiento original, las segundas le parecían necesarias para alentar los estudios orientales, que tan escasa presencia tenían en España. Aquellas *sloka* del *MahaBarata*, compuestas para ser escuchadas, le atraían por su «arrebataadora energía» y «brillante colorido», cuya semejanza encontraba en algún pasaje del *Cantar de los cantares*.

Tras el éxito de sus primeras novelas, género mucho más atractivo y prometedor a la sazón, Emilia Pardo Bazán abandonó este magno proyecto. Ella inició su carrera en los años de la gran novela y tuvo la clarividencia, como demostró también en el ejercicio del periodismo, de buscar una línea personal más fácil de encontrar en un género tan abierto en su presente. Como ella misma advertía:

Bien sé que nadie es [...] para nacer sin semilla (en apariencia, pues los hongos la tienen también) y que en prosa como en poesía todo el mundo, quiera que no quiera, tiene antecesores y maestros; pero debido acaso a la mayor libertad y variedad de la prosa, lo que en ésta puede llamarse seguir o ser adoctrinado por un autor, en poesía se conoce por imitación y es de lo más desconsolado (Freire 2001: 328)

lo cual no implica que no le interesase la creación poética. Pensamiento, brillantez, imágenes, sonoridad y energía era lo que ella buscaba en sus lecturas y modelos sin que ello supusiese desmerecimiento para el poeta. En 1909 sus ideas no habían realmente cambiado. Reprodujo entonces «Regreso» en *La Ilustración Artística* (4-I-1909), una de las «más sentidas composiciones de Heine» y entonces sí reconoció que «la fidelidad va aquí hermanada con la libertad y el dominio de la forma, porque para traducir de este modo hay que ser poeta, además de versificador». Ella, aunque lo ocultase, siguió en algún rato perdido siendo poeta. Quede como testimonio esta composición, original, versión o copia de los años 10, cuando empezó a utilizar la máquina de escribir y bajo la forma del *sloka*, siguió atenta a su quimera, persiguiendo la personalidad y la nota propia, cada vez más cercanas a su ideal de belleza:

De tu nombre la sílaba- el ambiente serena
pues la liz lo reviste- de un alma clara y buena.
En tus labios rosa- mordió abeja golosa,
y tus afectos fieles aromó con sus mieles.
oro de las coronas- que ciñóse tu raza
al mirto de las musas- en tu frente se enlaza.
Cuando a Madrid te trae- Propicia la fortuna,
alumbras como un rayo- meridional de luna;
Anda la poesía de viaje contigo,
te dan los trovadores bienvenida de amigo,
y el verso numeroso, de sonos musicales,
se estremece y prorrumpen en cánticos triunfales.

(Poesía mecanografiada,
RAG, inédita, circa 191-)

Aunque no sea de la misma hondura, permítanme concluir, a modo de guiño anecdótico, con esta breve redondilla, al maestro dirigida en recuerdo de divertidas pesquisas pardobazanianas, porque la joven Emilia fue precoz, poeta y fumadora:

Andaluzada

Un favor te he de pedir
que no ofende a tu decoro:
que me dejes encender
este cigarro en tus ojos.

(*Himnos y sueños*, inédita)

Bibliografía

- AXEITOS VALIÑO, Ricardo y CARBALLAL MIÑÁN, Patricia. (2005). «Algunhas notas acerca da poesía de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 3. 211-238. [Disponible en internet](#).
- AXEITOS VALIÑO, Ricardo y COSME ABOLLO, Nélica. (2004). *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do Arquivo da Familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón. (2003). «Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico». Freire, Ana María (ed.). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2003. 15-38.
- . (2005). «A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema». *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 3. 2005. 39-69. [Disponible en internet](#).
- CLÉMESSY, Nelly. (1962). «Contribution à l'étude de Doña Emilia Pardo Bazán, poétesse. 'Gatuta', une composition peu connue de l'écrivain galicien». *Bulletin des Langues Néo-latines*. 56. 162. 40-45.
- . (1968). «Contribution à l'étude de Heine en Espagne. Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine». *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*. 3. 73-85.
- FAUS, Pilar. (2003). *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a (2001). «La primera redacción, autógrafa e inédita de los Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán». *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*. 26. 305-336. Cito por la versión [disponible en internet](#) en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [última consulta, 19-1-2017].
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2000). «Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)». *Romanticismo 7. La poesía romántica*. Bologna. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Instituto Italiano per gli Studi Filosofici. 107-124.
- y ROSENDO FERNÁNDEZ, María Sandra. (2001). «Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873». José Manuel González Herrán, Ángel Abuín González y Juan Casas Rigall (coords.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela-Servicio de publicacións. 235-254.
- HEMINGWAY, Maurice. (1993). «Zorrilla and Pardo Bazán: Two Poetic Tributes and Two Unhappy Encounters». Richard Cardwell y Ricardo Landeira (eds.). *José de Zorrilla: Centennial Readings*. Nottingham. The University of Nottingham Press. 133-146.

- . (1996). *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*. Exeter. University of Exeter Press.
- MONTERO PADILLA, José. (1955). «La Pardo Bazán, poetisa». *Revista de Literatura*. VI. 366-383.
- . (1955). «Algunos poemas poco conocidos de la Pardo Bazán». *Revista de Literatura*. VIII. 97-103.
- PARDO BAZÁN, Emilia (s. f.). *Álbum de poesías*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
- . (1877). *Certámen literario en conmemoración del segundo centenario del nacimiento de fray Benito Jerónimo Feijóo: autor del Teatro crítico universal. Celebrado en Orense el 8 de octubre de 1876*. Tip. Perojo.
- . (1973). *Apuntes autobiográficos* (1886). Preámbulo a *Los Pazos de Ulloa. Obras Completas III*. ed. a cargo de Harry Kirby. Madrid. Aguilar.
- . (1996). *Libro de apuntes*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
- . (1999). *Apuntes autobiográficos, Obras Completas*. II. Ed. a cargo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid. Fundación José Antonio de Castro. 5-59.
- . (2010). *Teatro completo*, edición a cargo de Montserrat Ribao. Madrid. Akal.
- . [c. 1876]. *Himnos y sueños*. Copia caligráfica. 1866-1875. Archivo Real Academia Galega y Fundación Lázaro Galdiano.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (1995). «Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán». *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*. 3. 71-92.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles. (2008). «Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna*. 6. 261-274.
- RODRÍGUEZ YÁÑEZ, Yago. (2005). «Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 3. 71-90. [Disponible en internet](#).
- . (2007). «Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 5. 207-240. [Disponible en internet](#).
- . (2008). «Notas acerca de la trayectoria lírica de Emilia Pardo Bazán. Edición de seis composiciones del ‘Libro de Apuntes’ y de otros poemas». *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 6. 275-324. [Disponible en internet](#).
- . (2009a). «Algunas composiciones líricas de Emilia Pardo Bazán y sus contemporáneos en la prensa periódica». En *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931): actas del congreso internacional* (Lugo, 25-28 de noviembre de 2008). Ed. Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. 269-278.
- . (2009b). «Concepcións e referentes líricos de Emilia Pardo Bazán: traducións e imitacións». 7. *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 95-138. [Disponible en internet](#).
- ROSENDO FERNÁNDEZ, María Sandra. (1997). *Himnos y sueños, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas*. Memoria de Licenciatura presentada en noviembre de 1997 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela [inédita].

- SAIZ VIADERO, José Ramón. (2001). «Dos poemas de Emilia Pardo Bazán y noticia de otras colaboraciones literarias suyas en la prensa santanderina de finales del s. XIX y comienzos del XX». *Anuario Brigantino*. 24. 467-472.
- SERRANO CASTILLA, Francisco. (1954). «Una oda, muy poco conocida, de la Pardo Bazán». *Cuadernos de Estudios Gallegos*. XXIX. 103-115.
- SOTELO, Marisa. (2007). «Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: la forja de una personalidad literaria». José Manuel González Herrán *et alii.* (eds.). *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*. A Coruña. Real Academia Galega/Casa Museo Emilia Pardo Bazán. Fundación Caixa Galicia. 193-231.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (2014). «La forja de una periodista: Emilia Pardo Bazán». Carmen Servén y Margarita Bernard. *Escritoras españolas en los medios de la prensa (1868-1936)*. Sevilla. Renacimiento. 349-372.
- . (2016). *Perder y salir ganando, un manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán*. Santander. Publicaciones de la Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- VARELA, José Luis. (2001). «Emilia Pardo Bazán. Epistolario a Francisco Giner de los Ríos». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 198. septiembre-diciembre. cuaderno II: 327-390 y cuaderno III: 439-506.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio. (2010). *El álbum de los amigos, templo de trofeos y repertorio de vanidad*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano.

«Lo importante es ser hombre»: feminismo, sindicalismo y masculinidad en «Lo de siempre», de Emilia Pardo Bazán

JOYCE TOLLIVER
(University of Illinois, Urbana)

Todos los estudiosos del cuento español, y sobre todo los que nos interesamos en el estudio de la obra de Emilia Pardo Bazán, estamos fuertemente endeudados a José Manuel González Herrán, por innumerables motivos. En este humilde homenaje a su labor, destaco la contribución que realizó a los estudios de la cuentística pardobazaniana al rescatar y publicar en *Siglo Diecinueve* once cuentos que se habían publicado originalmente en Argentina, entre los que figura «Lo de siempre» (1913), el enfoque de este pequeño estudio. El profesor González Herrán recogió estos once cuentos, junto con otros 222 «cuentos dispersos», en el tomo XII de su edición de las obras completas de la Condesa¹.

«Lo de siempre», junto con «Auténtico», del mismo año y lugar de publicación, representan una relativa anomalía en la obra pardobazaniana, debido a su representación de los hombres de clase obrera y del sindicalismo. Como ha señalado Pilar Faus, Pardo Bazán solía evitar cualquier comentario sobre estos movimientos en su ensayística, en contraste con su locuacidad en cuanto al feminismo (Faus 2003: 445-448). No es casual este contraste, ya que el feminismo de la Condesa, con su marcado carácter individualista, podía haber desentonado con el énfasis en la acción colectiva que caracterizaba los movimientos izquierdistas de la época². El choque entre la defensa de las capacidades de las mujeres como agentes individuales, por un lado, y el principio de acción social colectiva, por otro, bien podría explicar gran parte de la aparente contradicción entre su feminismo y su relativo conservadurismo político³.

Esta tensión entre ideología política e ideología de género se destaca en «Lo de siempre», publicado originalmente en *Caras y caretas* y recogido por González Herrán en 2010. El cuento aparece pocos meses después de un atentado contra el Rey Alfonso XIII en Madrid, durante un desfile militar. El acusado, el anarquista José Sancho Alegre, fue sentenciado a muerte. Es solo un ejemplo del carácter tumultuoso del año de la publicación del cuento, solo dos años después de la huelga general que ocasionó motines, la imposición de la ley marcial, y una fuerte represión del sindicalismo (Bookchin 1998: 148).

¹ Como indica González Herrán, «Lo de siempre» fue localizado por Ruy Farías (Pardo Bazán 2011: 163). Al publicarlo, junto con diez más, en *Siglo Diecinueve*, agradece la labor de éste y la de Maryellen Bieder, a los que dedica su contribución al número de la revista (González Herrán 2010: 241).

² Para una discusión más amplia de las múltiples disonancias entre pensamiento feminista y pensamiento izquierdista, véase Tolliver (2011).

³ Sin embargo, como bien ha señalado González Herrán, el pensamiento político de doña Emilia es consistente con el de la Generación del 98 en su consideración de las debilidades del estado español a finales del siglo (González Herrán 1998). Véanse también Faus (2003: 133) y Sotelo Vázquez (2008).

Es éste el contexto para los eventos que se narran en «Lo de siempre». Los operarios de tipografía retratados en este cuento corrían mucho riesgo al emplear una retórica sindicalista o anarquista, lo que explica su preferencia por mantener sus conversaciones fuera del taller. Lo subversivo de sus actividades explicaría también que se hicieran adeptos en emplear e interpretar un complejo sistema de mensajes alusivos, casi en código, que servían como seña para identificar a los activistas. La dinámica de inclusión o exclusión tendría una fuerza particularmente dramática en este grupo. Cuando empieza a trabajar en la imprenta el joven Mariano, pues, su inclusión en el grupo es problemática en varios sentidos: no solo debe probar su destreza como tipógrafo, sino también saber identificarse como «uno más» en cuanto a su ideología sin exponerse a los riesgos de ser identificado como subversivo por los jefes. Y como siempre, al entrar en un grupo de hombres, será importante establecer su posición en la jerarquía masculina.

Desde el principio, los colegas ven a Mariano, el «mocito pálido, con cara de escrofuloso y de hambriento», con mucho recelo (Pardo Bazán 2011:159). Cuando rechaza su invitación a ir de copas, le llaman «señorita»; el que no bebe vino no es hombre (Pardo Bazán 2011:159). Pero Mariano maneja bien la palabra, y defiende su falta de interés en las mujeres y la bebida con la ambigua respuesta, «hay otras maneras de ser hombre más que fumar y beber y andar detrás de las tías» (Pardo Bazán 2011: 159). Se hace eco de la ambigüedad de estas palabras cuando se narra la reacción de los otros: «supusieron que allí habría algo... Y como otra cosa no podía haber, se dieron por entendidos» (Pardo Bazán 2011:160). En este momento, la focalización narrativa obliga al lector a adoptar la perspectiva de los obreros y concluir que la respuesta de Mariano sugiere la existencia de una masculinidad alternativa que se define no por el alardeo de la sexualidad, sino por su compromiso ideológico. Esta conclusión se sostiene cuando el narrador relata la respuesta de uno de los obreros: «y que lo digas. Hay otras maneras, y son las grandes, ¿eh? También nosotros acá entendemos de eso» (Pardo Bazán 2011:160). Mariano se ha negado a defender su derecho a ser incluido en la categoría de hombres a base de su conformidad con las normas convencionales de la masculinidad. Pero sí ha logrado presentarse como un tipo nuevo de hombre, un hombre superior a los demás. De esta manera, sugiere un nuevo modelo de masculinidad, basado en el compromiso social y en la solidaridad.

En un momento de conversación distendida, Mariano sorprende a sus compañeros al cuestionar los límites de su compromiso igualitario, insinuando que no estarían dispuestos a aplicar los mismos principios de justicia a *todos* los seres humanos. Este reto impresiona a sus colegas, pero también les intimida: dado que han aceptado un modelo de virilidad basado en la valiente defensa de los derechos comunes, Mariano acaba de cuestionar su honor y su virilidad. Y reaccionan de manera convencional: atacan al que ha cuestionado su virilidad insultando la del él, y negándole el derecho a pertenecer al grupo:

No cesaba, en el taller, el cuchicheo misterioso.

-¿Tú has reparao?

-¿No te fijaste?

-A mí, lo que más espina me da es que, a la salía... Si no es de dudar. Ni que pase una morenaza, ni que pase una rubia... (Pardo Bazán 2011:161)

No tardan en alegar posibles motivos por la falta de interés sexual que muestra su compañero en las hembras: «¡Vaya! Y mía tú: hasta las hechuras... ¡No, hijo, eso no,

las hechuras no! Un palo de escoba, hendío por la metá» (Pardo Bazán 2011: 161). Mediante este alusivo diálogo, se marca un cambio en cómo los otros operarios interpretan las anomalías del comportamiento de Mariano: radican, no en su virtud, sino en su biología. Antes de este momento, toleraban su gazmoñería, achacándola a su superior conciencia ideológica. Ahora, cuestionan sus tendencias sexuales, e incluso se llegan a interpretar las «hechuras» de su cuerpo de otra manera. Dada la aparente androginia del colega, hacen un crudo experimento: uno de los operarios finge tropezar y se agarra al pecho de Mariano para sostenerse. Pronto corre la voz: definitivamente, Mariano es Mariana. Los operarios se unen para «darle un abucheo... superior» (Pardo Bazán 2011:162). La joven aguanta los insultos, pero cuando parece que el ataque se volverá físico, saca de su bolsillo un revólver, advirtiendo, «¡Al que me toque, lo aso!» (Pardo Bazán 2011:162).

Ahora la que lleva el control es Mariana, que ejerce una «dominación masculina» (Bourdieu 2001) paradójica sobre sus interlocutores, no solo por el revólver que esgrime sino también por su discurso apasionado. Denuncia la doble moral que solo permite un tipo de trabajo remunerado para la mujer de clase obrera, el «que no necesita aprendizaje» (Pardo Bazán 2011:162), y expone la hipocresía de sus compañeros: «hola, los de la igualdad, ¡los fraternales! ¿Fraternidad de calzones, eh? ¿Para vosotros, farsantes, no soy una persona?» (Pardo Bazán 2011:162).

La protesta de Mariana recuerda la de Carolina Coronado en «Libertad» (1855): «Libertad! que nos importa? /¿Qué ganamos, qué tendremos? /¿Un encierro por tribuna /Y una aguja por derecho?» También, anticipa el discurso de Clara Campoamor en las Cortes Constituyentes de 1931. Pero el análisis feminista de Mariana -o de la Condesa- se distingue de los de Coronado y Campoamor al destacar la estrecha relación entre la hipocresía de los sindicalistas y las normas convencionales de masculinidad. Une estos dos aspectos al concebir la igualdad en términos tanto de justicia social como de la valentía del individuo: «todos iguales, es la flor de la verdad... Cada vez que nace un ser humano, nace un derecho, un derecho que no se puede negar, que está escrito en el alma. Y quien tiene un derecho, debe exigir que se lo reconozcan. Es un cobarde el que no lo exija» (Pardo Bazán 2011: 160). Esta insistencia en el derecho de cada *individuo* es consistente con las teorías feministas expresadas por Pardo Bazán en ensayos como «La educación del hombre y la de la mujer» (1891), que pertenecen a la categoría que Karen Offen denomina «feminismo individualista» (Offen 2000: 136).

Mariano/a transforma el planteamiento de la política social defendida por los operarios al enfatizar el valor de cada individuo, soslayando así la idea más abstracta de la lucha de clases como fundamento para las campañas de justicia social. Combina este replanteamiento con un desafío a la masculinidad de sus colegas: «es un cobarde el que no lo exija» (Pardo Bazán 2011:160). Los operarios parecen acoger esta aseveración como una afirmación de la obligación que tiene cada hombre de mantener una postura que le identifique como miembro de su clase y como miembro de su sexo. Pero si suponemos que, al referirse al «ser humano», Mariano incluye tanto a la mujer como al hombre, nos vemos obligados a reconsiderar la relación entre género y valentía de modo que no se limite esta virtud a los hombres. Con estos ardides discursivos, Mariano/a sugiere este subversivo silogismo: el que no defiende su derecho es un cobarde, *ergo* el que sí defiende su derecho *no* es un cobarde; yo defiende mi derecho; *ergo* yo no soy cobarde; *ergo* mi virilidad es incuestionable.

Así, Mariano/a emite un discurso a doble voz: Mariana defiende su derecho a invadir el espacio masculino de la imprenta; Mariano afirma la obligación de cada uno de

defender su derecho. En caso de no defenderlo, sería menos que un hombre. Irónicamente, en términos biológicos, Mariano es precisamente «menos» que un hombre. Pero también es el más comprometido, y por ende, el más viril de todos los de la imprenta. El valor simbólico del revólver que saca para defenderse es redundante; ya ha quedado patente que, en cuanto a su valía y su compromiso, Mariano/a dista mucho de representar el sexo débil.

Al final, cuando Mariana ya ha abandonado la imprenta, Martinete, uno de los operarios comenta «¡Pues nada, tiene razón!» Este comentario sirve para identificarle como la nueva «señorita», cuya falta de virilidad ayudará a sus compañeros a asegurarse de su propia valía como hombres. Uno de sus colegas le responde, «mañana, ponte enaguas... ¡y unos zapatitos bebé! Lo primero es ser hombre, ¡qué puño!» (Pardo Bazán 2011:165). Cuando los otros operarios repiten esta afirmación, «¡lo primero, puño, es ser hombre!», son ensordecedoras las entonaciones irónicas⁴. La ironía es doble: no está nada claro en qué consiste «ser hombre»; y como señala Mariana, todos los hombres que la rodean se han revelado como los auténticos «farsantes». Al nivel más profundo, son ellos los que se disfrazan.

A fin de cuentas, cuando a Mariana le niegan el derecho al trabajo remunerado, y los hombres recalcan su propia supremacía, estableciendo los límites de su defensa de la justicia y equidad, parece que nada ha cambiado; todo vuelve a ser «lo de siempre». Sin embargo, las acusaciones de Mariana han causado efecto, y el abucheo de los operarios y su afirmación de su propia virilidad son socavados por las palabras de Martinete: «roña, tiene razón». Este mundillo, sugiere la autora, no volverá nunca a «lo de siempre». Aunque se hayan afirmado los límites del proyecto igualitario, ya no pueden volver a ser invisibles, ni para los personajes ni para los lectores de Emilia Pardo Bazán.

Bibliografía

- BOOKCHIN, Murray. (1998). *The Spanish Anarchists: The Heroic Years 1868-1936*. Edinburgh. AK Press UK.
- BOURDIEU, Pierre. (2001). *Masculine Domination*. Trad. Richard Nice. Stanford. Stanford University Press.
- FAUS, Pilar. (2003). *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2 tomos.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1998). «Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)». En *El camino hacia el 98 (Los escritores de la restauración y la crisis del fin de siglo)*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid. Fundación Duques de Soria. 139-153.
- . (2010). «Once cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la revista *Caras y caretas* (Buenos Aires, 1909-1916)». *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*. 16. 241-48.
- . (2011). «Introducción» a Pardo Bazán (2011). xi-xv.
- OFFEN, Karen. (2000). *European Feminisms 1700-1950*. Stanford: Stanford University Press.

⁴ Recordamos el cuento «Feminista» (1909), en que un marido dominador es obligado a ponerse las enaguas de su mujer. Igualmente, hay ecos de «¿Cobardía?» (1891) en el cuestionamiento de Mariano de la masculinización de la valentía.

- PARDO BAZÁN, Emilia. (2011). «Lo de siempre». En *Obras completas, tomo XII. Cuentos dispersos II (1911-1921)*. Ed. José Manuel González Herrán. Madrid. Fundación José Antonio de Castro. 159-163.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2008). «Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán». En *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*. Ed. Luis F. Díaz Larios *et al.* Barcelona. Universitat de Barcelona-PPU. 2005. 357-367. Cito por la [edición en línea](#) disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [última consulta, 12-2-2020].
- TOLLIVER, Joyce. (2011). «Politics and the Feminist Essay in Spain». *A Companion to Spanish Women's Studies*. Ed. Xon de Ros y Geraldine Hazbun. Suffolk. Tamesis. 243-256.

Teodosia Gandarias y *El caballero encantado* de Galdós

DOLORES TRONCOSO
(Universidade de Vigo)

El caballero encantado (1909) pertenece a la última etapa novelística galdosiana. En estos primeros años del siglo XX, quien desilusionado por la insensatez del sexenio revolucionario había concebido alguna esperanza en los primeros años de la Restauración, con la Regencia, la guerra de Cuba y los comienzos del reinado de Alfonso XIII, se radicaliza política y literariamente y lucha contra el sistema con el arma que mejor maneja: la palabra.

Al mismo tiempo, atraído por la renovación literaria europea, va desligándose progresivamente de precisiones realistas e interesándose por aspectos del movimiento simbolista como «el debate entre razón e irracionalismo», la consideración de «la intuición como modo de conocimiento para captar lo que está fuera del campo racional», y la simpatía por «el misterio más allá de lo sensible» (Lissorgues 2009: 45).

En consecuencia, esta etapa final de su creación va a estar marcada por un doble afán: el de que su mensaje sea útil a la regeneración del país, y el de experimentar nuevas fórmulas artísticas. Con acierto lo definió José Schraibman (1966: 166) ya en 1966 como el «eterno curioso de la fibra artística». Su originalidad radica, en mi opinión, en haber sabido insertar todos estos elementos de modernidad sin abandonar su análisis de la realidad española.

En su vida personal, desde al menos 1906, el escritor como escribe Yolanda Arencibia (2011: 33) «vive las delicias serenas de un amor de senectud» con Teodosia Gandarias; ella tiene 43 años y él 63. Una relación que Pedro Ortiz Armengol (1992-93: 21) calcula hasta sus respectivas muertes con cuatro días de diferencia catorce años después. Se conservan doscientas sesenta cartas, la mayor parte enviadas por el escritor durante sus veraneos santanderinos entre 1907 y 1915¹. Además de comentarios sobre la vida cotidiana de ambos, de proyectos para los inviernos juntos, de preocupaciones sociopolíticas del escritor, esta correspondencia refleja con frecuencia la importancia de Teodosia en la creación literaria de Galdós como confidente de su quehacer, como lectora y correctora de sus manuscritos, como comentarista de sus textos. A mi juicio, estos fragmentos muy abundantes en las cartas revelan aún más que sus numerosas expresiones amorosas, la unión existente entre Galdós y Gandarias.

He elegido fragmentos del veraneo santanderino de Galdós en 1909, cuando inicia *El caballero encantado* que publicará en diciembre. Creo que en ellos, además de sugerirse alguno de los motivos que le llevó a escribirlo, puede comprobarse la plena conciencia del escritor sobre su creación, y el acierto de sus juicios al destacar aspectos que la crítica señalaría después como los más sobresalientes, muchas veces antes de que se publicase su correspondencia con Gandarias.

¹ Publicadas por Sebastián de la Nuez (1993), en adelante se citarán por su edición.

El 14 de julio llega a Santander, según escribe a Teodosia, «en tal estado de debilidad y excitación que al dar el primer paso por la huerta se me doblaban las rodillas» (147). Al día siguiente explicita las causas del «horrible desgaste nervioso y cerebral, producto de los nueve meses de ajetreo político y literario. [...] hablar cada vez con veinte, treinta o cincuenta personas distintas es para acabar con cualquiera» (148).

Aunque el 19 de julio afirma: «no trabajo nada con la pluma; no hago más que leer a ratos», el 22 concreta la finalidad de su lectura: «pienso en la obra nueva, y allego los extraños elementos que han de componerla, leyendo diferentes obras; pero no escribo nada todavía». Esa misma carta refleja su creciente preocupación por la situación del país: «la cuestión de la guerra mora se va poniendo muy fea, y las complicaciones políticas que ha de traer pueden ser muy graves» (151), preocupación que resultaría profética ya que desembocó en la Semana Trágica de Barcelona (27 de julio a 2 de agosto). Ya el día 4 parece haberse serenado lo suficiente para ironizar: «la grande ansiedad que en los días pasados sufrimos por lo de Melilla y Barcelona se ha calmado. Ya se ha visto la verdad de lo de Barcelona. Total, varios tumultos y 40 conventos quemados. En buena hora sea. Ya les reedificarán las casas a las monjitas y frailecitos, y todo volverá a lo que fue» (155). Aunque dos meses después, con más información sobre lo sucedido y sus consecuencias, escribiría en *El Liberal*: «trabajo le mando al que haga las efemérides de este verano tristísimo».

Todos estos datos pueden sugerir el porqué de interrumpir la quinta serie de *Episodios nacionales* e iniciar una novela diferente que le permita evadirse de aquella circunstancia histórica concreta, el asesinato de Prim, que inició, según la visión galdosiana, el declinar del país hasta la situación presente. Mientras en los *Episodios* había ido plasmando el fracaso de la clase media como dirigente, en *El caballero encantado* propone su utópico resurgir por medio de la redención de su protagonista Tarsis.

Aunque inicie *El caballero encantado* el 4 de agosto para distraerse -«como me aburro [...] heme puesto a trabajar, no hay cosa mejor para pasar las lentas horas» (156)-, pronto lo vemos enfrascado en su tarea, con un entusiasmo que no hará más que crecer a lo largo de la correspondencia: el 9 asegura «he trabajado de lo lindo, avanzando considerablemente. Es una obra *que se las trae*» (157); el 13, «estoy atareadísimo, no solo adelantando la obra todo lo posible sino arreglando y corrigiendo [las 100 primeras cuartillas]» (166); el 26, «continúo trabajando en mi obra con un ardor, que me recuerda los años floridos de mi oficio literario. La obra me domina; es un vértigo que me arrastra, una hoguera que me caldea» (170); el 30 «estoy muy metido en este trabajo de *El caballero encantado*, sin que hasta ahora note la menor fatiga. Algún esfuerzo me costó empezar; pero luego se van preparando los accidentes, figuras y sueños de la composición, con tal espontaneidad que ello parece marchar por sí solo sin que el arte ponga más que el manejo adquirido con una larga práctica» (151); el 2 de septiembre «esta obra que estoy escribiendo me ha embriagado de tal modo, que no puedo dejarla de mano» (172).

Los «extraños elementos que han de componerla» antes citados, la convierten en una moderna novela que dialoga con muy variados textos, literarios y no literarios, anteriores y contemporáneos a don Benito. El 9 de agosto comenta: «para lo que estoy componiendo he tenido que leer cosas interesantísimas de pasados tiempos, entre ellas las *Cantigas del Rey Sabio D. Alfonso X* que son una riquísima colección de versos cantando milagros de la Virgen. Entre ellos los hay graciosísimos, extravagantes y hasta desvergonzados» (157). El 17: «es obra en la que he puesto mucho de erudición

clásica, cosa que aquí me es fácil por los muchos libros de literatura castiza que aquí tengo» (167).

Entre esa erudición clásica y literatura castiza, Julio Rodríguez Puértolas (2000: 31-32) señala los versos de Juan de la Encina en los capítulos IX y XIII, el que inicia el *Romance del conde Claros* en el XX, las celestinescas actividades de Cíbico en el XII, los «bodigos» robados al párroco y su relación con el tratado segundo de *El Lazarillo* en el X, y el esquema picaresco de sucesivos cambios de amo entre el VI y el XXVII. Stephen Gilman (1986: 47) ve en Tarsis, «un tardío Segismundo» que recorre el camino desierto-corte del personaje calderoniano en dirección contraria, Assunta Polizzi (2009: 263) observa la novela como parodia satírica del *Amadís de Gaula*, y Dolores Nieto (2009) relaciona la obra con el cervantino *Persiles*, en cuanto a que ambos autores necesitaron, al final de sus vidas, testimoniar su idea del esfuerzo y el trabajo como fórmula de realización del ser humano.

El 6 de septiembre explica: «desarrollando este fantástico asunto, llegué a un punto en que tenía que describir las ruinas de Numancia, según van saliendo de las excavaciones que allá se practican; me faltaba para consultar una obra publicada recientemente sobre esto; la pedí a Madrid y me la mandaron» (179).

Es muy posible que Galdós se refiera aquí a *Excavaciones de Numancia* (1908) de José Ramón Mélida, hermano de los ilustradores de los *Episodios*, que había participado en la excavación y había contribuido con este libro a revalorizar, a principios del siglo XX, el mito numantino entendido como orgullo de la nación española, según explica Ángel Ruiz Pérez (2009: 133). Asimismo, de reciente publicación era la tesis de Menéndez Pidal *La leyenda de los infantes de Lara* (1896): también el protagonista galdosiano, descendiente del Mudarra de leyenda, «está siendo entrenado para vengar los males de España», como señala Stephen Gilman [1986: 49], quién además destaca el parentesco de la novela en cuanto a sus topónimos con el *Poema del Cid*, editado críticamente por Pidal en 1908.

Y, por supuesto ideas sobre el campo, la educación, el caciquismo etc. de los regeneracionistas Mallada, Ganivet, Costa, Picavea... publicadas entre 1898 y 1909 tienen amplio eco en *El caballero*, como ha comentado la crítica. Pero Galdós, aun coincidiendo en su visión de la situación española con regeneracionistas y noventayochistas, se diferencia de ellos en su rechazo al desaliento y en su convencimiento de que con orgulloso tesón podría el país salir adelante. Esta postura, tantas veces explicada, había sido ya insinuada en una reseña de Jacinto Benavente (1910: 3) que comparaba dos obras entonces recién publicadas: *El caballero encantado* y *Alcalá de los Zegríes* de Ricardo León: «novelas de símbolo, de alegorías que nos hablan de España, de sus glorias pasadas y de su futura gloria posible. Quizás ¡señales de los tiempos! con mayor fe en la del viejo maestro que en la del poeta joven».

Los textos subyacentes a *El caballero encantado*, ayudan al mensaje galdosiano en cuanto pruebas de un pasado histórico o literario digno de orgullo para el pueblo español. Juan Villegas (1976) y Lieve Behiels (1989) constatan en la novela la estructura mítica de la aventura del héroe y la relacionan con el *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Como escribe Behiels (1989: 7), dicha estructura «resulta particularmente eficaz para transmitir un contenido regenerador».

Pero, lo más estudiado como inspiración de *El caballero encantado*, ya desde su título, ha sido *El Quijote*, aunque, como bien vio Polizzi [2009: 564] mientras don Quijote marcha voluntariamente de la realidad hacia la fantasía, Tarsis recorre obligado

por el encantamiento el camino inverso: del falso mundo en el que vive a la dura realidad. Don Benito explica a Teodosia el 2 de septiembre:

Es un método de humorismo encerrado dentro de una forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballerías, que desterró Cervantes, y que a mí, en guasa, se me ha ocurrido rematar para poder decir con la envoltura de una ficción lo que de otra manera sería imposible. En lo que llevo escrito, me he despachado a mi gusto suponiendo encantamientos, apariciones de... y ahora voy a sacar gigantes, enanos y toda clase de monstruos de la tierra y del aire (173).

Es decir, que a pesar de las muchas conexiones de la novela con el *Quijote*, desde las «crónicas» encontradas por el narrador (capítulos XV, XVII, XIX...) hasta motivos concretos (como «los rebaños que vienen a ser como ejércitos» [VII] las prostitutas a la puerta de la venta [XXII], el encantamiento de Cintia- Aldonza [desde el X], o los títulos de los capítulos con frecuencia irónicos...), Galdós sigue a Cervantes sobre todo en ese exponer, parodiando las novelas de caballerías, «lo que de otra manera sería imposible»; en palabras de Gilman (1986: 45) «un retrato del milenio de experiencia histórica española, presentado como antídoto al *mal du siècle* de la tercera edad nacional». Porque, como ya insistía don Benito en agosto y septiembre, su «novela es fantástica y de una actualidad transparente» (166).

He metido unas escenas fantásticas que me sirven como artificio para introducir una sátira social y política que de otra forma sería muy difícil de hacer pasar (168).

Es fantástica porque en ella pasan cosas disparatadas y del orden sobrenatural; pero en el fondo hay realidad o realismo y una pintura que yo creo justa de la vida social, tal como la estamos viendo y tocando (170).

En esta obra presento algunos cuadros de la vida española en aspectos muy poco conocidos, la vida de los labradores más humildes, la de los pastores, la de los que trabajan en las canterías en obras de carretera y en otras duras faenas. Son cuadros de verdadera esclavitud, que en la vida hay en estos tiempos, aunque no lo parezca (173).

Porque Galdós se vale del original método cervantino de utilizar lo fantástico y lo paródico para componer un cuadro de la situación nacional que, al decir de Nicole Robin (2009: 307-08), contrarreste el derrotismo del momento, anime al conocimiento de España para idear soluciones, y convenza de la necesidad del esfuerzo y el trabajo individual: en suma, para lograr una «utopía realista». Lo que el narrador llama al final de la novela, una «síntesis social [...] armonía compendiosa entre todas las ramas del árbol de la patria» (XXVII).

Nótese que por dos veces, asegura don Benito que «la envoltura» ficcional le permite escribir «lo que de otra manera sería imposible» o «muy difícil de hacer pasar». En este aspecto importa recordar con José Luis Mora (1991: 54) que las ideas sociales que compendia *El caballero encantado*, habían sido desarrolladas en artículos anteriores a la novela como «Rura» (1901), «Soñemos, alma, soñemos» (1903) -palabras que pronuncia Tarsis al final del capítulo XVIII-, o «¿Más paciencia...?» (1904). Pero el escritor diferenciaba muy bien el periodismo de la creación literaria.

En ese sentido, Rodolfo Cardona (1998: 175-184) nos ofrece un excelente ejemplo de la utilización de lo que don Benito llamaba «artificio»: en el capítulo XVIII, los misérrimos habitantes de Boñices, exponen ideas revolucionarias a propósito de la

propiedad de la tierra, apoyándose en textos de los Padres de la Iglesia -los introduce «la Madre» en respuesta a Celedonia: «ya dijeron los Santos Padres más de lo que pudiéramos decir tú y yo»-, y a partir de ahí se suceden citas de san Juan Crisóstomo, san Agustín, san Gregorio de Nisa y san Gregorio Nacianceno... Citas de textos que, según comprueba Cardona, «la Iglesia había ocultado precisamente por su potencial revolucionario», y que Galdós pudo conocer a través de las obras de Lamennais. El «artificio» de que se vale es aquí doble: como autor hace el mismo uso irónico de la intertextualidad que Cervantes, cuando introduce textos ajenos de sorprendente origen dada su radicalidad; como narrador, también como Cervantes, se ríe de la escena creada al describir con ironía: «aquel ilustrado concurso, ya convertido en club demagógico». Y de ese modo consigue «pasar» ideas revolucionarias, mostrando como también ironiza Cardona, «a los *neos* de su país que esas ideas sobre la propiedad y la usura no eran invenciones de ateos inspirados por el Demonio».

Cuando tiene muy avanzada su novela, don Benito expone a Teodosia, algunas dudas: «a veces me digo: ¿estaré yo tonto y se habrá metido en la cabeza una chochez de viejo? ¿Me equivocaré creyendo que esto que escribo es en verdad cosa buena? Estaré en babia» (174).

La técnica que acabamos de comentar, el manejo de textos tan diversos que, además de envolver el mensaje social quizás más progresista de toda su obra, sirvan para reanimar el orgullo hispánico, el viraje desde el realismo a la modernidad artística..., son rasgos que muestran una inteligencia, una cultura y un afán de experimentación, remotos a la «chochez de viejo». Más bien confirman la creciente conciencia de don Benito sobre su capacidad innovadora: «me parece, por lo que llevo escrito, que esta obra saldrá bien», opina el 4 de agosto; el 13 se admira, aunque disculpándose, «¡Qué obra tan bonita! Me permito alabarme solo para ti. ¡Es de una novedad grandísima!» (166), y el 2 de septiembre, va más allá: «esta obra que estoy escribiendo me ha embriagado [...] Parece que he encontrado un filón nuevo» (172).

Y en este sentido Galdós entra de lleno en la nómina de artistas cuyo «estilo tardío» remozó su creación porque, como explica Edward Said (2009: 37), «lo tardío es estar al final con la memoria intacta, y muy consciente del presente». Como Beethoven, Mann, Adorno, Genet, Visconti..., Galdós «se convierte [...] en un comentarista escandaloso, extemporáneo, incluso catastrófico (aunque ofrezca un final felizmente utópico) del presente».

Bibliografía

- ARENCIBIA, Yolanda. (2011). «Prólogo» a Benito Pérez Galdós. *Cassandra. El caballero encantado. La razón de la sinrazón*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 11-47.
- BEHIELS, Lieve. (1989). «El mito de la aventura del héroe en la obra tardía de Galdós». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Sebastian Neumeister. Frankfurt am Main. Vervuert-Verlag. 7-15. [Disponible en internet](#) [última consulta, 17-2-2019].
- BENAVENTE, Jacinto. (1910). «De sobremesa». *El imparcial* (31-1). 3.

- CARDONA, Rodolfo. (1998). «La patrística al servicio de la ideología: *El caballero encantado*». *Galdós ante la literatura y la historia*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 175-184.
- GILMAN, Stephen. (1986). «*El caballero encantado: Revolution and Dream*». *Anales Galdosianos*. XXI. 45-52. [Disponible en internet](#) [última consulta, 19-12-2019].
- LISSORGUES, Yvan. (2009). «Razón fundamental e irracionalismo expresivo en las últimas obras de Pérez Galdós». *VIII Congreso Internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 37-52.
- MORA, José Luis. (1991). «Religión y conciencia nacional en el pensamiento de Benito Pérez Galdós (1843-1920)». *Anuario del Departamento de Filosofía*. 47-63.
- NIETO GARCÍA, Dolores. (2009). «Cambios técnicos e ideológicos de la narrativa española en los umbrales del siglo XX. Ecos del “Persiles” de Cervantes en *El caballero encantado de Galdós*». En *Actas del VIII Congreso Internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 295-302. [Disponible en internet](#) [última consulta, 19-12-2019].
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la. (1993). *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1905)*. Santander. Pronillo.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro. (1992-93). «Homenaje a Ricardo Gullón». *Anales Galdosianos*. XXVII-XXVIII. 21-22. [Disponible en internet](#) [última consulta, 23-12-2019].
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (2016). *El caballero encantado*. En *Novelas contemporáneas, IX*. Ed. D. Troncoso. Madrid. Biblioteca Castro.
- POLIZZI, Assunta. (2009). «El sentido de la recuperación cervantina en *El caballero encantado*». En *Actas del VIII Congreso Internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 260-267. [Disponible en internet](#) [última consulta, 19-12-2019].
- ROBIN, Claire Nicole. (2009). «Las vías y soportes de *El caballero encantado*». *VIII Congreso Internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas Cabildo Insular de Gran Canaria. 203-308.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.). (2000). *El caballero encantado*. Madrid. Cátedra.
- ROMÁN, Isabel. (2001). «Galdós y el regeneracionismo». *Actas del VI Congreso Internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 100-113.
- RUIZ PÉREZ, Ángel. (2009). «Visión bucólica y regeneracionismo de Galdós». *Actas del VIII Congreso Internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 123-138. [Disponible en internet](#).
- SAID, Edward W. (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Barcelona. Debate.
- SCHRAIBMAN, José. (1966). «Galdós y el estilo de la vejez». *Homenaje a Rodríguez Moniño: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid. Castalia. Tomo II. 165-175.
- VILLEGAS, Juan. (1976). «Interpretación mítica de *El caballero encantado* de Galdós». *Papeles de Son Armadans*. 86. 11-24.

Cómo no hablar: silencios en la poesía española contemporánea*

VIRGINIA TRUEBA MIRA
(Universitat de Barcelona)

I

Hay una certeza que atraviesa buena parte de la literatura contemporánea, no es nueva pero sí adquiere ahora una mayor dimensión: el lenguaje no dice lo que debiera decir, o lo dice mal, y ya no solo por lo que no alcanza a decir (el viejo tema de la inefabilidad del lenguaje) sino por lo que llega a decir, por lo que obliga a decir (en cuanto hablo, en realidad, soy hablado). Ahora bien, el hecho de que el lenguaje no sea precisamente el doble de las cosas es lo que hace que, paradójicamente, el lenguaje hable, es decir, y como escribe Foucault, «el lenguaje solo habla a partir de una carencia que le es esencial» (Foucault 1973: 187). Y al contrario, cuando el lenguaje habla, neciamente, desde una supuesta plenitud representativa, entonces es, en realidad, cuando no habla en absoluto.

Lo que se propone entonces una parte de la literatura contemporánea es, aún de muy distintos modos y desde muy distintas valoraciones, trabajar en esa carencia, no para resolverla sino para explorarla. Un importante antecedente de esa exploración, no hay que olvidarlo, es el de la mística, cuya escritura constituye en este aspecto uno de los mayores ejemplos de osadía lingüística que se conocen, una escritura apofática muchas veces, que fue el modo que encontraron los místicos de hablar adecuadamente de Dios o, si se quiere decir de otra manera, de hablar de la alteridad sin inventarla, más allá de todo antropomorfismo gramatical, el modo, en última instancia, de no hablar. *Cómo no hablar* es precisamente el título de una conferencia de Jacques Derrida dictada en 1986 en Jerusalén acerca de esta tradición de la vía negativa con la que, en parte, la deconstrucción se relaciona¹. De Derrida tomo el título para este trabajo que paso a continuación a presentar.

Es en este contexto en el que quiero situar a los dos poetas españoles contemporáneos que me ocuparán aquí y analizar de qué modo sus pensamientos y sus escrituras convergen y divergen en relación a sus respectivos modos de (no) hablar. Me refiero a José Ángel Valente y a Leopoldo María Panero. Cada uno a su modo, los dos supieron que era ahí, en ese no hablar, donde se jugaba todo, donde el lenguaje se la jugaba, una

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación FFI2015-68416-P.

¹ El título exacto de la conferencia fue «Cómo no hablar. Denegaciones». Se recogió en español en *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1989. El interés de Derrida en los textos de la teología negativa se remonta a los años 80 y 90 y se expone en diversos libros, ensayos y conferencias (*Salvo el nombre*, 1993, *Khôra*, 1993, etc., y muy en especial en la mencionada conferencia). En esos años, Dios ha pasado de ser para Derrida una finalidad ontoteológica a ser una alteridad cuyo significado está siempre diferido sin que ello implique nihilismo alguno sino más bien apertura infinita a lo por-venir.

vez abandonados sus ilusorios usos propositivos o constatativos. Los dos resistieron ahí donde el lenguaje empieza a decantar significaciones con la intención compartida, entre otras, de avergonzarlo en su pretensión de representar el mundo y, sobre todo, de representarlo calculada e interesadamente.

No puede olvidarse en este último aspecto que, aunque de generaciones distintas, hay un escenario histórico común en Valente y en Panero difícilmente eludible, que explica que no solo se trate de resistir el lenguaje en su uso convencional, para que el lenguaje pueda volver a (no) hablar, sino también de resistir el lenguaje concreto de aquella oficialidad de la *Spanndereta* franquista -en expresión de Juan Goytisolo- que ambos padecieron, de discurso fundamental, que decía, ahora sí, verdadera y correctamente lo que tenía que decir, sin posibilidad alguna de réplica.

No es gratuita la mención en Valente y Panero a las conocidas palabras de Humpty Dumpty en la *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, un libro, por cierto, de amplia difusión en los años setenta en España², momento en que arranca la andadura poética de Panero, que publica *Así se fundó Carnaby street* (1970³) y en que Valente recoge toda su obra anterior bajo el título *Punto cero* (1972) y, además, empieza a virar hacia esa poética minimalista y concentrada de su escritura última. El sentido de las palabras, decía el tentetioso carrolliano en una dirección muy nietzscheana, no se encuentra en las mismas palabras sino que depende únicamente de quién las emplee, de quién sea su amo. De ahí que Alicia tenga que preguntar todo el rato, *¿en qué sentido, en qué sentido?*, pues no está claro ya en qué sentido se están empleando las palabras, desasidas como están en este texto de sus sentidos fijos y habituales. Los significantes flotantes de Carroll son también una respuesta a los significantes despóticos del poder y a la convicción de que el lenguaje nos representa.

Ambos, Valente y Panero, fueron ejemplo, de nuevo, de esa osadía lingüística que, por otra parte, Derrida ha reclamado de todo poema. En una conocida frase, advertía: «un poema corre el riesgo siempre de no tener sentido, y no sería nada sin ese riesgo» (Derrida 2012: 101). Es la frase que repite obsesivamente Panero, y que podría haber suscrito también Valente. Es el riesgo de toda aquella escritura que se enfrenta a las posibilidades del decir desde la conciencia de la insuficiencia o del exceso o directamente de la imposibilidad de ese decir.

Ahora bien, si hay convergencias entre Valente y Panero, hay también divergencias importantes, que se acusan mayormente en sus escrituras poemáticas. Son divergencias que tienen que ver, me parece, con el lugar *político* desde el que cada uno de ellos habla, casi antagónico. Vamos a verlo a continuación.

² Ese interés por Carroll que tiene ver, entre otras cosas con una situación social y política necesitada de la extra-vagancia de los textos carrollianos. Carroll venía a mostrar cómo se podía dar la vuelta a las cosas, no tanto en el sentido de su in-versión (como en el conocido poema de José Agustín Goytisolo, que hablaba de un *lobito bueno*, de una *bruja hermosa* o de un *pirata honrado*), sino el de su per-versión, de aquel «galimatías» o «galimatazo» del «Jabberwocky» de Carroll (en traducción de Jaime de Ojeda), un poema donde el solo concepto de identidad (sea esta cual sea) hace reír. He trabajado esta presencia de Carroll en España en Trueba (2018).

³ Al que, en la actual edición de Visor de Túa Blesa, se han incorporado los poemas de *Por el camino de Swann*, 1968, una primerísima publicación de Panero.

II

La dialéctica mencionada entre la palabra que habla no hablando, y la que no habla en absoluto precisamente porque habla demasiado, está muy presente en Valente ya desde el principio de su trayectoria. También lo está la mención a la función del poeta, que no es otra que restituir la palabra a ese lugar, considera Valente, del que ha sido arrancada, el lugar de su propio silencio, ese lugar que no es exactamente el del sentido sino el de la posibilidad del sentido. Al hablar de Giuseppe Ungaretti en 1988 lo decía de este modo: «la palabra en el poema no dice propiamente, sino que se manifiesta o se presenta, dejando en suspenso el decir» (2004: 34). Se presenta en el lugar que le es propio, ese lugar (de silencio) que es sobre todo el lugar de una promesa, no el de una presencia, el lugar de un sentido por llegar, siempre por llegar.

Correlato simbólico de esta palabra que habita su propio silencio es un lugar especial: el desierto. Del desierto arranca, de hecho, la obra valenteana: «cruzo un desierto y su secreta/desolación sin nombre», dice el primer verso del primer poema de su primer libro, *A modo de esperanza*, de 1955 (Valente 1999a: 15). El desierto es en realidad un no-lugar, en tanto no responde a ninguna «geografía, geometría o geofísica» (Derrida 2011: 48), solo sabemos de él que está en los márgenes de todo lugar (de todo lugar identificado, identificable, dentro de unos límites precisos), y que no hay en él tampoco huellas que nos tracen un camino reconocible. En el desierto no se cumple un programa, no se puede cumplir, en el desierto no se va a donde hay que ir, en el desierto la apertura del camino es total. Valente lo dice así en el poema, «Arietta, opus III» de *Interior con figuras* (1976), dedicado al último Beethoven, el más jazzístico, el que se toca (casi) sin partitura: «forma/(en lo infinitamente abierto hacia lo informe)» (Valente 1999a: 491). Es por esos años, los setenta, cuando Valente empieza ya muy seriamente a concebir el poema como diseminación, disgregación del sentido, lejos de toda ilusoria representación, en la que por otra parte nunca creyó. Es entonces también cuando Valente asume plenamente el desierto como lugar propio o, como lo denomina también, el exilio. Lo afirma él mismo al final de ese libro extremo que es *Presentación y memorial para un monumento* (1969): «porque es nuestro el exilio. /No el reino»⁴.

A partir de entonces resonará más aún en esta obra, entre otras, la importante tradición de la teología negativa de los místicos. Quizás no podía ser de otro modo, y ello porque la experiencia de la vía negativa es, como ya he dicho, la experiencia del lugar de la palabra, de ese lugar donde la palabra habla su propio silencio y deviene, por tanto, continente y contenido al mismo tiempo. Por eso puede decir Derrida que la teología negativa constituye una auténtica «reserva de lenguaje casi inagotable», cuyo fruto es, añade el mismo Derrida, una «literatura inextinguiblemente elíptica» (2011: 92).

Pues bien, esa literatura elíptica es la que precisamente va profundizando con el tiempo Valente, quien la asociará a las que denomina en tantos sitios las estéticas de la retracción. Elipsis, retracción, resta, arte mínimo o pobre son expresiones de Valente que indican el camino hacia un poema que habla precisamente porque tiende cada vez más al silencio. «Borrarse. /Solo en la ausencia de todo signo /se posa el dios», escribe Valente en un poema («Borrarse») de *Al dios del lugar* de 1989 (Valente 1999b: 192). Me parece importante entender bien ese dios en minúscula de Valente que apunta a la metafísica inmanente que caracteriza sus versos y su poética. Lejos de ser meta, un final

⁴ Para las acepciones del exilio en Valente, ver entre otros, el importante texto «Poesía y exilio» de 1993, ponencia inaugural del encuentro internacional sobre el exilio poético español en México, organizado por el Colegio de México. Se publicó en *Diario 16* el 31 de julio de 1993, y más tarde en *La experiencia abisal* (2004).

de camino, ese dios es aquí auténtico punto de inicio, es el significante que abre el juego, o sea, las posibilidades del decir.

Algunas de las reflexiones más precisas en este terreno se encuentran en los textos que Valente dedica a diferentes artistas en los años noventa. En un trabajo, por ejemplo, de 1992 sobre Eduardo Chillida, el escultor de la liberación de la materia, Valente reproduce las palabras de Heidegger, tan cercanas: «espaciarse es dejar libres los lugares donde un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares en que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo» (2002b: 39). Las declaraciones en este sentido se suceden con frecuencia por aquellos años, aunque ya en los fragmentos dedicados a Antoni Tàpies en *Material memoria* (1977), había escrito Valente lo siguiente: «poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio» (Valente 1999b: 42). Silencio que solo la palabra, paradójicamente, puede hacer, cuando queda en el umbral del decir. Así en el último poema de *El inocente* (1970) titulado «Límite»: «qué oscuro el borde de la luz / donde ya nada / reaparece» (Valente 1999a: 417). El borde de la luz, el borde de la palabra: allí donde la palabra se abre o se ofrece a lo posible, es decir, a la promesa del sentido.

Hay dos poetas fundamentales para Valente, cuya escritura representaría esa promesa. Se trata de Friedrich Hölderlin y de Paul Celan. Quiero detenerme en ellos un momento. En otro trabajo de 1999 también sobre Chillida evocaba y citaba Valente las siguientes palabras de Hölderlin: «límite e infinitud. Progresión continua hacia un horizonte que se nos revela inalcanzable para llevarnos siempre hacia él. ‘Cerca está, pero difícil de alcanzar el dios’, escribió Hölderlin» (2002b: 155). Valente está pensando en el último Hölderlin, el de los poemas fragmentarios, inacabados o suspendidos, en el poeta de los comienzos reiterados y, en este aspecto, en el *poeta del poetizar*, como lo había considerado a su vez Heidegger. También para Heidegger se trataba de recuperar esos comienzos, esa *poiesis* originaria, para lo que era necesario, entendía, un ejercicio de purificación de la lengua -no deja de ser significativo que Valente traduzca a Hölderlin en 1998 precisamente a su lengua materna, a la lengua de los comienzos, el gallego⁵-.

Poeta del poetizar, y en un muy particular contexto histórico, es asimismo para Valente en este aspecto Paul Celan, a quien se ha referido muchas veces y a quien también ha traducido, en este caso al español, y ya desde 1978 hasta casi el final de sus días⁶. Celan es para Valente el poeta que rescata la lengua alemana del secuestro a que ha sido sometida, es el que rehabilita y dignifica de nuevo la lengua. En un texto de 1995 con motivo de los veinticinco años de su muerte, recordará Valente lo que siempre tuvo presente: «el genocidio se organizó, sabido es, por medio del lenguaje, con su carga mortal en la palabra» a lo que añadía, «tan sólo podía ser purgado en la palabra, restituyendo ésta a su ser, arrancándola de los largos, sumergidos, infernales, túneles de la sombra» (Valente 2004: 152).

Paul Celan es para Valente modelo en este sentido, es el que se ha hecho cargo del sacrificio de la lengua y es el que la redime, reconduciéndola a ese lugar propio desde el que la palabra pueda volver a significar. De ahí los silencios que atraviesan esa poesía, los únicos espacios posibles de un decir futuro. Ya en «La memoria del fuego», un texto de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, recordaba Valente, juntos, a Edmond Jabès y a Paul Celan: «palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder», escribía entonces (Valente 1991: 257).

⁵ Pueden leerse las traducciones en Valente 2002c.

⁶ *Ibidem*.

Valente no se aleja de una de las lecturas frecuentes de la poesía de Celan: Celan como poeta judío, cuyo verso repara, desde la recuperación, entre otras, de la tradición de la vía negativa, el daño de una profunda herida hecha al lenguaje. Es la tesis, por ejemplo, de John Felstiner, cuyo estudio sobre Celan se subtitula precisamente, *Poeta, Superviviente, Judío* (1995)⁷, y que el propio Valente cita en el artículo de 1999, «Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan», recogido más tarde en *La experiencia abisal* (2004), recopilación en la que también se reproduce el largo e importante texto de 1999, «La experiencia abisal».

No es este el momento para revisar esta lectura de Celan⁸. Lo que sí me interesa subrayar es, por una parte, que Celan o Hölderlin constituyen para Valente encarnación de una determinada concepción de la palabra poética en tanto *poetas del poetizar*, es decir, no tanto poetas del sentido sino de la posibilidad del sentido. Por otro lado, ambos devienen asimismo para Valente, vía Heidegger, representantes de una concepción romántica del poeta como ser de excepción⁹. Las dos cuestiones, la concepción de la palabra y del poeta, se relacionan.

Recuérdese ahora que el poeta es para Heidegger aquel que devuelve al lenguaje lo que le ha sido robado, que es precisamente su propio lugar, su propia casa, una casa que es nada más y nada menos que *la casa del ser*. La poesía para Heidegger no es un modo elevado del habla diaria sino el verdadero hablar cotidiano luego olvidado por el desgaste de la palabra (Heidegger 2002: 23). Es la poesía la que hace posible el lenguaje, no al revés. Por eso también ese hablar verdadero no es un mero instrumento disponible sino, como escribe el mismo Heidegger en su trabajo sobre Hölderlin de 1936, «aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre» (Heidegger 2005: 133). *La caída* del lenguaje tiene que ver con su transmisión, en el transcurso de la cual se acabará convirtiendo en mera habladoría. El pensamiento de Heidegger recupera para una parte del siglo XX esa alta función del poeta: la de restituir al lenguaje una determinada pureza.

Valente hereda en buena medida esa concepción del poeta y de lo poético. De ahí la gravedad de los silencios en sus versos, la empresa en que se ha embarcado lo exige: permitir que la palabra regrese a su *propio* lugar. Valente trabaja en el espacio de una profundidad que explica, a su vez, un pensamiento de la verticalidad: «caer fue sólo /la ascensión a lo hondo», dice en el poema «Icaro» de *Mandorla*, de 1982 (Valente 1999b:

⁷ Puede leerse en español en la editorial Trotta, 2002, en traducción de Carlos Martín y Carmen González.

⁸ Después de los estudios de Jean Bollack en Francia (*Poesía contra poesía*, aparecido en Francia en 2001 y traducido en Trotta por Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons y Susana Romano-Sued, con la colaboración de Ana Nuño, y en edición de Arnau Pons, actualizada y revisada con el autor, en 2005) y de su discípulo español, Arnau Pons (*Celan, lector de Freud*, en México, D.F. Herder, 2015), tal vez debería revisarse esta lectura de Celan. Bollack invalida con todo rigor filológico la lectura mística de Celan, proponiendo una lectura política. Para Bollack (quien recuerda que Celan solo utilizó la lengua alemana en su poesía), Celan no se propone rescatar la lengua, hacerla renacer de sus cenizas, sino todo lo contrario: busca denunciarla por haber contribuido a la barbarie. Celan no estaría celebrando a Hölderlin, por ejemplo, sino acusándole, lo mismo que a toda una tradición poética alemana que incluiría a Rilke, a Enzensberger y, evidentemente, a Heidegger, quien tanto había celebrado esa tradición. No es, por tanto, que la lengua esté herida, la lengua en Celan es culpable. Y el silencio que recorre la poesía de Celan no es tampoco el de esas cenizas redimidas -aquí no hay redención de ningún tipo- sino el de las propias víctimas, algo muy distinto. Bollack es duro contra muchos de los intérpretes de Celan (incluido Jacques Derrida), pero muy en especial contra H. G. Gadamer, a cuya hermenéutica acusa de ignorar deliberadamente la circunstancia histórica de cada poema y al sujeto enunciador, cayendo en una generalidad, a través de la cual lo que consigue en última instancia es lo que le interesa: salvar a su maestro, Heidegger.

⁹ Las conversaciones de Valente con Antoni Tàpies de 1996 -aparecidas en Rosa Cúbica con el título *Comunicación sobre el muro*- acaban de explicitar esa concepción.

110). Ahora bien, al mismo tiempo creo que Valente supo que en esos silencios había ya algún tipo de huella, que toda palabra estaba asediada por otras palabras y dislocada, por tanto, en su supuesto silencio originario. En este aspecto podría haber reclamado con Derrida abandonar toda *poiesis*: «ni *reine Sprache*, ni ‘puesta en obra de la verdad’» escribió Derrida (Derrida 1989: 169).

José-Miguel Ullán, tan cercano por lo demás a Valente, hablaba siempre de la poesía como palabra encontrada, encontrada entre el flujo, la circulación incesante de palabras, que es lo único que tenemos. Porque no sabemos qué hubo, si algo hubo, antes de ese flujo. Todo esto tiene que ver, claro, con el espinoso tema del origen. Esta me parece una de las cuestiones esenciales en Valente, problematizada de modo implícito en su escritura, porque Valente *Cree* en esa palabra originaria, primordial, genesiaca, espermática... como la denomina en tantos sitios, pero a veces, a mi modo de ver, parece que más bien *quiere creer* en ella porque sabe también que, en última instancia, esa palabra está atravesada por una otredad que la convierte, por lo tanto, en palabra segunda, en palabra repetida. De ahí también que ese origen esté en ocasiones más tematizado, o simbolizado directamente, que resuelto en forma verbal.

Aquí está, por otra parte, una de las diferencias importantes con Panero, que ha abandonado toda idea de profundidad, toda idea de verticalidad, para desplazarse en superficie por un espacio que si a algo se asemeja es, en parte, a la madriguera de Alicia. Para Panero, y ya desde muy pronto y sin duda alguna, solo hay repetición y, por tanto, únicamente reescritura. Lo ha aprendido, entre otros, de Derrida, lo mismo que la idea de que, en realidad, lo único que se repite es siempre la diferencia (*la différance*), nunca lo mismo o lo idéntico o lo re-presentativo.

III

El silencio cruza también la escritura paneriana -«el silencio no es el fin: / es el comienzo. / Todo empieza allá donde nadie habla», dice en un poema de *Guarida de un animal que no existe*, de 1998 (Panero 2004: 537)-, pero lejos de señalar el lugar desde el que las palabras podrían volver a decir *poieticamente*, señala el lugar donde la palabra nunca habló. Y es que, como escribió Derrida en un importante texto sobre Foucault, «cuando se quiere decir el silencio *mismo*, se ha pasado uno ya al enemigo» (Derrida 2012: 55), porque el silencio, como la locura, es precisamente lo que no se dice. Panero no trata de recuperar un modo de lenguaje, aquella Poesía caída (olvidada) en la habladuría sino de recordar que hay algo que siempre nos acompaña dislocando todo hablar. Ese algo es la infancia. Enseguida retomo esta cuestión, que es aquí fundamental.

También Panero milita desde el principio contra la vergüenza de un lenguaje doblegado a una razón representativa, válida en todos y cada uno de los casos, que universaliza lo singular, esa razón que a lo largo del tiempo, irracionalmente, no ha movido ficha. «Interminable red de engaños / llamada Razón, llamada Pensamiento», dice en el poema «Vanitas Vanitatum» de *Teoría* de 1973 (Panero 2004: 132).

En un artículo de 1974, «De Panero a Vilumara», aparecido en *Triunfo*, con motivo de *Busto* de Vicente Molina Foix, hacía también la siguiente declaración muy significativa: «no hay identidad alguna [ni obra, ni tema, ni autor] en la que un lector pueda hallar su espejo y regodearse: no hay nada que leer» (Panero 2014b: 484). ¿Qué quiere decir Panero con estas palabras, que suenan, como tantas de las suyas,

provocadoras? «No hay nada que leer» apunta a una negación en un sentido activo, es la negación de la negación, la negación del relato represivo que impone el orden social, la negación de toda referencialidad mimética.

«Nada que leer» nos sitúa, en realidad, ante un relato intratable desde el punto de vista del pensamiento hegemónico: el relato que habla, como he escrito antes, de que lo único que nos asemeja es nuestra diferencia, es decir, que no hay espejo donde mirarse, en todo caso hay espejo que traspasar. Es entonces, al traspasar el espejo, cuando nos encontramos, ya no con la casa del ser sino con la casa del no ser. Panero necesita ese no ser casi como una vía respiratoria. Lo dice así, entre otros, en un poema de *Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul* (2004): el poema es «el único rezo por que el no ser no sea como el ser» (Panero 2014: 265). La diferencia con Valente ya ha empezado.

Panero no tiene ninguna intención de purificar la lengua (para retornarla, con solemnidad, a su propia casa) sino de enloquecerla, a lo Carroll, a lo Joyce, a lo Artaud. Hay dos escenas de *Alicia...* que podrían resumir los dos frentes abiertos de la propia escritura de Panero. Por una parte, la escena de la merienda de locos, en la que siempre es la hora de tomar el té, donde falta, por tanto, la situación, es decir, el otro, como ocurre en el capitalismo, en el que «siempre es la misma luna y la misma mañana, el mismo veneno y la misma CIA, el mismo manicomio y la misma muerte, lejos de la verdad, de nuestra única y posible verdad, que son los carruajes vacíos en el crepúsculo, moviéndose en dirección al Salón de los espejos» (Panero 2014: 471). La otra escena es la de la tienda de la oveja, donde contrariamente a la merienda de locos, todo está siempre en movimiento, los objetos se desplazan cuando se quiere apresarlos, como el significante, siempre flotante, que impide el sentido fijo y libera de la responsabilidad para con una única verdad (Panero 2014: 188).

Ese significante es el fruto de la locura a la que Panero, en realidad, somete la lengua. Panero mezcla palabras de diversos idiomas, divide las palabras en dos, inventa palabras, introduce palabras malsonantes o voces de mundos ajenos a lo literario (al modo de los *ready-made* de Duchamp, como ha visto bien Túa Blesa: Blesa 1995: 25). Lengua deslenguada y desvergonzada la suya, aprendida en parte de toda una literatura de visionarios, apocalípticos, terroríficos.

Panero se ríe así, sin nostalgia alguna, de toda cordura lingüística. Esa risa es parte esencial de su poética, no la risa de la ironía sino la risa del humor¹⁰, esa risa que presiente lo importante, lo incierto de toda certidumbre, algo que está asociado en Panero a lo que él mismo denomina la «nada», que define con precisión extraordinaria como la «realidad sin sombras». Una «nada» que es, dice asimismo, nuestro verdadero y único secreto, ese del que, en realidad, «hablamos constantemente»¹¹.

¹⁰ En su extenso prólogo a *Matemática demente*, un selección de textos de Carroll, Panero diferenciará la risa del *humor* de la risa de la *ironía*, recordando el estoicismo, el zen o cierto pensamiento contemporáneo: el humor, dirá, trabaja en la grieta que hay en todo texto, la ironía contrariamente trabaja en la confirmación («es risa constipada»); el humor es disyunción y diferencia, la ironía es conjunción; el humor es sentido y sin-sentido al mismo tiempo, la ironía siempre busca reinstaurar un significado a través del sin-sentido; en el humor no hay alturas que valgan, actúa como venganza hacia el padre, es un movimiento de superficie, mientras que la ironía surge cuando las ideas no están conformes con las cosas, crea un movimiento de arriba a abajo y supone un movimiento moral; la risa del humor es revolucionaria, se ríe porque se ríe, la ironía es reformista, es la risa de las cadenas (ver Panero 1975: 34-50).

¹¹ Son declaraciones en una entrevista con Blanca Fernández: «el silencio -decía ahí Panero- es un término que me enseñó Eduardo Hervás. No sé ... el silencio del que brota el poema. El silencio es el secreto del que hablamos constantemente» (Panero 2007: 88).

La nada. El silencio. Quizás otra vez el desierto, pero ahora sin las connotaciones metafísicas de Valente. Más que el desierto, hay en Panero otro lugar-no lugar que sí es determinante: la infancia, en tantos sitios asimilada a la locura. Panero no dijo como Carroll que quería escribir para niños pero podría haberlo hecho. Buena parte de su obra es el lamento por la pérdida, ya irrecuperable, de la infancia: «en la infancia vivimos, después sobrevivimos», dice en frase célebre en ese icono cinematográfico de época que fue *El desencanto* de Jaime Chávarri¹².

La infancia en Panero, como en Jacques Lacan, es la anarquía, ese momento anterior al estado del espejo y a la aparición del *yo* (y del cuerpo), que marca y aísla al hombre para siempre, ese *yo* que luego se convierte en alguien, en un autor o en un padre por ejemplo, con autoridad sobre su texto o sobre su hijo. Ambas, infancia y locura, constituyen otra vez un relato intratable que socialmente no puede tolerarse, de ahí la necesidad de su domesticación, de su conversión al sentido común, ese sentido siempre indigesto afirma Panero, precisamente por ser tan digestivo (Panero 1975: 31), ese sentido común que Panero no puede tragar y que vomita allá donde va.

Y es que la infancia y la locura nos sitúan donde ya no se hace pie, en el espacio de Butes, ese personaje marginal de la mitología que reescribía hace poco el escritor francés Pascal Quignard (*Boutès*, 2008). Butes es, frente a Ulises, el que no busca, ante las sirenas, el goce sin riesgo. Tampoco es, frente a Orfeo, el que neutraliza el sonido de las sirenas con la cítara. Butes es el que enfrenta y goza la alteridad más radical, esa alteridad que no niega el sufrimiento: Butes es el que se arroja al mar, lejos de todo sentido común. Como el niño. Un niño que no habita las casillas estables del lenguaje, un niño que es por naturaleza (lingüística) el sin-palabra, el sin-máscara, el que «ha articulado su vagido, [el] que sabe hablar su silencio» (1975: 34), escribe Panero.

Debe puntualizarse, me parece, que poéticamente no habrá en Panero, como podría pensarse, escrituras automáticas, irracionalismos. La poesía de Panero es una poesía trabajada, fríamente trabajada, como la de uno de sus autores fetiche, Mallarmé, el gran cantor, no de *la nada*, sino de *nada*¹³ -y cuyo *Mot* lamenta Valente en un importante texto de 1969, «La hermeneútica y la cortedad del decir», que quedara reducido a hablar de sí mismo (Valente 2002a: 62)-. El esfuerzo de Mallarmé fue precisamente construir con todo rigor constelaciones de palabras desprendidas en última instancia de toda referencialidad y de toda posibilidad de una referencialidad. Es lo que fascinaba a Panero, que la literatura tuviera sus propias leyes y pudiera permitirse no depender del referente, dar cabida a la propia *nada* que es, en realidad, siempre ese referente. Por eso la literatura es ese espacio que nos recuerda la infancia, no como algo pasado exactamente sino como aquello que convive en nosotros dislocando todo orden lógico. El lugar del deseo¹⁴.

¹² Película, por cierto, a la que Valente se refirió como una de esas «películas ñoñas para escándalo burdo de burgueses de pueblo» (Panero 2014b: 510). Hay tanta violencia en los comentarios de Valente sobre Panero que una no puede más que sospechar de algún tipo de vínculo ahí.

¹³ En una entrevista que le realizó Javier Rodríguez Marcos, hacía Panero las siguientes declaraciones: «lo que me gusta de verdad es la poesía norteamericana moderna (cumings, Allan Tate, Marianne Moore...), pero no la poesía *beat* (Ferlingetti, y todos esos). No me gusta la poesía conversacional. Hay dos líneas en la poesía norteamericana: una que viene de Whitman (coloquial y prosaica) y otra que viene de Poe (esteticista y perfecta). Ésta es la que me interesa a mí» (Panero 2001).

¹⁴ Así lo argumentaba en una conferencia de 1992: «encontrar sentido a la realidad solo se puede dar por la intervención de una práctica que convierta la realidad en algo digno de ser vivido, y este 'algo' es la parte mágica del hombre, la parte poética, o lo que es lo mismo, la parte loca, la parte de sí irremediamente perdida para siempre: es así que la infancia es locura [...] y esa locura es el deseo» (Panero 2014b: 179). Y en

Es importante tener en cuenta que la infancia no es aquí un estado anterior, pre-lingüístico, de inocencia y pureza que habríamos perdido para siempre al empezar a hablar. La infancia en Panero coexiste con el lenguaje, en tanto la infancia se constituye en el momento en que precisamente es robada por el lenguaje, cada vez que el lenguaje produce los sujetos que necesita para decirse¹⁵. Es por ello que Panero habla para decir que el lenguaje está siempre atravesado por la infancia, que es aquí la *otredad* absoluta. Panero habla para decir que si no acabamos de decir es porque hay un resto no asimilable a nuestra vida adulta, un resto que disloca esa vida, gracias al cual, por cierto, esa vida es, de algún modo, soportable. Gracias al cual no nos volvemos, paradójica y absolutamente, locos.

Lo que ha cambiado en Panero en relación a Valente, me parece, es el lugar *político* desde el que habla. En cierta ocasión hizo Panero la siguiente declaración: «no se trata, pues, de *rehacer la vida* -que sería volver a jugar mejor el mismo juego-, sino de ubicarse en otro lugar» (Panero 2014b: 254). Ni rehacer la vida, ni tampoco abandonarla (la muerte acabó por no ser tampoco ninguna respuesta), la cuestión es desplazarse, único modo de salir de esta *colonia penitenciaria* como Panero denomina también a la vida, con Kafka al fondo (Panero 2014b: 386 y 414). Se trata de un desplazamiento que conduce a Panero a morir, en efecto, en esta vida, a morir pronto y a empezar a partir de entonces a deambular por el mundo como una especie de *cadáver*. De ahí la extrañeza de una poesía, como la ha denominado Túa Blesa (en Panero 2014a: 13), casi póstuma, un poco al modo de Kafka, que dijo aquello de *escribir como si se estuviera muerto*.

Panero acaba habitando la literatura como su único lugar, hablando la literatura como su única lengua, «como una lengua más, lengua de lenguas» dice Túa Blesa (Panero 2014a: 23). De ahí las polifonías (las intertextualidades), cuya función es, entre otras cosas, recordarnos que no hay padre (origen), que no hay lugar al que volver, que somos radicalmente huérfanos, que la orfandad es nuestro lugar. La literatura acabó siendo en Panero una casa, pero lejos de encontrarse en ella al ser, encontró toda suerte de espectros, el primero el suyo propio. Y aquí no estaría mal recordar la máxima de Nietzsche en *La genealogía de la moral*, cuando decía: «estamos cansados *del hombre*» (Nietzsche 2003: 85). Lejos del hombre es también donde se propone llegar la poesía de Panero, y en este aspecto, si la poesía de Valente, pese a todas sus lecturas postmetafísicas (de Derrida a Foucault, pasando por Lacan o Blanchot), se sitúa aún en la vieja tradición humanística, Panero ha abandonado ya ese sitio.

IV

Termino ya. Como decía al principio, una buena parte de la producción literaria contemporánea ha sentido la necesidad de pensar el silencio del lenguaje en su decir el mundo, un lenguaje que no dice lo que debiera decir o lo dice mal o que obliga a decir

otro sitio, en un artículo de 1989 en ABC, había escrito también estas palabras acerca de la nada de la vida como única posibilidad de hacerla vivible: «la vida es nada [...]. Es precisamente la existencia de esa nada, contra la certidumbre de cualquier destino, lo que nos permite escapar a la desesperación» (Panero 2014b: 255).

¹⁵ Ha sido, entre otros, Giorgio Agamben, quien ha hablado con especial precisión de esa relación entre lenguaje e infancia. En un texto titulado *Infancia e historia*, y contra cierto mito de la infancia, escribe que la infancia «no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto» (Agamben 2011: 65).

lo que no se querría decir, pero que precisamente por ello, habla. Valente y Panero representan en el ámbito de las letras españolas dos modos de enfrentar esa carencia.

El punto en común lo determina una circunstancia histórica: el rechazo a un régimen político que ha secuestrado la lengua. Ambos podrían decir con Derrida, «mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro» (Derrida 1997: 39). De ahí el trabajo que llevan a cabo ante/con/contra/en/sobre... la lengua para negar su hegemonía clausurante y permitir a la lengua recuperar un cierto tipo de silencio, el único desde el cual podrá hablar -apuntar o decir otras cosas-.

La virulencia de Panero en este terreno es proverbial, casi una práctica terrorista hacia ese idioma español entendido como el del imperio hacia Dios. Valente tampoco se queda corto, con textos poéticos como *Presentación y memorial para un monumento* (1970) o, sobre todo, textos en prosa como *El fin de la edad de plata* o *Nueve enunciaciones* (1973/1995) donde se encuentra tal vez el Valente menos conocido, el deudor de la tradición de la vanguardia más iconoclasta, y el Valente tal vez más próximo a cierto Panero. El trabajo sobre la lengua en ambos será un modo de avergonzarla en sus pretensiones de decir algo. Hay referencias compartidas (desde la mística barroca hasta Heidegger, Derrida, Foucault, Lacan..., autores que no en vano se ocuparon también de la mística), pero hay también una escritura poética muy distinta, fruto de dos gestos ante el mundo muy alejados.

Valente trata de recuperar una palabra perdida desde la nostalgia de un silencio desde el que todo podría empezar de nuevo sin acabar de empezar nunca. También es cierto, sin embargo, que supo que ese silencio estaba ya, en cierto modo, habitado. Recordemos su último *libro*, póstumo por voluntad, *Fragmentos de un libro futuro* (2000), y recordemos que se abre, no con unas palabras *propias* sino con las palabras de *otro*, con unas significativas palabras del último Juan Ramón¹⁶, en las que la poesía aparece más que nunca como la experiencia de la espera, cuya condición de posibilidad es también mantenerse por-venir, no alcanzarse nunca, como el sentido del poema.

Si en Valente hay minimalismo, concentración, en la búsqueda de aquella palabra que *se quiere* nueva, en Panero hay confusión, hibridez y destrucción. Si en Valente hay gravedad, en Panero hay humor. Panero no tiene ninguna intención de que las palabras (re)signifiquen, aunque sea no (re)significando, en un supuesto origen futuro. No hay nostalgia en Panero, él ya se ha desplazado a otro sitio, a otra casa, a la del teatro verdadero, que se llama literatura, locura, infancia, desde la cual solo puede reírse de toda idea de ser, de todo el teatro del mundo. La risa de Panero también hay que entenderla. No hay pose en ella como tantas veces se le reprochó, es el último gesto vital del que ya se ha desprendido de todo. O de casi todo, porque en ese desprendimiento la llamada *vida* siguió asomado su rostro más terrorífico como un espectro.

Valente fue un intelectual, alguien que quiso intervenir en su tiempo y que fue en parte portavoz de su tiempo. Panero fue un intempestivo, como Nietzsche, fuera de su tiempo, en otro sitio, *arrebataado* (como en la película de Iván Zulueta de 1980, otro icono cinematográfico de época). Creo que Valente no acabó de entender, o no quiso entender, ese arrebatado del que, al margen de Panero, habló y celebró por otra parte en diversos sitios como un modo de esa suspensión del logos que él mismo se propuso¹⁷.

¹⁶ «Dios del venir, te siento entre mis manos», perteneciente al poema «La transparencia, Dios, la transparencia» de *Animal de fondo*.

¹⁷ En «Sobre la operación de las palabras sustanciales» del ensayo *La piedra y el centro* (1982), escribe Valente acerca de la coincidencia entre la palabra de la locura y la palabra de la poesía en tanto ambas

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. (2011). *Infancia e historia* [1978]. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- BLESA, Túa. (1995). *Leopoldo María Panero. El último poeta*. Madrid. Valdemar.
- DERRIDA, Jacques. (1989). «¿Qué es la poesía?». *Er*. 9. 165-170.
- . (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen* [1996]. Buenos Aires. Manantial.
- . (2011). *Salvo el nombre* [1993]. Buenos Aires. Amorrortu.
- . (2012). *La escritura y la diferencia* [1967]. Barcelona. Anthropos.
- FOUCAULT, Michel. (1973). *Raymond Roussel* [1963]. Buenos Aires. Siglo XXI.
- HEIDEGGER, Martin. (2002). *Del camino al habla* [1959]. Barcelona. Ediciones del Serbal.
- . (2005). *Arte y poesía* [1937, 1952]. México. Fondo de Cultura Económica.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2003). *La genealogía de la moral*. Madrid. Tecnos.
- PANERO, Leopoldo María. (1975). «Sobre la traducción». Prólogo a Lewis Carroll, *Matemática demente*. Barcelona. Tusquets. 9-73.
- . (2001). «Seré un monstruo pero no estoy loco». Entrevista a Leopoldo María Panero de Javier Rodríguez Marcos. *El País*, Suplemento *Babelia* (30-10). [Disponible en internet](#).
- . (2004). *Poesía completa, 1970-2000*. Ed. Túa Blesa. Madrid. Visor.
- . (2007). «... Y yo era feliz, y no estaba muerto». Entrevista a Leopoldo María Panero de Blanca Fernández. *Fábula: revista literaria*. 23 (27-6). 86-94. [Disponible en internet](#).
- . (2014a). *Poesía completa, 2000-2010*. Ed. Túa Blesa. Madrid. Visor.
- . (2014b). *Prosas encontradas*. Ed. Fernando Antón. Madrid. Visor.
- TRUEBA MIRA, Virginia. (2018). «La recepción de Lewis Carroll en las letras españolas desde los años setenta: el caso de Leopoldo María Panero». *Bulletin Hispanique*. 120. 2. 679-694. [Disponible en internet](#) a partir de diciembre de 2021.
- VALENTE, José Ángel. (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona. Tusquets.
- . (1999a). *Obra poética 1. Punto cero (1953-1976)*. Madrid. Alianza Editorial.
- . (1999b). *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid. Alianza Editorial.
- . (2000). *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- . (2002a). *Las palabras de la tribu*. Barcelona. Tusquets.
- . (2002b). *Elogio del calígrafo*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- . (2002c). *Cuaderno de Versiones*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- . (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

quedan, una vez dichas, a punto de decir. La palabra de la locura, escribe Valente, «suspende el orden codificado del *intelligere*; la segunda es anterior a él» (Valente 1991: 65). Palabra, la de la locura y la de la poesía, añade, «ininteligible» y al tiempo «inocente».

El caso Lorca

NOËL VALIS
(Yale University)

En noviembre de 2009 murió Francisco Ayala a la edad de los 103 años y están enterradas sus cenizas en una urna biodegradable bajo un limonero del palacete Alcázar Genil de Granada. Federico García Lorca tenía 38 años cuando le asesinaron en agosto de 1936 y no sabemos dónde están sus huesos ni sus cenizas aunque se suele hablar de un olivo, una fuente y una tierra gris. Las ironías de estas dos muertes son patentes; las posibilidades de interpretaciones simbólicas, múltiples. Pero la muerte de Lorca no es un fenómeno posmoderno. Es un hecho. Un hecho brutal, producto de su tiempo y de un salvajismo tristemente concebible. Al mismo tiempo cualquier comentario tiene que enfrentarse con la doble problemática de su muerte y reconocer lo que hay de realidad y de ficción en ella. Tanto su asesinato como sus restos mortales han llegado a ser algo mítico. Han creado mitos de posesión cultural. Encontrar los huesos de Lorca es intentar posesionarse de su mito, de su memoria y moldear ambas cosas según el marco ideológico o identitario deseado.

De su fosa, o mejor dicho la ausencia de fosa, quiero hablar, teniendo en cuenta que nadie llegará nunca a Córdoba. «¡Ay, que la muerte me espera», escribió el poeta, «antes de llegar a Córdoba!» (García Lorca 1996a: 369). O como dijo su hermano, «[p]ara Federico el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada» (García Lorca 1975: 279). No llegaremos a Córdoba porque no sabemos lo que es (ni dónde), al contrario de la fábula iraquí que Lorca parece reinventar en «Canción de jinete», en que la Muerte tiene cita en Samarra con el sirviente que ya la ha visto en Bagdad y de ahí su intento de escaparla viajando, sin saberlo, a la ciudad de su destino. Samarra es el inevitable punto final, el lugar de la muerte, mientras que Córdoba es una ilusión, el no llegar, desde la cual la muerte «está mirando». En otras palabras, la muerte ya es un mito en la obra de Lorca, y es el *mito* de la muerte el que no podemos escapar. No me refiero al cliché de intuir Lorca premoniciones sobre su propia muerte sino a cierta verdad sobre el carácter ilusorio de la muerte en cuanto cosa imposible de conocer. En ese sentido, la fosa siempre va a estar vacía.

Esta interpretación de la muerte nunca va a satisfacer a los lorquistas como Ian Gibson, para quienes la búsqueda de los huesos de Federico termina siendo psíquicamente la reencarnación de la persona que fue o, al menos, la vivificación de un símbolo simultáneamente vacilante y sobrecargado de significado. El deseo de dignificar la muerte es universal; la manera de implementarlo no lo es. De ahí la decisión de enterrar las cenizas de Francisco Ayala en una urna biodegradable bajo un limonero, con la idea de no dejar huella, de morir desapareciendo poco a poco mezcladas las cenizas en el seno del mundo natural.

Pero no hay nada natural en la muerte humana. A pesar de todos nuestros esfuerzos por aceptar la inevitabilidad del cese biológico, la resistimos marcando nuestra desaparición. Dejamos señas, y esas señas de lo singularmente artificial que es la muerte

son la urna biodegradable, la investigación obsesiva de Gibson o este escrito. La muerte real del poeta nunca fue natural y tampoco la muerte que sufre simbólica o literariamente. Lorca ha muerto en poemas, novelas, libros de historia, películas y documentales y hasta en línea. Su muerte no es simplemente un hecho histórico sino un artefacto cultural útil según determinados propósitos ideológicos o identitarios.

La fracasada exhumación de sus restos en otoño de 2009 puede verse simultáneamente como un intento de recuperación histórica y una *performance* que para los familiares del poeta siempre amenaza con convertirse en un circo mediático. El equipo de arqueólogos forenses no encontró nada. Lo que me interesa aquí es la yuxtaposición cargada de ironía conmovedora, de la muerte definitiva del gran republicano exiliado Ayala y la provisionalidad del cuerpo de Lorca, escenario de una muerte continuamente dramatizada. El problema con Lorca es que no deja de morir, resucitando repetidas veces como artefacto político-cultural en la lucha por posesionarse de su memoria y su mito.

Como artefacto, el poeta ha llegado a simbolizar una multiplicidad de causas, ideas e identidades, desde la Segunda República hasta la transición, desde el trauma y victimaje republicanos hasta la reconciliación nacional, desde el gitanismo y andalucismo hasta la vida gay. Dicha representatividad parece paradójica, dada la unicidad de Lorca. En tiempos más recientes, el poeta ha sido reinventado como «emblemático de la España democrática y mito fundacional de la Andalucía autonómica de hoy» (Marí: 2011: 212), aunque me parece que las raíces de este símbolo se remontan al momento de su muerte, si no antes. Pero, según el mismo Estatuto de Autonomía de Andalucía aprobado en 2007, esa identidad andaluza es poco definida, basándose en su «carácter singular» como «parte esencial de España» y en su «pluralidad» y «mestizaje», con la creación de una «personalidad andaluza» fabricada «sobre valores universales» (Marí 2011: 213). Últimamente, se reduce todo esto a: «cuanto más ‘andaluz’, más ‘universal’», igualmente aplicable al poeta (Marí 2011: 214). Dicha identidad micronacional nos recuerda las palabras de García Lorca al aludir a «la verdad andaluza y universal» (García Lorca 1997: 179).

No es quizás tan paradójico el que la individualidad irreplicable de Lorca sirva un propósito representativo. Merece la pena recordar lo que dicen Thomas Carlyle y Ralph Waldo Emerson sobre el tema de los «hombres representativos» y los «usos de grandes hombres» o de «héroes», para tratar de entender los usos que se han hecho del poeta y de su muerte. Muchos metarrelatos sobre el poeta se esfuerzan por encasillarlo dentro de un marco excepcional o extraordinario. Por ejemplo, aun siendo víctima como miles de otros españoles en la guerra civil, es *la víctima* por excelencia.

Emerson mantiene que reconocemos a los grandes hombres a primera vista: «they satisfy expectation, and fall into place» (Emerson 1856: 13). Los grandes hombres nos estimulan y nos liberan. Al mismo tiempo el ensayista les denomina «hombres representativos»: «men have a pictorial or representative quality [...] things were representative. Men are also representative; first, of things, and secondly, of ideas» (Emerson 1856: 14). Lo fascinante de este ensayo de 1850 es ver cómo Emerson, después de idealizar la figura del gran hombre, poco a poco va matizándola, hasta llegar a socavar parcialmente su postura inicial. El punto de inflexión es el momento cuando dice: «we are tendencies, or rather, symptoms and none of us complete [...]. We swim, day by day, on a river of delusions» (Emerson 1856: 24, 25). Estas nociones, que subrayan nuestro carácter incompleto e iluso sugiriendo indirectamente la necesidad del gran hombre para completarnos y dejarnos vivir de nuestras ilusiones, le permiten introducir la idea de la «excesiva influencia del gran hombre» (Emerson 1856: 31):

His attractions warp us from our place. [...] Every hero becomes a bore at last. [...] There is [...] a speedy limit to the use of heroes. [...] The more we are drawn, the more we are repelled. There is something not solid in the good that is done for us. The best discovery the discoverer makes for himself (Emerson 1856: 32).

Esta conclusión socrática es también clásicamente americana, porque al fin y al cabo Emerson ha empleado la noción del gran hombre para defender la figura del individuo, subrayando «the law of individuality» (Emerson 1856: 33).

Pero no termina ahí su ensayo. Vuelve al gran hombre porque hay algo de él que permanece, de manera difusa, y es su efecto. Quizás por eso escribe Emerson en un pasaje sugerente: «once you saw phoenixes: they are gone; the world is not therefore disenchanted. The vessels on which you read sacred emblems turn out to be common pottery; but the sense of the pictures is sacred, and you may still read them transferred to the walls of the world» (Emerson 1856: 38-39). ¿Recordaba lo que en 1841 dijo su amigo Carlyle sobre Shakespeare?: «for myself, I feel that there is actually a kind of sacredness in the fact of such a man being sent into this Earth» (Carlyle 1893: 150). El efecto emersoniano del gran hombre puede verse como la estela de su muerte, sea real o figurada o ambas cosas a la vez. Es iluminador meditar sobre la historia de Lorca y su muerte, en las dos vertientes narrativa y real, relacionándola a esta idea de la huella del poeta -la fosa vacía- y el sentido de su trayectoria vital como algo sagrado, aunque la persona que era, no lo fuese. El efecto de Lorca siempre ha sido una especie de muerte, la muerte que perdura, porque todo lo que es el poeta es póstumo¹. Y él mismo lo entendió así en su capacidad poética al mitificar la viva ilusión que es la muerte en «Canción de jinete» y otras obras. La muerte es un futuro lleno del pasado.

Este efecto no tiene nada que ver con su utilidad al crítico. Reflejando el espíritu romántico de su época, Carlyle escribió:

The uses of this Dante? We will not say much about his «uses». A human soul who has once got into that primal element of *Song* [...] has worked in the *depths* of our existence; feeding through long times the life-roots of all excellent human things whatsoever,-in a way that «utilities» will not succeed well in calculating! (Carlyle 1893: 134)

Los límites de lo utilitario, de los usos del poeta o del héroe, se desvelan hoy en los transparentes esfuerzos por instrumentalizar y explotar a Lorca simbólica e ideológicamente.

La obsesión por poner en su lugar adecuado la figura de Lorca en realidad acaba enterrándole de nuevo. Se podría decir que el poeta ha sido doblemente víctima: la primera vez ya se conoce, pero la segunda ha ocurrido a manos de cierto tipo de crítica cultural que se cree obligada a recargar la figura de Lorca de una multitud de sentidos políticos, identitarios e ideológicos que termina convirtiéndole en una lección pedagógica inerte. Y esto ha influido cómo entendemos las circunstancias de su muerte real. Otros entierran a Lorca bajo un montón de clichés. «Lorca es todos los muertos, y todos los muertos son Lorca». «Como todos somos Lorca». Si se encontraran sus restos, el poeta «podría convertirse en el máximo símbolo de la tan largamente esperada reconciliación de los españoles». Estudiar su muerte sirve como un «project that will give some kind of individual and collective relief», como parte de un «grieving process»

¹ Robert Pogue Harrison observa que escribir constituye «a gift of the dead to the future», de ahí «the intrinsically posthumous character of the literary voice» (Harrison 2003: 14, 15).

nacional. Otro articulista escribe que «abrir las fosas cura»².

Estos ejemplos son intrínsecamente utilitarios, empobrecedores de la figura de Lorca, convirtiéndole en el trampolín de deseos y motivos ajenos. Revelan mucho más de los estudiosos y comentaristas del poeta que de Lorca mismo. Me parece discutible pensar que los huesos de un poeta puedan llevar a cabo una reconciliación nacional o permitirse superar el trauma de la guerra civil. Si es verdad que «los muertos se resisten a dejarnos» por formar parte de nuestra identidad y memoria (Loureiro 2005: 151), también es verdad que la muerte nos pone en nuestro lugar, el lugar del olvido. Más fundamentalmente, no todos comparten la misma identidad y memoria, y en el caso de la guerra civil y Lorca, no siempre se ha tenido en cuenta la existencia de distintas comunidades de memoria cuyos valores, creencias y experiencias varían considerablemente y con frecuencia son refractarios a las diferencias ideológicas y las demandas de la realidad histórica. ¿Cómo es posible que Lorca represente todos los españoles? ¿O todos los muertos? ¿Qué significa eso?

Desde el momento de la muerte del poeta hubo luchas por tomar posesión de su memoria. En 1936 la idea de la reconciliación o de la superación del trauma habría sido inconcebible por razones obvias. Por contraste, hablar del trauma o del luto a estas alturas es poco convincente, no porque no hubiera acontecido sino porque estamos hablando ahora de su mediación cultural. La crítica cultural suele posmodernizar el luto y el trauma, transformándolos en un simulacro de lo que es o ha sido dicho fenómeno. Así se habla de exhumar a Lorca «as a technology of memory» para recuperar el pasado (Dinverno 2005: 32). En el fondo, se supone aquí que los estudios culturales tienen que ser a la fuerza posmodernos, pero entonces, ¿cuál es el papel de lo histórico? ¿Es posmoderna la historia? Me parece muy dudoso eso.

Fue un acto horroroso el asesinato de Lorca y de tantos más, y corremos el riesgo de trivializar, de domesticar su muerte sometiéndola a esquemas preestablecidos como la teoría del trauma. Son terapias para curarnos de los efectos nocivos de la historia. Igualmente prefabricada es la visión de un Lorca teleológicamente marcado por la muerte (Marí 2011: 216). Nada de esto explica el mal y la violencia y tampoco ilumina la figura de Lorca. Lo que sí hace es crear otro estereotipo predigestible sobre el poeta como víctima.

Estos usos de Lorca y su muerte sirven más bien para reafirmar la postura ideológica o identitaria del crítico, postura que es en el fondo moral, si no moralizante (Loureiro 2008: 233). Dicho partidismo ha tenido un efecto corrosivo en la aproximación histórica y cultural a la guerra civil, por no hablar de la estructura de la sociedad, de la comunidad cívica. Expresado de otro modo, nuestra edad no está a la altura de un Lorca.

Pero tampoco la suya. Se suele idealizar el periodo en que le tocó vivir el poeta, destacando la promesa estética de los años veinte y la promesa política de la Segunda República. La parcialidad con que lo vemos oculta sus contradicciones, conflictos, insuficiencias y problemas insolubles. Pocos lograron escapar la camisa de fuerza de su ideología, y esta circunstancia ha influido mucho la imagen de Lorca que se ve atrapada en las confusiones creadas por la polarización exclusivista de su tiempo.

Es instructivo sacar a colación lo que Carlyle dice de tres figuras literarias, el doctor Johnson, Rousseau y Robert Burns, y su relación con el siglo XVIII. Para el ensayista

² Son palabras de Francisco Rico (citado en Cruz 2008) («todos los muertos»); Romacho 2009 («todos somos Lorca»); Gibson 2009 («máximo símbolo»); Dinverno 2005: 34, 41 («project», «grieving process»); y Ruiz Mantilla 2009 («abrir las fosas cura»).

estos tres representan al héroe como «Hombre de Letras». Al contrario de Dante y Shakespeare que ilustran al Poeta como héroe, no traen luz sino que la buscan, en parte porque su edad es un siglo de escepticismo, que significa «a chronic atrophy and disease of the whole soul» (Carlyle 1893: 233):

They lived under galling conditions; struggling as under mountains of impediment, and could not unfold themselves into clearness [...]. It is rather the *Tombs* of three Literary Heroes that I have to show you. There are the monumental heaps, under which three spiritual giants lie buried. (Carlyle 1893: 212)

De ese «montón de obstáculos» hay que mencionar en concreto «that waste chaos of Scepticism in religion and politics, in life-theory and life-practice» (Carlyle 1893: 245). Metafóricamente, su tiempo echó tierra sobre ellos. Por contraste, Carlyle nunca habla de las «tumbas» de Dante y Shakespeare.

El deterioro, o enfermedad del alma, que ya vio Carlyle tocó fondo en el siglo XX, cosa que Lorca imagina como «agua que no desemboca» y «estatuas [que] sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes» («Niña ahogada en el pozo», García Lorca 1996b: 544). La imagen fúnebre del ensayista se produce en un momento de «waste chaos», de desechos y caos. Hablando de Samuel Johnson, dice que «his time is bad», de ahí sus grandes esfuerzos por ser «genuino» (Carlyle 1893: 237, 238). Carlyle sugiere que ninguno de los tres escritores consiguió autenticidad porque quedaron vencidos por su tiempo. Así estudiamos sus «tumbas», su valiente derrota, lo que queda de ellos después de la contienda mortal.

Algo de esta tremenda lucha contra «mountains of impediment» se vislumbra en las circunstancias personales e históricas de Lorca y su muerte. Se trata menos del escepticismo que percibió Carlyle en el Siglo de las Luces y más de los desechos de dicho periodo que ha desembocado en las desesperadas confusiones y extremismos de nuestro tiempo. La posterior mitificación de Lorca no es sorprendente, ya que es el resultado de su conversión en fosa. Metafóricamente, el poeta ha llegado a ser su propia tumba. Es más. Las insuficiencias y agotamiento de nuestro tiempo crean fosas vacías que intentamos rellenar de un significado trascendental.

Lorca como voz (o alma) del pueblo se convierte inmediatamente en tópico. Una metanarrativa épica de martirio y salvación que funde pueblo y poeta contrasta dramáticamente con los hechos reales de su asesinato. Esta no fue una muerte heroica, sino irónicamente anónima. Pero los hechos parecen influir poco en dicho proceso mitificador. Por otra parte, el deseo de saber absolutamente todo sobre los últimos momentos de su vida han producido un movimiento de contrapunto a la mitificación, confiando en el poder del documento para contrarrestar los misterios de su destino. Ambos impulsos -lo mitificante y lo documental- tienen algo en común: una preocupación obsesionante por el escritor.

En 2010, por ejemplo, Gibson publicó un diario que registra lo que pasó y se escribió en la prensa durante la fallida excavación de los restos de Lorca en 2009. Como confiesa, «es un documento obsesivo» (Gibson 2010: 14). Incluso en un libro como éste que pretende documentar los vaivenes de la búsqueda concreta de los huesos del poeta a través de las crónicas de la prensa, últimamente se termina documentando la controversia y politización de dichas excavaciones.

El argumento a favor de su exhumación mantiene que Lorca es de todos, o sea, es una figura pública, postura que acaba vilipendiando a los familiares del poeta quienes hasta hace poco se habían opuesto al proyecto de excavar los restos. En cambio, la idea de dejar a Lorca en compañía de las demás víctimas en su mayor parte anónimas de Víznar tiene un atractivo especial para muchos escritores.

Javier Marías se opone a la exhumación: «la ‘indigna’ sepultura de Lorca es un recordatorio necesario de la indigna muerte que sufrió, y no respetarla sería, a la larga, poco menos que ‘blanquear’ a sus verdugos». Defendiendo a los familiares del poeta, pregunta irónicamente: «¿[...] es que están en contra de la ‘memoria histórica’ y de que el poeta ‘que es de todos’ [...] sea sepultado con honores?» (Marías 2009). Marías subraya aquí lo estereotipado y postizo del mito de Lorca como posesión (y artefacto) cultural de todos. Porque si fuera de todos, su exhumación no provocaría tanto debate.

En otro lugar, al referirme a las fosas comunes de los muertos republicanos, escribí:

It is the place of these bodies, real and symbolic, that vexes Spaniards today: what place should these dead occupy in history? While individual families seek answers to particular questions, nations and societies are obliged to find a larger purpose in the largeness of many deaths. The tug of the particular and the general is taut with unresolved tension, especially when we speak of civil wars. [...] The meaning of the dead depends on whose dead we are talking about (Valis 2006: 710).

Dichas tensiones entre lo particular y lo general son evidentes en el debate en torno al cuerpo del poeta. Se ve hasta qué punto la identidad de ese cuerpo intenta definir en mayor o menor medida no solo el sentido de su muerte en concreto sino el sentido más general de la historia que la ha producido, enmarcándola como una posesión política y cultural. Y sin embargo pretender que Lorca es de todos presupone un consenso implícito sobre la guerra que falta completamente. La Historia nos para en seco.

El lugar que ocupa Lorca parece ser el de la Historia misma, o al menos de una historia en concreto. La cuestión más grande es, ¿de quiénes es la historia? Claramente, el caso de Lorca ofrece la ocasión para seguir viviendo y pensando la guerra y contemplar su lugar en la España democrática de hoy. Asimismo ejemplifica los extremos a que puede llegar el burdo uso de los grandes hombres: fetichizar su aura, o estela hasta el punto de convertir a Lorca en una especie de reliquia laica, a la vez tiende a favorecer una visión histórica de la guerra simplista y poco iluminadora. Su aura no es últimamente transferible. Tampoco es transferible su don personal a la vileza de un asesinato. La figura sacralizada de Lorca no es compatible con los hechos de su muerte.

La mezquindad histórica de estas circunstancias es todo lo contrario de la imagen mitificadora de su muerte. Parece que necesitamos «magnificar» las cosas y «agrandar las sombras de sus asesinos, incluso los espacios físicos que constituyeron el escenario simbólico de la tragedia» (Muñoz Molina 2011). La imaginación rellena la fosa del poeta de cosas ajenas, mientras el detritus de la historia sigue amontonándose sobre sus repetidos enterramientos. «There [is] the monumental [heap]». La valiente derrota del poeta, no en el momento de su muerte sino en el tiempo. Y es eso, esa fosa vacía, lo que se está disputando porque se trata de nada menos que los restos de la historia misma. Si Lorca ha llegado a ser un mito de posesión cultural, es porque la historia misma ya ha sido convertida en otra posesión apasionadamente reclamada.

La historia, sin embargo, no pesaba gran cosa en los últimos momentos del poeta. Su línea visual hubiera sido muy reducida, porque el mundo que le había llevado a ese lugar se había vuelto pequeñísimo. Hablando de lo que él considera el lugar más probable de la fosa, Caballero Pérez reproduce unas palabras del registro de 1906 en que se lo describe como «un trance de tierra de secano inculto y aprovechable solo para pastos de ínfima calidad» (Caballero Pérez 2011: 216). No se menciona en dicho registro un olivar, y dice: «en algún momento entre 1906 y 1937 esa tierra de ínfima calidad se sembró de olivos» (Caballero Pérez 2011: 217). En esta extraña y humilde poesía de escasez, yace Federico García Lorca, poseído únicamente por la tierra, su última posesión.

Bibliografía

- CABALLERO PÉREZ, Miguel. (2011). *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*. Madrid. La Esfera de los Libros.
- CARLYLE, Thomas. (1893). *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. Philadelphia. Henry Altemus.
- CRUZ, Juan. (2008). «García Lorca es todos los muertos». *El País* (19-9). [Disponible en internet](#).
- DINVERNO, Melissa. (2005). «Raising the Dead: García Lorca, Trauma and the Cultural Mediation of Mourning». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 9. 29-52.
- EMERSON, Ralph Waldo. (1856). «Uses of Great Men». *Representative Men*. Boston. Phillips, Sampson and Company. 9-40.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1996a). «Canción de jinete». *Obras completas 1*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 368-369.
- . (1997). «[Conferencia-recital del *Romancero gitano*]». *Obras completas 3*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 178-185.
- . (1996b). «Niña ahogada en el pozo». *Obras completas 1*. 544-545.
- GARCÍA LORCA, Francisco. (1975). «Córdoba, lejana y sola». *Federico García Lorca*. Ed. Ildelfonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 275-285. 2.ª edición.
- GIBSON, Ian. (2009). «El Estado debe buscar de una vez a Federico García Lorca». *El País* (30.12). [Disponible en internet](#).
- . (2010). *La fosa de Lorca: crónica de un despropósito*. Alcalá la Real. Alcalá Grupo Editorial.
- HARRISON, Robert Pogue. (2003). *The Dominion of the Dead*. Chicago. University of Chicago Press.
- LOUREIRO, Ángel G. (2008). «Pathetic Arguments». *Journal of Spanish Cultural Studies*. 9.2. 225-237.
- . (2005). «La vida con los muertos». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30.1. 145-158.
- MARÍ, Jorge. (2011). «Objetivo. García Lorca. Nuevas inquisiciones cinematográficas y televisivas sobre la vida, obra y muerte del poeta». *Arbor* 187.748. 211-222. [Disponible en internet](#).

- MARÍAS, Javier. (2009). «El folklore de los huesos insignes». *El País* (22-11). [Disponible en internet](#).
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. (2011). «Burocracia del crimen». *El País* (2-7). [Disponible en internet](#).
- ROMACHO, Francisco. (2009). «Gibson y la extraña familia». *La Opinión de Granada* (27-9).
- RUIZ MANTILLA, Jesús. (2009). «Abrir las fosas cura». *El País* (3-10). [Disponible en internet](#).
- VALIS, Noël. (2006). «When the Dead Are Always with Us: Ayala's *Diálogo de los muertos*». *Hispania*. 89. 4. 710-717.

Saber académico y sabiduría natural en las novelas de Miguel Delibes

ISABEL VÁZQUEZ FERNÁNDEZ

«He sido un novelista de personajes», epígrafe con el que titula Delibes un artículo de *ABC*, explica su clave novelística (Delibes 1993b). Esta confesión personal se repite a lo largo de su trayectoria vital y literaria; no faltan afirmaciones contundentes -«yo doy a los personajes un lugar preponderante entre todos los elementos que se conjugan en una novela» (Delibes 1972: 213)-, ni conferencias en que analiza y desentraña esta cualidad literaria¹. En efecto, el personaje es el eje de la narración delibiana y transmite los puntos de vista o preocupaciones del autor. El análisis de su personalidad adquiere gran relevancia y, por tanto, los factores que intervienen en la constitución de su carácter y la percepción del mundo; este proceso formativo es fundamental y se convierte en tema narrativo recurrente.

Básicamente, las novelas de Delibes plantean el aprendizaje y la adquisición de conocimientos conforme a dos directrices: el saber oficial institucionalizado y el saber natural basado en la observación del mundo natural. Ambas formas de conocimiento contribuyen notablemente a la orientación mental del personaje. La enseñanza que se imparte en la escuela -primer caso- responde al conocimiento académico, a través del colegio, el maestro y los libros; la sabiduría natural -segundo caso- es la que proporciona el contacto con la naturaleza y la adquirida a través de los mayores del lugar, depositarios del saber ancestral. La enseñanza reglada se sustenta en la memorización mecánica que no favorece la comprensión ni la interiorización de los conocimientos y, aunque el aprendizaje colectivo facilita la socialización, propicia el sentido competitivo. Para el autor la sabiduría adquirida en el contacto con el mundo natural discurre por otros cauces: basada en el sentido lógico y la observación, estimula el razonamiento y tiene carácter universal. Delibes subraya otras cualidades vinculadas a ambos tipos de saber: disciplina embrizada frente a libertad y cultura dirigida frente a creatividad, en consonancia con los espacios donde se desarrollan -recinto cerrado en la escuela y amplitud de horizontes en la Naturaleza-. El binomio enseñanza reglada/saber natural, suele asociarse al ámbito urbano y rural respectivamente. No obstante, las novelas de Delibes presentan un abanico de situaciones complejas que desbordan la simplicidad dialéctica de este dualismo.

Respecto a la enseñanza reglada, Delibes retrata la educación de muchos colegios en una determinada época de la vida española, las inmediateces de la guerra civil, cuyo objetivo, además de la transmisión de conocimientos, perseguía inculcar ideas. El autor discrepa con su sistema de valores. Sin embargo, no reniega de la enseñanza reglada en

¹ No deja lugar a dudas su discurso inaugural del curso de verano celebrado en El Escorial sobre su obra y publicado bajo el título: *El autor y su obra: Miguel Delibes* (Delibes 1993a). Es también ilustrativo su análisis del personaje en el capítulo «El novelista y sus personajes» del libro *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela* (Delibes 2004).

sí misma -fue docente gran parte de su vida²-, ni de la importancia del libro; por el contrario, como escritor que es, apoya el fomento de la lectura³ y reconoce su deuda con el Manual de Derecho Mercantil de Garrigues, por haber contribuido al desarrollo de sus capacidades literarias: «por debajo de las aburridas teorías jurídicas, yo encontré en él la belleza, la gracia y la exactitud expresivas» (Delibes 2004: 159). Lo que denuncia Delibes es la mala práctica docente, tan extendida en España durante muchos años; en sus novelas, la enseñanza reglada suele ser fuente de conocimiento distorsionado y estar alejada de la vida real.

La sombra del ciprés es alargada, *Mi idolatrado hijo Sisí* y *Madera de héroe*, plantean distintas variantes de enseñanza reglada que remiten a vivencias infantiles del autor; únicamente su última novela, *El hereje*, se remonta al siglo XV, momento en que la instrucción no estaba generalizada para la gran mayoría de la población española.

La sombra del ciprés es alargada comienza con el relato de la infancia del protagonista -libro primero-. Pedro, huérfano de padres, es encomendado a la custodia de Don Mateo Lesmes, su maestro y tutor. La enseñanza reglada, basada en la repetición, y la monotonía de una existencia sin diversiones ni alicientes, van modelando el carácter triste de este niño; en paralelo, su instructor le inculca la austeridad como orientación vital: «tal vez el secreto [...] esté en quedarse en poco: lograrlo todo no da la felicidad, porque al tener siempre compañía el temor a perderlo que proporciona un desasosiego semejante al de no poseer nada. [...] No es lo mismo perder que no llegar» (Delibes 1948: 58). Esa severidad como norma de vida, se trasfiere a la esfera de los sentimientos, generando en el personaje una negación afectiva (no amar ante el temor a perder al ser querido). Los inviernos gélidos de Ávila inciden también en esta frialdad educacional, lo mismo que el espacio cerrado de la vivienda-escuela, trasunto de la ciudad amurallada, propicia la cerrazón emocional que tanto va a condicionar el rumbo vital de Pedro.

Contrario a este sentido de austeridad, Cecilio Rubes (*Mi idolatrado hijo Sisí*) inculca a su hijo Sisí el ideal materialista: la posesión de bienes como un privilegio a exhibir, propio de la clase media provinciana de los años treinta. La instrucción del niño corre a cargo de una profesora particular a domicilio, símbolo de distinción y de pertenecer a una clase social adinerada. Esta forma de educación, reservada a los privilegiados, pasa factura al muchacho cuando, ya adolescente, ha de cursar sus estudios ordinarios: habituado a todas las satisfacciones y a la falta de límites, es incapaz de someterse a disciplina del colegio.

Sisí, desde su nacimiento, aparece condicionado por una desafortunada educación paterna. De hecho los pasajes que nos relatan la educación de Sisí desde sus primeros años hasta la adolescencia sirven más bien para caracterizar a Cecilio Rubes; éste consiente y satisface todos los caprichos del niño, porque considera que «la educación es para los pobres». A partir de estas premisas, es comprensible que Sisí abandone los estudios, se inicie antes de la pubertad en el abuso del alcohol, se enfrente violentamente a sus padres, o se vuelque en la satisfacción de sus apetitos sexuales de manera desordenada (Rey Álvarez 1975: 93-94).

² La falta de referencias a su experiencia en el aula -fue Catedrático de Derecho mercantil de la Escuela de Comercio- se contrapone a las abundantes manifestaciones respecto al ejercicio escritural, tanto periodístico (*El Norte de Castilla*) como novelístico, cuyas claves siempre ha estado dispuesto a desvelar (entre otros textos, véase la II parte, titulada «Sobre la novela», del libro *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*).

³ En el capítulo titulado «Libros baratos» en la recopilación titulada *He dicho* (Delibes 1996), el autor hace referencia expresa a las medidas necesarias para impulsar la lectura.

El exceso de tolerancia educativa ha convertido a Sisí en un joven caprichoso e indómito, conduciéndole a la frustración y al hastío.

La formación que recibe Gervasio García de la Lastra (*Madera de héroe*) centra su objetivo en la difusión de las ideas político-religiosas propias de los centros escolares católicos de este momento -la II República y la gestación de la Guerra civil-. La enseñanza y sobre todo la educación religiosa, se cargan de fogosidad patriótica y entusiasmo castrense. La ideología que Gervasio recibe en el colegio -«sus profesores se convierten en activos propagandistas antirrepublicanos» (Delibes 1987: 200)- es prolongación del fanatismo de la ciudad y del delirante enardecimiento familiar: carlismo anacrónico del abuelo León, patrioterismo rancio de tío Felipe Neri y catolicismo pertinaz de su madre. La educación vinculada a una doctrina perturbada deja huella en la sensibilidad extrema del muchacho, incrementando su angustia e inseguridad ya gestadas en la primera infancia, de cuyo lastre solo se liberará posteriormente mediante una dramática catarsis.

Ambos modelos de enseñanza doctrinal se registran, aunque con matices propios, en *El hereje*, novela que Delibes sitúa en el siglo XVI, como se ha anticipado anteriormente. Cipriano Salcedo, su protagonista, es víctima del rechazo del padre, que le culpa de la muerte de su madre -fallece en el parto-: «el pequeño parricida» es su manera de nombrarle; el niño crece con el temor al padre, a su severidad y reproches, a su mirada helada -«me da frío», dice (Delibes 1998: 139)-. Recibe la instrucción propia del momento: durante la primera infancia, la Doctrina y, como los hijos de familias adineradas, es impartida por una profesora a domicilio, símbolo de clase adinerada que su padre quiere exhibir.

En esta etapa de la vida, Cipriano adquiere la formación intelectual y moral. La primera enseñanza que recibe es la instrucción de Doctrina, continuación de las enseñanzas de Minervina, aprendidas por ella del párroco de su pueblo. La huella que deja en él contrasta con el vacío en que han caído las lecciones de su preceptor. Esta diferencia indica la disposición receptiva como condición imprescindible para el aprendizaje. Delibes insiste una vez más en la ineficacia de los estudios teóricos, como ya lo había hecho en la primera novela (Vázquez Fernández 2007: 367-368).

Sin embargo al llegar la adolescencia, y como represalia, éste envía al muchacho al internado del colegio de huérfanos, donde predomina el ambiente embrutecido (conductas animalizadas). Recibe la orientación religiosa habitual basada en rituales y prácticas litúrgicas pero, a partir de la celebración de «La Conferencia»⁴, comienza la polémica y Cipriano, adolescente razonador y reflexivo, toma conciencia implicándose personalmente en el aperturismo erasmista. La formación del personaje, víctima de la carencia afectiva familiar y de una educación contradictoria, es el detonante de una vida llena de elecciones erróneas.

En segundo lugar y frente a la erudición académica, Delibes se pronuncia a favor de la sabiduría que proporciona el contacto con el mundo natural; manifiesta la necesidad que tiene el hombre de beber en sus propias fuentes, señalando la importancia de mantener su orden y los peligros de su destrucción. Con frecuencia, el autor deja constancia de su apego a la naturaleza y atribuye esta querencia a sus raíces familiares:

⁴ Asamblea de prebendados eclesiásticos convocada en torno a la polémica erasmista.

Sin duda el amor por la naturaleza y la proclividad al aire libre nos viene a los Delibes por línea paterna, tal vez de la Gascuña. Yo asumí esta inclinación para llenar mis ocios, pero mis hijos hicieron de ella medio de vida: cuatro biólogos y un arqueólogo salieron de una camada de siete hermanos (Delibes 1989: 37).

La Naturaleza que figura en las novelas de Delibes no es otra que el campo castellano cercano al autor: «entre mi campo y yo, mi provincia y yo, ha existido una corriente de entendimiento, una especie de mutua fidelidad» (Delibes 1996: 206); sin embargo, trasciende al ámbito local y adquiere horizontes universales y cósmicos, como testifica el discurso de ingreso en la RAE⁵ y *La tierra herida*, libro escrito en colaboración con su hijo mayor y que pone fin a su recorrido literario. En las novelas de Delibes, la Naturaleza aparece como fuente inagotable de sabiduría. Retrata al campesino, empleando la terminología de Ramón Buckley, como «el hombre que se siente parte del cosmos», y «se comunica con el mundo animal y vegetal»; el mismo crítico ahonda en el significado de estos personajes al calificarles de «seres, en definitiva, que parece que no tengan “cultura”, pero que en realidad tienen esa “otra cultura”, una cultura que es el mejor antídoto contra la modernidad, pues nos enseña el camino de retorno a la naturaleza» (Buckley 2012: 208, 215, 228).

Los protagonistas de *El camino*, *Las ratas* o *Las guerras de nuestros antepasados* adquieren sus conocimientos en su relación con el mundo natural; son hombres sin formación y se oponen, en mayor o menor medida, a la enseñanza reglada. El niño del campo se instruye en su entorno más directo y es donde adquiere la experiencia de la vida. El juicio de Antonio Vilanova a propósito de *El camino* podría generalizarse al pensamiento y toda la obra delibiana:

Frente a los valores intelectuales y culturales que nos proporciona el estudio y el saber contenido en los libros, el protagonista de *El camino*, al igual que su creador, cree firmemente en la superioridad de los valores naturales, adquiridos mediante la observación y la experiencia y realmente válidos para la vida (Vilanova 1993: 35).

No han faltado recriminaciones al autor, tildándole de reaccionario por la defensa del campo frente a la ciudad; muestra su fe en la sabiduría que otorga la naturaleza pero, lejos de dogmatismos o maniqueísmos, postula como deseable que pueda conciliarse con la educación cultural, como ha matizado en más de una ocasión:

Yo lo que pretendo decir es que hay personas con vocación de ruralismo y no hay por qué oponerse a ello [...] Lo que habría que conseguir, por lo que hay que luchar, es para que las condiciones de vida en el campo no sean míseras, sino humanas, que para disfrutar de un desarrollo cultural y un bienestar material no sea preciso marchar del campo (En Alonso de los Ríos 1993: 204-205).

El personaje desarrolla el sentido lógico que le transmite el medio natural; valga como muestra la lógica simplista por la que se rige Pacífico (*Las guerras de nuestros antepasados*) y que expresa con un lenguaje preciso: «que uno mata un jabalí en enero y le dan un premio, pero le mata en julio y lo mismo pena por ello ¿comprende? Pues los hombres, parejo. Uno los mata en la guerra y una medalla, pero los mata en la paz y una temporada a la sombra» (Delibes 1974: 173).

⁵ Discurso recogido en el libro *S.O.S. (El sentido del progreso desde mi obra)*, consignado en la bibliografía como Delibes (1976).

Las ratas y, la ya citada, *Las guerras de nuestros antepasados*, son protagonizadas por personajes que representan la sabiduría.

Las ratas es una novela que se desarrolla en la Castilla pobre y árida. Su protagonista, el Nini, es un niño singular. A pesar de su corta edad y lo adverso de su situación en el mundo, pues vive una cueva en compañía de su padre, arquetipo del hombre primitivo y salvaje, lo cual realza su categoría humana, mantiene una relación con la Naturaleza que le otorga la necesaria seguridad y capacidad para comprender las claves de la vida. Antonio Vilanova califica a este niño de «genuino exponente del hombre natural tal cual es», y de «sabio y generoso, que bien pudiera representar el espíritu de Castilla, rico y esperanzado, en dramático contraste con su miseria natural» (Vilanova 1993: 34, 36). Con autosuficiencia vital y espíritu independiente, conoce el comportamiento de los animales y las respuestas de la tierra, llegando incluso a comprender el mecanismo del cosmos (los astros y el proceso de las estaciones). La sabiduría de este niño le otorga el un carisma casi sobrehumano y un reconocimiento de los demás, como formula doña Resu: «digo que el Nini ese todo lo sabe. Parece Dios [...]. En los momentos de buen humor solía decir que viendo al Nini charlar con los hombres del pueblo la recordaba a Jesús entre los doctores» (Delibes 1962: 16).

La historia de Pacífico Pérez (*Las guerras de nuestros antepasados*) se desarrolla en un pueblo de la provincia de Burgos. El personaje, ya en la edad adulta, recuerda su niñez y juventud. Es un caso extremo de relación con la naturaleza, pues se integra en ella como si fuese un elemento más; como subraya Sanz Villanueva (1992: 97), «con el personaje de Pacífico Pérez, el protagonista de *Las guerras*, Delibes lleva a una de sus últimas consecuencias ese proceso de identificación entre hombre y naturaleza». En contraste con el delirante belicismo de su familia, aprecia el equilibrio y serenidad del mundo natural; sus vínculos con él son de tal grado que sufre dolores en los dedos cuando podan la higuera o experimenta opresión en el pecho y sensación de ahogo cuando ve a las truchas ensartadas. El personaje posee una hipersensibilidad y tales lazos de complicidad con la Naturaleza que, como sintetiza Buckley (2012: 256): «es capaz de integrarse en el mundo natural, de sentir la naturaleza no como algo externo a él, sino como una corriente a la que él se siente conectado»; el mismo crítico precisa la esencia de esta sintonía: «Delibes acaba de descubrir a su personaje ideal, al hombre a quién ya no le hace falta aprender o seguir a la naturaleza, por la sencilla razón de que se ha transformado en naturaleza misma, en parte integral y sensitiva del cosmos» (Buckley 1982: 185-186). Desde la cárcel y en la segunda parte de su vida, Pacífico rememora el pueblo, ya lejos de él. La fuerza de su mente es tal y sus recuerdos tan auténticos, que las vivencias recobran visos de realidad, trasladándose físicamente al lugar de la evocación para visualizar el paisaje, somatizar olores o sonidos, e incluso el recorrido efectuado hasta sentir el cansancio de la caminata.

Qué hacer si no recordarme, sí señor. Me recordaba del Crestón, y del Hibernizo, y de la Torca y del Embustes. Que me quedaba, es un decir, mirando para los robles de la cerviguera y me pensaba que andaba en mi pueblo, y era talmente como si estuviera allá, ¿comprende?, Pero talmente. Y otra tarde me decía, por un ejemplo, hoy voy a subir donde aquella peña. Y, con la imaginación pues eso, subía. Que me agarraba una trocha y dale que le das hasta llegar arriba. Sin nadie que me incomodase, ¿entiende? O sea, yo me paraba aquí o allá, con la imaginación, claro, a echar un trago, o a descabezar una siesta, o a escuchar las esquilas de las vacas, o a lo que fuera gustoso, tanto daba. Conque entre subir y bajar, doctor, demoraba dos o tres horas, que algunas tardes se me hacían las tantas. Y, al cabo, a la noche, a ver, tan despernado como si hubiera hecho el viaje de verdad (Delibes 1974: 201-202).

Tanto el Nini como Pacífico, desdeñan la enseñanza reglada: el primero, negando el saber oficial al que vincula con lo inauténtico y convenido -«de eso no sé señor Rosalino: eso es inventado» (Delibes 1962: 84)-; el segundo reniega de la experiencia escolar por fomentar lo competitivo. Ambos, en cambio, reciben con provecho las enseñanzas de sus mayores, depositarios del saber ancestral. El Nini escucha con atención las lecciones del Centenario, anciano competente y capaz, que conoce el mundo natural con proyección cósmica: de él «aprendió el Nini a relacionar el tiempo con el calendario, el campo con el santoral y a predecir los días de sol, la llegada de las golondrinas y las heladas tardías. Así aprendió el niño a acechar a los erizos y a los lagartos, y a distinguir un rabilargo de un azulejo, y una zurita de una torcaz» (Delibes 1962: 26). Pacífico también recibe con provecho las enseñanzas de su tío Paco, hombre autosuficiente que se comunica con el especial lenguaje de la Naturaleza.

El niño enraizado del campo se resiste a abandonarlo y rechaza la educación académica, porque supone el ingreso en un mundo ajeno a él. Conocida es la problemática de *El camino*: Daniel lamenta que, por imposición paterna, deba marcharse de su amado pueblo para entrar en un internado de la ciudad; el rechazo del colegio es, en este caso, porque significa renunciar a su lugar. Igualmente, el niño del campo que es trasladado al colegio de la ciudad, se siente rechazado por un entorno adverso; valga como muestra esta confesión del Isi (*Viejas historias de Castilla la Vieja*): «el Topo, el profesor de Aritmética y Geometría, me dijo una tarde en que yo no acertaba a demostrar que los ángulos de un triángulo valieran dos rectos: “Siéntate, llevas el pueblo escrito en la cara”» (Delibes 1964: 12). Delibes aboga por la creación de escuelas en las zonas rurales, y evitar así que el niño deba apartarse de su medio para poder estudiar y tener acceso a la educación.

La dicotomía saber académico/saber natural, se ha vinculado a la dualidad ciudad/campo respectivamente. La novela de Delibes, sin embargo, desborda esta dialéctica, por la diversidad de matices de las historias que narra y la complejidad que ofrecen sus personajes. Los contextos de ambos mundos se entrecruzan con frecuencia en una variada casuística de intercambio de valores y sabiduría mixta:

- En ocasiones, el personaje urbano ilustrado profesa una fe incondicional en la sabiduría natural y en la vida saludable que proporciona la naturaleza; según Ignacio Elizalde, «en contraste con la ciudad, la naturaleza, el campo y los ambientes rurales aparecen como elemento regenerador y purificador, donde algunos de sus personajes se refugian cuando necesitan paz y tranquilidad» (Elizalde 1992: 286). En ciertos personajes se puede advertir esta alternancia de manera puntual: Mario (*Cinco horas con Mario*) catedrático y escritor, es defensor del aire libre -le gusta andar en bicicleta-. Papá Telmo (*Madera de héroe*) es una figura representativa; médico homeópata prestigioso, confía en la energía del sol y la tierra como fuentes de vida, según declaraba: «el sol es mi cocinero y mi despensa la tierra» (Delibes 1987: 82). Su actitud -correteaba desnudo al sol por los pinares cercanos a la ciudad y era vegetariano-, aparece resaltada por la reacción familiar, irónicamente descrita por el autor; las palabras crípticas de tío Felipe Neri -«lo peor es que Telmo por este camino no puede desembocar más que en el panteísmo»-, concluyen con la explicación valorativa -«quiero decir que si Telmo continúa correteando desnudo entre los pinos acabará adorando a los pinos» (Delibes 1987: 85)-. En ocasiones, el personaje urbano busca en el campo una estancia alternativa a la ciudad donde refugiarse; es el caso de Eugenio Sanz Vecilla (*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*), como precisa Sanz Villanueva (1992: 82): «lo rural también puede ser el acogedor dominio en el que (el hombre) halla refugio y al que escapa el personaje

en momentos de crisis [...], y, desde luego, los pueblos representan la autenticidad frente a la maleada vida urbana». Por el contrario, el personaje arraigado al mundo natural es difícil que adopte la cultura urbana y que abrace su sistema de valores con todo lo que comporta. Un caso significativo es Teodomira (*El hereje*); cuando desde el sanatorio psiquiátrico pronuncia al morir sus últimas palabras, «*La Manga*», Cipriano se reprocha ser el causante de que esta mujer haya perdido la razón; no se perdona haberla arrancado del medio al que pertenece; comprende entonces el error de haber querido trasplantar a la ciudad a *La reina del Páramo*⁶, que no ha perdido nunca las esencias de su origen y se rige por las leyes del orden natural.

- En ocasiones, el mundo natural actúa como redentor con personajes ajenos a él: Sisí (*Mi idolatrado hijo Sisí*) supera su vacío existencial con el hallazgo de los valores de la Naturaleza; en efecto, cuando el muchacho la descubre, encuentra en su orden y armonía el camino que da sentido a su propia vida. En *El disputado voto del señor Cayo*, Víctor, profesor universitario, se convierte en un hombre nuevo al descubrir, a través del señor Cayo, la auténtica sabiduría que se fundamenta en el conocimiento de los recursos naturales, la experiencia y sentido común. Según Torres Nebrera (1992: 55), el señor Cayo «adquiere ciertos atisbos de personaje-símbolo». La novela muestra dos mundos contrastados: la cultura academicista - ámbito urbano- y la sabiduría natural -ámbito rural-. Según Antonio García Velasco (1992: 254), «el distinto registro idiomático de los personajes acentúa la diferencia entre los dos mundos que se encuentran». El anciano vive en armonía con su mundo, aunque esté solo en un pueblo abandonado; recibe de él todo lo que necesita, a la vez que colabora con él, porque conoce sus claves: trabaja la tierra con pericia o coopera con las abejas en la recogida de la miel.

El señor Cayo puede ser un hombre solitario, pero nunca un ser alienado, porque toda su vida está íntimamente ligada a la naturaleza en el sentido de que la comprende -de que comprende cómo funciona-, de que participa en lo que Costa Morata llama «sabiduría del campo», de ese mundo rural que es el único capaz de engendrar viejos de sabiduría inconmensurable, hombres jóvenes capaces de todo, niños de imaginación y capacidades sin límites. (Buckley 2012: 228)

A medida que Víctor va descubriendo la autenticidad del universo del señor Cayo, va también desenmascarando la falsedad de los valores culturales aprendidos. La transformación de su pensamiento es inesperada y paradójica: «hemos ido a redimir al redentor» (Delibes 1978: 174); de este modo confiesa su conversión:

Nosotros, los listillos de la ciudad, hemos apeado a estos tíos del burro con el pretexto de que era un anacronismo y... y los hemos dejado a pie. Y ¿qué va a ocurrir aquí, Laly, me lo puedes decir, el día en que en todo este podrido mundo no quede un solo tío que sepa para qué sirve la flor del saúco? (Delibes 1978: 167-168)

En el extremo opuesto, Delibes también señala la imposibilidad de redención, cuando dos culturas que se confrontan están separadas por un abismo irreconciliable. *Los santos inocentes*, enfrenta a dos bloques -señores y criados- en un mismo territorio, el cortijo. El espacio natural y sin mixtificar encierra valores que, paradójicamente, no aprecian

⁶ «La Manga» y «La reina del Páramo», son los nombres de su aldea y su apodo local, respectivamente.

sus propietarios y que, en cambio, estiman quienes trabajan la tierra. La imposible conciliación obedece al contraste de conducta entre ambos bloques: autoritarismo, insensibilidad y baja condición ética (señores), frente a bondad y sensibilidad (servidumbre); la sabiduría académica de unos y la sabiduría natural de otros, se hace ostensible en la incomunicación lingüística.

Incluso la propia Señora Marquesa, con objeto de erradicar el analfabetismo del cortijo, hizo venir durante tres veranos consecutivos a dos señoritos de la ciudad para que, al terminar las faenas cotidianas, les juntasen a todos en el porche de la corrala, a los pastores, a los porqueros, a los apaleadores, a los muleros, a los gañanes y a los guardas [...] les enseñaban las letras y sus mil misteriosas combinaciones [...]

La C con la A, hace KA, y la C con la I hace ZI y la C con la E hace CE y la C con la O hace KO.

Paco, el Bajo, [...] preguntó,

Señorito Lucas, y ¿a cuento de qué esos caprichos?

Y el señorito Lucas rompió a reír y a reír con unas carcajadas rojas, incontroladas, y, al fin, cuando se calmó un poco, se limpió los ojos con el pañuelo y dijo:

Es la gramática, oye, el porqué preguntaselo a los académicos (Delibes 1981: 34-35).

No falta el evidente sentido crítico del autor hacia aquellos que consideran la cultura como la acumulación memorística y se permiten la burla hacia aquellos que se rigen por el sentido común.

Para concluir, Delibes muestra la divergencia entre los dos tipos de saber, objeto de este análisis; lejos de actitudes maniqueístas, es partidario de la postura conciliadora y aboga por que no sean excluyentes. «En Delibes no hay nunca negación de la cultura, que estima es la asignatura pendiente que puede redimir a ese perdido y abandonado pueblo español» (Elizalde 1992: 300). En efecto, para el autor sería deseable el intercambio enriquecedor entre las dos formas de sabiduría; valga como testimonio la precisión que hace respecto a *El disputado voto del señor Cayo*:

Alguien ha afirmado que yo encarno en el señor Cayo mi ideal de vida. Esto es inexacto. El señor Cayo carece de formación intelectual. Sus visitantes desconocen su habilidad manual. Indirectamente yo proclamo la necesidad de una educación total, que permita al hombre (al campesino y al urbano) utilizar simultáneamente las manos y la cabeza (*Apud* Vilanova 1993: 37-38).

En este sentido, el autor vallisoletano, artífice del lenguaje y amante de la Naturaleza, conjuga los dos patrones del saber aunque, con toda la humildad que le caracteriza y haciendo gala de su cualidad de hombre campestre, se haya autodefinido en múltiples ocasiones como «un cazador que escribe».

Bibliografía

- ALONSO DE LOS RÍOS, César. (1993). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona. Destino.
- BUCKLEY, Ramón. (1982). *Raíces tradicionales de la novela española contemporánea*. Barcelona. Península.
- . (2012). *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*. Barcelona. Destino.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y Enrique BAENA PEÑA (eds.). (1992). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura española contemporánea*. Barcelona- Málaga. Anthropos- Universidad de Málaga.
- DELIBES, Miguel. (1948). *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona. Destino.
- . (1950). *El camino*. Barcelona. Destino.
- . (1953). *Mi idolatrado hijo Sisí*. Barcelona. Destino.
- . (1962). *Las ratas*. Barcelona. Destino.
- . (1964). *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Barcelona. Lumen.
- . (1964-1975). *Obra Completa*. Barcelona. Destino. 6 vols.
- . (1966). *Cinco horas con Mario*. Barcelona. Destino.
- . (1972). *Un año de mi vida*. Barcelona. Destino.
- . (1974). *Las guerras de nuestros antepasados*. Barcelona. Destino.
- . (1976). *S.O. S. (El sentido del progreso desde mi obra)*. Barcelona. Destino.
- . (1978). *El disputado voto del señor Cayo*. Barcelona. Destino.
- . (1981). *Los santos inocentes*. Barcelona. Planeta.
- . (1983). *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Barcelona. Destino.
- . (1987). *Madera de héroe*. Barcelona. Destino.
- . (1989). *Mi vida al aire libre*. Barcelona. Destino.
- . (1990). *Pegar la hebra*. Barcelona. Destino.
- . (1993a). «Palabras inaugurales». En Jiménez Lozano (coord.). 15-18.
- . (1993b). «He sido un novelista de personajes». *ABC* (2-12). 3. [Disponible en internet](#) [última consulta, 13-8-2019].
- . (1996). *He dicho*. Barcelona. Destino.
- . (1998). *El hereje*. Barcelona. Destino.
- . (2004). *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*. Barcelona. Destino.
- . (2005). *La tierra herida*. Barcelona. Destino.
- ELIZALDE, Ignacio. (1992). «La actitud de Miguel Delibes ante la realidad». En Cuevas García y Baena Peña (eds.). 277-292.
- GARCÍA VELASCO, Antonio. (1992). «*El disputado voto del señor Cayo*: técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad». En Cuevas García y Baena Peña (eds.). 247-256.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (coord.). (1993). *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid. Universidad Complutense [Actas de El Escorial].
- REY ÁLVAREZ, Alfonso. (1975). *La originalidad novelística de Miguel Delibes*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

- SANZ VILLANUEVA, Santos. (1992). «Hora actual de Miguel Delibes». En Cuevas García y Baena Peña (eds.). 79-114.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. (1992). «“Arcadia amenazada”: modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes». En Cuevas García y Baena Peña (eds.). 31-60.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel. (2007). *Miguel Delibes, el camino de sus héroes*. Madrid. Pliegos.
- VILANOVA, Antonio. (1993). «Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes». En Jiménez Lozano (coord.). 31-40.

Albino Alonso Madrazo, un periodista profesional decimonónico

FERNANDO VIERNA

La historiadora María Cruz Seoane (1996: 11) llamó muy apropiadamente al siglo XIX «el siglo del periodismo» por la gran actividad periodística desarrollada entonces en España. El número de cabeceras que nacieron en aquel periodo, supera con mucho al del siglo siguiente; hoy día, parece que el periodismo, tal y como se conocía, está llamado a desaparecer bajo el peso de las nuevas tecnologías.

Por lo general, la prensa estaba muy relacionada con los partidos políticos; eran tiempos de iniciativas privadas, muchas veces personales que veían en la prensa una forma de hacer llegar su mensaje a la población. Muchas veces, los propios líderes políticos eran propietarios, o redactores o asumían la propiedad de aquellos periódicos.

Uno de los periodistas profesionales del siglo XIX fue el santanderino Albino Alonso Madrazo, cuya biografía cubre casi la segunda mitad del siglo. Olvidando la vocación política de su juventud se dedicó cuando, según Seoane (1996: 13), «sólo cuando en los años sesenta y setenta el periodismo se transforma de arma de partido en medio de información, surge la figura del periodista profesional, que no es ni aspira a ser más que periodista». Precisamente en aquellos años es cuando aparecen las primeras colaboraciones en la prensa del joven Alonso Madrazo.

Infancia y juventud

Albino Alonso Madrazo nació en Santander el día 15 de septiembre de 1848. Su padre, Roque Alonso Fraga, era gallego originario de Palencia, funcionario de Hacienda destinado en Santander desde hacía cinco años y su madre, Isidra Madrazo Dulón, era santanderina como su padre, Joaquín Madrazo Fernández, y de Benita Dulón Camino. Joaquín Madrazo pertenecía a la burguesía mercantil local y comerciaba en España y en las Colonias con una pequeña flota de cargueros. Benita era natural de Castro Urdiales, de familia originaria de Francia.

Albino ingresó en el Instituto de Santander en 1860, donde permaneció cinco años y fue condiscípulo del también futuro periodista Eusebio Cuerno y Cantolla, que haría popular el seudónimo de *Eusebio Sierra*.

Una vez obtenido el título de Bachiller se trasladó a Valladolid para cursar en aquella universidad la carrera de Derecho. Allí residían dos hermanas de su madre: María y Dolores, casadas ambas con dos vallisoletanos relacionados con el mundo de la prensa. María con Simón Martín Herrero, que fue redactor del periódico *La Razón* (Almuiña 1977, II: 141) cuando lo dirigía Bonifacio Cámer y González, en el que Madrazo

colaboró ocasionalmente. La otra tía, Dolores Madrazo, famosa por su belleza, se casó con el impresor y editor Fernando Santarén Ramón (Díaz 2010: 122), fundador del periódico *La Opinión*, el que, como veremos, Albino dirigió los primeros años. Sus estudios universitarios coinciden con uno de los periodos más conflictivos de aquel siglo en España: la sublevación del Cuartel de San Gil, la crisis financiera de 1866, «La Gloriosa» revolución del 68, que pondría fin al reinado de Isabel II, y los conflictos en las colonias. Albino ingresó en las filas de la Juventud Republicana de Valladolid, que llegó a presidir en febrero de 1869 cuando hizo público un *Manifiesto a la juventud española* en el que exhortaba a la lucha por la democracia, el fin de la monarquía y la educación del pueblo. Diez años después se le puede encontrar en el Partido Demócrata Posibilista creado por Castelar, como secretario del comité electoral que preparaba las elecciones de abril de 1879.

El profesor Almuíña (1977, I: 110) incluye a Madrazo en una subgeneración de la generación vallisoletana de periodistas de la Restauración. Grupo en la que aparecen también Ricardo Macías Picavea, Juan Agapito y Revilla o Emilio Pérez Ferrari, entre otros, pero también lo relaciona con el que denomina de «empresario individual», cuya figura más representativa es José Estraña.

Las primeras publicaciones de Alonso Madrazo en Valladolid aparecen en *El Sopista*, *La Serenata* y *El Museo*, publicaciones efímeras que vieron la luz entre 1868 y 1872: El primero de ellos era un semanario dominical que existió entre marzo y abril de 1868, cuyo director era Emilio Pérez Ferrari (Almuíña 1977, I: 879) y la mayoría de los redactores eran estudiantes de la Facultad de Derecho, entre los que Almuíña destaca a Ferrari y a Madrazo. De la misma época es la elegía «A mi querido primo Enrique Santarén Madrazo» aparecido en *La Abeja Montañesa* el 25 de abril de 1868. Dos días después publicará el artículo «El Vino» en el semanario cordobés *El Tesoro*. Tenía Albino entonces 19 años y una decidida vocación literaria que haría realidad con sus colaboraciones en la prensa.

En la capital castellana permaneció unos años dedicado a diversos trabajos literarios y a la creación poética¹ que le proporcionaron un prestigio patente en el homenaje del que fue objeto en mayo de 1877² en el que participó, entre otros, el joven Luis Bonafoux, quien en *El Eco del Tormes* inició una carrera que habría de llevarle a ser uno de los periodistas más brillantes de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. También publicó Madrazo algunas poesías en la prensa de su tierra: *La Tertulia*, *La Voz Montañesa* y la *Revista Cántabro-Asturiana* acogen sus versos, y aunque después se hizo cargo de la dirección de *La Opinión*, una nueva cabecera de Valladolid, la poesía siguió siendo su dedicación preferida. En 1880 la imprenta Santarén, de Valladolid, y la librería Martínez, de Madrid, coeditaron su libro *Bostezos*, que recoge algunas poesías aparecidas en diferentes publicaciones, especialmente en *La Tertulia* (Santander) y en varios *Almanaques*.

¹ Además de hacerlo en distintas cabeceras de Valladolid, Santander y Córdoba, como hemos visto, su firma había aparecido, por lo menos, en publicaciones de Cádiz, León, Madrid, Salamanca y Vitoria.

² *El eco del Tormes*. Salamanca, 27 de mayo de 1877, p. 8.

La Opinión

A finales de 1878 Fernando Santarén crea el periódico bisemanal vespertino *La Opinión. Periódico Comercial, Literario, de Noticias y Anuncios, e Indicador de la Provincia*, y encarga la dirección a su sobrino. La nueva publicación se instala en la sede de la Imprenta Santarén, en el número 27 de la Plaza de la Fuente Dorada; no tiene una ideología política definida y dedica especial atención al magisterio.

En principio el bisemanario nace totalmente alejado de la política: en el fondo es una simple revista de Enseñanza Primaria... pero con algo novedoso que en definitiva le asegura su permanencia y le da cierto empuje: una información general que al lector no muy exigente le satisface sus necesidades informativas primarias (Almuiña 1977, II: 180).

El domingo 1 de diciembre sale el primer número de *La Opinión* que al mes siguiente publica una reseña de Albino de la representación en Valladolid de la obra en un acto *Los líos de doña Lola*, de José Estraña, que se la agradeció con una de sus pacotillas:

Querido Albino Madrazo,
director de *La Opinión*:
recibe un estrecho abrazo
por vía de introducción.

Un suelto tuyo he leído
que me parece una *bola*
¿De veras me han aplaudido
Los Líos de Doña Lola?

Tu noticia repasaba
con natural extrañeza,
¡y era que no me acordaba
de haber escrito tal pieza!

Después, con gesto *feroche*,
recordé -historia de apuros-
que la escribí en una noche
para ganar ocho duros!

Cuatro años pasaron ya
desde aquellos desavíos
y hoy, sin decir ¡*Agua vá!*
me salen con esos líos!

Si el público me aplaudió
le agradezco su finura,
que al fin y al cabo soy yo
el papá de la criatura!

Pero si me has ocultado
de una silba los horrores,
dí al público que he tronado
con esa *doña Dolores*!

Basta de disculpatorias.

Adiós Albino leal.

Da á Carlos Sánchez memorias
¡y expresiones al fiscal!³

³ *La Voz Montañesa*. Santander, 21-1-1879, p. 3.

En la noche del 6 de febrero se representó en el teatro Lope de Vega de la ciudad en una función benéfica el drama romántico *La cruz del puñal*, de un estudiante de medicina, el todavía desconocido Sinesio Delgado. Al día siguiente las reseñas de la prensa local fueron benévolas pero la de *La Opinión*, que reprodujo décadas después Narciso Alonso Cortés, fue dura con la obra. Y a las pocas semanas otra crítica teatral en *La Opinión* fue noticia en varios medios nacionales:

Ayer se estrenaron dos producciones, originales de don Sinesio Delgado, tituladas: *La cruz del puñal*, drama (?) en tres actos y en verso, y *La vida real*, juguete cómico (?). La interpretación fue confiada a jóvenes escolares. El autor se presentó bastantes veces en el palco escénico: le arrojaron sombreros, coronas y pichones, y se leyeron poesías.

«Sufrió el arte mil zozobras
con estas péximas obras».

(Así, con *equis*, y bien lo recordaba Sinesio Delgado al escribir *Mi teatro*) (Alonso Cortés 1955, II: 727).

La noticia de esta reseña, conocida en la Universidad en el momento en que se abrían las aulas, determinaron a los estudiantes como protesta no asistir a las clases y dirigirse a la estación del Norte, donde, al parecer, estaba empleado el director de *La Opinión*. Cuando Albino salió a la calle, le siguió una muchedumbre de más de mil personas durante el recorrido de un kilómetro que separa la Estación del Norte de la calle Santiago, donde la multitud había crecido de manera considerable, y las fuerzas de orden público realizaron algunas detenciones. A consecuencia del debut como dramaturgo de Sinesio Delgado hubo enfrentamiento y detenciones, un incidente al que Sinesio dedicó el primer capítulo de su libro de memorias, *Mi teatro* (Delgado 1905: 9-19).

En contra de los propósitos de su tío, el impulsivo Madrazo pretende que *La Opinión* sea un medio de comunicación activo en la información y el debate político, un debate que atrae las iras del gobernador civil de turno, con las consiguientes amenazas y censuras, que la redacción explica jocosamente el 18 de enero de 1880:

Aunque *La Opinión* a veces
sale al público con claros
no es porque falten noticias
ni sabrosos comentarios
ni rumores picarescos
ni perfiles de hechos raros
sino porque la censura
de estas cosas y estos casos
se ha declarado hace días
partidaria de los *blancos*.

(*Apud* Almuiña 1977, I: 181)

A partir del 7 de abril de 1882 la edición de los domingos pasa a los lunes, lo que unido a ser un periódico vespertino le convierte en «una auténtica primicia informativa» (*ibid.*) por adelantarse a los diarios, que no se editan los lunes al ser festiva la víspera. Pero dos meses después las desavenencias entre el propietario y el director del periódico llegan a una situación límite cuando tras la publicación de unos sueltos criticando a la compañía de Tranvías Vallisoletanos (Díaz 2010: 122), Santarén se ve amenazado por vía judicial. Y la publicación en el periódico de una rectificación motiva la marcha de Albino y del gacetillero autor de los sueltos.

El Boletín de Comercio

La dirección de *La Opinión* no alejó a Albino de publicar sus colaboraciones en periódicos y revistas de Santander, Madrid, Burgos, Vitoria y Zaragoza que acogieron sus poemas y sus crónicas. Pero la ruptura afectaba muy directamente al ámbito familiar, y después de tres años y medio de trabajar en aquel periódico, Albino abandona Valladolid, y regresa a Santander donde los lazos familiares y las relaciones literarias podían ofrecerle nuevas oportunidades de trabajo.

En Santander había un periódico, el *Boletín de Comercio*, que tenía casi medio siglo de historia: «había aparecido en el año 1834, en el hervor de la primera guerra carlista, y había sido su fundador el impresor don José María Martínez» (Río Sainz «Pick» 1984: 58). El *Boletín* nació como una hoja dedicado a facilitar información útil para sus negocios a comerciantes, armadores y consignatarios. Sin abandonar esa función el periódico creció en formato, en número de páginas y en contenido, y añadió información general y colaboraciones literarias. No se vendía más que por suscripción y su información económica era utilizada por periódicos de toda España, incluida la *Gaceta de Madrid*. El *Boletín de Comercio* informaba sobre el desarrollo económico e industrial de la provincia: el comercio marítimo ultramarino y de cabotaje, las vías de comunicación (red de carreteras y ferroviaria), la actividad industrial alimentaria, minera y metalúrgica y la financiera relacionada con el Banco de Santander, el Crédito Cántabro y la Unión Mercantil.

Unos meses después del regreso de Albino a su tierra, apareció en *El Diario de Santander* del día 5 de enero de 1883 la noticia de un relevo inminente en el *Boletín de Comercio*:

Han dejado de pertenecer a la redacción del *Boletín de Comercio* nuestros estimados amigos don Isidoro Nieto y don José A. del Río, los cuales sin embargo, continuarán en la redacción hasta primero del mes de Febrero siguiente, en que los reemplazará don Albino A. Madrazo.

Nuestros amigos los señores Nieto y del Río, que saben cuánto les apreciamos, comprenderán que los lazos de la amistad y del compañerismo, lejos de romperse, han de estrecharse más y más.

Cambios que fueron confirmados por el *Boletín de Comercio* el día 2 de febrero, que en dos sueltos informaba de la marcha de José A. del Río por una parte, sin mencionar a Isidoro Nieto que se encargaba de las secciones más importantes, las mercantiles; y de la incorporación a la redacción de Albino A. Madrazo, por otra. Estos cambios supusieron la reducción en un cincuenta por ciento de la redacción, aunque el equipo de operarios lo constituían veinte trabajadores. Entre ellos estaba el jovencísimo tipógrafo Macario Rivero, quien décadas después sería el primer alcalde de Santander tras la proclamación de la II República. Albino permaneció quince años en el *Boletín*, que además de ocuparse de asuntos económicos y de información general fue dando mayor importancia a la literatura. Allí se publicaron artículos de Amós de Escalante, reseñas de obras de Pereda, y se reseñaron la velada en honor de Zorrilla el 3 de junio de 1889, el banquete a Pérez Galdós el 9 de marzo de 1893 o la estancia de Narciso Oller en Santander, en junio del mismo año.

Del *Boletín* hizo un detallado elogio «Un antiguo periodista»⁴ en un opúsculo publicado en 1891. En él decía que

Es el *consultor* de todos los mercaderes acaudalados, y á quien ellos dan más crédito que á ningún otro periódico... su trabajo le ha costado al respetable periódico ser objeto de tales consideraciones, y buenos años se ha llevado firme en la tarea de hacer que las simpatías se truequen en tales ilimitadas confianzas («Un antiguo periodista» 1891: 45).

Define al periódico como «formal» y alaba tanto la administración del mismo como la realización en la imprenta. Lamentablemente hoy no se conservan los primeros años del *Boletín de Comercio de Santander* y lo que aún existe se encuentra disperso entre la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Municipal de Santander y la de la Cámara de Comercio de Cantabria.

Creación literaria

Antes de cumplir los veinte años Albino ya había publicado poemas y trabajos en prosa en periódicos y revistas de diversas ciudades españolas, como Santander, Valladolid, Madrid, Salamanca o Vitoria. Parte de sus poesías se recogieron en 1880 en el libro *Bostezos*, que lleva un prólogo de Ricardo Becerro de Bengoa, quien destaca la capacidad creadora del autor y, a la vez, le recomienda mayor dedicación:

[...] inspirado en la escuela del admirable y profundo Gustavo Becquer, no le imita ni le plagia, porque hay más independencia y más genialidad que todo eso...

[...] sentimental y romántico, de la nueva escuela, en el alma y en el cuerpo, en su pensamiento y en su expresión, estas poesías... y ese carácter, le obligan á detenerse en más serias empresas literarias, á dedicar su inspiración y su talento á la creación de cuadros más amplios y profundos, que desarrollados en su conveniente forma, aseguren á su nombre un título decidido de excelente poeta.

[...] así como es activo y constante en su labor cotidiana, sabrá serlo también en sus distinguidas aficiones literarias, y el poeta, sacrificándose por la inspiración que le alienta, como se sacrifica por la tarea que el deber nos impone, hallará potencia y energía suficientes en el alma y en el cuerpo, para dejar de ser soñador y breve en sus armonías, y mostrarnos algún día un trabajo que deje profunda huella en la historia de la poesía contemporánea.

Varias poesías suyas fueron galardonadas en certámenes literarios, como su «Romance. Episodio histórico», en el celebrado en Valladolid el 29 de septiembre de 1879 o «Rosa» en el de Santander, el 25 de mayo de 1881, con motivo del segundo centenario de la muerte de Calderón de la Barca. Albino Madrazo estuvo presente con sus versos en el homenaje póstumo a Bretón de los Herreros que tuvo lugar en Valladolid en diciembre de 1873, en la velada dedicada a Zorrilla en Santander en agosto de 1889 y en el banquete ofrecido a Galdós en marzo de 1893. Tres meses después, cuando el escritor catalán Narcís Oller visitó Santander, el 25 de junio se celebró una velada

⁴ Fernando Segura Hoyos es el autor que se esconde detrás de este seudónimo.

literaria en casa de Pereda, en la que se leyeron textos del propio Oller (traducido por José María Quintanilla), Enrique Menéndez Pelayo, Alfonso Ortiz de la Torre y el anfitrión. Dos días después se realizó una excursión a la Fuente del Francés en homenaje al visitante, durante la cual Madrazo recitó su «Saludo a don Narciso Oller»:

Muy cerca del Aguanaz,
que cruza el valle y la mies,
donde es todo como ves
encanto, belleza y paz,
los que admiran los talentos
que en muchas obras revelas,
los que elogian tus novelas
y los que ensalzan tus cuentos,
te ofrecen en su hospedaje,
sin vana pompa ni aliño,
un entusiasta homenaje
de admiración y cariño,
para que cuando regreses
cuentes en tu lengua rica
que esos buenos montañeses
honra de la patria chica,
al apretarte en sus brazos
con afecto sin mancilla
unen con estrechos lazos
a Cataluña y Castilla.
Sin los inspirados estros
que a mí me ha negado Dios,
delante de tres maestros,
Oller, Pereda y Galdós,
desde este rincón de España
que arrulla el cántabro mar
un hijo de esta Montaña
te saluda en su cantar⁵.

De su obra literaria en prosa conocemos algunos trabajos como «La lira del poeta», publicada en el verano de 1880 en la *Revista de las Provincias Eúskaras* y en *Revista de Aragón*, y como «La cantadora andaluza» que apareció repetidamente entre 1878 y 1882, en *Revista de las Provincias*, *El Eco de Águeda*, *El Eco de la Montaña* y *El Correo de Cantabria*.

En la Biblioteca Municipal de Santander se conserva un manuscrito⁶ sin título, de 17 folios, que contiene varios artículos aparentemente inéditos, o capítulos de una obra de difícil clasificación.

⁵ *El Atlántico*. Santander, 28/06/1893, p.1.

⁶ Identificado con la signatura BMS, Doc. 616, Ms. 53, según Felisa Gutiérrez Iglesias y Francisco Saez Picazo (1980: 215).

La imagen de Madrazo

En junio de 1894 la salud de Albino A. Madrazo empezó a decaer, por lo que no pudo asistir a la comida que se ofreció a la prensa para mostrar los restaurados salones del Gran Hotel del Sardinero. Su ausencia motivó a su amigo de juventud, José Estraña a escribir sobre el mantel de una mesa unos versos a cuyo pie se adhirieron otros periodistas y amigos del ausente:

A NUESTRO QUERIDÍSIMO COMPAÑERO ALBINO MADRAZO

Los obreros de la prensa
que firman este papel
-agotada la despensa
del hermoso *Gran Hotel*-
cariñosísimo abrazo
envían al compañero
y amigo Albino Madrazo
con entusiasmo sincero;
y aquí, sin que el licor obre
en esta solicitud,
piden a Dios que recobre
su quebrantada salud,
pues todos, con expresiones
del más puro sentimiento,
admiran, sin excepciones,
su virtud y su talento.

Pedro Berrazueta.- Telesforo Martínez.- Vicente García.- Sotero Roiz.- Julio Delgado.- Domingo Cueto.- Rogelio Delgado.- Roberto Castrovido.- Eduardo Herraiz.- José Gutiérrez.- Zenón Rabanal.- Alfredo del Río.- José Estraña.

Los que suscriben, se adhieren,
con la mayor complacencia,
al cariñoso homenaje
de los chicos de la prensa.

Manuel Velarde.- Lino Albéniz.- Marcos Linazasoro.- Marcelino Fernández (Terrible).- Andrés Monar.- Galo González.- Eduardo Estraña.- César Pombo⁷.

Su salud siguió empeorando y el 15 de septiembre de 1897 marchó a Madrid en busca de un remedio que no encontraba en su ciudad; el 7 de enero llegaba a Santander la noticia de su muerte en la capital el día anterior. Al siguiente, los principales periódicos locales y nacionales publicaban la noticia de su fallecimiento y las necrologías alababan sus cualidades personales y profesionales. A mi parecer, el mejor retrato de Albino Alonso Madrazo se encuentra en las líneas que le dedicó «Un antiguo periodista» en 1891,

Se dijo también *hace* algunas hojas, que Albino Madrazo es el *alma del Boletín de Comercio*.

Se dijo bien porque así es efectivamente.

⁷ *El Aviso*. Santander, 26/06/1894, p. 2.

Madrazo es el único redactor del periódico, y es hombre que vale para ser único en cualquier redacción de periódico formal como el citado, pues sabe mantener la dignidad de la prensa como poquísimos.

En estas luchas del pueblo, que más bien parecen, según más atrás quedó apuntado, estúpidas rencillas de aldea, de que ha sido escenario muchas veces el estadio de la prensa, á todos los periodistas, salvo cuatro o seis excepciones, les ha tocado sufrir chinitas y aguantar indirectas, cuando no arrostrar chaparrones de insultos á cual más gordos.

Don Albino, nunca, por lo menos de seis ú ocho años á esta parte, ha sido puesto en solfa, agraviado en papeles públicos, ofendido con injurias veladas, ó descaros intolerables. Siempre se mantuvo á distancia en toda disputa, y sin ellas intervino, fué para encauzar las opiniones, razonar juiciosamente y *elevantar* la discusión hasta donde la urbanidad exige. Puede repetirse: Madrazo ha entendido la razón de la prensa.

Madrazo es poeta, tierno y delicado, al estilo de Enrique Menéndez, aun que no llegó nunca á dominar el lenguaje con la relativa perfección con que éste le domina. Hizo Madrazo preciosas composiciones poéticas, llenas de sentimentalismo y preñadas de ternezas. Los aficionados jóvenes casi no conocen al don Albino poeta. Cuentan de él los socios que fueron del antiguo Casino Montañés, de feliz memoria, donde tantas veces se dejó oír la voz de don Albino, lector de sí mismo con frecuencia... ¡El Casino Montañés! ¡Qué ratos tan deliciosos trae este título á la memoria!...

También es don Albino prosista notable, y así lo dicen muy alto algunas *críticas literarias* publicadas en el *Boletín* en ocasiones solemnes, á raíz, por ejemplo, de la aparición de joyas de Pereda. Pero es tan modesto don Albino, que ni siquiera las ha firmado.

Como *reporter* puede afirmarse que no es gran cosa Madrazo. Porque los *reporters*, como el inquieto don Vicente⁸, no cesan de correr de un lado á otro, y á don Albino no se le comprende sino andando poquito á poco, con los dedos pulgares montados en el chaleco, debajo de los respectivos sobacos, y mirando á su alrededor con aire indiferente («Un antiguo periodista», 1891: 46-49).

En todos los periódicos locales aparecieron notas necrológicas, semblanzas y recuerdos de compañeros y amigos, pero es en tres páginas de *El Boletín de Comercio* donde se da una idea más completa de su personalidad.

Bibliografía

- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso. (1977). *La Prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*. Valladolid. Institución Cultural Simancas.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. (1955). *Miscelánea vallisoletana*. Valladolid. Miñón.
- ALONSO MADRAZO, Albino. (1880). *Bostezos*. Valladolid. Imprenta Santarén- Librería Martínez.
- DELGADO, Sinesio. (1905). *Mi teatro*. Madrid. Hijos de M. G. Hernández.

⁸ Vicente García y García, inquieto periodista de entre siglos que en aquellos momentos trabajaba en *La Voz Montañesa*, de donde iría a *El Cantábrico*, siguiendo a su director, José Estrañi.

- DÍAZ, Joaquín. (2010). «Las publicaciones de la casa Santarén». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*. 45. 113-134.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (1990). «*La Tertulia (1876-1877)*, la *Revista Cántabro-Asturiana (1877)* y su aportación a las letras de Cantabria». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 66. 295-341 [Disponible en internet](#) [última consulta, 11-10-2019].
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander Ayuntamiento de Santander- Ediciones de Librería Estvdio. [Disponible en internet](#) [última consulta, 13-2-2020].
- GUTIÉRREZ IGLESIAS, Felisa y SAEZ PICAZO, Francisco. (1980). *Catálogo de los manuscritos de la sección de fondos modernos de la biblioteca de Menéndez Pelayo*. Santander. Institución Cultural de Cantabria. Instituto «Carlos Antonio de Laserna y Santander».
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen. (1998). «Fermín Herrán y el Ateneo Literario la Casa de Cervantes en Valladolid (1872)». *Anales Cervantinos*. 34. 289-328. [Disponible en internet](#) [última consulta, 11-10-2019].
- PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel. (1905). *La casa de Cervantes en Valladolid*. Madrid. Imp. de Asilo de la Casa de Huérfanos del S. C. de Jesús.
- RÍO SAINZ «PICK», José del. (1984). *Memorias de un periodista provinciano. I La Infancia*. Santander. Ediciones Tantín.
- SEOANE, María Cruz. (1983). *Historia del periodismo en España. II. El siglo XIX*. Madrid. Alianza Editorial.
- SIMÓN CABARGA, José. (1982). *Historia de la prensa santanderina*. Santander. Centro de Estudios Montañeses.
- «Un antiguo periodista». (1891). *Nuestros papeles públicos. Apuntes desordenados por...*, Santander. *La Publicidad*.

Apéndice

Dos imágenes de Albino Madrazo





DON ALBINO A. MADRAZO.

La edición vienesa de *El secreto a voces* de Calderón (1671) y su valor textual

JOSÉ MARÍA VIÑA LISTE
(Universidade de Santiago de Compostela)

Durante las fiestas de carnaval de 1671 -entre los días 15 a 17 de febrero de aquel año- se representó en la corte imperial de Viena la comedia de Calderón titulada *El secreto a voces*¹. El mismo año y en la misma ciudad, Mateo Cosmerovio -Matheus o Matthäus, Cosmerovius o Kosmerov, en algunos impresos y catálogos- publicó su edición suelta de lujo, en cuya portada se lee²: EL SECRETO À VOCES / COMEDIA / DE DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, CAVALLERO / DEL ORDEN DE SANTIAGO, / *Con que festeja* / À LAS AVGVSTISSIMAS MAGESTADES / DE / LEOPOLDO, / Y / MARGARITA, / NVESTROS SEÑORES. / El Excell:^{mo} Señor Marques de los Balvases, / Embajador de España, etc. Representada de sus / Críados, en uno de los días de Carnesto- / lendas, deste Año 1671. / *Adornada de Loa, dos Entretenidos Entremeses, / y un Baylete.* / [raya de lado a lado] / EN VIENA DE AVSTRIA, / *En la Empronta de Matheo Cosmerovio, Impressor de Corte.*

Más allá de su labor profesional como activo impresor, de Cosmerovio no parece saberse mucho; responsable de la publicación de comedias de Calderón y de varios dramaturgos españoles, lo fue también de libros sobre asuntos religiosos y al menos de nueve libretos operísticos en nuestra lengua, además de traducciones de obras españolas al italiano³.

Hasta el mes de julio del año 2008 nos eran conocidos tan solo cuatro testimonios del siglo XVII que pudieran servir para preparar una edición de *El secreto a voces*; dos de ellos, manuscritos: el Res. 117 de la Biblioteca Nacional de España, autógrafo de Calderón y firmado por él en Madrid el 28 de febrero de 1642 -al que llamaremos **A**- y el B2616 de la Hispanic Society of America, de 1668 -al que designaremos como **HSA**--; los otros dos, impresos: uno es la comedia suelta integrada en *Diferentes xlii*, Zaragoza, 1650, al que llamamos aquí **Z**; el otro es la edición canónica de Vera Tassis, *Sexta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Francisco Sanz, 1683, en la cual ocupa las páginas 220-268, y que denominamos VT.

¹ En Viena, la Musiksammlung de la Österreichischen Nationalbibliothek conserva la partitura con la música preparada por Giovanni Maria Pagliardi para la representación [ÖNB, Mus. Hs. 18.739].

² Ver figura 1. Sería un posible regalo para los espectadores cortesanos.

³ Algunos catálogos surten de cierta información al respecto, por ejemplo, Faltysová *et al.* (1999: 109, 278 y 295). Sospecho, dada la corrección lingüística de los libros en romance castellano alumbrados en su imprenta, que bien pudo haberse hecho asistir en su trabajo por algún colaborador avezado en su arte tipográfico y nativo de tierras españolas; miembros de su familia prosiguieron su dedicación a la imprenta en los años finales del siglo XVII. De todos modos es claro su empleo sistemático de las mayúsculas a principio de cada verso así como su tendencia a usarlas como iniciales de los sustantivos, de acuerdo con los usos germánicos. Sobre los cuantiosos libros españoles, aunque no más de la décima parte de los italianos, impresos en Viena en el siglo XVII, ver Messner (2006).

Hecha la debida colación de esos cuatro testimonios, se llega al convencimiento de que el texto base para la editar la comedia debe ser el manuscrito autógrafo de 1642 -A-, y ello no solo por la autoridad de su redactor y su temprana fecha de composición, sino por su calidad textual y su coherencia interna.

Poseíamos, pues, cuatro testimonios de indudable valor. Con todo, y a pesar de su registro en la bibliografía de Reichenberger⁴ y de que desde hace poco menos de un siglo Wurtzbach⁵ la daba por perdida -y así nos lo confirmó Cruickshank- persistimos en el rastreo de la edición preparada en la imprenta de Mateo Cosmerovio, impresor de la corte de Viena, pues, aunque teníamos información desde 1976 de la existencia de ejemplares de obras teatrales que vieron la luz gracias a su labor⁶, no nos había sido posible conseguir copia de su *El secreto a voces*. Tras la búsqueda infructuosa de algún otro ejemplar superviviente entre los calderonianos en la Österreichische Nationalbibliothek de la capital austriaca, recurrimos a la apreciada colaboración, que aquí agradecemos, de Andrea Sommer-Mathis⁷, quien con toda diligencia nos remitió en julio de 2008 copia del ejemplar impreso en Viena -al que llamaremos VI- por Cosmerovio en 1671 y conservado en Bohemia, en la actual República checa, entre los fondos de la biblioteca del castillo y palacio nacional [Státní hrad a zámek] de Český Krumlov con la signatura 9 I 1823⁸.

Como hemos visto, la portada de la edición vienesa informa de su representación en la corte imperial el año 1671. Además del texto de la comedia, semejante en su extensión al de *Diferentes* y al de *Vera*, contiene su loa inicial de circunstancia, titulada «Prólogo», cuyos 109 versos ocupan 6 páginas, dos entremeses de 9 páginas cada uno, tomados de la pieza cómica contemporánea *Los alcaldes encontrados*, y un «bailete» final; sin contar éste último, tiene 184 páginas sin numerar, pero con signaturas en sus hojas (a₄-z₄).

Incorporado, como quinto, el nuevo testimonio a la colación de los otros cuatro, no solo confirmó la pertinencia de la elección del testimonio base A, sino la excelente calidad de las lecturas de éste y contribuyó en buen grado a la confección de un *stemma*, por provisional que pudiera ser, que estableciese la relación de dependencia entre los cinco primeros testimonios subsistentes, y nos orientase en la toma de decisiones a la hora de adoptar o rechazar las debidas variantes para editar la comedia⁹. Es el que aquí se aduce, incluido el hipotético pero necesario apógrafo, incorporado como x:

⁴ Reichenberger (1979-2003, I: 439 y n.º 1748).

⁵ Wurzbach (1911, IX: 7; 1927, I: 181-207).

⁶ Simáková y Machácková (1976). Se trata de un catálogo de la colección de Teatro de la biblioteca del castillo de Český Krumlov; contiene algunas traducciones de obras de Calderón al alemán y además las sueltas impresas en Viena en 1671 de *El secreto a voces* y *Fineza contra fineza*. La información se había divulgado entre los calderonistas desde 1999; ver Reichenberger (1979-2003, II.1: 502).

⁷ Sabida es su valiosa dedicación a la investigación de las celebraciones festivas de los Austrias o Habsburgos, especialmente en la corte imperial vienesa; ver, entre otros estudios, Sommer-Mathis (1994) y (1999). Interesa también al respecto ver Mariscal Hay (2008), así como su bibliografía allí citada, en especial las aportaciones de Reyes, Shergold y Sullivan.

⁸ Tetrálie Zámecké knihovny v Českém Krumlove, Národní Museum [Colección de Teatro de la biblioteca del castillo en Český Krumlov, Museo Nacional]. La académica austriaca nos informó de la existencia de otro superviviente de la misma edición de *El secreto* custodiado en la ciudad de Kromeriz, también en Bohemia, en el Archivo musical de la iglesia colegiata de San Mauricio [Hudební archiv kolegiátního kostela sv. Mořice v Kromerízi] con la signatura XIV/225]. Simplifiqué los signos diacríticos de los grafemas checos.

⁹ *El secreto a voces*, en *COMEDIAS DE CALDERÓN DE LA BARCA*, Vol. VI. Ed. J. M. Viña Liste, Madrid, 2010. En el estema de Aichinger *et al.*, eds. (2015: 89) se añaden a y b donde sitúo x y sus intermediarios...

Además de las lagunas del autógrafo por roturas parciales de sus hojas, que afectan a pocas palabras o sílabas y se suplen sin problema con la aportación de los otros testimonios, he enmendado en nuestra edición 3 erratas y 8 errores del mismo, ya mediante *Diferentes*, la edición vienesa y Vera juntos, coincidentes en varios casos, ya con Vera solo en el caso de «uno» con «una», ya con todos ellos coincidentes, tal como se verá luego ordenadamente. Debo indicar que apenas cinco por ciento de las variantes propias o exclusivas de Vera resultarían aceptables; de todos modos, observadas con rigor, no se descarta que el eximio editor pudiera haber consultado más de un testimonio para preparar su edición, como en algún otro caso¹³. Las cuatro lagunas de la jornada tercera se rellenan con las lecturas coincidentes de *Diferentes*, HSA, Viena y Vera, en quienes con respecto a las lecturas del autógrafo se detectaron más de 60 enmiendas injustificadas o errores comunes.

Estimamos desde luego que es un hecho afortunado poder disponer como texto base del autógrafo A de 1642, que editó José M. de Osma¹⁴ en 1938 y del que también hay edición de José María Díez Borque¹⁵. En nuestra edición, incluida en la serie de comedias de Calderón que publica la Biblioteca Castro, mantenemos como texto válido y valioso los pasajes atajados, tanto los 59 versos en 7 pasajes que lo fueron por mano ajena a Calderón, como los 228 en 24 pasajes por la suya propia, pues consideramos que todos ellos son testimonio de la voluntad inicial del escritor, quien luego de redactar su texto original pudo verse obligado -como la otra mano interventora- a aligerar el texto acortando su extensión para adaptarlo a las exigencias convencionales de su representación en la escena.

En la colación hemos tenido en cuenta la edición *princeps* contenida en *Diferentes*, parte 42, Zaragoza 1650 -el testimonio Z-, impresas la mayor parte por Juan de Ybar a costa de Pedro Escuer, en cuyo volumen aparece *El secreto a voces* en el segundo lugar de las doce comedias de diversos autores allí reunidas; nos hemos servido de una copia del ejemplar conservado en la Biblioteca del British Museum 11725.d.10.

De esta edición impresa, por su colación, no parece que dependa, a pesar de su fecha, el manuscrito B2616 de la Hispanic Society of America -HSA- de 52 hojas; se trata de una copia hecha por don Fernando Ponce de León en Madrid a 31 de marzo de 1668 del apógrafo x o de algún derivado suyo, pero en cualquier caso, como Z, sin reproducir los pasajes atajados con letra de Calderón en el autógrafo A, pero sí los que están indicados de otra mano; nos ha llegado carente de la primera jornada y tiene al final las obligadas licencias, otorgadas en este caso por Francisco de Avellaneda y Fermín de Sarassa, fechadas respectivamente en marzo y abril de 1668¹⁶.

¹³ Sospechamos, por la colación de todos los testimonios, que Vera, además de Z -una de las 38 comedias que consiguió en los que denomina «tomos de Varias» y que tiene al editar en 1682 su *Quinta parte*-, pudo conocer y servirse de una copia manuscrita derivada del apógrafo -en nuestro *stemma x...*-, a pesar de que ésta no la menciona en su pormenorizada relación.

¹⁴ Osma, ed. (1938); en su meritoria edición hemos detectado algunos fallos no muy graves y la acumulación de bastantes pequeños errores achacables a él mismo o a su impresor, que no es oportuno mencionar aquí con pormenor. Antes de la edición de Osma, Dorothy Porter Cummings había presentado como tesis doctoral su edición crítica de la comedia en la Ohio State University en 1933.

¹⁵ Díez Borque, ed. (2000-2001); en el estudio introductorio y transcripción complementarios a la edición facsímil no se mencionan ni transcriben los 31 pasajes 'atajados' en el manuscrito, sino sólo cuatro de los siete que no son de mano de Calderón y cinco versos de otro más que abarca diez al principio de la comedia.

¹⁶ Antes de su destino actual, se cree que pudo haber formado parte de la biblioteca particular de José Sancho Rayón, según sugieren los catálogos teatrales más fatigados. Ver La Barrera (1990 [1860]: 513); Regueiro y Reichenberger (1984, I: 111-112).

Como para la edición de las demás comedias, tampoco para esta era dado prescindir del obligado y valioso cotejo con la edición de Vera Tassis de 1683 -VT-, también carente de los fragmentos que en A estaban atajados por mano del dramaturgo.

Hecha la colación entre los testimonios, habíamos verificado lo siguiente: que el texto aportado por *Diferentes* -nuestro Z- no deriva directamente del autógrafo, a pesar de que lea con él ciertos detalles nimios, pero también aporta sustanciales variantes, además de dividir mal bastantes versos; que el manuscrito de la HSA no depende de *Diferentes*; que tanto la edición de Viena -cuando la incorporamos a nuestra colación- como la de Vera Tassis derivan de sendos testimonios distintos que *Diferentes*, como se aprecia en algunas acotaciones y en notables variantes, algunas de las cuales veremos luego. Todo hacía sospechar que tanto Cosmerovio en Viena, con sus sorprendentes variantes -ninguna de las cuales aporta enmiendas que no pudieran haberse hecho con los demás testimonios-, como antes en el tiempo HSA y después Vera -que acumula más de doscientas injustificadas e impertinentes, cuando no erróneas¹⁷-, se sirvieron de sendos autógrafos distintos al usado para *Diferentes*. Curiosos errores comunes, transmitidos a todos los demás testimonios desde una copia del autógrafo son «culto» por «loco», y «corrompida la vena» por «corrompida la ‘o’ en ‘a’».

Por lo que se refiere a la edición vienesa de 1671 -VI-, hemos visto ya que su portada informa que la representaron allí en los carnavales de aquel año -entre los días 15 y 17 de febrero¹⁸- los criados del embajador español, el marqués de los Balbases, en honor del emperador Leopoldo y su primera esposa la infanta María Margarita Teresa, sobrina suya, como hija que era de la archiduquesa María Ana y de Felipe IV, fallecida en Viena dos años más tarde a los 22 de su edad e inmortalizada por Diego Velázquez en 1656 con su retrato infantil en *Las meninas*. Debo hacer notar aquí que tampoco incluye los atajos realizados de mano de Calderón en A.

Presentamos a continuación los resultados más significativos de nuestra colación, reduciéndolos, en principio y para simplificar, pues la exhaustividad resultaría aquí enojosa, a variantes de mayor enjundia halladas en el examen de la jornada primera, de la que está falto el manuscrito HSA, que por otra parte es algo descuidado y poco fiable.

¹⁷ Hesse (1948: 50), contabilizaba en 52 por ciento los cambios arbitrarios realizados por Vera Tassis en las cuatro primeras *partes* de Calderón.

¹⁸ *El secreto a voces* ya había sido representada tal vez casi 30 años antes en Madrid, en 1642 -poco después de que Calderón la terminara de escribir el 28 de febrero-, posiblemente en el mes de junio en que fue aprobada. Antonio de Prado fue el primero que representó la comedia aquel mismo año o el siguiente (Aichinger *et al.*, eds. 2015: 10). Hay constancia de una representación palaciega en el Alcázar madrileño por la compañía de Simón Aguado el 5 de febrero de 1682 (Urzáiz 2002: 194). La comedia se representó en la corte imperial de Viena el año 1671. Carlos Gozzi adaptará el texto al italiano titulándola *Il pubblico secreto*; así se estrenó en 1769 y se imprimió el año 1772 en Venecia. Con mayor proximidad temporal, en 1988 en Niebla y en 1998 en el Festival de Teatro Clásico de Almagro por la compañía «Zampanó». En el ámbito universitario de Viena, Brno e Innsbruck, en 2010 (Aichinger *et al.*, eds.: 114). «Cambalache Teatro» de Murcia, varias veces desde 2013.

VI no deriva de Z:

Donde Z lee «verlas, a ver», VI -junto con A y VT-, «a verla, saber», lectura correcta.

Donde Z junto con VT, «será», VI «se ve» y A «seré», solo correcta la última.

Donde Z junto con VT, «demasiado», VI junto con A, «desmañado», la correcta.

Donde Z «en su sufragio caudal», VI «contra su pobre caudal» y A junto con VT, «contra su frágil caudal», como lectura correcta; son variantes erróneas la de VI y la de Z, lo cual es un indicio de que ambos testimonios derivan no de A, sino respectivamente del apógrafo **x**, o lo hacen a través de algún intermediario de este.

VI no deriva de HSA¹⁹:

Donde A lee «y hizo al susodicho piojo», Z HSA VT «los dedos, y hizo al piojo», en tanto que VI «los dedos, y sacó el piojo».

Donde A, seguido por Z HSA VT, «el Agere te olvida», VI «el cuento se te olvida».

Donde A, seguido por los otros tres, «siempre el sol con vos se ve», VI «siempre el sol en vos se ve».

VI depende de A, no de Z:

Donde en A, seguida por VI, se lee correctamente «si de ver la ocasión pierdo», yerran Z «si ver la ocasión, la pierdo» y VT «si al ver ocasión, la pierdo».

Donde A y VI «ignoro la dama», yerran Z con «ignore [o 'ignore'] la dama» y VT «la dama ignoro», equipolente.

Donde A y VI «la muerde», yerran Z con «la muerte» y VT «me ofende».

Donde A y VI «por mí y no por sus respetos», yerran Z con «por mí, y no por mis respetos» y VT «por sí y no por mi respeto».

Donde A y VI «Si el hablar yo es conseguillo», yerran coincidentes Z y VT con «Si es hablar yo el conseguirlo».

Donde A, seguida por VI y coincidente aquí con VT, «alzaré», yerra Z con «alcanzaré».

Donde A y VI «más a menos», yerran Z HSA VT con su lectura común, tal vez modernizadora, «más o menos», hacia el final de la 3.^a jornada.

VI sigue un testimonio derivado de A, el desconocido apógrafo **x, que tiene errores:**

Donde A lee correctamente «loco», Z VI y VT introducen la variante «culto», que, aun siendo lectura aceptable por sentido, no es la auténtica.

Donde A lee «pues ha», Z VI y VT, «pues que ha», lectura que, aunque no altera la regularidad métrica, no es la correcta.

¹⁹ Tenemos que elegir algunas de sus variantes en las jornadas segunda y tercera, dado que HSA carece de la primera.

Donde A, seguido por VT que enmendó *ope ingenii*, lee «sé», Z y VI, «sea», lectura inaceptable como se aprecia en el contexto literal de la correcta: «y, aunque sé el galán quién fuese, /quién fuese ignoro la dama...».

VI deriva de copia apógrafa y de sus lecturas modificadoras de A, al igual que Z y VT:

Donde A lee «Loco está como Carrías», Z VI VT, «Loco está como los locos», sin duda siguiendo un antígrafo que evitó la alusión tan particular y generalizó la expresión banalizándola para hacerla comprensible.

Donde A, «será muchas veces», Z VI VT, «será por extremo».

Donde A yerra mencionando «Tremecén», Z VI VT leen bien «Tetuán», lo que es claro indicio de que las copias apógrafas x e y corrigen el incoherente error geográfico de Calderón, que ya pasa subsanado a los demás testimonios impresos.

Donde A lee «a tu fértil sitio ameno», Z VI VT alteran la lectura con la variante inaceptable por inauténtica «a tus fuentes y a tus flores».

De modo similar, donde A lee «de tus fuentes y tus flores», Z y VT, «con cuidado y con desvelo» -pero VI en plural, «desvelos».

El apógrafo x yerra y, a través de sus descendientes o intermediarios, contamina a Z, VI y VT con variantes comunes inaceptables:

Donde A lee «vame en conocer», Z VI y VT, «que conocer quiero».

Donde A, «más que tú puedas pensar», Z VI y VT, «aquesto, prima, te encargo».

Donde A, «ni entiendan», Z VI y VT, «ni la tengan».

¿Pudiera VI derivar de otro hipotético apógrafo posterior a x que pudo encontrar a A ya roto o deteriorado por el uso previo?:

Lo que sugerimos se aprecia en el verso 10 de la comedia -«Da tus pasados engaños»- en donde A está roto y no se pueden leer las primeras sílabas: «Da tus pasa...», suplidas con seguridad con Z y VT; allí VI lee «Tantos pasados engaños», discrepando con su variante tentadora de ser admisible por equipolente o correcta en apariencia, si tenemos en cuenta el verso que le sigue en la misma edición porque, en efecto, en el verso 11, lee A coherente, y a su zaga Z y VT, «al olvido, corazón», de lo que discrepa VI con «olvida ya, corazón».

VI comete esperables errores o erratas por su cuenta, independiente de los demás:

Todos leen «más flores sin tiempo nacen /que abril produce con tiempo», pero VI por la mano del impresor vienés o copiando de su hipotético antígrafo, como enmendando una reiteración para intentar recuperar el texto auténtico de A: «...que abril produce contento».

En donde los demás leen «Laura, ostentarse, que no», VI, «lucir y ostentarse, no».

Donde A, «que a tornos su campo corres», VI ofrece una lectura tan hilarante como la siguiente: «que átomos su campo corres».

Donde A, «que sitias su plaza a cercos», VI, «que sitias su plaza a ceros».

Donde A, «que él tiene libertad y harta», Z HSA VT omiten la ‘y’²⁰, pero VT moderniza con «tanta», mientras que VI, alterando todo el verso y el siguiente: «que el tiempo libertad harta / le da...».

Además VI, mejor que copiando de su antógrafo, tal vez por mano de su impresor Cosmerovio, moderniza la lectura confusa de A «tanos pacio» o «tanas pacio», con «tan despacio», mientras que Z y VT la aclaran editando «tan a espacio».

Capítulo fundamental en la ponderación práctica y funcional de la edición de Viena es el relativo a las enmiendas realizadas sobre el texto base A, pues estimamos que uno de los criterios para valorar los testimonios puede apreciarse en su aportación relativa a las labores propias de la *emendatio*. Para su examen claro y algo ordenado, estimamos la conveniencia de apoyarse en una tabla que de modo esquemático nos ofrezca la visión sinóptica de los problemas detectados o lugares críticos en conjunto donde las lecturas correctas se indican con negrita.

SINOPSIS DE LAS ENMIENDAS REALIZADAS ¹ [8+3*]					
JORNADAS	TESTIMONIOS				
	A	Z	HSA	VI	VT
PRIMERA [4 - 2* = 2]	a ver la Flérida bella	a ver a Flérida bella	<i>carece</i>	a ver a Flérida; verla	a ver a Flérida bella
	*duente	duende		duende	duende
	Tetuán	Tremecén		Tremecén	Tremecén
	*faberece	favorece		favorece	favorece
SEGUNDA [3 - 1* = 2]	*Reçonozco	reconozco	reconozco	reconozco	reconozco
	uno	uno	uno	uno	una
	destemplando	destemplado	destemplado	destemplado	destemplado
TERCERA [4]	la	la	lo	lo	lo
	de Laura, ya se la dejé [hiperm.]	de Laura, ya la dejé	de Laura, ya la dejé	de Laura, ya la dejé	de Laura, ya la dejé
	<i>omite</i> [por desgaste]	causa	causa	hazaña	causa
	hacerle	hacerla	hacerla	hacerla	hacerla

En rigor, tan solo nos hemos visto obligados a intervenir sobre **A**, el autógrafo calderoniano -al que admiramos como fruto de la atenta dedicación de don Pedro con su voluntad perfeccionista-, para enmendar 8 lugares críticos de muy leve entidad²¹, si no contamos con las imprescindibles restauraciones de las pequeñas lagunas o pérdidas por roturas o desgaste del soporte de papel en dos de sus hojas. Pero para no pecar de prolijo omitiré aquí la justificación y resolución de éstas últimas, que afectan a 22 lugares no en exceso complejos, una docena de ellos en el ángulo izquierdo de la mitad inferior de la primera hoja y otros diez en la 54. Indicaré tan solo que en el verso 9 de la hoja primera, donde se perdieron las palabras iniciales ‘qué’ y ‘de’: «¿qué, de escuchar desengaños?», puede ser mérito exclusivo de Cosmerovio o de algún colaborador suyo en VI la inteligente inclusión de la ‘coma’, para suplir el verbo ‘sacan’, que acogemos como oportuna en nuestra edición.

²⁰ Lo mismo que Osma (1938: 133).

²¹ Hay otros tres más que son simples erratas, señaladas con asterisco (*) en la tabla: un dudoso ‘duente’ por ‘duende’, ‘faberece’ por ‘favorece’ y ‘reçonozco’ por ‘reconozco’, pero en descargo de Calderón debo indicar que el responsable de la tercera es el copista que escribió la hoja 20 sustituida en el autógrafo A; la primera está en la hoja 9v; la segunda, en 16v; la otra, en 20r, al iniciarse la segunda jornada. Incluyo en la tabla la omisión por rotura para que se aprecie la significativa variante de VI.

No tiene cabida en este lugar el análisis pormenorizado de cada una de las ocho enmiendas que realizamos, por más que ofrezcan aspectos de gran interés. Destaco con todo la enmienda con Z VI VT del uso erróneo de «Tetuán» por «Tremecén» en A. Tampoco puedo obviar que en la hoja 57r de A, en su ángulo superior derecho y muy expuesto al deterioro por su posición, acrecentado porque Calderón escribe aquí en la misma línea dos versos, del segundo no llegamos a leer su última palabra: «vea el mundo esta [...]»; es casi seguro que tampoco pudo hacerlo algún copista derivando del apógrafo x; la palabra perdida debe tener rima asonante con ‘Laura’; la enmienda de la carencia se hace bien con Z HSA VT, que leen ‘causa’; en cambio VI, que puede depender del copista intermedio aludido -además de ofrecer otras divergencias en el pasaje-, lee ‘hazaña’ en lugar de ‘causa’. Nos hemos decidido a enmendar con los tres coincidentes y editamos «vea el mundo esta causa»²². Además en la misma hoja de A pero en su tercio inferior, escrito no ya por don Pedro sino de otra mano sobre un papel pegado a la hoja y a dos columnas, en lo que corresponde al desenlace de la comedia, Flérida pronuncia en aparte estas palabras:

(¡Pena estraña!,
mas, si el amor supo hacerle²³,
sepa el honor remediarla).

Aunque no pueda, pues, ser atribuido con absoluta seguridad a Calderón el error que afecta al enclítico de ‘hacerle’ por ‘hacerla’, cuyo antecedente es ‘pena’, debe enmendarse y, en efecto se hace con la lectura aquí coincidente de los otros cuatro testimonios del siglo XVII que manejamos: «mas, si el amor supo hacerla»²⁴.

En síntesis, consideramos tan fundamental el valor textual de Z, que él solo nos bastaría para realizar la *emendatio* de casi la totalidad de los pocos errores deslizados por don Pedro en A: solo uno de ellos puede enmendarse con el recurso a VT, «una» para «uno»; el otro, «lo» para «la», con cualquiera de los demás, HSA VI VT; ello, dicho sin ambages, equivale a afirmar que HSA, VI y VT no hacen más -ni tampoco menos, pues su función no resulta en absoluto menospreciable- que reafirmar o confirmar lo adecuado de las enmiendas aportadas por Z, casi siempre fiable y aceptable, por cuanto que postulamos que deriva de un apógrafo confeccionado con mucha proximidad temporal al autógrafo original, ocho años más tarde como mucho. Por lo que respecta a VI en este asunto, tres de sus variantes no resultan válidas para las ocho enmiendas realizadas, aparte de que además de aquéllas aporta en otros lugares algunas más, que

²² Osma (1938: 135) edita el verso, tal vez tomándolo de VT, así: «vea el mundo esta [causa]», sin anotarlo. Para la correcta medida de este verso se exige hacer una dialefa, más probable entre «mundo» y «esta» que entre «vea» y «el»; una posible conjunción ‘y’, que no llega a apreciarse en el deteriorado autógrafo, iniciando el verso, pero sí en los cuatro impresos, hace sin duda más fluida su lectura. El pasaje tiene otras complicaciones, omitidas aquí en aras de la brevedad.

²³ Osma (1938: 136) no enmienda el texto, pero anota el error: *Hazerle* por *hazerla*.

²⁴ ¿Hizo el primer copista ese arreglo antes o después de que él mismo u otro profesional realizase el hipotético apógrafo x que postulamos? A la luz de los testimonios derivados de éste, realizó su labor después de que el responsable de x ya hubiera hecho su copia. En efecto, Z y HSA leen bien «hacerla» en femenino pero omiten los dos últimos versos pegados en A. Lo propio hace VI, si bien añade leves variantes por su cuenta. VT, que lee «hacerla», incluye los dos últimos versos de la intervención de Flérida, que son ya de mano del poeta («baste saber que a su lado / se pone el Duque de Mantua») pero alterando «enmendarlo» con «el mandar lo». Lo que se aduce hace sospechar que las enmiendas de Calderón sobre su propio autógrafo debieron de ser algo confusas y que el copista que pegó el papel en A trató de aclarar el texto poniéndolo en limpio.

tampoco son aceptables; expresado de otra manera, en apariencia drástica y decepcionante, la colación completa de los otros testimonios con VI, dejada para el final por razones ya referidas, no nos permitió hacer ninguna enmienda que no se hubiera hecho antes ya con Z y VT.

Por todo lo aducido arriba, creemos poder asegurar que, tanto Cosmerovio en Viena en 1671 como Vera en Madrid doce años después, se sirvieron de autógrafos distintos al usado para esta comedia en *Diferentes*, por más que ya se hubiera impreso con las allí reunidas en Zaragoza en la temprana fecha de 1650 y ambos editores, transcurridos ya más de veinte años desde entonces, pudieran haberla tenido como autógrafo a su alcance tal vez sin excesiva dificultad.

VI no deriva de Z, sino de otro testimonio apógrafo que hemos llamado x o sus posibles derivados -como el mismo Z, HSA y VT-, que pudo encontrar a A ya roto. Por sus errores comunes separativos, Z, HSA, VI, y VT, no derivan directamente de A, sino a través de algún antecedente interpuesto.

Este disparatado error común conjuntivo, es decir, que no lo pudieron cometer con independencia los responsables de los testimonios, deriva desde x y prueba que Z HSA VI VT no dependen directamente de A:

A	x > Z HSA VI VT
la o en a	la vena

Este error común separativo -es decir, que los editores no pudieron subsanar con eficacia por conjetura ni con ayuda de otros testimonios- prueba que los impresos aureoseculares derivan de x o de copias dependientes de x:



autógrafo de Calderón retocado

A	Z	HSA	VI	VT
en deteneros	entenderos	hoy deteneros	hoy en serviros no	entenderos hoy

En lo que se refiere a los apartes, el autógrafo no indica ninguno; Zaragoza, tan solo uno expreso y otros seis sugeridos con paréntesis; Viena, 140; Vera, solo 19; nosotros, nada menos que 159, cantidad de sobra justificada, si no exigida, por el título y el tema de la comedia. Es aquí de capital importancia el eficaz uso de la técnica del 'aparte', ese modo de decir su texto un personaje, fingiendo hablar consigo mismo o dirigiéndose a otro u otros, dando por supuesto que no lo oyen los demás, pero es así como el espectador es informado de lo que el personaje piensa o siente de verdad. Calderón muestra el acierto de su abundante uso, tan funcional para poner de relieve las irónicas contradicciones entre la realidad auténtica y la palabra que la vela o encubre, entre la verdad y las apariencias, entre la franqueza y el secreto; de modo que la hipocresía social, que oculta intenciones y disfraza sentimientos, acaba por descubrirse desnuda²⁵.

²⁵ En Aichinger *et al.*, eds.: 1-97 se dedica valiosa información a las técnicas dramáticas del secreto en relación con la cultura de la época.

En el resto de las acotaciones son muchas las discrepancias con respecto al autógrafo; se detectan 41 en Vera, por poner un ejemplo. En cuanto a los sectores atajados, sin parecer sean de mano de Calderón en el autógrafo, hay 7 -dos en la jornada 1.^a y cinco en la 3.^a- que suman 59 versos y que, todos los testimonios editan. Otros 24 sectores -nueve, siete y ocho en las respectivas jornadas- que suman 228 versos, fueron hechos por Calderón; todos los editores -Z HSA VI VT- los omiten, como es probable que hubieran hecho antes que ellos los apógrafos intermedios de los que se sirvieron.

Debemos tener en cuenta que la extensión del manuscrito A, con sus 57 hojas de texto y un tamaño de escritura normal, se ajusta a los cánones convencionales establecidos para las comedias de la época o la exceden en poco. Si se suprimieran todos los atajos -tanto los que hizo don Pedro como los indicados por mano ajena, además de los 42 que el censor tachó-, el texto se reduciría a 3434 versos. Para nuestra edición hemos decidido publicar, además de los censurados²⁶, todos los versos atajados -tanto de mano de don Pedro como de su copista-, por considerar que unos y otros representan la voluntad inicial de Calderón, porque poseen coherencia en el texto, al que dotan de toda su riqueza, y porque no tenemos absoluta seguridad de que los atajados por el escritor no lo hayan sido -al igual que los marcados por la otra mano- con el mero fin de adaptar la comedia a una circunstancia de representación particular y efímera. El resultado que ofrece nuestra edición es un total de 3761 versos, de los cuales 1227 constituyen la jornada 1.^a, 1316 la 2.^a y 1218 la 3.^a, en distribución muy armónica o equilibrada²⁷.

He aquí otro lugar crítico, que se ofrece precisamente como muestra muy significativa de error común separativo de Z HSA VI VT, prueba de que no derivan de A, sino del apógrafo x pero, corroborando nuestra hipótesis, a través de algún texto intermedio descendiente del mismo, con independencia entre sí. Tomando como texto base el de A, editamos este parlamento de la segunda jornada, donde el personaje se refiere a sí mismo:

FABIO (Pues, si no,
has sido tú endemoniado;
esta es cosa declarada).

Las lecturas son tan extremadamente divergentes en el segundo de estos versos, con tan extrañas variantes en las que se diría haber intervenido una diabólica mano -justamente la que no dejó en Z rastro alguno del texto auténtico-, pero en la que VI discrepa menos de A que los demás, como muestra la tabla:

²⁶ Primero dos: «misterios sin ser rosario, / sin ser cura, sacramentos» (vv. 30-31). Luego 40, en la 2.^a jornada, en el pasaje que se inicia con «*Hay cerca de Ratisbona...*». En A se lee al margen izq. de lo atajado y tachado 'esto no se represente' con signatura del censor. Otra mano copió el mismo pasaje a la derecha con variantes ortográficas; su copia también está tachada con líneas verticales. En el margen izquierdo otra mano escribió 6 veces SÍ. VT reproduce todos esos versos.

²⁷ La 1.^a jornada contiene 32.6 por ciento de los versos totales; la 2.^a, 35; la 3.^a, 32.4; el desvío de la media es de +1.7 a -0.9 = 2.6%. Sin los 228 versos atajados por Calderón, que abreviarían la obra no más que ocho minutos, Osma (1938) cuenta 3534; uno menos, Aichinger *et al.*, eds. (2015); el desvío es mayor en ambos, de +2.1 a -1.33 = 3.44%, y por ello la simetría es menor.

A	Z	HSA	VI	VT
has sido tú endemoniado	has sido tú, entender no, ni a do	el diablo se lo ha contado	sería su endemoniado	el demonio lo ha contado

Sin perder de vista el *stemma* que se ha anticipado, detengámonos un poco en otro sorprendente lugar crítico que puede resultar paradigmático para ilustrar la transmisión de los textos calderonianos y, en general, de los dramáticos áureos; afecta además no solo al término o vocablo ‘secreto’ sino también al concepto del mismo que, desde su propio título, es tan esencial en la trama de la obra que examinamos. En la jornada tercera de A leemos estas palabras puestas en boca del criado Fabio, transcritas y formalizadas tal como proponemos en nuestra edición²⁸:

Hoy que tengo más que hablar,
¿ocasión he de tener
de hablar menos? Eso no,
que será piedad cruel
dejar pudrir un secreto
que a nadie sirva después;
que, corrompida la ‘o’ en ‘a’
-como dijo el cordobés-
de secreto, hecho secreta,
huela²⁹ mal y no haga bien.

Seguramente ya desde el apógrafo x, que muy bien pudo haber sido un apunte teatral para la compañía de Prado, la primera que lo llevase a las tablas, su copista corrompió a su vez el texto, dando como resultado la lectura corrupta, absurda o incomprensible de «corrompida la vena» para el séptimo de los versos arriba reproducidos. Tal lectura es común a todos los testimonios posteriores al autógrafo calderoniano; es casi seguro, más que probable, que los espectadores de la comedia, lo mismo en Madrid que en Viena, no entendiesen nunca el mecanismo productor del juego de palabras y se quedasen tan solo con la percepción del jocoso resultado, por escatológico, de la paronomasia entre ‘secreto’ y ‘secreta’; es además un decisivo error conjuntivo -lo que nos interesa en especial para la ecdótica-, más perceptible por lo disparatado, que deriva desde un apógrafo y prueba que Z HSA VI VT no dependen directamente de A, sino de aquel o de algún derivado suyo.

Ni qué decir cabe que los editores modernos³⁰ derivados de VT, incluidos García de la Huerta y Hartzenbusch, además de Astrana y Valbuena, dejan al lector perplejo y perdido en la inteligencia de este pasaje, cuyo sentido tan solo se rescata y se preserva mediante el escrupuloso respeto a la redacción calderoniana en conjunción con las convenciones vigentes de la puntuación, como editamos:

²⁸ Ver figura 2. Desde otra perspectiva y con otros fines ya me ocupé del caso en Viña Liste (2010a: 123-124 y 128), y en Viña Liste (2013).

²⁹ Modernizo la grafía de Calderón, *guela* sin diéresis, con la ortografía moderna *huela*, con el mismo valor fonético y equivalente al oído.

³⁰ Ver figura 3.

[...] que, corrompida la ‘o’ en ‘a’
-como dijo el cordobés-
de secreto, hecho secreta, ...

Es decir, que, alterada la letra ‘o’ en ‘a’ de la palabra ‘secreto’, lo confidencial de éste se transforma en maloliente letrina; por el simple cambio de género masculino al femenino, ‘secreto’ queda convertido o hecho una ‘secreta’³¹. En síntesis, este significativo y disparatado error común conjuntivo prueba que Z HSA VI VT no derivan directamente de A, donde la lectura es clara y muy coherente, sino que dependen de un apógrafo manuscrito -testimonio hoy perdido pero que hay que situar en lo alto del *stemma* en fecha anterior a la de Z-, ya sea sin otros intermediarios interpuestos, ya con ellos. Pues bien, en aparentes minucias como éstas -una vocal, un signo de puntuación, una tilde- invertimos los filólogos materia gris y tiempo -*tranches de vie*, vida-examinando con lupa los textos, sin desesperar de su posible rentabilidad para quien procese luego el resultado en su lectura.

Llegados a este punto, es oportuno valorar la función que desempeñó la edición vienesa de Cosmerovio a la hora de establecer la nuestra:

- confirmó la pertinencia de la elección del testimonio base A y la excelente calidad de las lecturas de éste.
- contribuyó a la confección de un *stemma* que estableciese la relación de dependencia entre los cinco primeros testimonios subsistentes.
- nos orientó en la toma de decisiones sobre las variantes para editar la comedia.
- ayudó a enmendar erratas y errores de A en casos coincidentes con Z y VT.
- confirmó lo adecuado de las enmiendas aportadas por Z, casi siempre fiable y aceptable.
- corroboró la pertinencia de rellenar las cuatro lagunas de la jornada 3.^a con las lecturas coincidentes de Z, HSA, y VT.
- tanto VI como VT derivan de sendos testimonios distintos a Z, porque tanto Cosmerovio en Viena en 1671 como Vera en Madrid doce años después, se sirvieron de autógrafos distintos al usado por Ybar, el editor de *Diferentes*³².
- Cosmerovio introdujo por su cuenta sorprendentes variantes, pero ninguna de ellas aporta enmiendas que no pudieran haberse hecho con los demás testimonios; pero, atento a la escena, incluyó nada menos que 140 apartes, cuando VT no indica más que 19.
- tampoco incluye, como hacen los demás editores, los atajos realizados de mano de Calderón en A, lo que aligeraría la representación vienesa en la que colaboró.

Además en la colación pudimos verificar que:

- VI no deriva de Z ni de HSA; depende de A, no de Z; sigue un testimonio derivado de A, el desconocido apógrafo x, que tiene errores; deriva de copia apógrafa y de sus lecturas modificadoras de A, al igual que Z y VT; el apógrafo x yerra y, a

³¹ Mantengo mi lectura y mi explicación de Viña (2013: 141-142), a pesar de la discrepancia de Aichinger *et al.*, eds. (2015: 91); ‘hecho’, en perfecta concordancia, es adjunto del masculino ‘secreto’; no del femenino la ‘o’. En la fig. 2 se ve cómo Calderón corrige ‘a’ con ‘o’. Me congratulo con su aceptación (374, nota) de los versos que aduje (Viña 2013: 147-149) para identificar a Góngora como el cordobés por antonomasia: «¿Tal dices, Tadeo? Dilo, / que **se corrompe un secreto**. / Si cuatriduano es, / Satanás le sufrirá, / que **a un secreto la O en A** / se le convierte después». (*Las firmezas de Isabela*, 1610).

³² Siento discrepar aquí de Aichinger *et al.*, eds. (2015: 189).

través de sus descendientes o intermediarios, contamina a Z, VI y VT con variantes comunes inaceptables.

- VI contribuyó a la convicción de que ni él ni Z, ni HSA, ni VT dependen directamente de A, sino del apógrafo *x* o de algún derivado suyo.
- no es imposible que VI pudiera derivar de otro hipotético apógrafo posterior a *x* que pudo encontrar a A ya roto o deteriorado por el uso previo.
- VI comete esperables errores o erratas por su cuenta, independiente de los demás testimonios; así, en donde «que a tornos su campo corres», ofrece una lectura tan hilarante como «que átomos su campo corres», o en «que sitias su plaza a cercos» se desliza la errata «que sitias su plaza a ceros».
- Y si bien introduce la variante desechable «verla», en lugar de «bella», y junto con todos los demás -menos VT que enmendó bien con «una»- transmite el erróneo «uno», enmienda bien, como Z y VT, «Tetuán» con «Tremecén». Como todos, enmienda «destemplando» de A con «destemplado» y suprime, como todos, el «se» de un verso hipermétrico en A. Con HSA y VT enmienda «la» con «lo». Frente a todos, restaura mal la gastada «causa» al final de A con «hazaña», pero allí mismo enmienda bien con todos «hacerle» con «hacerla». Cuando edita «sería su endemoniado» discrepa menos de A «has sido tú endemoniado» que los otros, confusos por demás. Y por más que tres de sus variantes no resulten válidas para las ocho enmiendas realizadas y no nos permitiese hacer ninguna enmienda que no se hubiera hecho con Z y VT, sí ratificó los errores comunes más significativos y acrecentó con ello la seguridad de nuestro trabajo editorial³³.

Creemos que -al igual que en otros muchos casos estudiados con dedicación por tantos ejemplares colegas- nuestra propuesta editorial, a la que no es del todo ajena la edición vienesa que vino a reforzarla, contribuye a poner en limpio *El secreto a voces* en la forma que don Pedro hubiera querido o permitido, así como a dejar claros pasajes alterados en su transmisión, desde su correcta puntuación a casos más complejos; tal el último analizado, por vía de ejemplo, el del secreto convertido en secreta, un decisivo lugar crítico, algo enmarañado y a lo largo de siglos siempre incomprendido, así en los testimonios áureos conservados como en bastantes ediciones modernas. Nuestro empeño ha consistido en poner al alcance del lector el auténtico texto que revela la voluntad artística de Calderón, objetivo esencial y final de la crítica textual; es también lo que anima las tareas del «Grupo de Investigación Calderón» de la Universidad de Santiago de Compostela.

³³ Nótese, por caso, que, donde A y VI leen juntos correctamente en la 3.ª jornada «y ya, poco más a menos», no es necesaria la enmienda de la preposición ‘a’ por la conjunción ‘o’ que hacen juntos Z, HSA y VT, siguiendo un uso más moderno de la locución; ello dice algo más en pro de la calidad textual de VI. No es, pues, oportuna tampoco la anotación de Osma (1938: 133) -*A menos*, léase *o menos*-, aunque no corrija el texto y mantenga en él, como debe ser, la preposición ‘a’.

Bibliografía

- AICHINGER, Wolfram; Simon KROLL y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO (eds.) (2015): ver Calderón.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. [1642]. *El secreto a voces*. Testimonio base: BNE, ms. Res. 117, 59 h.; autógrafo de Calderón (excepto dos hojas), firmado en Madrid el 28 de febrero de 1642. [A] [Disponible en internet](#) [última consulta, 13-2-2020].
- . [1650]. *El secreto a voces*. En *Diferentes*, parte 42. Zaragoza 1650, impresas por Juan de Ybar a costa de Pedro Escuer [BL, British Museum 11725.d.10]. [Z]
- . [1668]. *El secreto a voces*. New York, The Hispanic Society of America, ms. B2616, 52 h. [HSA]
- . [1671]. *El secreto a voces*. Comedia de Don Pedro Calderon de la Barca..., Cavallero del Orden de Santiago, con que festeja a las Augustísimas Magestades de Leopoldo y Margarita, nuestros señores, el Excell.^{mo} Señor Marqués de los Balvases, Embajador de España, etc., representada de sus Criados, en uno de los días de Carnestolendas, deste Año 1671, adornada de Loa, dos entretenidos Entremeses, y un Baylete. En Viena de Austria. En la Empronta de Matheo Cosmerovio, Impresor de Corte. [Usamos el ejemplar conservado en Bohemia, en la actual República checa, en la biblioteca del castillo de Cesky Krumlov, con la signatura 9 I 1823. VI]
- . (1683). *El secreto a voces*. En *Sexta Parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca... que publica... don Juan de Vera Tassis...*, Francisco Sanz, Madrid. 220-268 [del facsímil del ejemplar de la Universidad de Cambridge Hisp. 5.68.6. Ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. VT]
- . [1848]. *El secreto a voces*. Ed. J. E. de Hartzenbusch, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca: colección más completa que todas las anteriores*, Madrid. BAE, VII, 411-436. Hernando reimpr. 1901.
- . (1938). *El secreto a voces, comedia de Pedro Calderón de la Barca según el manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid*, publícala José M. de Osma, Bulletin of University of Kansas, XXXIX (Humanistic Studies vi, núm. 2). Lawrence. University of Kansas Press.
- . (1960²). *El secreto a voces*. Ed. A. Valbuena Briones. En *Calderón de la Barca, Obras completas*. Madrid. Aguilar. vol. II, 1203-1245.
- . (2000-2001). *El secreto a voces*. Ed. facsímil con un estudio introductorio y transcripción de José María Díez Borque en volumen complementario. Madrid. Biblioteca Nacional-Testimonio Editorial.
- . *El secreto a voces* (2010). En *COMEDIAS DE CALDERÓN DE LA BARCA*, Vol. VI. *Sexta Parte de Comedias: ...El secreto a voces...* Ed. J. M. Viña Liste. Madrid. Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro. LXXX + 1314 pp. 529-644.
- . *El secreto a voces*, (2015). Eds. Wolfram Aichinger, Simon Kroll, Fernando Rodríguez-Gallego. Kassel. Reichenberger.
- COSMEROVIO, Matheo (ed.) (1671): ver Calderón.
- CUMMINGS, D. Porter. (1933). *An Edition with Introduction and Notes of the Autograph Manuscript of 1642*. Diss., (Abstracts, núm. 12), Ohio State University.
- DÍEZ BORQUE, José María (ed.) (2000-2001): ver Calderón.
- FALTYSOVÁ, V., STREIT V. et al. (1999) *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa: Prag*. Hildesheim/Zürich/New York. Olms/Weidmann.

- GÓNGORA, Luis de. (1963). *Letrillas*. Ed. Robert Jammes. París. Ediciones Hispano-Americanas.
- . (1993). *Teatro completo*. Ed. Laura Dolfi. Madrid. Cátedra.
- HARTZENBUSCH, J. E. de (ed.) (1848): ver Calderón.
- HESSE, E. (1948). «The First and the Second Editions of Calderón's *Cuarta parte*». *Hispanic Review*. 16. 209-237.
- LA BARRERA Y LEIRADO, C. A. de. (1860, 1990). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1990. Ed. digital basada en la de Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860: [disponible en internet](#) [última consulta, 13-1-2020].
- MARISCAL HAY, B. (2008). «Observaciones sobre la recepción de *Fineza contra fineza* de Calderón: representación y lectura». *Anuario calderoniano*. I. 269-283.
- MESSNER, D. (2006). *Lengua y cultura españolas en Viena en el siglo XVII. Una aproximación filológica*. Salzburg. Bibliotheca Hispano-Lusa, 27, Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.
- OSMA, José M. de (ed.) (1938): ver Calderón.
- REICHENBERGER, K. y R. (1979-2003). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung - Manual Bibliográfico Calderoniano*. Kassel. Thiele & Schwarz. 4 vols.
- REGUEIRO, J. M. y REICHENBERGER A. G. (1984). *Spanish Drama of the Golden Age, a catalogue of the manuscript collection at the Hispanic Society of America*. New York. The Hispanic Society of America. 2 vols.
- Simáková, J. y Macháková, E. (1976). *Teatralia zámecké Knihovny v Českém Krumlově*. Praha. Narodni Museum. 3 vols.
- SOMMER-MATHIS, A. (1994). «Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco», en *Barroco español y austriaco: fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*. J. M. Díez Borque y K. F. Rudolf, eds. Madrid. Ayuntamiento. 41-57.
- . (1999) «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633), la representación de *El vellocino de oro*», en *Que otro Lope no ha de haber*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Lope de Vega, (Firenze 10-13 Febbraio 1999). Firenze. 205-218.
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- VALBUENA BRIONES, A. (Ed.) (1960²): ver Calderón.
- VERA TASSIS, Juan de (Ed.) (1683): ver Calderón.
- VIÑA LISTE, José María (ed.) (2010): ver Calderón.
- . (2010a). «La intervención de Vera Tassis en la *Sexta parte de comedias* de Calderón (1683) y su valor testimonial». *Criticón*. 108. 115-132.
- . (2013). «¿Portugués o cordobés?, una vacilación calderoniana». En *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*. Ed. Ermitas Penas. Santiago de Compostela. USC editora. 139-160.
- WURZBACH, W. von. (1911). *Calderóns ausgewählte Werke in zehn Bänden. Mit Einleitungen und Anmerkungen von W. von Wurzbach*. Leipzig. Hesse & Becker.
- . (1927). «Eine unbekannte Ausgabe und eine unbekannte Aufführung von Calderóns *El secreto a voces*». En *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*. Madrid. J. Rates. 2 vols.
- YBAR, Juan de (Ed.) (2010): ver Calderón.

EL SECRETO À VOCES
COMEDIA

DE DON PEDRO CALDERON
DE LA BARCA, CAVALLERO
DEL ORDEN DE SANTIAGO,

Con que festeja

A LAS AVGVSTISSIMAS MAGESTADES
DE

MEOPOLDO,

Y

MARGARITA,
NUESTROS SEÑORES.

El Excell:mo Señor Marques de los Balvases,
Embajador de España, &c. Representada de sus
Criados, en vno de los días de Carnesto-
lendas, deste Año 1671.

*Adornada de Loa, dos Entretenidos Entremeses,
y vn Baylete.*

EN VIENA DE AVSTRIA,

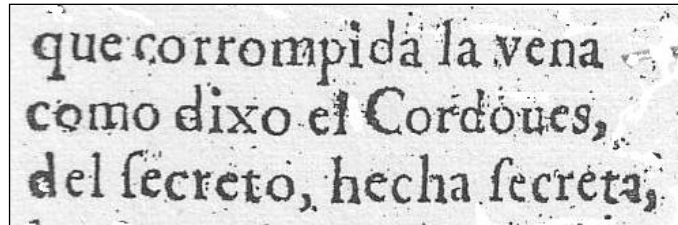
En la Empronta de Mathes Cosmerovio, Impressor de Corte.

FIGURA 1: Portada de la edición de Viena (1671) de Cosmerovio



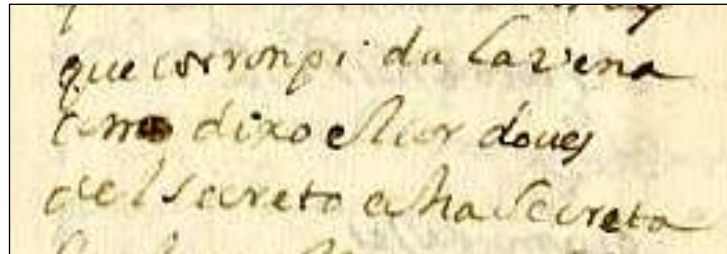
que corrompida la v. en a.
Como dixo el Cordobés
El secreto es la secreta

Autógrafo, 1642, hoja 47r. BNE, Res.117 = A



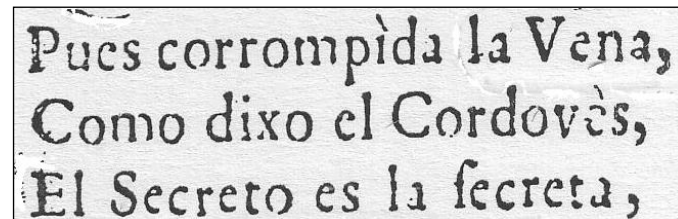
que corrompida la vena
como dixo el Cordoues,
del secreto, hecha secreta,

Diferentes, parte 42, Zaragoza 1650, fol. 38 = Z



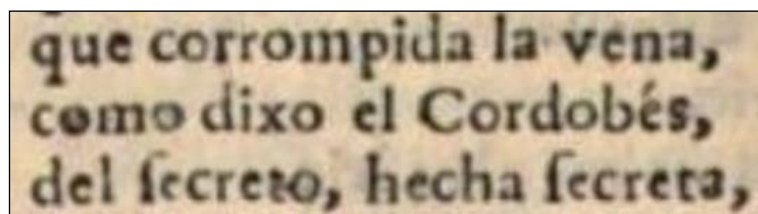
que corrompida la vena
como dixo el Cordobés
del secreto es la secreta

HSA, ms. B2616, 1668, 37r = HSA



Pues corrompida la Vena,
Como dixo el Cordovès,
El Secreto es la secreta,

Viena, Cosmerovio, 1671, hoja v₁r = VI



que corrompida la vena,
como dixo el Cordobés,
del secreto, hecha secreta,

Vera Tassis, *Sexta parte*, 1683, p. 259 = VT

FIGURA 2: Lugar crítico de *El secreto a voces*

que corrompida la vena,
como dixo un Cordovés,
del secreto , hecha secreta,
huele mal , y no hace bien.

Madrid, Librería de Quiroga, 1795

**Que corrompida la veña,
Como dijo el Cordobes,
Del secreto , hecha secreta,
Huele mal , y no hace bien.**

Ed. Johann Georg Keil, ed., E. Fleischer,
t. III, Leipzig, 1829

**Que corrompida la vena ,
Como dijo el cordobes ,
Del secreto , hecha secreta ,
Huele mal y no hace bien.**

Ed. Hartzenbusch, *BAE*, 7, Madrid, ed. original 1848
reimpr. Hernando, 1901

Que corrompida la veña,
como dijo el cordobés,
del secreto, hecha secreta,
huele mal y no hace bien.

Ed. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960²

que, corrompida la ‘o’ en ‘a’
—como dijo el cordobés—
de secreto, hecho secreta,
huela mal y no haga bien.

Ed. Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010

FIGURA 3: «que, corrompida la a en o»
en ediciones modernas de *El secreto a voces*

Jorge Luis Borges, Anatole France, Karl Marx (El caso de Judas: cómo se desmantelan sistemas)

ANTHONY N. ZAHAREAS
(Profesor emérito.
University of Minnesota)

*Los filósofos no han hecho sino interpretar el mundo
de diferentes maneras, lo que importa es transformarlo.*

E Karl Marx

¿Es posible separar el baile del bailar?

William Butler Yeats

Preámbulo

Es habitual ver cualquier sistema religioso como un conjunto de creencias sobre la vida del hombre en la sociedad. Tales creencias pueden ser más o menos generales pero, por lo menos en el caso del dogma cristiano, proveen un marco dentro del cual el individuo entiende y vive su vida según los credos cristianos. Como no pueden ser verdaderos al mismo tiempo los principales artículos del sistema cristiano, inevitablemente hay contradicciones. Por ejemplo, los casos bíblicos de Judas Iscariote y Poncio Pilato son paradigmáticos: los tres autores (Borges de Argentina, Anatole France de Francia y Karl Marx de Austria-Inglaterra) han tocado de modo provocador estas contradicciones bíblicas de acuerdo con las condiciones históricas dentro de las cuales se hacen y se deshacen varios dogmas. La combinación de los tres plantea modos de desmantelar los sistemas ideológicos. (Las referencias en paréntesis están en la bibliografía)

En torno a Judas Iscariote

Nadie ha sido tan denigrado como Judas Iscariote, «el apóstol de Cristo, quien lo vendió». Y se ha difamado de modo grotesco: genitales inmensos y asquerosos; evacuación llena de gusanos y pus; se mordía a sí mismo (Gubar); este bruto negroide, judío falso, depravado, alevoso y perverso acaba, simbólicamente, en el fondo más bajo del *Infierno* de Dante. Se ha repetido la leyenda bíblica sobre aquel «traidor de su maestro», aunque no se sabía «nada de su vida». Se destacan por tanto -y se han exagerado- los informes y anécdotas de las Sagradas Escrituras.

Es que, antes del descubrimiento reciente de un «Evangelio de Judas» (E. Pagels/K. King), no había documentos verificables sobre aquel apóstol y discípulo de Cristo. Por

tanto, siguen las leyendas casi siempre anti-judías sobre Judas, «hombre malvado y traidor». Se le ha retratado como la «personificación del Mal». Incluso los niños que durante la semana santa jugaban con los «muñecos de paja» de Judas, jugaban así solo para quemarlos con alegría maliciosa. A la luz de una fama tan denigrante, se ha planteado repetida y sistemáticamente, una de las paradojas del credo cristiano: ¿cómo pudo Dios, dejar que uno de los 12 íntimos discípulos (Mateo, 10) fuera la causa de la terrible crucifixión de su hijo?

No se han evitado perplejidades y desconciertos al respecto. A comienzos del siglo XX, por ejemplo, un teólogo suizo de la ciudad universitaria de Lund reflexionó sobre los actos misteriosos de Dios, un Dios tan poderoso como benevolente. A continuación, aquel profesor observó que el notorio «beso de Judas» por 30 monedas (estigma automático de «ganar por traición») se remonta a los cuatro evangelios (ver los de *Mateo* y *Juan*); y, en particular, a la sin fin propaganda contra el carácter judío de Judas.

Desde hacía siglos se habían *institucionalizado* los ataques contra los rasgos viles de Judas Iscariote -considerado ya como prototipo del judaísmo. El profesor suizo Runenberg, hombre hondamente religioso, se empeñó en aclarar el enigma teológico de la traición de Judas, pero a la luz de las relaciones particulares entre el apóstol y Jesucristo. Los dos actos de traicionar al maestro, por ejemplo, señalar el lugar de sus sermones e identificar a Jesús no parecen tener mucho sentido. Los fariseos debían saber el lugar donde el profeta daba sus sermones y podían buscarle y detenerle sin las 30 monedas. Por tanto, ¿para qué les hacía falta la intervención pagada de Judas? Otra contradicción está en el contraste entre los dos apóstoles, Judas y Pedro: Judas, el vilipendiado, lamentó haber traicionado a Jesús y, cierto, se suicidó mientras que Pedro, «el primero de los apóstoles», aunque le negó a Cristo rotundamente tres veces, nada, logró adelante.

Varios eruditos (entre ellos, teólogos) han luchado con estas inconsistencias de los Evangelios. También, al cotejar los cuatro textos de la Escritura han observado que hay diferencias entre los cuatro desenlaces del caso Judas vs Cristo. ¿Es justo condenar del todo a Judas, así *automáticamente*, sin reflexionar -o por lo menos investigar- el porqué de la traición de su maestro? Las consecuencias han hecho historia y leyendas: aunque inocente, el maestro acabó crucificado por los romanos, tachado de criminal y rebelde; y el discípulo traidor, del todo culpable, acabó en suicidio, ahorcándose a sí mismo en un árbol. Dos muertes del todo contrarias que ocurrieron casi al mismo tiempo. De ahí los dos símbolos cristianos de la «Cruz de Jesucristo» y el «Árbol de Judas» Ambas imágenes, cual más cual menos, manifiestan el notorio anti-semitismo que yace en el sistema del credo cristiano.

Los cristianos aprenden de memoria el credo sobre Jesucristo y Judas *como si fuera una historia verdadera*. Se ha presentado como información histórica que, para regalar a los humanos «vida» después de la «muerte», Dios se *de-inmortalizó* para humanizarse en Jesucristo: así es como en Cristo se unen Dios y hombre. Sobre esta afirmación del sistema teológico no hay apenas discusión entre cristianos. Lo problemático ha sido saber si esta unión entre dos opuestos es posible, cómo lo es y cuáles son sus consecuencias. Estas son las cuestiones tanto teológicas como prácticas que tuvo que afrontar el profesor Runenberg al reflexionar sobre el Dios todopoderoso y el traidor de su hijo, Judas.

Ahora bien, ¿por qué entre tantos humanos, Dios se encarnó en Jesucristo? Runenberg rechazó por equivocadas las creencias dogmáticas del canon cristiano sobre la presunta traición de Judas. En cambio, el hijo de Dios, «en representación de todos

los hombres», debía de cometer, conscientemente, pecados suficientemente graves (o sea «humanos») para estar condenado al infierno. Dios no pudo elegir como ejemplo de su «gran sacrificio» meramente a un inocente, como aquel profeta de Judea; al contrario, le hizo falta un ser humano de *existencia miserable* -un malvado que tenía plena consciencia de sus graves pecados. En potencia, «¡Judas Iscariote [podría ser] este hombre!»

Así es como el profesor N. Runenberg provocó un escándalo: «sin tolerar un error en la Escritura», dio a entender que el sistema cristiano respecto al apóstol Judas ha sido un apogeo de irrealismos; además, observó que si Cristo, sin defenderse ante Caifás o Pilatos, sacrificó su cuerpo, en cambio, Judas sacrificó mucho más: envileció a sabiendas nada menos que su espíritu -incluso la clara decisión grave de suicidarse. Premeditó con lucidez terrible sus crímenes. Según el canon cristiano, no hubo nada ocasional o accidental en sus actos, así que no hay ni una chispa de virtud en sus vicios y pecados -del todo deliberados. Él mismo buscó el infierno: «el fulgor satánico de una blasfemia sin ninguna virtud fue el abuso de confianza y la delación» (*Juan 12: 6*). ¿Para qué llevar al punto máximo el sacrificio de su espíritu? Según la interpretación del teólogo Runenberg, a Judas le bastaba «la dicha del Señor» (p. 179). *Quid pro quo*: Judas hizo por Dios lo que Dios hizo por los humanos.

Para salvarnos, argumentaba el teólogo, Dios pudo elegir «cualquiera» de los destinos que traman la compleja red de su historia: pudo ser Alejandro o Pitágoras o... incluso el humilde profeta Jesús de Nazaret. ¡No! Eligió un ínfimo destino: el de Judas Iscariote. En Judas, «Dios totalmente se hizo hombre hasta la infamia, la reprobación y el abismo» (179). Runenberg propuso esta interpretación como una manera sensata de explicar cómo se han integrado la benevolencia completa de Dios con su poder absoluto. El teólogo fue tachado de incrédulo, blasfemo, hereje, apóstata. Era de esperar: el mismo Runenberg andaba preocupado: sabía que las cosas salen al revés cuando los humanos usurpan el lugar o poderes de Dios. Además, Dios no quería que se propalase en la tierra su terrible secreto. ¿Se había propasado el teólogo?

El Judas Iscariote de Borges

Aquí un paréntesis sobre una situación pertinente a este estudio: en Smith College, 1963, un profesor experto en Hegel y las bases filosóficas de la teología cristiana hace una llamada urgente: «el bibliotecario y yo estamos buscando las obras del teólogo Nils Runeberg. Nada. Ni originales en alemán (*Kristus oder Judas*), ni traducciones. Las reflexiones de este teólogo sobre el lugar de Judas en el plan divino son indispensables para mis investigaciones».

Un dilema ineludible: ¿cómo explicar a un profesor de filosofía que no había leído las tesis del teólogo suizo Runeberg, sino una de las *Ficciones* del autor argentino, Jorge Luis Borges? Y que ¡en vano buscaba obras teológicas que no existen! Una perogrullada: Nils Runenberg nunca llegó a ser, ni estar: habla, escribe y provoca, esto sí: pero solo en conexión con el autor de *Ficciones*. Borges es quien le hace protagonizar teologías, pero todo esto solamente como un personaje inventado en una de sus «ficciones», «Tres versiones de Judas» (Borges 1971). Una vez más Borges había metido mano en las reglas del juego literario: escribió una «ficción» sobre personajes y libros imaginarios que, pese a sus nombres y apariencias históricas, no tienen existencia alguna.

En el cuento de Borges, Nils Runenberg no es sino un «suplente» imaginario. Todo lo que dice sobre el sentido de la Sagrada Escritura es «His Master's Voice»; Borges le dio a su teólogo inventado -y por tanto figura artificial- un sentido historiográfico del credo cristiano: dado que el pasado de la traición de Judas y la crucifixión de Jesucristo ya habían pasado, no eran renovables por definición; así que se confundían continuamente los sucesos históricos de la muerte de Cristo con las versiones de ella que en los Evangelios los apóstoles habían transmitido como si fueran hechos históricos. Por ejemplo, ¿hubo testigos históricos para verificar los hechos narrados? ¿Hay verificaciones históricas para este famoso episodio en los evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan?

No se han identificado documentos históricamente verificables. El único testigo de la crucifixión (y quizás la traición de Judas) podría ser el quinto procurador romano de Judea, Poncio Pilatos (en latín, Pontius Pilatus): tristemente célebre, ya que «durante su mandato de procurador [años 26 y 36 a. C.] murió Jesucristo en la cruz». Según las historias (Eusebio, Filón) su mujer le acompañó en su nuevo puesto; tuvo que intervenir en peleas continuas entre la población judía. Este procurador histórico no es el Pilato de los Evangelios. En cambio su mandato era bastante severo: al imponer la severa ley romana los judíos sufrieron agravios, asesinatos, matanzas, azotes, encarcelamientos y lesiones. Fuera de los Evangelios dejó fama de ser tiránico, opresivo e incluso corrupto. Lo que aquí importa, por tanto, es que durante su mandato en Judea tuvo que afrontar el caso de Jesucristo *versus* los fariseos.

Mencionado por historiadores antiguos como Filón de Alejandría o Eusebio de Cesárea, Pilatos es quien, según los Evangelios, condenó a Jesucristo, entregándole a los soldados para crucificarle. Y, puesto que no le tenía al prisionero de los judíos, Jesucristo, por culpable, Pilatos «se lavó las manos» en señal de que aunque en su decisión hubo «inconvenientes», no aceptó responsabilidad por la condena del inocente Cristo a muerte. Irónicamente, sin embargo, la leyenda bíblica de haber condenado a Jesucristo a morir crucificado a la romana, es el acto de Pilatos más discutido y estudiado. (Además, dos de las imágenes que han logrado un «presente perpetuo» dentro de varias culturas son las metáforas «el beso de Judas» y «lavarse las manos» de Pilatos)

El Poncio Pilatos de Anatole France

Una coincidencia: el autor francés, Anatole France, casi contemporáneo de Borges, presumía que Pilatos fue testigo de la crucifixión de Jesucristo. En su cuento «El procurador de Judea» (France 1924) trata del episodio destacado de aquel entonces, enfocándose en las versiones de los Evangelios: la actuación de Pilatos en el proceso judío contra Jesucristo y la condena a muerte. Es el episodio clave, mencionado por los cuatro apóstoles. No obstante, aunque propagado como la verdad del caso, todavía exige aclaraciones verificables por documentos históricos. Al parecer, Nils Runenberg estaba al tanto de todos los detalles del papel de Pilatos en la muerte de Jesucristo.

Nadie mejor que Pilatos podría explicar la traición de Judas y la crucifixión de Jesucristo. Los detalles al respecto son reveladores: llevaron a Cristo en el pretorio de Pilatos; habló con los pontífices judíos; todos optaban por la muerte de Jesús; debatió con Jesús sobre la «verdad» y el «reino» que no es de esta tierra; no halló en el prisionero «culpa alguna»; se quedó maravillado ante la serenidad de Cristo; además, la mujer de

Pilatós, Claudia, intervino en favor del nazareno; el procurador se pronunció por la inocencia del reo («Yo no hallo en él culpa ninguna»); fue indeciso ante su conciencia y su temor de caer en desgracia; y, por fin, ordenó que los soldados azotasen severamente a Cristo pero, ante la persistencia de los pontífices y la demagogia de la multitud, perdonó al criminal Barrabás (cf. Juan, 18, 39) y condenó a la cruz al inocente Cristo. Se suponía que Pilatos, de un modo u otro, estaba en medio de los acontecimientos de la crucifixión.

Resulta que con una mirada retrospectiva, Anatole France enfoca el papel de Pilatos a pocos años después de la crucifixión cuando Pilatos ya se había jubilado. Regresó a su lugar de Sicilia pero en Roma andaba preocupado de si el senado romano pensaba reconocer sus méritos en Judea («tout le bonheur que tu mérites»). Al cumplir con sus deberes de procurador romano en aquellas tierras inhóspitas tenía que confrontar diversas rebeliones pero, con todo, logró imponer la «Pax romana» -«selon la droiture... et dans le seul intérêt de Rome» (105). En la Judea ocupada por Roma y gobernada por Pilatos hubo pruebas de justicia severa a la romana (*la loi c'est la loi*) y a veces de gran crueldad.

Fue entonces cuando Pilatos topó con un amigo desde los días de Judea, Aelius Lamia. Discutieron varias experiencias durante los tiempos turbulentos de Judea. A Lamia le impresionó la memoria implacable de su amigo de antaño al recordar con detalles las vicisitudes de su mandato: «mais tout ce qui vient des Romains est odieux aux Juifs» (108). Otra fue la experiencia de Lamia en Judea. Él no tenía dificultades con los judíos de Jerusalén: «les Juifs, au contraire, me plaisaient beaucoup» (113).

Lamia se había ligado con una judía, al parecer moza erotizante (¿quizás María Magdalena? -Mateo 25, 27; Lucas 8, 23). La seguía por todas partes. Por fin, sin embargo, ella le abandonó; se había afiliado a un grupo pequeño que seguía a un tal profeta llamado Jesús... «Jesús de Nazaret». «Le acompañaban unos doce discípulos y algunas mujeres... entre ellas María, llamada Magdalena» (Lucas, 1-2). No se apartaba de aquel grupo. Dicen, añadió Lamia, que «le crucificaron a este Jesús por no sé qué crímenes». Pilatos le escuchaba, atento. A propósito, Poncio, «¿le recuerdas a ese hombre? ¿Qué le pasó?» Lamia presume que Pilatos había presenciado, entre otros, esos episodios y por tanto podría dar testimonio del rumor sobre la muerte de «este Jesús».



Pausa en la charla entre los dos. Silencio: Pilato frunció el ceño, llevó la mano a su frente, así animando su memoria ... y pronto: «Jésus? Murmura-t-il, Jésus, de Nazareth? Je ne me rapelle pas» («¿Jesús? ¿Jesús de Nazaret? No lo recuerdo»). [Hay fotos de este encuentro]. Nada más: aquí se destaca otro caso, bien histórico, de cómo un episodio que hizo historia (llegó a tener la suprema importancia en el mundo cristiano), podría ser considerado como otro suceso importante más, entre tantos; y dada la cantidad de continuos problemas del procurador ante la población judía, olvidable. Incluso para el memorioso Poncio Pilatos, preocupado por su fama en Judea, la crucifixión de Cristo, después de veinte años, no es sino otro caso olvidado -y olvidable- sobre los diversos conflictos entre las sectas fanáticas de los judíos.

Los Evangelios según Borges y A. France

Si el Runenberg de Borges cuestiona las leyendas y propagandas sobre la traición de Judas, el Poncio Pilatos de A. France deshace la supuesta historicidad de los Evangelios sobre la muerte -y resurrección- del llamado «hijo de Dios». Pilatos, testigo del episodio bíblico de la crucifixión y varias veces cara a cara con el Cristo prisionero, ni recuerda el nombre del así etiquetado «rey de los judíos» o «hijo de dios». La crucifixión de Jesucristo en la ficción de A. France confirma la *ficcionalidad* de la Escritura. Porque, clavar al joven profeta en una cruz y dejarle expuesto era el castigo romano para rebeldes y criminales. Así que tanto para Borges como para France se han forjado estas leyendas bíblicas sobre Jesucristo, Judas y Pilatos *¡como si fueran historias!*

Con precisión historiográfica en sus ficciones, y como observadores realistas del sistema histórico de la cristiandad, Borges y A. France cuestionan las diversas «ilusiones» de la historia y en su lugar anteponen la «historia» de las ilusiones bíblicas. Sin la distinción entre lo que fue y lo que no fue así no puede haber una historia verificable de Judas o Pilato. Tampoco de Jesucristo. El Pilato de la historia romana no es el procurador romano de los Evangelios. Tampoco el traidor Judas de los Evangelios tiene que ser el Judas de la historia. Sin embargo, cómo se han reunido e interpretado los datos accesibles (que suelen incluir no solo lo que pasó, sino también lo que varia gente ha pensado de ello) *es otra cosa*. De ahí la larga evolución de múltiples versiones míticas de los protagonistas de la Biblia.

He aquí dos obras de ficción que logran someter *en tela de prueba histórica* todo el sistema bíblico de representar las relaciones problemáticas entre Jesucristo y Judas. Gracias al «distanciamiento» provocado por el intercambio entre personajes imaginarios (Judas, Pilatos) y autores vivos, nos vemos obligados a distinguir entre las ilusiones de las historias, junto con sus procesos de representación; la disparidad entrañada en dos figuras como Nils Runenberg y el Pilato de A. France, equivale a soluciones estéticas adecuadas a problemas bíblicos de la historia. La provocación teológica de Runenberg es puro artificio radicalmente ilusorio que, no obstante, se hace -se construye- a base de controversias históricas.

La ilusión que emite la ficción de Borges sobre el teólogo Runenberg desvela la función histórica concreta de todo el sistema narrativo sobre la vida de Cristo (tanto como profeta como hijo de Dios) a través de los cuatro Evangelios. La experiencia que portan las figuras fictivas es por tanto forzosamente doble: juzgar históricamente los sucesos ilusorios que afectan a unos personajes imaginarios (por ejemplo, Runenberg,

De Quincey, Engström, o el Judas de la Escritura o el Pilatos de A. France) sin olvidarse de que a fin de cuentas *son lo que parecen* -personajes inventados y por tanto artífices. Así los espectadores pueden ya distinguir lo histórico de lo ficticio (algo como separar una «verdad» de su simulación o «simulacro») y gozar a la vez, por lo menos en el nivel estético del arte literario, de esa estrategia literaria del distanciamiento que, al desengañarles, hace también posible que hagan las distinciones necesarias dentro de la «ilusión histórica» de la ficción.

La función histórica de las ficciones

¿Cómo se han representado en la ficción de Borges los problemas históricos del sistema bíblico? Por el medio del suplente fictivo, Nils Runenberg, Borges proyecta dos planos de conciencia sobre lo que ocurrió en Judea durante la ocupación romana. Está el plano de historias verificables: la conquista y ocupación romanas con una serie de imposiciones militares, violencias, miserias, rebeliones, castigos crueles, sectas, riñas, profecías, etc. Pero está, paralelamente, el plano de varias imágenes sobre estas realidades, propagadas, *sólo retrospectivamente*, por los evangelios y diversos medios orales y eclesiásticos de comunicación: representaciones imaginarias de sermones, profecías, glorias, traiciones, martirios, desengaños, resurrecciones etc., y entre ellas el beso y suicidio de Judas, las 30 monedas de los fariseos, la indecisión de Pilatos, y quizás las famas de la resurrección de Jesús el nazareno.

Tan distanciados el uno del otro están estos dos planos de conciencia histórica que la desproporción da la sensación -por lo menos para el teólogo suplente- de dos o más versiones distintas de la misma realidad de Judas, Pilato y Cristo. Y estas disparidades yacen en el sistema mismo de la teología cristiana: inevitablemente, en el mismo acto de funcionar bajo condiciones históricas, el sistema histórico de los evangelios manifiesta una *ficcionalidad* completa. Y para Borges y A. France, al reflexionar sobre esta ficcionalidad de personajes inventados (Runenberg y Pilatos) se plantea la función histórica de sus ficciones.

Al hacer que un teólogo suizo camine por las representaciones imaginarias de la Sagrada Escritura sobre Judas Iscariote, no se encubre el hecho que tanto Runenberg como Judas se han *hecho y presentado a los lectores como figuras más bien ficticias*: por tanto, al hacerlas hacer un papel determinado (el uno condenado, el otro inquieto) son, a lo mejor, *ilusiones concretas de realidades históricas*: el apelar a una «ilusión concreta» por el medio del «suplente» Nils Runenberg, indica el proceso literario de cómo Borges, en su papel de autor, expone los peligros que yacen en los sistemas dogmáticos. ¿Qué se ha de hacer con ellos? El objetivo -y creo éxito- de Borges ha sido *desmantelarlos* -planteando semillas de dudas históricas al conjunto del dogma teológico y del credo cristiano.

Es difícil llevar más lejos la «reciprocidad» entre ficción e historia. Si la hechura artificial del teólogo suizo (como del procurador romano de A. France) es el anverso de una hoja mientras las funciones ilusorias de realidades bíblicas (en que les han metido Borges y A. France) equivalen al reverso, no resulta posible desgarrar una cara sin desgarrar la otra al mismo tiempo. Borges revolucionó precisamente esta reciprocidad entre teólogos de verdad y los que llamamos metafóricos.

Borges realiza a perfección la conocida técnica de «pseudo-biografías»: desde la realidad histórica de Buenos Aires, el autor de *Ficciones*, Borges, se da a sí mismo el papel de un autor con los poderes creadores de un demiurgo; luego hace el papel de un «scholar» que ha investigado los conflictos que yacen dentro de sistemas y, en particular, los problemas al ir «contra el canon» de un teólogo metido en ellos. Borges atribuye a Runenberg una interpretación radical de la teología cristiana igual que antes Platón atribuía a Sócrates varias filosofías anti-canónicas; al mismo tiempo, Borges se convierte en el narrador del episodio sobre el papel de Judas en el gran esquema de Dios; y se presenta como investigador académico (algo como nosotros) que ha investigado y publicado (o está para publicar) un estudio sobre los conflictos que afrontó un teólogo moderno al cuestionar el dogmatismo del sistema teológico. (Se destacan a lo largo del cuento las normas de publicar estudios académicos -con referencias bibliográficas, notas a pie, opiniones alternativas, debates, contraargumentos, etc.). Aquí se trata de las reglas del juego literario forjado por Borges.

Gracias al truco literario de una «distancia» demiúrgica, Borges (como A. France) está en todas partes del ensayo sin estar en ninguna; aunque como demiurgo mete mano en todo, ningún comentario ha de ser del mismo Borges. Sutilmente desaparece de su ficción: no elogia, no condena, no pacta simpatías y no se desdobra en las dudas, vicisitudes o paranoias de su protagonista Nils Runenberg. Al limitarse a dar cuenta de las reflexiones radicales de un teólogo poco conocido, logró someter a reflexión la información sistemática -y por tanto deformante- de los Evangelios que nos ha llegado a través de los media teológicos o eclesiásticos. Se trata de situar dudas concretas tras las palabras de los sistemas religiosos. El resultado es un arte literario deslumbrante sobre el sistema del credo como realidad y metáfora.

Dentro de la realidad histórica de Borges y A. France, sus lectores y nosotros, aparece la realidad ficticia del teólogo Nils Runenberg y del procurador Pilato; el mundo de los dos, por ser inventado, no puede ser históricamente real como el nuestro. Los dos mundos representados en las ficciones de los dos autores, sin embargo, son inseparables de las realidades históricas: aunque opuestos, historia y ficción son factores mutuamente necesarios y complementarios: «Tres versiones de Judas» y «El procurador de Judea» presentan una situación ficticia -la de Nils Runenberg y Pilato; los hechos de la vida de Borges y A. France no están bien ensayados como en sus ficciones: así que en las páginas del cuento, Runenberg es un personaje que se presenta bajo la máscara de un teólogo, ante otros teólogos proyectados por otros personajes; el autor argentino Borges y los lectores constituyen partícipes fundamentales que, sin embargo, no lo serían si la ficción de Borges fuese real. Borges no nos deja olvidar que por inexistente que fuera su personaje Runenberg, la confrontación con los sistemas religiosos apela -o debe apelar- al sentido de la realidad de los lectores.

El proceso artístico de dismantelar sistemas

La teología bíblica, de modo sistemático, asume que el canon cristiano es un saco donde cabe todo. Así es como se han presentado dentro del sistema de la ideología cristiana, entre otras cosas, una serie de: valores fundamentales; verdades sobre Dios transcendentales; tradiciones autoritarias; ritos establecidos para el culto religioso; juicios y condenas de los pecadores; simbolismos espirituales; esoterismos místicos; crecimiento moral; identidad dentro de grupos; congregaciones; misiones evangélicas.

Y, cierto, mitologías concretas: representaciones imaginarias sobre Jesucristo, Judas y la crucifixión por medio de las cuales los fieles se enfrentan a su vida espiritual en diversas sociedades.

Como en otros sistemas, en el credo cristiano se han combinado dos elementos: totalidad y estructura. El conjunto de diversos elementos (relacionados al lugar de Dios en el mundo) *no* se han yuxtapuesto así en un conjunto sin tener una forma específica, sino que se encuentran distribuidos según una «totalidad unificada» -el *Orden de Dios*. Es este sistema el que, dentro de la totalidad y variedad de los contenidos, determina la función que desempeña, litúrgicamente, cada personaje de la historia -entre varios, Judas, Pilatos, los apóstoles, Jesucristo.

Al adaptarse el sistema teológico del cristianismo en diversas sociedades se repiten sistemáticamente los credos; todos los símbolos se canonizan. Se convierten en reglas que definen las situaciones y los tipos de comportamiento que les son adecuados. Por ejemplo, unas acciones se señalan como *buenas* y otras se prohíben como *malas*. Al acusado de haber violado una regla se le considera extraño, marginado, rebelde, pecador. Así funcionan los sistemas «dogmáticos»: imponen el canon, como en el caso de interpretar dogmáticamente todo lo que pasó durante la crucifixión de Cristo, incluso la traición de Judas: gracias al canon, el credo cristiano no se les viene a los fieles (incluso a teólogos) con sorpresas radicales. El Nils Runenberg de Borges es la excepción; no acepta sin cuestionar los fundamentos del canon y, en cambio, enfatiza la problemática dentro de los sistemas más bien ideológicos.

Lo que se destaca en la ficción de Borges es que, quizás, los así etiquetados como rebeldes, extraños o herejes podrían tener una perspectiva distinta -fijémonos otra vez en el caso de Nils Runenberg. Y si un sistema es tan dogmático que, faltando flexibilidad, no se permite cuestionar sus actos autoritarios... ¿Qué se ha de hacer? Para Borges es un desafío: desmantelarlo para ver cómo funciona el sistema y así poder reducir su capacidad eficaz de propagar y etiquetar. (Borges anticipó las investigaciones que, unos 40-50 años después, y gracias al descubrimiento de evangelios perdidos o prohibidos, están re-haciendo los cánones).

Desmantelar sistemas no es tarea que se hace todos los días. «Tres Versiones de Judas» es quizás la obra menos dogmática al respecto: no propone ni creencias ni descreencias; solamente se limita a dramatizar cómo se han hecho los cánones ya establecidos y, en el caso particular del teólogo inventado, lo difícil que es cuestionarlos y ofrecer alternativas -fijémonos en el caso de Judas. Borges anticipó las nuevas polémicas dentro de las críticas de culturas (ver P. Macherey): por ejemplo, el sistema teológico (como otros sistemas) contiene silencios sobre Judas y misterios sobre el llamado «plan de Dios». Así que el canon, por sistemático que sea, resulta bastante incompleto, por lo menos en la situación decisiva entre Cristo y Judas. («Judas...se arrepintió y devolvió las treinta monedas», Mateo, 27). Todo esto a pesar de (o quizás debido a) la totalidad rígida del sistema dogmático.

Lejos de constituir un todo redondo y coherente, el sistema teológico revela los conflictos y contradicciones que yacen en el retrato de Judas según la leyenda cristiana. Todo esto es lo que le preocupaba al Runenberg de Borges: al sistema se le prohíbe teológica e ideológicamente decir ciertas cosas. Borges ha descubierto y expuesto la «descentralidad» de los sistemas -sobre todo los dogmáticos. Los sistemas religiosos se han sometido, necesariamente, al fenómeno histórico de la secularización; es decir, los contenidos de un sistema (en este caso, traición, pecado, muerte, resurrección, etc.) en su función eclesiástica exigen cada vez más explicaciones mundanas y no solo metafísicas.

El proceso secular se manifiesta a través del cuento sutilmente, en las funciones teológicas del sustituto inventado, Nils Runenberg: sus esfuerzos le han estimulado al narrador a repensar cómo se nos ha presentado a Judas y cuáles han sido las consecuencias de su traición; pero también al revés, cómo podrían haber sido diferentes.

Ahora bien, ¿qué es lo que creía Borges de todo esto? Ha sido un misterio: siendo el autor, Borges no tiene para qué revelar sus preferencias. Es distante y objetivo pero no desinteresado. No obstante, «¿es posible separar el baile del bailaror?» (Yeats). A fin de cuentas, por distante que sea, Borges es responsable tanto por los misterios elaborados dentro del sistema cristiano como por las problemáticas y contradicciones que rodean a su personaje, Runenberg (el mismo tipo de contradicciones se evidencia el cuento de A. France). Al parecer, para Borges estas contradicciones entre la forma autónoma de su ficción y su función histórica tienen significación porque ellas contienen problemas teóricos y prácticos de la función de sistemas que no siempre son resueltos, pero que son destacados en las mismas manifestaciones de las contradicciones. De ahí el afán de dismantelar por el medio de plantear dudas.

«Dismantelar» es una vía negativa; se trata de dudar, negar, deshacer, desmontar, destruir etc. ¿Yace algo sustancial tras el proceso juguetero (demasiado literario) de dismantelar el sistema histórico del cristianismo? Cara a cara con los aspectos dogmáticos y asfixiantes de los sistemas Borges se compromete con las ironías y ambigüedades de su arte de contar: por implicación, hace falta flexibilizar el credo canónico. Lo que quizás se propone, algo como antes Marx, es dejar de seguir repitiendo lo repetido *para poder cambiar y transformar un sistema*.

Borges, en una de sus ficciones, hace con el sistema teológico del Dios lo que antes Marx, en una de las «Tesis sobre Feuerbach», hizo con el sistema económico del capitalismo. No se trata de influencias o referencias sino más bien de paralelos: en vez de seguir explicando un sistema de diferentes maneras (sea de la economía o la religión), lo que importa es transformarlo. Pero antes, vale aprender a dismantelar los sistemas que dentro de los cuales funcionan dogmas, ideologías y propagandas. Es lo que realizó Borges gracias a la ilusión concreta hecha por el medio literario del «suplente». He aquí el modelo que ofrece Borges a nuestra disciplina de crítica literaria: que las ficciones literarias manifiestan soluciones estéticas de problemas históricos.

En torno a la vida y obra de J. L. Borges

No ha sido difícil pronunciarse en favor del arte, o sea, el sentido y forma de las ficciones de Borges. He aquí el increíble número de estudios, traducciones y elogios. Para casi todos los críticos lo que ha manifestado en sus escrituras (en verso o prosa) es una vida exclusivamente literaria: el poder de la imaginación; una mentalidad curiosa que reflexiona sobre la esencia de varias cosas; lector voraz de historias y obras literarias; desenlaces irónicos sobre situaciones problemáticas; la capacidad de convertir detalles diarios y comunes de la vida en problemáticas universales, a veces con bases filosóficas de «tiempo», «astronomía», «matemáticas» y «espacios». No es accidental que, a base de sus ficciones, se considera uno de los fundadores del llamado «realismo mágico».

Tampoco es accidental que varias veces fuese un serio candidato al Premio Nobel de Literatura. No ganó; hubo muchas oposiciones por varios intelectuales que consideraban sus posturas políticas ultraconservadoras (para algunos incluso reaccionarias). Uno de

los infortunios de Borges deriva de que, durante su candidatura para el Nobel de Literatura, se estallaron varias dictaduras militares y unas represiones político-sociales en gran escala. Y, según varios, Borges toleraba tanto el militarismo severo de Pinochet en Chile como el de Videla en Argentina. A diferencia de su compatriota, Julio Cortázar, parecía tolerar las dictaduras durante tiempos cuando no se separaba fácilmente la cultura de la política.

Borges ha sufrido, como varios otros (fijémonos en el notorio caso de Martín Heidegger, tanto filósofo como nazi) el síntoma de la conocida disyuntiva entre «bondad» y «maldad» en la misma persona cuyo símbolo es el mito de «El doctor Jekyll y el señor Hyde»: (¿cómo es posible ser bueno siendo tan malo?). En la política, Borges ha sido un conservador argentino, que, no obstante, nos enseña en sus ficciones cómo dismantelar sistemas sacrosantos que hacen daño. Esto equivale a escribir contra la rutina y la pereza mental de su tiempo. No es degradar sino elevar. La gran ironía de la incompatibilidad y unión, en el mismo autor, de dos tendencias radicalmente opuestas es intrigante: el anti-marxista Borges logró llevar a cabo la idea marxista de que más vale transformar un sistema que seguir interpretándolo de diferentes maneras.

Queda nuestra actitud. Es del todo analítica y objetiva pero no por eso desinteresada; nada de lo que se ha dicho tiene que ver con nuestros juicios. Hemos tocado brevemente el inmenso problema de cómo se dismantelan sistemas desde el ángulo escueto de Judas y dos versiones de la crucifixión de Jesucristo -la de Borges y la de A. France. La problemática de dismantelar sistemas plantea muchas cuestiones. Es una empresa problemática de los fundamentos socio-políticos, además de ideológicos, de la historia y evolución de los cánones religiosos.

Para Borges, las pretensiones de un sistema acerca de las decisiones de Dios, lejos de ser evidente resultan problemáticas en extremo -fijémonos en el símbolo de Runenberg: los sistemas de la teología son problemáticos. Pero según la visión de Borges, problemático es no lo baladí y superado, sino lo esencial e importante. Las historias de Cristo, Judas y Pilato no son tranquilizadoras: problemático, dentro de los cuentos -y los Evangelios- es aquello por lo que vale la pena preguntar. En este sentido hemos de volver al Judas de Borges y al Pilato de Anatole France -«trust the tale if not the teller»- y confiar en la historia más que en el historiador.

La discusión teológica sobre Judas, desarrollada durante siglos y por todas partes con gran calor, indujo a Borges a reflexionar sobre la función de los sistemas con mayor intensidad de lo que lo habían hecho hasta el tiempo de las *Ficciones*. Y en la invención del teólogo Nils Runenberg se manifiesta una importante actitud histórica: la dificultad de dismantelar sistemas tradicionales en una sociedad moderna no es porque faltan oportunidades, sino porque las condiciones normales dentro las cuales el individuo debe actuar (pongamos por ejemplo el caso del fictivo Runenberg), impiden aprovechar los raros momentos de reexaminar críticamente el sistema que yace tras las ideologías.

La desalentadora conclusión del caso paradigmático de Runenberg -y de Borges- es que no hay salida sencilla a este dilema de transformar sistemas en vez de ser prisioneros de ellos. Los sectarismos acaban en riñas políticas y no ofrecen soluciones. Tampoco lo es la reacción rebelde de simple rechazo de todo el sistema de una ideología. A pesar de cambios revolucionarios dentro de las culturas modernas, resulta difícil ser un Runenberg en el mundo de sistemas ideológicos. Dado el ejemplo del «extravagante fin» de Runenberg en la *Ficción* de Borges («errando por las calles») no hay razón para pensar que en el futuro habrá menos dificultades al empeñarse en dismantelar y transformar sistemas establecidos.

Bibliografía

I

- BORGES, J. L. (1971). «Tres Versiones de Judas». *Ficciones*. Madrid. Alianza Editorial. 175-183.
- Dictionary of the Bible*. (1961). Ed. J. Hastings. New York. Ch. Scribner's Sons.
- FRANCE, Anatole. (1924). «Le Procureur de Judée». *Representative Stories*. Ed. G. N. Henning. Boston. D.C. Heath. 99-215.
- KING, Karen L. (trad.). (2007). «The Gospel of Judas». Traducción y comentario de Karen L. King. En Pagels y King (2007). 109-165.
- La Santa Biblia*. Dir. Evaristo Martín Nieto. *El Nuevo Testamento*. Madrid. Ediciones Paulinas, 1967 (1888 págs.). 109-165.
- PAGELS, Elaine y Karen L. KING. (2007). «The Shaping of Christianity». *Reading Judas*. London. Penguin Books.

II

- DIGIOVANNI, Norman Thomas. (2002). «The Good Reader (J. L. Borges' "Exclusively literary life")», *TLS* (22-4). 13-14.
- GOFFMAN, Erving. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu. 1959. (Ed. en inglés: *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959).
- . *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires. Amorrortu. 2001.
- Gran Enciclopedia Larousse*. (1976). «Judas». Barcelona. Editorial Planeta. Tomo 6.
- . «Pilatos». Barcelona. Editorial Planeta. Tomo 8.
- GUBAR, Susan. (2009). *Judas: A Biography*. NY. Norton.
- HOBBSAWM, Eric. (2002). *Sobre la Historia*. Ed. Barcelona. Crítica.
- MACHEREY, Pierre. (1970). *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris. Maspero.
- MARX, Karl. (1976). «Tesis sobre Feuerbach». En Marta Harnecker (ed.). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Madrid. Siglo XXI de España.
- NOCERA, Joe. (2013). «The Gospel According to Mary». *New York Times* (23-12).
- SMYTH, Adam. (2014). «Not to be Read Without Shuddering» (Reseña de *The Atheist's Bible* de G. Minois). *London Review of Books* (20-2). 31.
- Σχολική Εγκυκλοπαίδεια*. (1991). Oxford. Patakis. Tomos 7, 12.
- WOOD, James. (2009). *How Fiction Works*. Picador. New York. Farrar-Straus.
- ZAHAREAS, Anthony N. (1997). «La ilusión concreta». *Sileno*. 2. 63-77.
- . (2003). «La variedad de las contradicciones de la experiencia religiosa». *Hispanística XX*. 19-40.

UNA LECCIÓN PEREDIANA

Acerca del primer capítulo de *El sabor de la tierruca* (1882), de José María de Pereda

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
(Universidade de Santiago de Compostela)

Cuando se puso en marcha el congreso cuyas actas recoge este volumen, sus organizadores me propusieron que yo lo clausurase con una ponencia sobre el asunto que eligiese. Elección no fácil, como es fácil suponer: no me detendré ahora en pasar revista a los varios que consideré y fui descartando... Pero sí diré que, teniendo en cuenta lo que de mí podría esperarse, supuse que -una vez más- habría de ocuparme de doña Emilia o de don José María; y encontrándonos en Santander, donde se iniciaron mis afanes como peredista, la decisión parecía obvia. El proyecto tenía sus dificultades porque, desde hace tiempo y salvo ocasionales aproximaciones, ya no frecuento tanto al autor de *Sotileza*, ni estoy tan familiarizado con su bibliografía crítica como lo estuve antaño; aunque, con la eficaz ayuda de Raquel Gutiérrez Sebastián, he intentado ponerme al día.

Pero, ¿qué aspecto, qué parcela, que título de su producción podría abordar? Confieso que, incitado por la actualidad de estos últimos meses (verano y otoño de 2016), estuve tentado a releer la novela perediana de 1883, donde se cuenta la historia -el triunfo y el fracaso- de un joven y ambicioso político llamado Pedro Sánchez. Pero me pareció que el horno no estaba para tales bollos...

Así que, recordando que en el pasado abril, en el acto organizado por mis compañeros de Departamento con motivo de mi jubilación docente en la Universidad de Santiago, dediqué mi última lección a comentar un cuento de Pardo Bazán, pensé hacer aquí algo parecido, sobre un texto de Pereda. Al repasar el inventario de actividades recogido en las páginas iniciales de mi libro «*Érase un muchacho...*» (cfr. González Herrán 2016b 12, referencia 18), encontré que en la primavera de 1984, en un cursillo para Profesores de Bachillerato organizado por el Instituto de Ciencias de la Educación de mi Universidad, había impartido un seminario de «Comentario de texto» sobre el capítulo I de *El sabor de la tierruca*. Aunque confiaba que en alguna de mis carpetas estaría el guion o las notas de aquella lección (de la que no quedé del todo insatisfecho), por si había algo aprovechable, no he tenido suerte en la pesquisa: sé que aparecerá cuando busque otra cosa, pero, de momento, he reconstruido aquel comentario, y lo ofrezco aquí, como mi lección de despedida en Santander.

Y acaso sea mejor así porque desde entonces -más de treinta años, ya- se ha enriquecido notablemente nuestro acceso y conocimiento de la novela perediana de 1882. En primer lugar -siguiendo el orden cronológico-, la publicación en 1992 del volumen V de las *Obras Completas* de Pereda, que incluye la edición crítica de *El sabor...*, preparada -con un valioso estudio crítico y notas- por nuestro maestro, colega y amigo Anthony H. Clarke (Pereda 1992). Tres años más tarde, en julio de 1995, Raquel Gutiérrez Sebastián presentaba en la Universidad de Santiago de Compostela su tesina *Entre el costumbrismo y la novela regional: «El sabor de la tierruca» de José María de*

Pereda, que yo dirigí, convertida más tarde en la monografía del mismo título (Gutiérrez Sebastián 2000b), que sigue siendo el mejor estudio -insuperado y acaso insuperable- sobre aquella novela: no es posible hoy decir nada sobre *El sabor...* sin referirse a ese libro de Raquel; mejor dicho, a los libros y trabajos en que nuestra colega y amiga se ha ocupado esa novela: tanto en las páginas que le dedicó en su tesis doctoral (presentada en julio del 2000 y publicada dos años más tarde [Gutiérrez Sebastián 2002a: 287-343]), como en sus varios artículos sobre diversos aspectos de aquel libro y otros peredianos con ilustraciones (Gutiérrez Sebastián 2000a, 2002b, 2007, 2008, 2012).

A esos materiales críticos cabe añadir un importante documento, todavía escasamente conocido, aunque hace más de 25 años que hay noticia de su existencia y localización: me refiero al manuscrito original de la novela, actualmente en el Archivo de la Casona de Tudanca, cuya rocambolesca historia (la de su adquisición, ocultación, aparente extravío, descubrimiento...) no puedo detenerme a contar ahora¹. Para lo que nos importa, diré que dispongo de una copia digitalizada del mismo (de la que proceden las imágenes que ilustran estas páginas) y su consulta también ha sido útil para el comentario que me propongo.

Así que, en lugar de repetir aquella lección mía de 1984, me he enfrentado de nuevo a ese texto, aprovechándome de lo mucho y bueno que desde entonces hemos aprendido acerca de esa novela, no tan conocida ni estimada como debiera².

Por ello puede ser conveniente dedicarle unos minutos de presentación, que nos ayuden a situar y comprender el texto que transcribo en el **Apéndice**. Baste para ello fijarnos, de momento, en el título del capítulo, que es el inicial de la novela: «El escenario». Título que, como la novela misma, es imposible calibrar en su más completa dimensión si no atendemos (u olvidamos) cómo fue su edición primera. Una edición ilustrada, de cierto lujo para lo usual en la época, cuyas características estaban determinadas ya desde el momento en que se estaba escribiendo (como ya expliqué en González Herrán 1983: 165-166 y 170-172). Quiero decir que cuando Pereda redacta estas páginas, ya sabe -pues con esas condiciones se ha contratado- que la novela irá ilustrada, quién la ilustrará (bajo su orientación y supervisión), e incluso qué ilustración llevará este capítulo. No diré -porque acaso sería excesivo- que *El sabor...* solo puede ser bien entendida y apreciada si lo hacemos en esa primera edición ilustrada; pero sí defiendo³ que ciertos aspectos de ella son inseparables de la dimensión visual que sus primeros lectores pudieron apreciar.

De modo que, en una novela de tales características, parece obligado que su *obertura* esté dedicada a situar la acción en su escenario: además de describirlo, detalladamente, como iremos viendo luego, en cierta medida adelanta y explica el sentido de los sucesos que se van a narrar, las características y comportamientos de quienes los protagonicen, e incluso las circunstancias (físicas, ambientales, morales) que los determinarán... Y he empleado el término *obertura* con toda intención: lo empleó Clarke en el estudio introductorio a su edición de 1992 (Clarke 1992: 43) y lo ha reiterado Borja Rodríguez, desarrollando la sugerencia en un análisis espléndido de lo que denomina «sinfonía de la tierruca» (Rodríguez 2006).

¹ Puede verse la noticia en algunos periódicos de esos días; v. gr., en [el siguiente enlace](#).

² Como se verá en las páginas que siguen, además de los citados trabajos de Gutiérrez Sebastián, me han sido muy útiles los de Clarke 1969 y 1992, Rodríguez Gutiérrez 2006; véanse también Dorca 2002 y Yáñez 2000.

³ Como en otra ocasión he explicado a propósito de la novela de doña Emilia *Insolación*, también ilustrada (González Herrán 2002).

Se me dirá -y con razón- que, en este sentido, *El sabor...* no se diferencia de buena parte de las novelas de su tiempo, cuyas páginas iniciales se dedican también a diseñar el ámbito en que se desarrollará la historia: sea la de *Los novios* manzonianos, sea la de la Vetusta clariniana. Pero, además, el carácter presentativo que atribuyo a ese capítulo viene confirmado también por algo a lo que antes aludí: la bella portada del libro en su primera edición [IMAGEN 1] recrea dos de los elementos expresamente mencionados en el capítulo: el gran árbol (la *cajiga*) cuya descripción detallada ocupa las primeras páginas y la iglesia del lugar, descrita inmediatamente después. Elementos ambos que, como bien señala Clarke (1992: 41), son «los dos símbolos cardinales» de la novela. De ahí que no solo aparezcan en la portada, sino también en otras ilustraciones interiores del libro: la cajiga -como enseguida veremos-, en las páginas que abren los capítulos I y II [IMAGEN 2, IMAGEN 3]; la iglesia, en la inicial del III [IMAGEN 4]; dibujos que, como puede comprobarse fácilmente, son absolutamente coincidentes con lo pintado en la portada. Aunque ahora no pueda detenerme en el comentario que merecerían tales ilustraciones, y su relación con el texto de la novela, sí procede que me remita a los fundamentales trabajos que ha dedicado a esas cuestiones Raquel Gutiérrez Sebastián (2000a, 2008, 2012).

Varias veces he mencionado aquí ese término, *cajiga*, cuyo significado acaso convenga explicar (al menos, a los no cántabros); para ello me limitaré a resumir la información que en su *Vocabulario de Cantabria* ofrece el benemérito Alfredo López Vaqué (1988: 73-74):

CAJIGA, GO.

Significa «roble», y CAJIGUERA, «robledo, robleda».

Aunque *DRAE* admite las voces *Cajiga* y *Cajigo* con carácter general, para COROMINAS (III, 940), la *Cajiga* en Santander es el *Quercus tozza*, melojo o roble montaraz.

[...]

Según *DRAE* la palabra procede de una voz prerromana **ucassus* o **cassinus*. Según COROMINAS, procede de la raíz prerromana *cax-*, que aparece por primera vez en un documento de Santoña del año 1210, como *cassiga* (por *caxiga*).

(Tras este alarde léxico y etimológico-dialectal, volvamos a las ilustraciones).

Que Apel·les Mestres -probablemente, de acuerdo con el escritor- eligiese la *cajiga* como ilustración inicial del libro (doblemente: en la portada y en la primera página del texto), resultaba obligado por ser el motivo de la descripción que ocupa los párrafos que abren el capítulo (1.º a 4.º), y también del que lo cierra, en deliberado círculo, cuyo sentido explicaré luego. Detengámonos brevemente en el comentario, menos detenido de lo que merece y yo quisiera, de esos primeros párrafos.

Notemos, ante todo, atendiendo al uso de los tiempos verbales, que la descripción pretende ser, a la vez, arquetípica e individualizada: cómo es, «ordinariamente», una *cajiga*, mediante el presente habitual («*es el personaje bravío..., nace..., crece..., estira..., retuerce..., bosteza..., se esparranca..., llega a viejo..., se echa..., deja..., se acicala..., se peina..., se muda..., se le arranca..., le nacen..., se deja invadir..., le oprime..., le chupa..., le cuesta..., se convierte..., se le cae..., se le amputa..., le eligen... Es, en suma...*»); y cómo era -en pretérito- la de nuestro cuento («*La cajiga aquella era..., era la clave..., era de lo mejorcito..., parecíase..., alzabase...,*

servíale... se extendían..., lo gastaba..., los refrescaba...»). Cualquier conocedor de la literatura costumbrista (en la que, como bien demostró Gutiérrez Sebastián [2000b y 2002a: 287-343], hay que encuadrar esta novela) reconocerá ese habitual manejo de los tiempos verbales, para explicarle al lector cómo una costumbre, un tipo, una escena, un escenario... o un árbol, sin dejar de ser únicos, también pueden ser arquetípicos.

Pero hay en esa descripción un aspecto digno de ser notado: si la cajiga «es el *personaje*⁴ bravío de la selva montañesa», se la describirá mediante el recurso de la personificación: «indómito [...] desaliñado [...] como si la inacción le aburriera, estira y retuerce los brazos, bosteza y se esparranca [...] se echa el ropaje a un lado [...] jamás se acicala ni se peina...». Personificación que atañe a la dimensión simbólica de ese árbol, como emblema y representación de una colectividad: «verdadero salvaje [...] de lo mejorcito de su casta [...] alzábase majestuoso [...] servíale de cortejo espesa legión de sus congéneres, enanos y contrahechos». Por eso Clarke se refirió a «las intenciones implícitas en toda alusión simbólica al roble o a la cajiga, por resumir las cualidades inherentes al carácter montañés: la recia independencia, el espíritu bravío y tenaz» (Clarke 1969: 103).

Descrita la cajiga, que ha ocupado -en primer plano- los iniciales de la secuencia que nos ocupa, la cámara abre su angular (enseguida justificaré el anacronismo de esa dimensión cinematográfica de mi comentario) para enfocar el entorno más próximo («la falda de una suavísima ladera [...] verde y florido césped [...] el caudal de una fuente que a su sombra nacía»), hasta fijarse en ese ingenioso «ancho y cómodo peldaño», que sirve de asiento hasta seis personas, desde el cual «podía la vista recrearse en la contemplación de un hermoso panorama».

Me importa llamar la atención sobre esos dos términos -*vista, panorama*- en que me apoyo para la consideración cinematográfica que he apuntado. Un cinematografismo *avant la lettre*, por supuesto, pero que es posible notar en otros relatos de ese siglo (como he demostrado a propósito de *La Regenta* o *El Señor de Bembibre* [González Herrán 1987 y 2016]). Porque es el cine quien ha aprendido de los escritores del XIX (Dickens, ante todo, como bien explicó Eisenstein, a propósito de Griffith⁵; pero también Enrique Gil, José María de Pereda o Leopoldo Alas) ese recurso de ir describiendo algo a partir de una mirada que se mueve. Aquí estábamos contemplando una cajiga; luego, en su entorno, nos colocamos en el peldaño o asiento cavado a sus pies, frente al cual se abre «un gran espacio»; y desde allí podemos recrear la vista en el «hermoso panorama».

Este se nos muestra ordenadamente, siguiendo procedimientos que la literatura tomó prestados de la pintura (*ut pictura poesis*): «En primer término, una extensa vega [...] Por límite de la vega, de Este a Oeste [...]; más allá, altos y silvosos montes [...]; después montañas azuladas; y todavía más lejos, y allá arriba, picos y dientes plomizos recortando el fondo diáfano del horizonte». Pero la cámara -manejada por su *cameraman*- no se está quieta, sino que prosigue su movimiento ascendente («subiendo sin fatiga por la ladera»), hasta alcanzar esa «amplísima meseta, sobre la cual se desparrama un pueblo». Que el narrador (como el *cameraman*) pretende implicar al lector-espectador en su descripción se evidencia con apelaciones -tan decimonónicas, por otra parte- como esa de «hágame [el lector, previamente mencionado] el obsequio de subir conmigo al campanario, en la seguridad de que no ha de pesarle la subida. Y

⁴ Notemos que es el autor quien pone en cursiva la palabra.

⁵ «Griffith llegó al montaje a través del método de la acción paralela, y la idea de la acción paralela se la inspiró Dickens» (Eisenstein 1989: 259; citado por Villanueva 2008: 142).

pues acepta la invitación, vamos andando».

Por cierto que, a propósito de esa invitación al lector, no me resisto a recordar el comentario -no sé si de Valle-Inclán o de Azorín- que este recogía en *Charivari* (1897)⁶: «Pereda es generalmente antipático; a Valle-Inclán le exaspera su modo de escribir... “Y ahora acompáñenos el lector a tal parte... Suba el lector con nosotros los peldaños de la casa de don Fulano... ¡Eso lo hace cualquiera!”».

Sea como fuere, aceptamos la invitación del narrador y, andando, andando, llegamos al porche de la iglesia: «¿Te llama la atención el pórtico?», pregunta el narrador; y, tras explicar que es «bizantino»⁷, nos invita a entrar en el templo, para que con él veamos sus altares e imágenes: volveré enseguida sobre el *costumbrismo* de esos y otros párrafos; ahora me importa seguir su periplo, porque tiene un sentido muy preciso: desde el coro hay una escalera de dos tramos que conduce al campanario: «Valor... ¡y arriba! Ya llegamos».

En efecto: ese era el objetivo final de la ascensión, porque «la altura del observatorio nos⁸ permite examinar el paisaje en todas direcciones. ¡Hermoso cuadro, en verdad!». El campanario de la iglesia del lugar resulta inmejorable *observatorio* desde el cual narrador y lector pueden contemplar «en todas direcciones» el que será *escenario* de la historia. Aunque, como ha recordado Clarke, ya en uno de los artículos biográfico-necrológicos publicados en *El Diario Montañés* el 1 de mayo de 1906 se notaba «la frecuencia con que Pereda emplea el paisaje abarcado desde el campanario» (Clarke 1969: 134), el recurso es usual en otras novelas de su tiempo. Pensemos, por ejemplo, en el capítulo inicial de la obra maestra de Alas (por cierto: dos años posterior a esta de Pereda, que sabemos fue leída con atención e interés por el catedrático de Oviedo [cfr. en González Herrán 1983: 167-186]), cuando el Magistral de Pas contempla, desde la atalaya de la torre catedralicia, el paisaje urbano y humano de Vetusta. Y, antes, habría que pensar en el capítulo II del Libro Tercero de *Notre Dame de Paris* (1831), de Víctor Hugo, titulado «Paris à vol d’oiseau [“Paris a vista de pájaro”]», que ofrece «la vue de Paris qu’on découvrait alors du haut de ses tours [“el panorama que sobre París se tenía entonces desde lo alto de sus torres [las de la catedral]”]» (Hugo 1831: 218).

Regresemos de París a Cumbrales, para contemplar lo que se ve desde el campanario de su iglesia. El texto perediano se demora -con un detenimiento que yo aquí no puedo permitirme- en la minuciosa descripción de ese paisaje: marco, más que escenario, de su novela. El arte del autor -todavía entrenándose como paisajista: faltan algo más de diez años para que escriba *Peñas arriba*- se recrea en esos párrafos, que han analizado de manera excelente tanto Anthony Clarke, en su libro de 1969 (Clarke 1969: 135-141) como Raquel Gutiérrez, en su monografía sobre esta novela (Gutiérrez Sebastián 2000: 82-85). Así que, para no repetir (o discutir, pues algo de ello habría) lo escrito y argumentado por mi maestro y mi discípula, prefiero saltarme el párrafo dedicado al panorama paisajístico (desde «Le envuelven por los flancos...», hasta «diamante colosal de este inmenso anillo»), para fijarme en otro interesante aspecto que caracteriza los párrafos que le siguen: su dimensión costumbrista, como preludio a una novela que tan determinada está por esa modalidad.

⁶ Que recojo en González Herrán 1985 (ahora en González Herrán 2016b: 92).

⁷ No puedo detenerme a comentar ahora el sentido de esa caracterización histórico-artística, que Apel·les Mestres, en otro de sus dibujos, interpreta vagamente como un prerrománico asturiano.

⁸ Nótese el plural, que implica no solo al narrador y a quienes que le acompañen en el paseo, sino también a nosotros, lectores del texto.

Recordemos que ya al principio de mi comentario noté la presencia de recursos costumbristas en el tratamiento literario del emblemático árbol. Luego, aunque no me detuve en ello, cabría notar esa misma dimensión -lo costumbrista como arquetípico- en la primera visión de ese «pueblo de labradores montañeses [...], con sus casitas bajas, de anchos aleros y hondo soportal, la iglesia en lo más alto, y tal cual casona, de gente acomodada o de abolengo, de larga solana, recia portalada y huerta de altos muros». También en la descripción del interior de la iglesia hay -como bien señaló Gutiérrez Sebastián (2002: 318-319)- una dimensión costumbrista, cuando considera los elementos que evidencian «el mal gusto *propio* [es decir, “característico”] de la rusticidad de estas gentes»: la Virgen “con bata, lazos y papalina”, el Cristo “con zaragüelles”, los soldados “con botas y gregüescos”, los ramos de papel dorado junto al Sagrario, las litografías colgadas en las columnas de los altares...».

Pues bien: en los párrafos que ahora me importan (desde el que comienza con «A la parte de allá de la sierra...» hasta el penúltimo: «Así anda todo encontrado...») el narrador olvida que estábamos contemplando con él un paisaje, para -al fijarse en las dos aldeas que en él se sitúan- hacer uso de su prerrogativa omnisciente, explicándonos cómo es la vida en ellas. Explicación que, de nuevo, adopta una mirada costumbrista, puesto que *Cumbrales* y *Rinconeda*, sin dejar de ser los escenarios de la historia, son también dos *típicos* pueblos montañeses, que reúnen todos los tópicos que el lector podría esperar: la proverbial longevidad de sus habitantes, como consecuencia de la situación geográfica del lugar; las mozas, excelentes cantadoras; los mozos, apuestos e incansables bailadores; la rivalidad perenne entre ambas aldeas, basada precisamente en las ventajas que una de ellas, la más *encumbrada*, tiene sobre la *escondida*: el tamaño y calidad de sus campanas, sus dos casas de señores pudientes; sus mieses, extensas, ricas y bien soleadas; su autonomía municipal, con alcalde, regidores, juez y escuela; las ventajas de su cabaña, con puerto, pastores, toro y perros...

Por cierto que, a propósito de los nombres de cada uno de esos lugares (de simbolismo transparente: el *encumbrado* y el escondido en un *rincón*), no me resisto a recoger aquí un curioso detalle del manuscrito autógrafo. Y es lástima que no podamos dedicarle más atención: aunque las correcciones y variantes respecto a la versión publicada son escasas, lo que demuestra que la redacción fue muy fluida y segura, algunas de aquellas merecerían ser analizadas y comentadas: quede para otra ocasión.

En esta voy a fijarme en los problemas estilísticos que le plantea al autor la obligada reiteración de los nombres de las dos aldeas. Después de haberlos mencionado por primera vez («este pueblo que se llama *Cumbrales* [...] El nombre le cae a maravilla: *Rinconeda*»), el relato exige repetirlos en los párrafos que siguen. El manuscrito autógrafo evidencia que el autor intentó evitarlo, por razones fácilmente comprensibles.

Así se advierte en el párrafo que comienza por «En la aldea en que nos hallamos». Donde se lee «las mieses de *Cumbrales*», en la cuartilla 14 del manuscrito [**IMAGEN 5**] se había escrito (y tachado), en vez de tal nombre, «acá»; donde ahora dice «las de *Rinconeda*», decía «las de allá». Inmediatamente después, el manuscrito rezaba «la aldea esta [escrito sobre estas palabras tachadas: “en que nos hallamos”] se administra»; pero la versión publicada dice: «*Cumbrales* se administra»; y donde ahora se lee: «*Rinconeda* no tiene más que un pedáneo...», el autógrafo decía: «la del rincón de la Vega no tiene más...».

Poco más adelante encontramos correcciones similares: la cuartilla 15 [**IMAGEN 6**] escribe «Tómanlo a provocación los del rincón la de la Vega», donde en la versión definitiva leemos «Tómanlo a provocación los de *Rinconeda*». El párrafo que comienza

por «Como Cumbrales está tan alto», decía en el manuscrito «Como el pueblo de arriba está tan alto»; y en la frase que ahora es «mientras los vecinos de Rinconeda», el nombre del lugar está escrito sobre algunas palabras tachadas e ilegibles.

Tras este inciso sobre el manuscrito y sus correcciones, volvamos a aquella primera alusión a las dos aldeas enfrentadas. Además de caracterizar respectivamente a cada una de ellas, algunos de sus rasgos propios cumplen aquí otra importante dimensión narrativa, como avance de ciertos episodios que la novela contará. Así sucede, en efecto, con el antagonismo entre los habitantes de Cumbrales y los de Rinconeda, que se resolverá en la épica batalla campal del capítulo XXIII; la *derrota* (o llegada al pueblo de los ganados que han pasado una temporada en los altos puertos), recreada en el capítulo XVII; o la referencia a ese viento, el *ábrego* que, cuando «arrecia, andan las tejas por las nubes y las chimeneas por los suelos», como el lector podrá comprobar en el capítulo XXII.

He de concluir mi comentario del texto, porque no quiero sobrepasar el espacio que se me ha asignado, tan razonable como generosamente. Por ello, y eludiendo muchas otras cosas que cabría comentar en este texto, me fijaré en su último párrafo, que no solo cierra el periplo desarrollado en el capítulo, sino que, por constituir un enlace con el siguiente, justifica la descripción que le ha ocupado. Anthony Clarke, a quien varias veces he citado aquí, escribía en su libro de 1969, a propósito de este capítulo: «detrás del paisajismo aparentemente independiente está un principio de novela perfectamente adecuado y cabalmente realizado, y detrás del paisajista que se empeña en dar vida a un árbol, a un sendero y a un río, está el novelista íntegro, deseoso de poner en marcha el mecanismo novelesco» (Clarke 1969: 141).

En efecto, recordemos que, tras aquella primera mirada a la *cajigona*, el narrador invitaba al lector a que subiera con él a la iglesia y, en ella, al campanario. De modo que, concluida la visión panorámica del paisaje -físico y humano- que desde él se contempla, procede regresar: «descendamos del campanario [...] y volvamos a la cajiga». ¿Por qué y para qué? La explicación es muy sencilla: y no solo por la razón que ofrece el narrador (su elección de tal lugar no fue «a humo de pajas», es decir: caprichosa y sin sentido), como lugar *emblemático* de ese escenario en el que transcurrirá la historia: decir *la Cajigona* es decir el sitio, la fuente, el asiento, el agua, la sombra, los prados... Pero es que también conviene que regresemos a ese lugar (y con nosotros, la cámara cinematográfica con que se filmaron los panoramas de nuestro paseo), porque ese será el escenario de la secuencia siguiente.

En efecto, el capítulo segundo (a cuya ilustración capital ya me referí antes [IMAGEN 3]) se inicia con dos párrafos de los que selecciono las frases que nos sitúan en tiempo y lugar:

Comenzaba el mes de octubre [...] Andaba rayano el mediodía [...] Las témporas de San Mateo habían *quedado de sur*; y según el almanaque montañés, así debía seguir el tiempo hasta las de Navidad [...] No es de extrañar que a aquellas horas gustara la sombra como en el mes de agosto. Tomábanla con notoria complacencia, sentados en el banco de la Cajigona, dos sujetos...

Ahí va a comenzar la historia cuyo preludeo -u *obertura*- hemos comentado. Preciso era, pues, regresar a la cajiga, a cuya sombra charlan dos personajes: su conversación nos introduce de lleno en la trama argumental de la novela, que aquí comienza verdaderamente.

Pero (como dicen que decía Rudyard Kipling), «eso es ya otra historia...».

[escrito en Santiago de Compostela entre septiembre y octubre de 2016; leído en Santander el 28 de octubre de 2016; revisado para esta publicación en Santiago de Compostela entre diciembre de 2016 y enero de 2017]

Bibliografía

- ALARKE, Anthony H. (1969). *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Santander. Institución Cultural de Cantabria.
- . (1992). «Introducción» a su ed. de Pereda 1992. 15-55.
- DORCA, Toni. (2002). «Illustrating Pereda: Picturesque Costumbrismo in *El sabor de la tierruca*». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 6. 97-114.
- EISENSTEIN, Serguei. (1989). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid. Rialp.
- GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Ediciones de la Librería Estvdio-Ayuntamiento de Santander.
- . (1985). «Pereda y el fin de siglo: entre Modernismo y 98». *Nueve lecciones sobre Pereda*. J. M. González Herrán y B. Madariaga (eds.). Santander. Institución Cultural de Cantabria. 223-259.
- . (1987). «Lectura cinematográfica de *La Regenta*», en «*Clarín*» y «*La Regenta*» en su tiempo. *Actas del Simposio Internacional, Oviedo 1984*. Oviedo. Universidad. 467-481.
- . (2002). «*Insolación* (1889), de Emilia Pardo Bazán, capítulo XII: un comentario de texto». *Aún aprendo. Estudios de Literatura española dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*. A. Ezama, M. Marina, A. Martón, R. Pellicer, J. Rubio, E. Serrano (coordinadores). Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 313-323.
- . (2016a). «Lectura cinematográfica de *El Señor de Bembibre*», en *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo Actas del Congreso Internacional*. El Bierzo 14-18 de julio de 2014. Valentín Carrera (ed.). Santiago de Compostela. Andavira Editora-Servicio de Publicaciones de la Universidad de León- Consejo Comarcal del Bierzo. 213-234.
- . (2016b). «*Érase un muchacho...*», y otros estudios peredianos (1976-2016). Santander. Sociedad Menéndez Pelayo.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2000a). «Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda». *Salina*. 14. 127-136.
- . (2000b). *Entre el costumbrismo y la novela regional: «El sabor de la tierruca», de José María de Pereda*. Santander. Centro Asociado de la UNED.
- . (2002a). *El reducto costumbrista como eje vertebrador de las primeras novelas de José María de Pereda (1876-1882)*. Santander. Ediciones de la Librería Estvdio-Ayuntamiento de Santander.
- . (2002b). «Hacia un modelo de novela regional: *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda». *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX*. L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M. Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (Eds.). Barcelona. Universitat de Barcelona-PPU. 243-252.
- . (2007). «La imagen literaria de lo propio: *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda». 2006. *Recordando a Pereda*. Santander. Caja Cantabria Obra Social-Ayuntamiento de Santander-Real Sociedad Menéndez Pelayo. 75-85.

- . (2008). «Pereda, novelista ilustrado». *Moenia*. 14. 197-224.
- . (2012). «*El sabor de la tierra*», de José María de Pereda y Apelles Mestres (1882)». *Literatura e imagen: La «Biblioteca Arte y Letras»*. R. Gutiérrez Sebastián, J. Molina Porras, A. Quesada Novás, M. Ribao Pereira, B. Rodríguez Gutiérrez (Eds). Santander. Universidad de Cantabria. 83-90.
- HUGO, Victor. (1831). *Notre-Dame de Paris*. Paris. Charles Gosselin, Libraire.
- LÓPEZ VAQUÉ, Alfredo. (1988). *Vocabulario de Cantabria (Apuntes para un vocabulario general)*, Santander. Imp. Artes Gráficas Resma [ed. del autor].
- PEREDA, José María de. (1882). *El sabor de la tierra. Copias del natural*. Barcelona. Artes y Letras.
- . (1889). *El sabor de la tierra. Obras Completas*, tomo X. Madrid. Imprenta y Fundición de Tello.
- . (1992). *El sabor de la tierra* [edición, introducción y notas de A. H. Clarke]. *Obras Completas*, V. Santander. Ediciones Tantín.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2006). «La sinfonía de la tierra: construcción musical de una novela regional». *Siglo diecinueve: literatura hispánica*. 12. 53-79.
- VILLANUEVA, Darío. (2008). *El Quijote antes del cinema*. Madrid. Real Academia Española.
- YÁÑEZ, María Paz. (2000). «Pereda o la metáfora al revés: Identidad frente a influjos exteriores en *El sabor de la tierra*». *Toward a Poetics of Realism. Letras Peninsulares*. H. Turner (ed.). 13. 241-260.

Apéndice

- I -

El escenario

La cajiga aquella era un soberbio ejemplar de su especie: grueso, duro y sano como una peña el tronco, de retorcida veta, como la filástica de un cable¹; las ramas² horizontales, espesas hojas; luego otras ramas, y más arriba otras, y cuanto más altas más cortas, hasta concluir en débil horquilla, que era la clave de aquella rumorosa y oscilante bóveda.

Ordinariamente, la cajiga (roble) es el *personaje* bravío de la selva montañesa, indómito y desaliñado. Nace donde menos se le espera: entre zarzales³, en la grieta de un peñasco, a la orilla del río, en la sierra calva, en la loma del cerro, en el fondo de la cañada... en cualquiera⁴ parte.

Crece⁵ con mucha lentitud; y como si la inacción le aburriera, estira y retuerce los brazos, bosteza y se esparranca, y llega a viejo dislocado y con jorobas; y entonces se echa el ropaje a un lado y deja el otro medio desnudo. Jamás se acicala ni se peina; y sólo se muda el vestido viejo, cuando⁶ la primavera se le arranca en harapos para adornarle con el nuevo; le nacen zarzas en los pies, supuraciones corrosivas en el tronco, musgo y yesca en los brazos; y se deja⁷ invadir por la yedra⁸, que⁹ le oprime y le chupa la savia. Esta incuria le cuesta la enfermedad de algún miembro, que, al fin, se le cae seco a pedazos, o se le amputa con el hacha el leñador; y en las cicatrices, donde la madera se convierte en húmedo polvo, queda un seno profundo, y allí crecen el muérdago y el helecho, si no le eligen las abejas por morada para elaborar ricos panales de miel que nadie saborea. Es, en suma, la cajiga, un verdadero salvaje entre el haya ostentosa, el argentino abedul, atildado y geométrico, y el rozagante aliso, con su cohorte de rizados acebos, finas y olorosas retamas, y espléndidos algortos.

Pero el ejemplar de mi cuento era de lo mejorcito de la casta; y como si hubiera pasado la vida mirándose en el espejo de su pariente la encina, parecía mucho a ella en lo fornido del cuerpo y en el corte del ropaje.

Alzábase majestuoso en la falda de una suavísima ladera, al Mediodía¹⁰, y servíale de cortejo espesa legión de sus congéneres, enanos y contrahechos, que se extendían por uno y otro lado, como cenefa de la falda, asomando sus jorobas mal vestidas y sus miembros sarmentosos, entre marañas de escajos y zarzamora.

Más fino lo gastaba el gigante, pues asentaba los pies en verde y florido césped, y aun lo refrescaba en el caudal, siempre abundante y cristalino, de una fuente que a su sombra nacía, y que el ingenio campesino había encajonado en tres grandes lastras, dejando abierto el lado opuesto al que formaba la natural inclinación del terreno, para que saliera el agua sobrante y entraran los cacharros a llenarse de la que necesitaban.

¹ Ms.: , y sin una verruga desde el cuello de la raíz hasta las primeras ramas; estas horizontales.

² Clarke: de un cable; ramas.

³ Ms.: entre [palabra tachada, ilegible] zarzales.

⁴ Clarke: cualquier.

⁵ Ms. no hace aquí párrafo aparte, sino punto y seguido.

⁶ 1882: el vestido viejo cuando.

⁷ Ms.: déjase.

⁸ Ms.: hiedra.

⁹ Ms.: hiedra que.

¹⁰ Ms. y 1882: al mediodía.

Al otro lado del tronco, no más distante de él que la fuente, habíase cavado ancho y cómodo peldaño, capaz de seis personas, que la fertilidad natural del suelo revistió bien pronto de verde y mullido tapiz. Desde aquel asiento, lo mismo que desde la fuente, podía la vista recrearse en la contemplación de un hermoso panorama; pues, como si de propio intento fuese hecho, la faja de arbustos se interrumpía en aquel sitio, es decir, en frente¹¹ de la cajiga, de la fuente y del asiento, un gran espacio.

En primer término, una extensa vega¹² de praderas y maizales, surcada de regatos y senderos; aquéllos arrastrándose escondidos por las húmedas hondonadas; éstos buscando siempre lo firme en los secos altozanos. Por límite de la vega¹³, de Este a Oeste, una ancha zona de oteros y sierras calvas; más allá, altos y silvosos montes con grandes manchas verdes y sombrías barrancas; después montañas azuladas; y todavía más lejos, y allá arriba, picos y dientes plumizos recortando el fondo diáfano del horizonte.

Subiendo sin fatiga por la ladera, y a poco más de cincuenta varas de la fuente, de la cajiga y del asiento, se llega al borde de una amplísima meseta, sobre la cual se desparrama un pueblo, entre grupos de frutales, cercas de fragante seto vivo, redes de camberones, paredes y callejas; pueblo de labradores montañeses, con sus casitas bajas, de anchos aleros y hondo soportal; la iglesia¹⁴ en lo más alto, y tal cual casona, de gente acomodada o de abolengo, de larga solana, recia portalada y huerta de altos muros.

A su tiempo sabrá el lector cuanto le importe saber de este pueblo, que se llama *Cumbrales*¹⁵. Entre tanto, hágame el obsequio de subir conmigo al campanario¹⁶, en la seguridad de que no ha de pesarle la subida. Y pues acepta la invitación, vamos andando.

Ya estamos en el porche de la iglesia. ¿Te llama la atención el pórtico? Es bizantino: hay¹⁷ muchos como él en la Montaña. Lo restante del templo es *trasmerano* puro, y a retazos y por obra de misericordia. Entremos en él. Pobreza como afuera, y el mal gusto propio de la rusticidad de estas gentes. La Virgen con bata, lazos y papalina; un Santo Cristo, no mala escultura, con zaragüelles; los soldados de la pasión, con botas y gregüescos; junto al Sagrario, ramos de papel dorado; y en las columnas de los altares, no malos ciertamente¹⁸, litografías colgadas. (La intención ve Dios más que las obras). Un coro postizo, labrado a hachazos, y una mala escalera para subir a él; desde el coro, otra, de dos tramos y al aire¹⁹, para subir al campanario. Valor... ¡y arriba!²⁰ Ya llegamos.

La altura del observatorio nos permite examinar el paisaje en todas direcciones. ¡Hermoso cuadro, en verdad! La meseta llega, por el Oeste, a la zona de sierras, y con ellas se funde²¹ cerrando²² la vega²³ por este lado. En el recodo mismo que forman la meseta y la sierra al unirse, hay otro pueblo, recostado en la vertiente y estribando con los pies en aquel

¹¹ Clarke: es decir, frente.

¹² Ms.: extensa Vega.

¹³ Ms.: la Vega.

¹⁴ Ms.: de anchos aleros; la iglesia.

¹⁵ Ms.: se llama Cumbrales [sin subrayar en el manuscrito].

¹⁶ Ms.: campanario. [tachado: de la iglesia].

¹⁷ Ms.: bizantino. Hay.

¹⁸ Ms.: después de la coma de «altares», hay una crucecita y sobreescrito en la línea, precedido de la misma crucecita y con otra tinta: «no malos ciertamente.»

¹⁹ Ms.: al aire.

²⁰ Ms.: Valor y ¡arriba!

²¹ Ms.: y en ella se funde.

²² Ms.: palabra sobreescrita a otra tachada e ilegible.

²³ Ms.: la Vega.

extremo de la vega²⁴.

El²⁵ nombre le cae a maravilla: *Rinconeda*²⁶.

Le envuelven por los flancos y la espalda espesos cajigales y castañeras, que hacia la parte de Cumbrales se desvanecen en la faja de arbustos ya descrita. Al Este, mengua la meseta, declina suavemente; y cargada de caseríos, huertos y solares, se agazapa y desaparece en el llano de la vega²⁷, la cual continúa en rápida curva hacia el Noroeste, con su barrera de montañas, bajas y redondas desde Oriente a Norte²⁸. Entre las *barriadas* de Cumbrales, *llosas* abrigadas; en el suave declive occidental de la meseta, brañas, turbas y junqueras; y en la llanura, otra vez prados y maizales, y el río, que, corriendo de Poniente a Levante²⁹, los recorta y hace en el valle un caprichoso tijeiteo, mientras se bebe en un solo caño los varios regatos que vimos deslizarse al otro lado³⁰ de la vega³¹. Más allá del río y de las mieses, sierras y bosques; entre ellos y sobre los cerros³² cultivados, pueblecillos medio ocultos, en alegre³³ anfiteatro, y caseríos dispersos; y por límite de este conjunto pintoresco y risueño, las montañas³⁴ que vuelven a crecer y cierran la vasta circunferencia al Oeste, donde se alzan, en último término, gigantes de granito coronados de nieve eterna, como diamante colosal de este³⁵ inmenso anillo.

A la parte³⁶ de allá de la sierra que domina y asombra a Rinconeda, está la villa³⁷, de la cual se surten los pueblos que vemos, de³⁸ lo que no sacan del propio terruño. En frente³⁹, es decir, a este otro lado y allende⁴⁰ las montañas, está la ciudad. Hay más de seis leguas entre ésta y la villa⁴¹. Por último, detrás de esa gran muralla del Norte se estrecha el Cantábrico⁴², camino de la desdicha para la mitad de la juventud de esos⁴³ pueblos, tocada de la manía del oro, que se imagina a montones al otro lado de los mares.

En la aldea en que nos hallamos abundan los viejos, anochece más tarde y amanece más temprano que en el resto de la comarca. Hay alguna razón física que explica lo primero por las mismas causas de lo segundo; es decir, por lo elevado de la situación del pueblo. Pero⁴⁴ es el caso que los naturales de él han querido hacer de estas ventajas un título preeminente, así como de ser sus mozas excelentes cantadoras, y sus mozos, amén de apuestos,

²⁴ Ms.: la Vega.

²⁵ Ms.: no hace aquí párrafo aparte, sino punto y seguido.

²⁶ Ms.: Rinconeda [sin subrayar en el manuscrito].

²⁷ Ms.: la Vega.

²⁸ Ms.: desde el Oriente al Norte [antes, parece haber escrito, y tachado: «entre el Oriente y el Norte»].

²⁹ Ms.: de poniente a levante.

³⁰ Ms.: «otro lado», sobreescrito a otra palabra tachada e ilegible.

³¹ Ms.: la Vega.

³² Ms.: «cerros», sobreescrito a otra palabra ilegible.

³³ Ms.: ocultos, y [tachado] en alegre.

³⁴ Ms.: las Montañas.

³⁵ Ms.: «este», sobreescrito a otra palabra tachada e ilegible.

³⁶ Ms.: «parte», sobreescrito a otro comienzo de palabra ilegible.

³⁷ Ms.: la Villa.

³⁸ Ms. y 1882: vemos de.

³⁹ Ms. y 1882: Enfrente.

⁴⁰ Ms.: «allende», sobreescrito a otras palabras ilegibles.

⁴¹ Ms.: la Villa

⁴² Ms.: «Cantábrico» escrito sobre la línea, encima de la palabra «Océano», tachada.

⁴³ Ms.: estos.

⁴⁴ Ms.: pueblo; pero.

incansables bailarines⁴⁵, y diestros, sobre toda ponderación, en tocar las *tarrañuelas*⁴⁶; y como acontece que en el pueblo que está situado en el rincón de la vega⁴⁷, entre ésta, la sierra y la vertiente de la meseta, anochece a media tarde, menudean las tercianas, cantan las mozas como jilgueros y son los mozos grandes jugadores de bolos y⁴⁸ muy capaces de alumbrar una paliza al lucero del alba, cádate que las dos aldeas vecinas viven siempre como el gato y el perro, en perpetuo desafío, en⁴⁹ constante provocación y en continua burla. Porque, para⁵⁰ colmo de contrariedades, las campanas de arriba son grandes y sonoras, al paso que las de abajo son chicas y están rajadas; en el pueblo en que nos hallamos hay dos casas de señores⁵¹ pudientes; en el otro no hay una siquiera;⁵² las mieses de Cumbrales⁵³ son extensas, ricas y bien soleadas; las de Rinconeda⁵⁴ frías y pequeñas; Cumbrales⁵⁵ se administra por sí mismo⁵⁶, y tiene su alcalde, sus regidores, su juez municipal y su escuela pública, en toda regla; Rinconeda⁵⁷ no tiene más que un pedáneo, porque es pobre fracción de un municipio cuya capital está dos leguas de lejos; su cabaña, si no ha de salir en verano del término propio, va cuando la llaman y adonde la llevan los que mandan en la confederación: al paso que la de arriba tiene su puerto, sus pastores, su toro y sus perros, y va y vuelve en días y horas fijos. ¡Y cómo va y cómo vuelve! Rozando casi las barbas de los vecinos de abajo, silbando los pastores, latiendo los perros y cencerreando el ganado, de intento voceado y apaleado entonces para que las reses corran y se atropellen, y de este modo sacudan de lo lindo los cencerros. Tómanlo a provocación los de Rinconeda⁵⁸, y vénganse propalando la especie de que ese lujo y otros tales hacen gastar al pueblo autónomo lo que no tiene, y vivir en perpetua trampa, como señor de pocas rentas y mucha *fantasía*⁵⁹.

Como Cumbrales⁶⁰ está tan alto, no bien el *ábrego* (viento del Sur) arrecia⁶¹, andan las tejas por las nubes y las chimeneas por los suelos, mientras los vecinos de Rinconeda⁶², amparados del viento por la sierra, dicen (según la fama) sobándose las manos y pensando en los de arriba: -«¡Hoy sí que vuelan *aquéllos!*». Pero cesa el Sur, y comienza a llover a mares⁶³, y son verdaderas cascadas las laderas de la meseta y de la sierra, con lo cual cada calleja del otro pueblo es un torrente, y una isla cada casa; y dice la gente de arriba, acordándose del dicho tradicional⁶⁴ y malicioso de los de abajo: -«¡Esta vez *los* barre el agua, por *peces* que sean!».

⁴⁵ Ms.: «bailadores», sobreescrito a «bailarines».

⁴⁶ Ms.: las tarrañuelas [sin subrayar].

⁴⁷ Ms.: la Vega.

⁴⁸ Ms.: tachado: «bolos, y aunque poco bullangueros».

⁴⁹ Ms.: «desafío», [siguen algunas palabras ilegibles, tachadas].

⁵⁰ Ms.: «Porque para», escrito sobre la línea, escrito sobre «Para», tachado.

⁵¹ Ms.: de señores.

⁵² Ms.: antes de «las mieses», unas palabras tachadas e ilegibles.

⁵³ Ms.: «Cumbrales», escrito sobre la línea, encima de una palabra [«acá»] tachada.

⁵⁴ Ms.: «Rinconeda», escrito sobre la línea, encima de una palabra [«allá»] tachada.

⁵⁵ Ms.: la aldea esta [palabra escrita sobre lo tachado: en que nos hallamos].

⁵⁶ Ms.: misma.

⁵⁷ Ms.: la del rincón de la Vega.

⁵⁸ Ms.: «de Rinconeda» sobreescrito a: «del rincón de la Vega».

⁵⁹ Clarke: *fantasía*.

⁶⁰ Ms.: «Cumbrales» sobreescrito a «la aldea de arriba».

⁶¹ Ms.: palabra escrita sobre otra tachada e ilegible.

⁶² Ms.: palabra escrita sobre otras tachadas e ilegibles.

⁶³ Ms.: palabra escrita sobre otra tachada e ilegible.

⁶⁴ Ms.: palabra escrita sobre otra tachada e ilegible.

Así anda todo encontrado y a testerazos en estas dos aldeas vecinas, llenas, por lo demás, de gentes honradísimas, trabajadoras y apreciables. Pero si entre los inquilinos de una misma casa hay puntillos y rivalidades que encienden a menudo las iras y los odios, ¿qué mucho que suceda esto mismo y algo más entre dos pueblos montañeses que viven, como quien dice, en la misma escalera, y son de un mismo oficio y de la propia casta, y sólo se diferencian en que el uno tiene un palmo más de tela que el otro en el faldón de la camisa?

Y con esto, descendamos del campanario, pues he dicho bastante más de lo que pensaba y hace falta en el presente capítulo, y⁶⁵ volvamos a la cajiga, que no a humo de pajas comencé por ella el relato; mas no sin advertir que se la llama en Cumbrales *la Cajigona*, lo mismo que al sitio que ocupa, que⁶⁶ a la fuente y que al asiento a ella cercanos; es decir, que «agua de la Cajigona»⁶⁷ se llama a la de aquel manantial; «vamos a la Cajigona»⁶⁸ dicen los que se encaminan a sentarse a la sombra de ella, y «prados de la Cajigona»⁶⁹ se denominan⁷⁰ los que la circundan.

⁶⁵ Ms.: capítulo y aún en la historia que he de relatar, y volvamos.

⁶⁶ Ms.: ocupa, y que.

⁶⁷ Ms.: de la Cajigona.

⁶⁸ Ms.: a la Cajigona.

⁶⁹ Ms.: de la Cajigona.

⁷⁰ Ms.: palabra escrita sobre otra tachada [«llaman»].

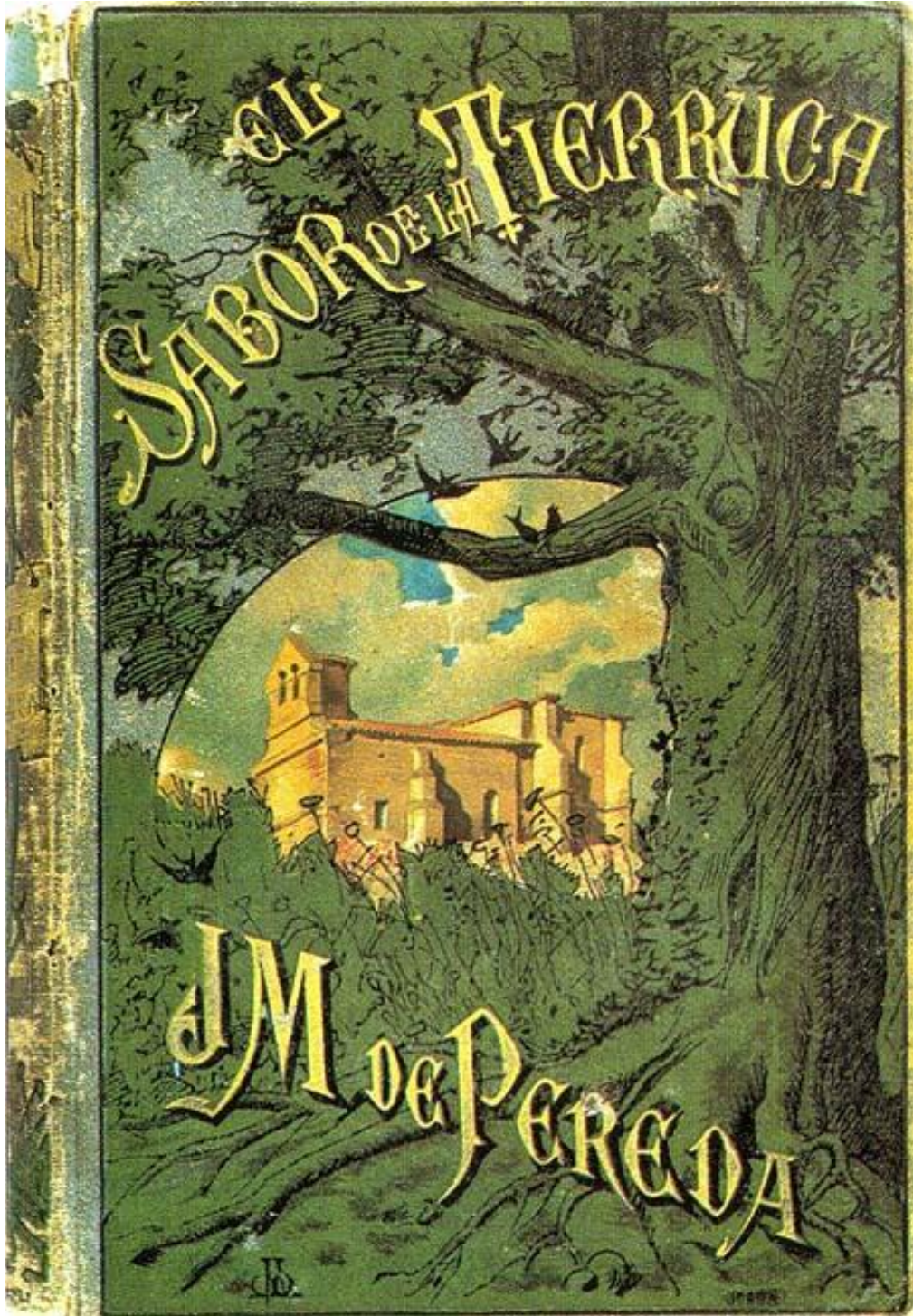


ILUSTRACIÓN N.º 1

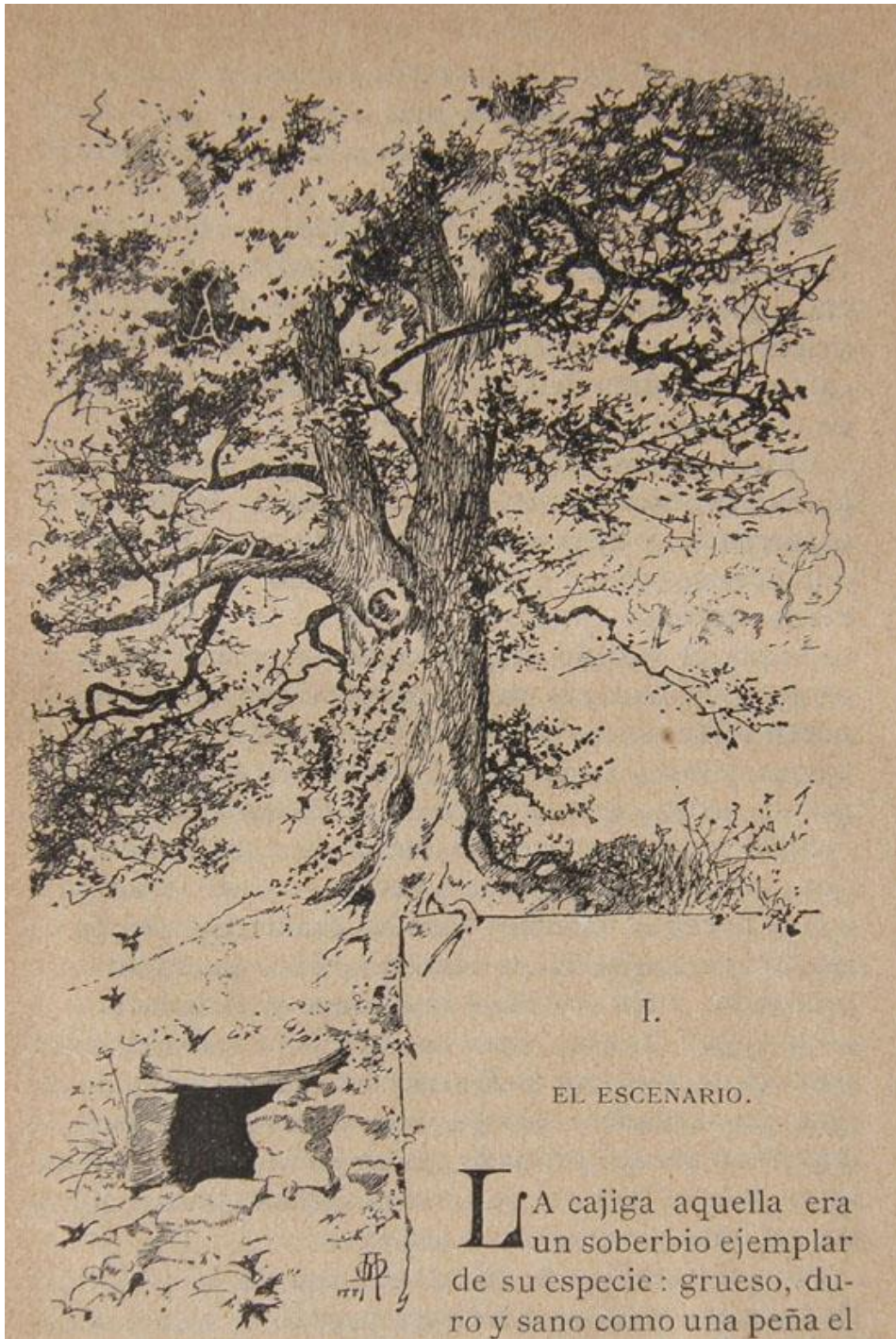


ILUSTRACIÓN N.º 2

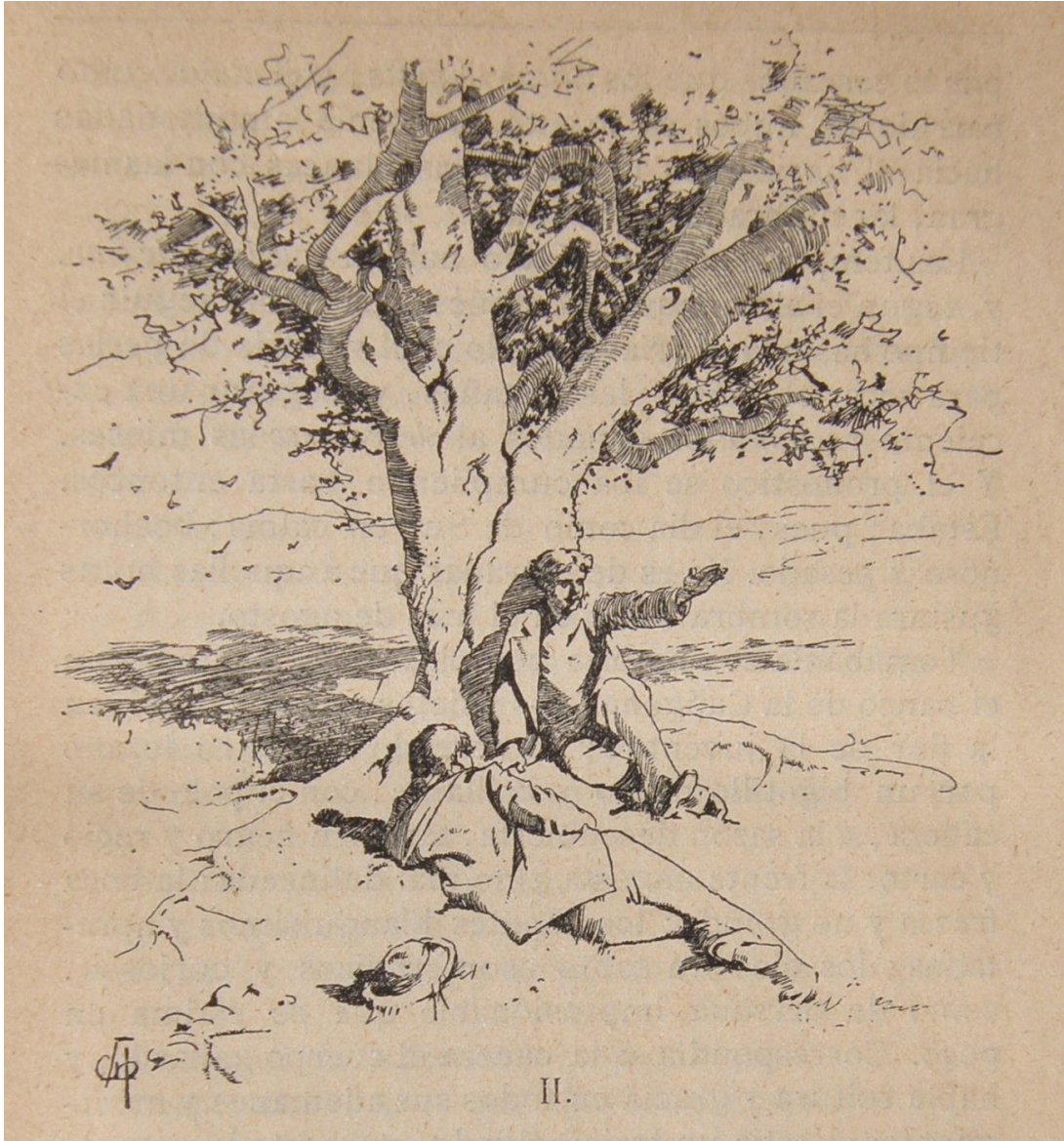


ILUSTRACIÓN N.º 3

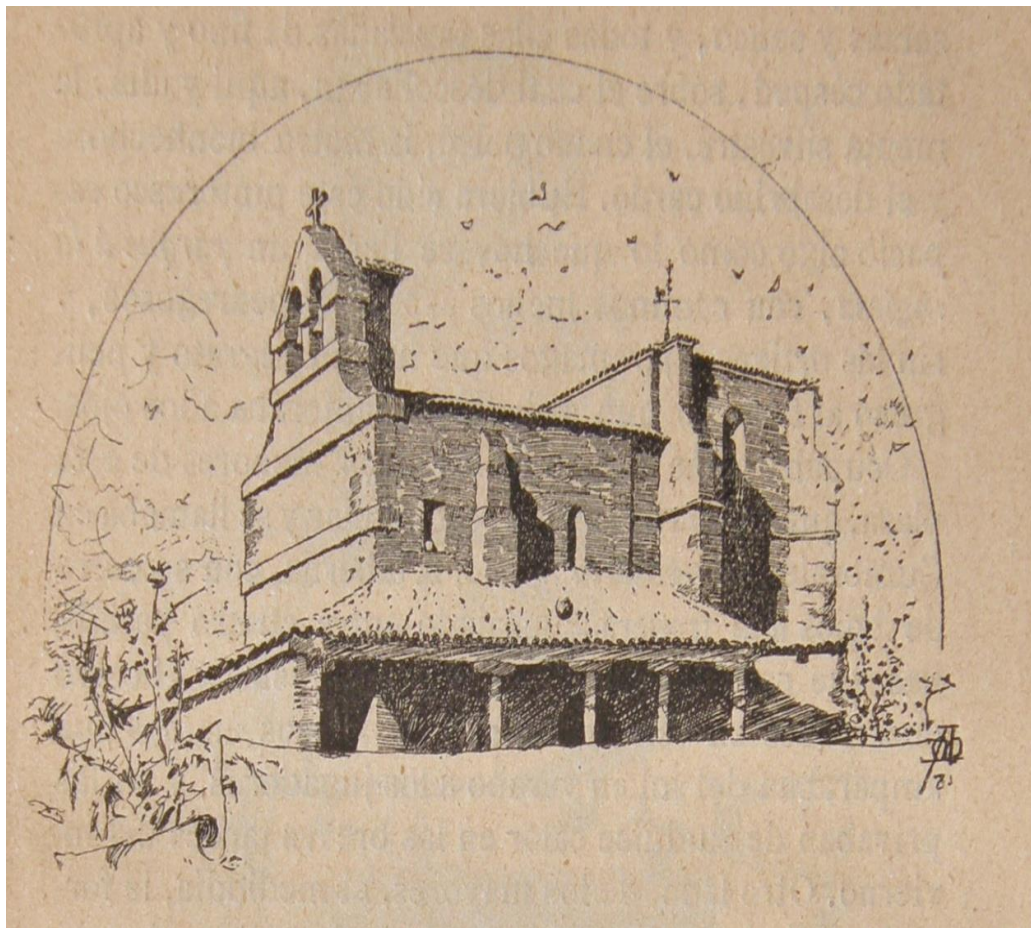
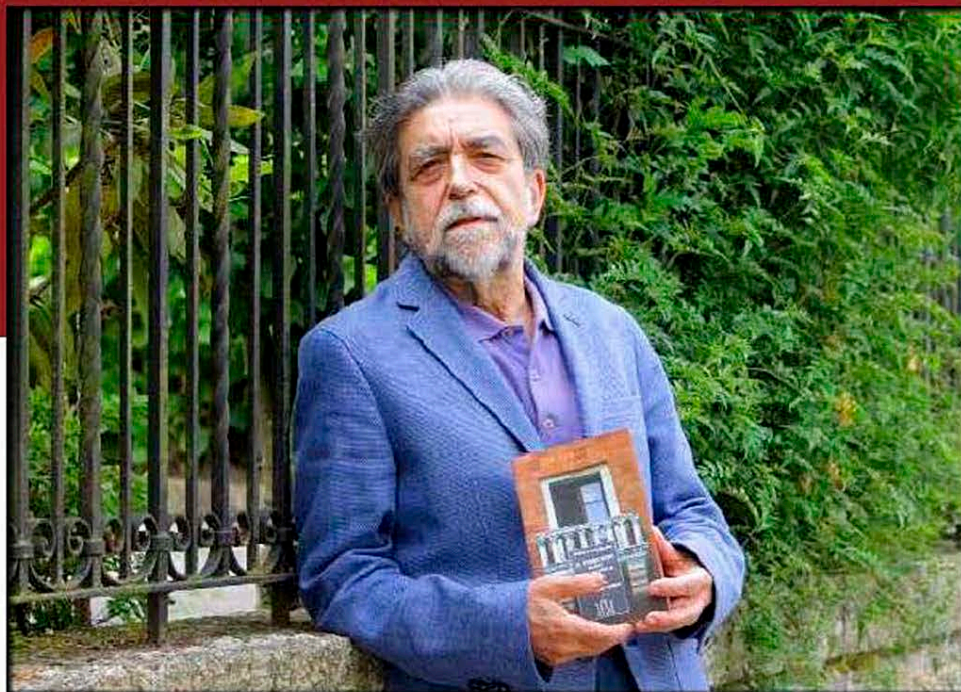


ILUSTRACIÓN N.º 4

José Manuel González Herrán



José Manuel González Herrán, nacido en Santander en 1946, ha sido catedrático de Lengua y Literatura españolas en Enseñanza Media. Y, desde 1982 hasta su jubilación en 2016, ha ejercido primero como profesor adjunto interino, después profesor titular y finalmente catedrático de Literatura española en la Universidad de Santiago de Compostela, en la que actualmente es Profesor Emérito.

En este volumen se reúnen más de setenta trabajos escritos en su honor por colegas y amigos de España, Portugal, el Reino Unido, Francia, Suiza, Bélgica y Estados Unidos. La variedad de temas abordados se corresponde con las múltiples facetas investigadoras que ha cultivado el homenajeado.